

Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Master 2 Science de l'Antiquité
Discipline Histoire

LA RÉCEPTION DE MNÉMOSYNÉ DÉESSE GRECQUE DE LA MÉMOIRE AU FIL DES SIÈCLES



Céline Pernet

Présenté et soutenu le 19 septembre 2025

Directrice de recherche

Adeline Grand-Clément, Professeure d'Histoire grecque, UT2J

Membres du Jury

Sylvain Lebreton, maître de conférences

Thibaud Lanfranchi, maître de conférences

Image de couverture : Gaïa Bergelin, *Mnémosyne*, Août 2025 (collection privée).

Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, Adeline Grand-Clément, pour son accompagnement, ses conseils éclairants et la confiance qu'elle m'a accordée tout au long de ce travail. Je tiens également à remercier Corinne Bonnet, qui m'a guidée durant ma première année et qui a eu l'intuition de m'introduire à la figure de Mnémosyne, ouvrant ainsi la voie à cette recherche.

Ma reconnaissance va aussi à Gaïa Bergelin, pour sa magnifique œuvre consacrée à Mnémosyne, ainsi qu'à Marie-Christine Boirin, dont l'aide pour les corrections a été d'une grande valeur et m'a permis d'avancer sereinement.

Enfin, je voudrais remercier mon père pour son soutien constant et pour avoir accepté avec patience mes longues réflexions et digressions sur Mnémosyne.

Introduction

« Le parfum de l'âme, c'est le souvenir. C'est la partie la plus délicate, la plus suave du cœur, qui se détache pour embrasser un autre cœur et le suivre partout. L'affection d'un absent n'est plus qu'un parfum, mais qu'il est doux. »¹. George Sand, dans cette citation, nous fait part de l'importance que le souvenir a sur nous, nos êtres chers et finalement, dans l'ensemble, notre société. Chacun d'entre nous garde le souvenir d'un autre et chacun va ou a laissé un souvenir de soi. Bien sûr, sa manière de présenter le souvenir est bien poétique, en mettant l'accent sur la dimension olfactive de la mémoire², le parfum de l'âme : un cœur qui se transmet par le souvenir. Il faut le concevoir ici, comme une fonction entièrement humaine qui est ancrée en chacun, un besoin de se souvenir ou d'être dans les mémoires d'au moins une personne. Si l'on s'éloigne d'une vision personnelle et intimiste, l'importance du souvenir est très présente dans notre société. De nombreuses personnes ont cherché tout au long de l'histoire à marquer les mémoires. Aujourd'hui encore, nous étudions avant tout dans les écoles, les grandes figures de l'histoire. Beaucoup de nos constructions sociétales, que ce soit des monuments ou plus simplement des manuels d'histoire ont pour but de conserver le souvenir des plus illustres. Cependant, il ne faut en aucun cas s'imaginer que cet engouement autour de la conservation du souvenir est une construction moderne, bien au contraire. Nous avons de nombreux cas dans tout au long de l'antiquité et dans de nombreuses civilisations, que ce soit dans la vie quotidienne, ou simplement de manière plus large dans l'idée de marquer l'histoire. On peut retrouver des traces qui symbolisent les deux, avec l'exemple avec les Épinicies, où il est demandé aux dieux de conserver dans la mémoire le souvenir d'un grand sportif³. En effet, il est vrai que cette importance du souvenir, de la conservation de la mémoire est quelque chose de profondément ancré chez l'être humain. La Grèce antique nous a offert l'opportunité d'observer cette fonction sociale de la mémoire à travers la figure de Mnémosyne, considérée comme la déesse grecque de la mémoire, qui est le sujet central de cette étude. Tous ces aspects du souvenir que nous avons seulement esquissés restent assez proches de ce qu'elle représentait. Dans ce sens, analyser cette déesse ainsi que toutes ces fonctions⁴, permettent également de commencer à comprendre l'importance et toutes les constructions sociétales autour du

1 George Sand, 1837.

2 M. Proust, 1988. Voir l'étude sur le sujet de G. Tiberghien, J-L Roulin, J-L. Beauvois, 1992.

3 Exemple incluant Mnémosyne, Pindare, *Isthmiques*, VI, 75.

4 Voir pour une étude plus approfondie C. Pernet, 2023.

sujet ; et cela parce que l'on peut remarquer qu'il y a une réelle diversité dans la notion de la mémoire en fonction des époques et des civilisations, la figure de Mnémosyne permet d'en voir certains angles.

Pour continuer cette étude, il est important, alors, de présenter cette figure qui n'est pas toujours la plus reconnue. La mythologie grecque est avant tout une religion composée de nombreuses variantes des différents mythes. Chaque région, chaque cité, chaque poète a pu développer une version qui a pu se rapprocher du contexte social, du lieu où il a été décrit. Il est très courant, par exemple, pour les cités de se donner à travers les mythes un lien particulier à un certain héros ou un dieu, et cela afin de s'octroyer une histoire plus riche et de développer certaines constructions et liens avec d'autres cités⁵. Il est important de garder cette idée en tête avec la figure de Mnémosyne, car elle est un témoignage de cette pratique qui peut sembler assez étrange pour une vision contemporaine. La version la plus notoire de Mnémosyne nous est présentée à travers le chant d'Hésiode, la *Théogonie*, datant de l'époque archaïque⁶. Dans ce chant, Hésiode en fait une titanide, fille de Gaïa et d'Ouranos. Elle fait donc partie des douze titans : Thémis, Phébé, Céos, Cronos, Crios, Mnémosyne, Océan, Téthys, Japet, Hypérion, Théia et enfin Rhéa. Ils étaient gouvernés par Cronos, sous son règne se développe ce qu'Hésiode a appelé l'âge d'or. Les Titans représentent une force primordiale des choses, une force pure issue du chaos qui vient s'opposer à l'ordre qu'instaure Zeus. Leur règne prit fin lors de la Titanomachie qui opposa les Olympiens, aidés par plusieurs autres entités tels les Hécatonchires et bien d'autres. Certains titans se rangèrent du côté des Olympiens, d'autres ne participèrent pas, ce qui fut le cas de Mnémosyne. De ce fait, à la fin de la guerre, Thémis, Océanos, Prométhée, Épiméthée et Mnémosyne échappèrent à l'enfermement dans le Tartare. Après cela, Mnémosyne s'accoupla pendant neuf nuits avec Zeus et de cette union naquirent les neuf Muses⁷. Ce sont les principales informations que nous donne Hésiode dans la *Théogonie*, et qui servent de base de connaissance pour la Titanide. Si l'on examine le mot Mnémosyne, Μνημοσύνη en grec, l'on peut remarquer que c'est un nom composé du suffixe σύνη, que l'on peut comprendre comme la faculté de se souvenir et de μνήμη, qui désigne l'action de se souvenir⁸. Le philosophe Philon d'Alexandrie, que l'on peut dater du I^{er} av. n.è., partage même l'idée que Mnémosyne n'est qu'une altération nominale de Mnémé, traduisible par « mémoire » et qui sert de souche pour la famille de mots autour de la mémoire.

5 Voir J-P. Vernant, 1996.

6 Hésiode, *Théogonie*, v. 53-62, 135 et 915.

7 Hésiode, *Théogonie*, v.53-62.

8 Voir P. Chantraine, 1980.

« [...] n'était pas éloigné le temps où paraîtrait la race des Muses et des chants, issue d'une seule de ses puissances, la Mémoire (Mnémé), toujours vierge, dont la plupart des gens modifient un peu le nom, et qu'ils appellent « Mnémosyne »⁹.

Ainsi son nom qui peut avoir certaines variantes reste totalement inscrit dans la famille de mots autour de la mémoire. Pour ce qui est de ses fonctions, là où Hésiode s'est contenté de présenter Mnémosyne en tant que titanide et mère des Muses, d'autres auteurs ont élargi son domaine d'intervention.

Socrate, dans l'écrit de Platon *Le Théétète*, a pu mettre Mnémosyne au cœur de l'âme humaine lors de sa réflexion sur la nature des connaissances. Il illustre cette idée par un bloc de cire donné par la déesse et que chacun d'entre nous possède.

« Disons maintenant que c'est un présent de la mère des Muses, Mnémosyne et que, toutes les fois que nous voulons nous souvenir de quelque chose que nous avons vu, ou entendu, ou conçu nous-mêmes, nous tenons ce bloc sous nos sensations et nos conceptions et les y imprimons, comme nous gravons le sceau d'un anneau, et que ce qui a été imprimé ainsi, nous nous le rappelons et le savons, tant que l'image reste sur la cire, tandis que ce qui s'est effacé ou qu'il a été impossible de graver, nous l'oublions et ne le savons pas. »¹⁰.

Ce bloc de cire prend la forme de tout souvenir dont on est témoin ou acteur. L'âme est formée par le souvenir de ce que nous vivons. Bien qu'il amène cette idée en tant que philosophe, il représente ce souvenir par la déesse. On peut également voir, dans le *Critias*, que Socrate a pu solliciter l'aide des dieux, mais plus particulièrement celle de Mnémosyne, pour se souvenir de son discours¹¹. Nous pouvons également s'intéresser à Diodore de Sicile, qui a pu, au 1^{er} siècle av. n. è. développer dans sa *Bibliothèque Historique* une histoire universelle ; dans cet ouvrage, il a énoncé le fait que certains ont pu attribuer à Mnémosyne la création du langage et du calcul.

« Parmi les Titanides, c'est Mnémosyne, dit-on, qui inventa les opérations de calcul et assura l'assise d'un nom fixe à chaque réalité, moyen qui nous permet de les désigner chacune et de communiquer les uns avec les autres ; ces inventions, selon certains, c'est Hermès qui les introduisit. On attribue aussi à

9 Philon d'Alexandrie, *De plantatione*, 129.

10 Platon, *Théétète*, 153 b.

11 Platon, *Critias*, 109b-110c.

cette déesse ce dont les hommes disposent pour retrouver et fixer le souvenir et c'est justement là l'origine de son nom. »¹².

Dans son ensemble, pour comprendre les fonctions de la déesse, il est primordial d'assimiler le fait que la société grecque antique considère la mémoire comme une immortalisation dans les mémoires et une glorification dans l'histoire; il est important à leurs yeux de garder en mémoire les événements, les personnes, les lieux, les objets¹³. Il s'agit d'une notion qui correspond à ce que représente Mnémosyne ; toutefois, il s'agit avant tout d'un concept profondément ancré dans les constructions sociales des Grecs, auquel la déesse n'est pas systématiquement, voire rarement, associée, les Muses ayant souvent occupé ce rôle. De ce fait, on retrouve très peu d'informations sur la déesse en tant que telle, c'est plus à travers l'analyse de tout ce qui est rattaché à elle que l'on peut finir par comprendre ce qu'elle a pu représenter. Ainsi les Muses, par exemple, sont celles qui nous permettent d'avoir le plus d'informations sur la titanide. Cela explique que cette déesse n'ait pas fait l'objet de monographies contrairement à d'autres divinités comme Héra, Aphrodite, Hestia, Hécate, etc.

Les Muses sont les patronnes des arts, chacune a un rôle et un art qui lui sont propres. Calliope a la main mise sur la Poésie épique, Clio l'histoire, Érato la poésie lyrique et la chorale, Euterpe la musique, Melpomène le chant et la tragédie, Polymnie la rhétorique et l'éloquence, Terpsichore la danse, Thalie la poésie pastorale ainsi que la comédie et enfin Uranie sur l'astronomie. Il est important de présenter les Muses puisque dans de nombreux cas, Mnémosyne n'apparaît qu'à travers ses filles. Ainsi, pour comprendre la déesse et toutes ses fonctions, il faut comprendre les Muses. Le dessein de la création des Muses repose uniquement sur leurs objectifs : chanter en l'honneur des dieux et transmettre leur gloire. Pour cela les Muses ont de nombreux talents, mais plus particulièrement celui qui leur a été légué par leur mère : la mémoire. Le vers d' Hésiode qui dit que les Muses chantent « ce qui est, ce qui sera et ce qui fut »¹⁴ illustre bien cette notion. En effet, grâce à la mémoire, elles ont acquis un lien avec le passé, le présent et même le futur. Elles ont « un savoir omniprésent qui est constant dans la poésie archaïque. »¹⁵. C'est grâce à cela qu'elles peuvent inspirer les poètes, parce qu'elles se souviennent de tout ce qui est, notamment la gloire des dieux. C'est un don qui est hérité de Mnémosyne, leur mère, comme en témoignent ces deux sources épigraphiques attribuées au poète Honestos retrouvées lors des fouilles de P. Jamot entre 1888 et 1891 au val des Muses et à Thespies qui se situe entre Thèbes et le mont Hélicon en Béotie¹⁶.

12 Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, V, 67, 3.

13 C. Pernet, 2023, p. 17.

14 Hésiode, *Théogonie*, 32 et 38.

15 C. Pernet, 2023, p. 12.

16 G. Biard, Y. Kalliontzis et A. Charami, 2017.

« Eratô chante ma beauté, Clio mon sceptre, Uranie ma couche nuptiale, Thalie mon noble lignage, Terpsichore ma prestance, Melpomène mes couches, Polymnie ce qu'elle a reçu de moi [i.e. la mémoire], Euterpe ma pudeur, Calliope mon intelligence »¹⁷.

« Il convenait que moi, Polymnie, fille de Mnémosyne, j'aie connaissance de toute chose, car c'est de la mémoire que vient toute connaissance. »¹⁸.

Mnémosyne d'une certaine manière joue le même rôle, ou du moins un rôle très similaire. Certes, on ne le lui demande pas par le chant comme les Muses, mais on lui demande de garder en mémoire des personnes, des lieux, des événements. Mnémosyne a deux visages : l'un tourné vers le passé et l'autre vers le futur. Elle célèbre donc autant la gloire future que celle des Anciens¹⁹. Sa présence reste malgré tout assez rare, puisque l'on retrouve plus souvent un appel aux Muses²⁰; Mnémosyne disparaît presque derrière ses filles. Certains chercheurs ont même affirmé, en prenant l'exemple des textes d'Hésiode, que Mnémosyne n'est citée que pour permettre un lien entre Zeus et les Muses²¹. D'autant plus que cette idée peut correspondre à certaines études sur la féminité dans le divin de la Grèce antique. Celles-ci développent la théorie que le genre chez les dieux n'est précisé que pour permettre de faire des liens entre eux, comme le mariage ou la filiation²²; le *Theos* l'emporte sur le genre. Dans ce sens-là, A. Iriarte poursuit son idée en expliquant que Zeus, en tant que père des Muses, obtient la mainmise sur cette mémoire omnisciente. « Le processus de récupération de la mémoire primordiale par le principe masculin est accompli »²³. C'est une hypothèse qui peut être intéressante, mais qui à mon sens n'englobe pas tout ce que représente ce lien. Les Muses sont le fruit de l'union entre Zeus et Mnémosyne, entre l'ordre et le chaos. Leurs filles ont donc hérité de ces forces opposées. Ces forces sont logiquement bien présentes dans les arts que les Muses influencent, puisque les arts reflètent ce que sont les Muses. « De toutes les créations humaines, seule l'œuvre d'art, quand elle en est une, constitue une fenêtre ouverte sur le chaos »²⁴. Si on prend l'exemple de la muse Calliope, qui maîtrise la poésie épique, l'on peut voir que son nom est composé de *kalos* (καλός) qui signifie « beau » ou « bon » et de *êpôs*, (ἔπος) traduisibles par « parole ». « La parole » désigne le langage brut, primitif, non structuré. Cette parole peut être désordonnée, libre, archaïque, donc liée au chaos. Ce type de langage, non maîtrisé,

17 Roesch, I. Thesp 301 ; Höschele 2014, p.188-189.

18 IThesp 299 ; Höschele 2014, p. 189. « ἵστορα τῶν πάντων με Πολύμνιαν ἔπρεπεν εἶναι Μνημοσύνης· μνήμης πᾶσα γὰρ ἱστορίη. ».

19 C. Pernet, 2023.

20 Voir Homère, *Odyssée* et Hésiode, *Théogonie*.

21 A. Iriarte, 1994.

22 G. Pironti, 2013, voir aussi N. Loraux, 1991.

23 A. Iriarte, 1994, p. 319.

24 L. Proguidis, 2013, p. 25.

correspondrait à un état originel du monde, avant que les dieux ou les héros n'imposent de l'ordre.²⁵ En revanche, le contenu même de l'épopée, c'est-à-dire ses récits, ses personnages, ses exploits, incarne l'ordre, car il met en scène des héros qui établissent ou restaurent un équilibre dans le monde. Les figures héroïques telles Achille ou Ulysse et les événements majeurs de l'épopée sont vus comme des manifestations d'un ordre supérieur, souvent incarné par Zeus. C'est lui qui impose la justice, le destin et l'organisation du cosmos. Ces récits montrent donc comment l'ordre triomphe du chaos.

Comme nous avons pu le voir plus tôt, il existe de nombreuses variantes au sein de la mythologie grecque, Mnémosyne et les Muses n'échappent pas à cette règle. C'est le cas, par exemple, des variations généalogiques. Chez Homère, les Muses n'ont pas de mère, elles restent cependant filles de Zeus²⁶. Les écrits d'Hésiode et de Pindare nous présentent la version la plus courante, c'est-à-dire qu'elles sont les filles de Zeus et Mnémosyne²⁷. C'est dans les œuvres des poètes Alcman et Mimnerme que l'on peut constater un changement important²⁸. Les Muses deviennent des enfants de Gaïa et d'Ouranos. Mimnerme poète du VII^e siècle av. n. è. a même pu proposer, selon la *Description de la Grèce* de Pausanias, une distinction particulière en dénombrant différentes générations de Muses. La première génération, appelée Muses primitives, étant donc les filles de Gaïa et d'Ouranos ; elles étaient au nombre de trois : Méléte, Mnémé et Aoidé. La dernière génération comptait les neuf Muses de l'Hélicon, fille de Zeus que nous avons pu analyser jusqu'ici. Ce qui est intéressant cependant, c'est que Mnémosyne peut être identifiée à Mnémé. Il n'est d'ailleurs pas spécifié si Mnémosyne, pour Mimnerme, est la mère des neuf Muses. Si l'on s'intéresse aux Muses primitives qui sont donc au nombre de trois avec Méléte qui représente l'exercice et Aoidé le chant et Mnémé la mémoire. Selon les écrits de Pausanias, les neuf Muses auraient pris la place des Muses primitives et cela serait dû au roi d'Imathie, Pieros de Macédoine²⁹. Il y a d'après l'auteur trois possibilités : la première basée sur l'influence d'un oracle sur le roi, la deuxième énonce l'idée que le roi aurait été inspiré après un contact avec les Thraces, un peuple dont la connexion avec les dieux était dite plus profonde, et enfin la dernière hypothèse est simplement que le roi avait neuf filles et renomma ainsi les Muses en l'honneur de celles-ci³⁰. Cependant cette hypothèse que propose Pausanias peut être remise en question, ce qui en soi n'est pas tellement étonnant, puisqu'il est déjà postérieur de plusieurs siècles à l'époque concernée et

25 Pour une étude approfondie sur la question voir Svenbro, J., 1976.

26 Homère, *Iliade*.

27 Pindare, *Isthmiques*, VI, 75 ; Péan, VI, 56.

28 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX 24, 4.

29 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 29.

30 M. Simondon, 1982, p. 104.

qu'il cherchait avant tout à dépeindre des cultes insolites³¹. Michèle Simondon, dont l'étude fut décisive pour l'analyse des fonctions de Mnémosyne, a pu faire remarquer que le mot Mnémé n'est pas utilisé durant l'époque archaïque³². Elle n'est d'ailleurs pas célébrée dans un culte à cette époque-là, contrairement à Mnémosyne dont on peut trouver quelques traces bien que minimales. De ce fait, on peut reconnaître qu'il est plus probable que la version de Mnémosyne et des neuf Muses soit plus ancienne, mais qu'il reste pertinent de mentionner cette vision de la titanide en Muse.

Nous avons donc pu voir que Mnémosyne est particulièrement liée aux Muses, en tant que telles ou en tant que mère qui leur a légué certaines caractéristiques. Les Muses en elles-mêmes sont bien intégrées dans la société grecque, avec ou sans leur mère elles peuvent même être associées à différents dieux, tel Apollon. Ce qui n'est pas forcément le cas de la titanide, hormis pour des cas assez particuliers comme, par exemple, dans le culte d'Asclépios. Le culte d'Asclépios avait pour objet de guérir les malades. Il était assez répandu dans le monde grec, autant de manières spatiales que temporelles puisque sa popularité se poursuit même durant l'Empire romain de manière bien moins importante. Il proposait de nombreuses pratiques afin de favoriser la guérison, qui venait en général après le rite directement lié au dieu Asclépios puisqu'il permettait de rentrer en contact avec celui-ci et d'obtenir un pronostic de guérison. Ce rite visait à soigner les malades par un échange avec le dieu qui indiquait la manière de les guérir. Avant ce contact avec le dieu, il était important de faire des offrandes à différents dieux dont la liste varie selon les temples. Mnémosyne fait partie de cette liste à Pergame, au Pirée et à Épidaure, tous trois ayant établi le culte d'Asclépios entre IV^e siècles av n.è. La guérison ne dépendait pas uniquement de la bénédiction du dieu Asclépios, mais faisait intervenir une pluralité de divinités. Mnémosyne, par exemple, était l'avant-dernière déesse à laquelle on faisait des offrandes avant ce que l'on peut identifier comme une incubation³³. Son rôle précis ne nous est pas encore connu, cependant des hypothèses proposées par S.P. Ahearne Kroll donnent trois rôles distincts à la déesse et cela en mettant en corrélation avec d'autres cultes. Son premier rôle serait de permettre de conserver le souvenir de l'échange avec le dieu, le deuxième serait d'organiser la pensée de l'initié afin de pouvoir comprendre l'échange et enfin le dernier rôle qui pourrait lui être attribué serait en lien avec la conservation de cet événement. Pour ces trois rôles, on peut faire un rapprochement avec deux autres cultes qui font mention de Mnémosyne : les cultes à mystère et l'oracle de Trophonios. Les cultes à mystère, dont nous verrons la nature prochainement, nous offre dans l'hymne à Mnémosyne datant du III^e siècle de n.è. une version de la déesse dont la fonction est de maîtriser la mémoire lors des rituels qui pouvaient pousser à la démence. Il est intéressant de noter que cette démence intervient également après un échange avec

31 Voir V. Pirenne-Delforge, 2006.

32 M. Simondon, 1982, p. 104.

33 S.P. Ahearne Kroll, 2014.

les dieux³⁴. Ainsi, elle était honorée afin de conserver le souvenir du rite, ce qui correspondait avec son rôle probable lors des Asclépiéias. L'oracle de Trophonios permet également de développer l'hypothèse des rôles de Mnémosyne. En effet, durant ce rituel la déesse était présente à deux reprises : avant la rencontre avec l'oracle qui là aussi prend la forme d'une incubation, et à la fin, où l'initié est assis sur ce qu'ils ont appelé le Trône Mnémosyne³⁵. À ce moment-là, les prêtres devaient faire sens des visions que l'initié avait pu avoir et les retranscrire à l'écrit. Bien que Mnémosyne ne soit pas directement citée, il est possible de faire un lien entre le trône de Mnémosyne et les *iamata*. Les *iamata* sont des textes retraçant l'échange avec Asclépios, leur dessein était de glorifier les bienfaits du dieu. Ils avaient également un rôle éducatif, car ils permettaient aux visiteurs de constater les différentes bénédictions du dieu³⁶. S.P. Ahearne Kroll lie donc les *iamata* à Mnémosyne en lui donnant le rôle de bienfaitrice qui permettrait d'organiser la pensée et de la conserver. Ainsi, bien que nous n'ayons pas d'explication claire et nette du rôle de Mnémosyne dans ce culte, on peut en déduire certains aspects. Les différents aspects que nous avons vus nous permettent d'introduire une nouvelle version de la déesse qui s'éloigne des Muses.

Les cultes à Mystères, qui sont très importants pour cette étude, sont des cultes secrets, ésotériques, initiatiques, c'est-à-dire que les fidèles venaient y chercher un renouvellement, une transformation³⁷. C'est un culte que l'on peut observer dès l'époque archaïque, qui s'est développé un peu partout en Grèce, bien que le plus renommé soit celui d'Éleusis. On peut même encore le situer dans l'antiquité tardive jusqu'à l'interdiction de l'empereur Théodose en 391 de n.è. C'était un culte agraire qui vénérât principalement Déméter, Perséphone et Dionysos. C'est à travers le culte de Dionysos qu'a pu s'associer l'orphisme auquel Mnémosyne est particulièrement liée. La pensée orphique est un mouvement religieux dont les origines peuvent être situées vers 560 av. n.è. et qui vénère tout particulièrement Dionysos³⁸. Il est difficile d'établir une analyse concrète de la communauté de ce mouvement tant les sources sur le sujet sont disparates autant dans le temps que dans l'espace. L'orphisme a cherché à réécrire une version des mythes où il contestait l'ordre établi en donnant une place centrale à Dionysos. De ce mouvement religieux, deux sources distinctes nous ont intéressés pour le cas de Mnémosyne. La première est l'Hymne LXXIV, Parfum de Mnémosyne.

« J'invoque la Reine Mnèmosynè, épouse de Zeus, qui enfante les Muses
sacrées, pieuses et aux voix harmonieuses, Mnèmosynè qui guérit les esprits

34 S.P. Ahearne Kroll, 2014.

35 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 29, 2-3.

36 M. Dillon, 1994.

37 Voir par exemple F. Schott-Billmann, 2006, p137.

38 J-M. Brauns, 2019, p. 570-571.

égarés, qui inspire tous les hommes, qui hante toutes les âmes, Déesse puissante, qui affermit la raison des mortels, très-douce, vigilante, qui fait qu'on se souvient de toutes choses, qui excite la pensée des mortels et leur donne la volonté d'agir. O Bienheureuse Déesse, accorde la mémoire à ceux qui enseignent tes mystères, et chasse l'oubli loin d'eux. »³⁹

Dans cette description, on retrouve de nouveau la déesse en tant que mère des Muses. Son rôle ici, toujours lié à ses filles, était d'inspirer les poètes et de partager le souvenir du passé. Seulement, on peut voir se développer une fonction supplémentaire, directement impliquée au culte des mystères ; elle devient protectrice des âmes et de la raison, elle guide les âmes égarées et préserve la mémoire des initiés. On peut retrouver un autre type de sources qui mentionnent Mnémosyne, mais il s'agit alors moins de la déesse que d'une étendue d'eau potentiellement un lac : les lamelles d'or dites orphiques. Ces lamelles d'or ont été retrouvées dans des tombes un peu partout en Grèce et quelques-unes en Italie⁴⁰. Elles peuvent être datées du V^e siècle av. n.è. jusqu'au III^e siècle de n.è. Ce sont de fines lamelles en or où sont gravés soit le nom du défunt, soit des textes. Ces textes agissent comme des guides dans l'Hadès pour des initiés. La lamelle d'Hipponion dont le texte est le plus complet permet d'identifier ces initiés puisqu'ils sont appelés les mystes, liant ainsi les lamelles au culte à Mystères⁴¹; les lamelles auraient donc pour but de redonner le souvenir des enseignements, offerts lors des mystères. Ces textes ont pu être répartis en deux groupes : ceux centrés sur la déesse Perséphone et ceux qui nous intéressent, appelés les « mnémosyniens ». Elles expliquent le trajet que font les morts dans les enfers. Certaines lamelles donnent plus de détails que d'autres ou même des éléments légèrement différents⁴²; cependant, le message reste le même, il est fortement conseillé à l'initié d'éviter la source de l'oubli : Léthé, vers laquelle les morts sont naturellement attirés, pour au contraire s'approcher du lac Mnémosyne et boire de son eau. L'initié devra alors se présenter au gardien, et cela en disant « Je suis fils de Terre et de Ciel étoilé, mais je suis desséché par la soif et je meurs. Donnez-moi vite l'eau fraîche qui s'écoule du lac de Mnémosyne. ». Cet exemple provient de la lamelle d'Hipponion dont le texte est le plus conséquent. La lamelle retrouvée à Petelia a ajouté « et ma lignée est céleste ». Cependant, dans l'ensemble, les lamelles ne sont pas aussi complètes et se contentent de cette interaction : « Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Je suis fils de la Terre et du Ciel étoilé ». On peut y reconnaître une consigne donnée tout particulièrement aux mystes qui

39 *Hymnes orphiques*, trad. de Leconte de Lisle, Arbre d'or, 2002.

40 C. Calame, 2006.

41 G. Pugliese-Carratelli, 2001, n° I A 1 p. 39.

42 Il n'y a que deux lamelles qui mentionnent ces détails, ce sont d'ailleurs les textes les plus complets. Celle d'Hipponion que l'on situe vers la fin du V^e siècle av. n.è. et celle de Petelia que l'on situe entre le IV^e et le II^e siècle av. n.è. .

échappent alors au cycle des renaissances. Ainsi que potentiellement un rappel de la filiation de Mnémosyne.

Ces sources donnent plusieurs informations distinctes sur l'analyse de la figure de Mnémosyne et de ce qui gravite autour de son nom. Tout d'abord, elles lient Léthé la source des enfers, à la mythologie de Mnémosyne. En effet, il est intéressant de remarquer que le sens et la fonction donnés à la Mnémosyne changent selon le dieu auquel elle est associée. Si pour les Muses la déesse inspire les poètes grâce à son don de conserver le souvenir de toute chose, une mémoire liée aux arts ; avec Léthé, ce don devient une échappatoire à l'oubli, une passerelle vers le monde des morts, une ouverture de l'esprit. On a pu voir avec les hymnes orphiques un mélange de ces deux versions. Ceci est d'ailleurs un point curieux, puisqu'en effet les mystères et finalement la pensée orphique présentent deux versions de la déesse, toutes deux ayant un rapport avec la mémoire et l'élévation de l'âme, mais d'une manière suffisamment différente pour pouvoir être distinguées⁴³. Il n'y a malheureusement pas encore d'hypothèse pouvant expliquer cette double nature.

Un autre point assez important émerge avec les lamelles d'or, c'est la question du cycle des renaissances. C'est ce sujet-là en particulier qui peut laisser penser que ces lamelles sont liées à la pensée orphique⁴⁴. Il est bon de noter que cette appellation est sujette à débat, spécialement sur l'origine concrète de ces lamelles, sont-elles réellement liées à l'orphisme ou simplement au culte des mystères⁴⁵ ?

Le thème du cycle des renaissances, lié à la mémoire et à l'oubli, s'est développé à travers deux écoles de pensée : la pensée orphique et la pensée pythagoricienne. On peut même remarquer quelques similitudes entre elles, notamment sur cette croyance, mais il semblerait qu'elles aient évolué dans le temps de manière différente. Là où l'orphisme, du temps de Platon, a été beaucoup critiqué, puisque sa nature même a selon lui changé⁴⁶, l'école pythagoricienne a été mise en valeur par certains philosophes et a pu se développer dans la politique lui donnant une importance tout autre⁴⁷. Le pythagorisme est une secte fondée par Pythagore au VI^e siècle av. n.è. qui avait pour but de développer une réflexion religieuse, philosophique, politique et même scientifique. Ces deux écoles de pensées croyaient à un renouvellement éternel de la vie, l'âme une fois le corps mort se réincarnait. C'est la manière dont elles considéraient ce cycle, qui a pu les différencier sur le sujet.

43 C. Pernet, 2023, p.37.

44 Voir C. Riedweg, 1998, et G. Pugliese-Carratelli, 2001.

45 Voir pour plus d'information C. Calame, 2006.

46 Platon, *les Lois*, X, 908 d, « Les malins inventeurs d'initiations privées [teletais idiais] sont des impies rusés », placés sur le même plan que les « devins et fabricants empressés de toutes sortes de prestiges », mais aussi « des tyrans, des orateurs populaires, des généraux, et les machinations de dénommés sophistes ».

Cf. aussi *Phèdre*, 244 d-e et la « folie téléstique ».

47 Aristote, *Métaphysique*, 985 b 23. Voir pour compléter l'étude sur l'école pythagoricienne Delatte, 1915, p. 67.

En effet, la pensée pythagoricienne considérait ces réincarnations comme une bénédiction, tandis que la pensée orphique y voyait une malédiction, une punition éternelle, ancrée dans le genre humain⁴⁸. Ce n'est d'ailleurs pas une idée unique dans la Grèce antique, on l'a retrouvé avec quelques variantes, comme dans les écrits de Pindare et d'Empédocle, tous deux issus du V^e siècle av. n.è. qui mentionnent des « fautes anciennes »⁴⁹. C'est d'ailleurs dans cette vision que les lamelles d'or sont associées à l'orphisme, parce que dans ce cas-là, la plupart des âmes se dirigent vers Léthé pour oublier leur vie passée, tandis que ceux qui ont reçu l'enseignement inscrit sur les lamelles se dirigent vers Mnémosyne. La mémoire que la déesse incarne ici permet de se souvenir que l'âme est céleste, ainsi le défunt en buvant l'eau de la mémoire met fin au cycle de réincarnations et obtient une certaine divinisation⁵⁰. La mémoire de Mnémosyne devient salvatrice. On peut remarquer que Léthé et donc l'oubli ne sont pas associés à la mort, mais au contraire à un retour vers la vie. Dans la pensée pythagoricienne, les morts se retrouvent là aussi devant Léthé afin d'oublier leurs vies passées. Cependant, ils préconisent d'exercer la mémoire afin de contrer cet oubli. Pythagore lui-même avait affirmé que grâce à ces exercices, il avait pu se souvenir de ses vies passées. On peut remarquer que, petit à petit, la mémoire prend un sens différent pour les Grecs. La mémoire sous forme d'exercice mental, de remémoration et de mnémotechnique a pu se développer en parallèle de ce que la religion avait mis en valeur au travers de la figure de Mnémosyne. Il faut comprendre que le concept de la mémoire s'adapte à la société et chacun peut donner une version qui correspond à son besoin ; ainsi pour les pythagoriciens, ce qui a le plus émergé, c'est l'exercice de la mémoire. Si on prend le cas de Platon, qui lui aussi a intégré la question de la réincarnation dans ses écrits⁵¹, à travers le même cheminement, c'est-à-dire le passage vers l'oubli, l'on peut remarquer une certaine modification quant à l'usage de Mnémosyne, ou de ce qu'elle représente. L'oubli devient le blâme de l'âme et la mémoire est liée aux connaissances plutôt qu'à l'âme. Ainsi, il faut exercer sa mémoire pour éviter l'ignorance⁵². Ce qui est intéressant, c'est que Platon a utilisé les mythes tels qu'il ont été présentés dans les lamelles d'or, mais sous une forme différente. Léthé n'est plus une source, mais une plaine d'où coule le fleuve Amélès⁵³. Mnémosyne est présente à travers Méléte, Mnémé, qui fait donc partie des Muses primitives⁵⁴, et qui représente l'exercice de la mémoire⁵⁵. Il faut comprendre que Platon utilise et adapte les mythes en fonction de ce qu'il a besoin de transmettre, c'est aussi le cas pour la mémoire et l'oubli. Dans ce cas, il met effectivement l'exercice de la mémoire en avant,

48 C. Pernet, 2023, p.35.

49 Pindare, *Ménon*, 81 b. Empédocle, *Purifications*, v. 115.

50 P. Bonnechere, 2003.

51 Platon, *République*, 613 b.

52 Voir J.-P. Vernant, 1962, p. 121.

53 Platon, *République*, 613 b.

54 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 29, 2-3.

55 Platon, *Phèdre*, 275 a ; voir aussi *Théétète*, 153 b.

s'éloignant ainsi de la vision classique de Mnémosyne qui n'est en aucun cas liée à la mnémotechnique ou tout type d'exercice mentale⁵⁶.

Nous avons vu qu'il existe deux versions majeures de Mnémosyne. Lorsque Mnémosyne est associée aux Muses, son domaine de prédilection, c'est l'art, elle devient par association patronne des arts ; elle inspire les poètes, garde en mémoire la gloire et conserve le souvenir des dieux. En revanche, quand elle est associée à Léthé, son domaine devient celui de la mort et de l'esprit ; elle préserve l'esprit des âmes, elle conserve le souvenir du divin et elle permet d'ouvrir un passage vers leur monde et celui des morts. Cette dernière fonction est particulièrement prégnante dans le rite de l'oracle de Trophonios que nous avons pu apercevoir pour la compréhension du rôle de Mnémosyne lors des Asclépiéias. Pour rappel c'est un rite que l'on peut trouver principalement dans les écrits de Pausanias⁵⁷ et de Plutarque⁵⁸. Afin d'échanger avec Trophonios, il y a plusieurs rituels à faire, mais nous nous concentrerons sur l'un des derniers avant l'incubation : boire à la source de Léthé, puis à celle de Mnémosyne. Après avoir bu à chacune des sources, le volontaire est ensuite conduit dans une sorte de fissure dans la montagne qui mène à un courant d'eau et à ce moment-là, il entreprend un voyage initiatique vers le royaume des morts. En suivant cette expérience, les prêtres récupèrent le volontaire et le font s'asseoir sur le trône de Mnémosyne afin de comprendre les visions expérimentées et les retranscrire pour les conserver. La particularité de cet oracle, pour cette étude, est qu'il présente clairement les deux versions de Mnémosyne : la source et la titanide. Dans ce cas précis, boire la source de Léthé serait une façon d'oublier sa vie humaine et de devenir semblable à un mort⁵⁹, tandis que boire celle de Mnémosyne permet le passage vers le royaume des morts et d'en garder le souvenir, elle conditionne l'esprit pour lui permettre ce voyage. Cette idée de la mémoire qui permet de surpasser la mort est un concept qui n'est pas forcément étranger au monde grec ; on peut prendre l'exemple du fils d'Hermès, Ethalide, à qui son père accorde « une mémoire inaltérable » pour le rendre immortel⁶⁰.

Il faut donc prendre en compte le fait que malgré l'écart entre les deux facettes de Mnémosyne, les domaines et concepts qui lui sont associés n'ont pas de définition précise. Dans ce sens, il faut voir, par exemple, toute la complexité que la notion de souvenir et celle de mémoire entretiennent avec la sphère funéraire. L'on peut souligner que l'ensemble des fonctions qui ont été attribuées à Mnémosyne peuvent s'appliquer dans ce domaine-là et cela sur plusieurs points. Les poètes, par

56 Voir pour plus d'approfondissement J.-P. Vernant, 1965.

57 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 29, 2-3.

Voir pour une analyse complète sur l'oracle de Trophonios, P. Bonnechere, 2003.

58 Plutarque, *Le Démon de Socrate*, 590, 21-24.

59 J.-P. Vernant, 1965, p. 117.

60 Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 643. Voir pour approfondir, J.-P. Vernant, 1965.

exemple, qui dépendent des Muses, donnent de l'importance au souvenir de la gloire et cette gloire permet de rester immortel à travers la mémoire collective⁶¹. Les philosophes donnent à la mémoire une force salvatrice, une capacité de clarifier l'esprit afin de faciliter le passage de la mort. Pour autant, le lien entre le souvenir et la mort ne s'arrête pas à ces notions. La mémoire et tout ce qu'elle implique, permettent de faire une passerelle entre les vivants et les morts, par exemple boire la source de Mnémosyne permet au vivant d'accéder à l'Hadès en un temps limité. Il nous est possible de trouver d'autres exemples qui semblent confirmer cette idée, même si la déesse en elle-même n'est pas impliquée. On peut le voir avec les sépultures, qui servent de repaire physique à la mémoire d'un défunt et qui, pour les Grecs, permettaient au mort d'accéder aux enfers⁶², sans cela, l'âme du défunt ne pouvait pas y accéder et tombait dans l'oubli⁶³; mais encore et de manière un peu plus simplifiée, le principe de conserver le souvenir d'un défunt permet de garder un lien entre les vivants et les morts. La mémoire et donc la sépulture représentent l'humanité d'un disparu et tant qu'elle est présente à travers les vivants, le mort restera présent, métaphoriquement⁶⁴. Ainsi, on peut voir que la déesse et les fonctions qu'elle incarne dans la Grèce antique permettent d'accompagner la mort; finalement, elle fait partie de cette sphère funéraire. Elle permet au vivant de concevoir la mort comme autre chose que simplement la fin d'une vie.

Mnémosyne est donc autant une déesse des arts, de la mort, de l'esprit et de la mémoire. Tous les attributs qu'on lui associe sont profondément ancrés dans la société grecque, ils sont définis par celle-ci. C'est une déesse qui évolue, change et s'adapte à la manière dont est conçue la mémoire. C'est en cela que l'on peut imaginer cette figure évoluer avec le temps, s'adaptant à la société qui elle aussi a changé au fil des siècles et aux contextes différents que ce soit l'éducation, les cultes à initiation, le domaine funéraire... Cependant et en réalité cela n'est pas vraiment surprenant compte tenu de son importance même dans la Grèce antique, il n'y a que très peu de sources attestant la présence de Mnémosyne. Malgré cela, il ne faut pas s'imaginer qu'elle est totalement disparue. Cela est d'autant plus vrai que la Grèce antique elle-même pourtant prise comme référence pour comprendre la figure de la déesse, ne nous a laissé que peu de sources à son sujet. Ce qui a été exposé jusqu'à présent repose sur un nombre limité de sources, dont la plupart proviennent d'auteurs romains qui ont pu relater une vision grecque; cela n'a en aucun cas empêché d'établir un portrait de la déesse et de la plupart de ces fonctions. De ce fait, il nous est possible d'analyser la vision de Mnémosyne après la période grecque, en étudiant chaque époque et les sources que nous pouvons identifier.

61 Voir la notion de Kléos, B. Cany, 2009, p. 146-156.

62 Voir l'étude de cas C. Pernet, 2023.

63 Euripide, *Hécube*, 27-35; *Les Troyennes*, 1081-1085.

64 E. Kattan, 2002, p. 24.

L'objectif de cette étude va donc être d'établir comment Mnémosyne et ses fonctions ont évolué au fil des siècles, quels ont été les changements et si cette figure et ses fonctions ont perduré. Pour cela, nous analyserons les sources de manière chronologique, en partageant en trois parties les époques qui suivent la Grèce antique, de l'âge romain à nos jours. Il est vrai que le panel temporel est assez large, mais il faut prendre en compte les informations que nous avons sur le sujet. C'est-à-dire que les sources en elle-même ne nous permettaient pas de nous concentrer sur une seule période, à moins de fournir une étude peu complète sur la déesse. D'autant plus que chaque époque a participé à l'évolution et à la réception de Mnémosyne. C'est d'ailleurs de cette manière que fonctionne la réception de l'Antiquité, les époques qui l'ont suivie ont façonné la vision qu'a notre société de celle-ci. Chaque période a une manière de voir l'antiquité qui est en écho à leur temps et surtout leur société avec les mœurs et les modes qui sont associées ; et cela laisse une trace dans la réception de l'antiquité pour les époques suivantes⁶⁵. L'on peut prendre pour exemple la Renaissance qui a d'une certaine manière redécouvert l'Antiquité et l'a adaptée à sa vision ; cela a eu des répercussions importantes sur notre vision actuelle.

Les trois parties qui formeront cette étude de Mnémosyne se tracent d'elles-mêmes. Tout d'abord, la période romaine est intéressante sur plusieurs points, avant tout car elle offre autant une vision grecque, comme nous avons pu le voir, avec Pausanias⁶⁶ et Diodore de Sicile⁶⁷, qu'une vision romaine de la déesse. En effet, l'on retrouve quelques traces de Mnémosyne, ou du moins une version adaptée, dans la Rome antique, ce malgré des sources éparses tant dans le temps que sur le sujet même. La manière dont les Romains présentent cette figure se distingue, car leur conception de la mémoire est très différente de celles des Grecs. La mémoire des ancêtres est l'un des points majeurs du thème de la mémoire pour les Romains. Cela est certes similaire à l'importance du souvenir du divin et des héros chez les Grecs, mais leur construction même de ce concept est différente. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est difficile de trouver une trace concrète de Mnémosyne dans la société romaine, bien que certains cas, un peu particuliers, aient pu émerger, tel Hygin⁶⁸, que nous aborderons de manière plus approfondie. Nous avons aussi pu noter une volonté tardive d'adapter la déesse en lui donnant un nom romain, mais les cas sont assez rares et ne semblent pas correspondre à quelque chose d'acquis dans la société romaine. En outre, la représentation romaine de la déesse, qui n'est pas extrêmement développée, a eu une répercussion sur la vision de Mnémosyne au fil des siècles.

65 Voir sur le sujet le *Classical Receptions Journal*, 2009 ou le colloque international de 2013 sur le thème « Framing Classical Reception Studies ».

66 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 29, 2-3.

67 Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, V, 67, 3

68 Hygin, *Fables*, préface.

Après la période romaine, la déesse semble disparaître. En revanche, les déesses qui accompagnent Mnémosyne, les Muses et Léthé, semblent perdurer dans les conceptions qui entourent la mémoire ; par ailleurs, ce qu'incarne Mnémosyne, une mémoire liée à la société grecque centrée sur les arts, la mort, l'esprit et le divin perdurent également, mais sans qu'elle soit mentionnée. Durant le Moyen Âge les Muses peuvent encore être citées, mais la plupart des sources les situent comme une seule et unique entité, influençant notre vision actuelle, où elles sont souvent remplacées par une seule Muse. La période moderne a insufflé un regain d'intérêt pour l'Antiquité, dite alors époque classique, et a redonné une image des Muses beaucoup plus similaires aux filles de Mnémosyne. Plus encore, la mémoire antique grecque refait surface sous différentes formes, que ce soit avec ce qui est appelé "le temple de la mémoire"⁶⁹ ou simplement une allégorie de la mémoire qui fait écho à la pensée romaine⁷⁰. En parallèle, le mythe orphique ou du moins des lamelles d'or, de Léthé et Mnémosyne semble également retrouver une certaine vitalité. Cependant, Mnémosyne n'est pas mentionnée et le fleuve de l'oubli, déjà bien plus réputé que sa consœur dans la Grèce antique s'est développée durant cette époque. Ce que représentait ce duo est conservé à travers Léthé.

Ce n'est qu'à partir de l'époque contemporaine que l'on peut voir réémerger la déesse, et cela dès la fin du XVIII^e siècle. Elle revient dans différentes disciplines : on la voit apparaître dans la littérature avec Balzac⁷¹, dans l'art⁷², mais aussi dans les sciences avec la théorie de la mémoire organique⁷³. Elle donne même son nom à un impressionnant corpus d'images, l'*Atlas Mnémosyne*, mais également à l'association *Mnémosyne*, qui a pour but de mettre en valeur l'histoire des femmes et du genre. On la retrouve également dans la culture populaire à travers des jeux vidéo, des films, ou encore des mangas. Cependant, et malgré toutes ces sources, son utilisation est assez restreinte ; pour la plupart des cas, elle est présente simplement pour son appellation de déesse de la mémoire.

Elle ne sera pas forcément développée et son nom sert simplement d'exemple. Pour d'autres cas, l'on peut remarquer une volonté d'adapter la déesse à ce que la société actuelle attend de la mémoire. D'une certaine manière, cela correspond aussi à ce qu'elle était, comme nous avons pu le voir, c'est-à-dire un témoignage de la société grecque antique. Parmi ces adaptations, on retrouve la plupart de ses fonctions, liées aux arts et savoirs, liées à la mort, mais également à l'esprit et l'élévation de l'âme. Ainsi Mnémosyne durant notre époque contemporaine s'est adaptée, s'est développée, modifiée, tout en restant une déesse grecque.

69 Honoré Lacombe de Prezel, *Dictionnaire iconologique ou introduction à la connaissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, &c. avec des Descriptions tirées des poètes anciens & modernes*, p. 51, p. 252 et p. 288.

70 Cesare Ripa, *l'Iconologia*.

71 Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*.

72 Voir par exemple Dante Gabriel Rossetti, *Mnemosyne*, ou Rosemary Madigan, *Mnemosyne*.

73 Voir les travaux de P. Kammerer, 1919.

Ces trois axes distincts vont donc nous servir de plan. Elles apportent chacune des informations différentes, qui nous permettront de répondre à la problématique qui a été posée. La période romaine a d'une certaine manière plus d'informations et la plupart vont nous servir de base quant à la réception de la déesse. Le Moyen Âge et l'époque moderne seront réunis, car malheureusement les sources que l'on y trouve ne sont pas assez nombreuses pour être séparées en deux parties. C'est avec ces époques que nous allons voir s'effacer le nom Mnémosyne malgré la conservation de ce qu'elle représente et ses fonctions. Enfin, la dernière partie s'étendra sur toute la période contemporaine, qui apporte un grand nombre de sources variées dans de nombreuses disciplines. Cependant et c'est sans doute l'un des points qui va le plus impacter cette partie de l'étude, le nom Mnémosyne ne sera pas forcément utilisé avec réflexion, c'est-à-dire que la déesse sera présente comme une personnification de la mémoire sans réelle analyse de qui était Mnémosyne et ses fonctions. Malgré cela, sa présence reflète bien la réception de la déesse et ainsi une étude peut être menée.

Partie I - La période romaine

Étudier la réception de la déesse Mnémosyne dans le monde romain suppose de dépasser l'idée d'un simple transfert de divinité pour appréhender un processus d'adaptation culturelle dans lequel se rejouent, avec des nuances propres au contexte latin, les enjeux fondamentaux liés à la mémoire. Si pour les Grecs Mnémosyne, associée aux Muses, représente une mémoire créatrice, une mémoire inspirante, ou associée à Léthé devient un pont entre le monde des vivants et celui des morts, une élévation de l'âme par la mémoire, ce n'est pas vraiment le cas chez les Romains ; et cela parce que la société romaine n'a pas les mêmes normes sociales et culturelles. Son transfert vers la société romaine implique nécessairement une réinterprétation et une recontextualisation plus larges. En effet, dans le monde romain, la mémoire, désignée le plus souvent par le terme latin *memoria*, englobe une pluralité d'aspects allant bien au-delà de la sphère artistique pour investir de manière décisive les domaines juridiques, politiques, éthiques et funéraires. Ce déplacement conceptuel et religieux induit donc une recomposition profonde de la figure de Mnémosyne, afin de correspondre aux enjeux et aux préoccupations spécifiques de Rome. À cet effet nous nous intéresserons à deux noms qui correspondent à une adaptation romaine de la déesse, Memoria et Moneta. À travers ces noms se sont développées des notions relatives au contexte romain. Cependant Mnémosyne en tant que déesse grecque ne disparaît pas, on en retrouve des traces, bien que minimes, s'imposant comme une volonté de conserver une tradition grecque. Il est important de mentionner également le culte à mystères et les lamelles d'or, liées aux fonctions de la déesse, qui comme nous le savons s'étendent du V^e siècle av n.è. jusqu'au III^e siècle de n.è. allant de la Grèce à l'Italie⁷⁴. Ce qui sous-entend que les sources étudiées pour comprendre les fonctions de Mnémosyne dans ce contexte particulier sont également présentes durant la période romaine et ont donc pu être déjà analysées de manière approfondie. De ce fait, comme elles n'apportent pas de nouvelles informations, nous ne nous y attarderons pas lors de cette étude⁷⁵.

Mnémosyne, bien que n'étant pas de manière générale une incarnation de la mémoire grecque dans son ensemble, ne peut être considérée sans une analyse de celle-ci. Elle ne représente que quelques aspects de la mémoire, mais il reste important d'analyser la mémoire en générale afin de

74 C. Calame, 2006.

75 Voir C. Pernet, 2023, p.34-41.

comprendre ses fonctions. Ainsi, si on se concentre sur la vision romaine, on remarque en premier lieu que la manière dont les Romains appréhendent la notion de mémoire révèle d'une conception dynamique et activement manipulée. Cette mémoire est caractérisée par une tension permanente entre le souvenir et l'oubli, la célébration publique et la réécriture intentionnelle du passé historique. Comme le met en évidence le chercheur Karl Galinsky, à travers ses travaux sur *la Memoria romana*, la mémoire à Rome ne doit pas être considérée comme un simple réservoir passif du passé, mais plutôt comme une force stratégique activement utilisée par les différents acteurs sociaux et politiques pour renforcer leur autorité et légitimer leurs positions⁷⁶.

Cette dimension stratégique de la mémoire s'exprime particulièrement dans les pratiques funéraires romaines, domaine où la mémoire, et également d'une certaine manière la réception de Mnémosyne, acquiert une importance centrale et matérielle. Le monde funéraire romain ne se limite pas à la simple commémoration du défunt ; il s'agit bien d'un véritable dispositif social et symbolique visant à assurer la pérennité du souvenir individuel au sein du collectif. Les inscriptions épigraphiques, les monuments funéraires et les gestes rituels constituent des formes spécifiques à travers lesquelles la mémoire prend corps et se matérialise dans l'espace urbain et social romain. Le *monumentum* romain n'est pas uniquement un instrument mémoriel passif, mais un acte d'inscription politique et sociale du défunt au sein de la communauté civique, ancrant ainsi durablement sa mémoire dans l'espace public⁷⁷.

Le contexte funéraire est particulièrement important parce qu'il est lié à Memoria, qui est associé à la réception de Mnémosyne et cela sous plusieurs aspects différents. Certains poètes, tel Aulu-Gelle un grammairien, du II^e siècle de n.è. ou encore l'écrivain et professeur de rhétorique du III^e siècle de n.è. Arnobe, ont utilisé ce nom pour remplacer le grec ; cependant à la différence de la Mnémosyne, associée à l'inspiration poétique, Memoria relève davantage d'une opération sociale et politique. Elle est convoquée dans les pratiques funéraires, où elle devient garante de la survie symbolique du défunt dans la mémoire des vivants, mais aussi dans les discours historiques, les célébrations civiques et les stratégies de pérennisation du nom. Cette chronologie témoigne d'une tradition romaine de la fonction mémorielle, qui cesse d'être seulement divine pour s'inscrire dans les mécanismes collectifs de transmission, de commémoration et d'organisation du passé.

En outre Mnémosyne trouve un autre prolongement dans la figure de Moneta. Liée au temple de Junon Moneta, la déesse voit son nom progressivement associé à l'acte de mémoire, notamment dans sa fonction d'avertissement, d'admonition et de mise en garde. Par son lien étymologique avec

76 K. Galinsky, 2014.

77 W. Van Andriga, 2021, p.133-135.

le verbe *moneo* qui signifie « avertir » ou « rappeler », Moneta devient un instrument de fixation, elle représente, au cœur du monde romain, une autre forme de mémoire, celle qui garde trace, qui avertit, qui inscrit la valeur. On peut y retrouver une réception de Mnémosyne, cependant toutes les fonctions de la déesse ne sont pas présentes, notamment celle liée aux arts.

La mémoire créative qui semble échapper aux adaptations romaines se manifeste principalement à travers les Muses. Les filles de Mnémosyne obtiennent un statut particulier, elles symbolisent une glorification de l'art grec et une volonté de conserver cet héritage. Leur réception dépend de trois points, le premier est leur adaptation romaine sous le nom des Camènes qui sont présentées par certains auteurs comme les Muses romaines inspirant les poètes. Le deuxième point concerne l'utilisation des Muses telles qu'elles sont représentées dans les écrits grecs et qui sont justement présentes pour le prestige de cette origine, sans qu'il n'y ait de réel développement quant à leur lien avec la mémoire. La dernière et celle qui nous intéresse le plus pour cette étude, est la version que nous propose Virgile qui met en scène les Muses et leur héritage grec, mais en imposant l'importance de leurs fonctions liées à Mnémosyne, c'est-à-dire conserver le souvenir de tout ce qui est, et le transmettre afin d'inspirer poètes et auteur latin. Ce lien avec les Muses s'illustre également à travers les représentations visuelles qui se sont manifestées à partir de la période romaine. Mnémosyne est particulièrement représentée sur les mosaïques en étant associée à ses filles. Elles obtiennent un statut particulier qui illustre à la fois un instrument de prestige, un signe de légitimité culturelle et un média d'une représentation collective qui associe l'élite à un idéal universel de savoir.

Cette période dans l'ensemble recèle beaucoup d'informations quant à la réception de Mnémosyne. Cependant, il est important de rappeler que les sources restent minimes en comparaison avec les autres dieux. Cela reste malgré tout conforme à ce que nous connaissons de la déesse, c'est-à-dire que même chez les Grecs la figure de Mnémosyne ne s'est pas énormément développée. C'est pour cette raison que cette étude est partagée en trois parties, la première nous sert de base d'information, c'est-à-dire de voir comment était considéré la mémoire chez les Romains, analysé son lien avec le contexte funéraire ; mais également établir comment a fonctionné l'adaptation des dieux chez les Romains et voir en particulier le cas des divinités personnification. Cette première partie permet de pouvoir détailler ensuite sur les prochaines parties. Notamment pour la deuxième qui a pour but d'étudier les modifications apportées au mythe dans la littérature. Tandis que la dernière partie se concentre sur l'adaptation et la variation qui sont faites à Mnémosyne et ses filles.

I - Une recherche romaine

A. La mémoire romaine

A.1) Une conception différente

La mémoire est une notion qui englobe énormément de sujets. Plusieurs aspects totalement différents dans une société peuvent être régis par l'importance de la mémoire. Celle-ci peut désigner autant la faculté intellectuelle développée avec la pensée pythagoricienne par exemple, ou une importance de l'honneur avec le rappel de promesse tenue, une conservation de grand héros dans la mémoire collective, une ampleur juridique de la mémoire, une inspiration pour les poètes, le souvenir d'un événement passé grâce à des monuments. La mémoire dans une société prend plusieurs formes. Mnémosyne qui est reconnue comme la déesse de la mémoire n'englobe pas toutes ces formes. Pour les Grecs elle est liée à la mémoire des arts et pour des cas assez particuliers, la mémoire des morts. Cependant, son image et ses fonctions évoluent en fonction de la société à laquelle elle est rattachée. C'est ce point qui nous intéresse le plus, et pour comprendre tous les aspects de la déesse il nous faut analyser ce qui l'entoure dans une société. Ainsi chez les Romains la notion de la mémoire est assez différente, bien que l'on retrouve une certaine similitude avec les Grecs. Elle constitue un dispositif culturel, politique et identitaire complexe, activé de manière permanente dans l'organisation sociale et la construction d'une identité collective romaine. Cette mémoire n'est pas seulement un acte de conservation passive des événements antérieurs, mais une force vive, stratégique, constamment manipulée par les différents acteurs politiques et sociaux afin de légitimer leur pouvoir et d'affirmer leur position au sein de la société romaine. Comme chez les Grecs, la mémoire touche de nombreux aspects de la société romaine, et c'est ce que nous allons voir dans cette étude⁷⁸.

Comme Michèle Simondon pour la mémoire grecque⁷⁹, le chercheur Karl Galinsky s'est imposé sur la question de la mémoire romaine à travers de nombreuses études. À la suite d'un colloque, il publia en 2016 *La Memoria romana* sur laquelle cette étude va prendre appui. Dans son analyse, il met en évidence la pluralité de la notion de mémoire romain où coexistent et s'opposent des mémoires contradictoires et des pratiques d'oubli volontaire. Selon lui, la mémoire à Rome ne constitue pas un bloc monolithique, mais un ensemble de traditions sans cesse renégociées, révisées

78 K. Galinsky, 2014, p. 3-7.

79 M. Simondon, 1982.

et réinterprétées à l'aune des préoccupations politiques contemporaines⁸⁰. La mémoire romaine n'est pas seulement le produit d'un consensus apparent, elle est aussi un espace de conflictualité et de réécriture permanente. On a pu voir se développer durant la République ce qu'on peut identifier comme une autobiographie qui fonctionne comme une défense contre l'oubli et un moyen de façonner sa propre mémoire pour le présent et pour l'avenir. Les Romains de l'époque républicaine disposaient de nombreuses traditions par lesquelles ils cherchaient à garantir que leurs réalisations et leurs qualités personnelles seraient gardées en souvenir après leur mort. Les statues, les inscriptions et les monuments de toutes sortes étaient conçus pour rappeler les carrières et les succès dans le cadre de la cité. Les triomphes et les funérailles étaient les deux rituels liés qui célébraient l'accomplissement suprême d'un homme⁸¹. L'inverse est aussi présent avec l'exemple de la *damnatio memoriae*. Cette pratique d'effacement sélectif révèle combien le souvenir et l'oubli sont des procédés stratégiques. Lorsqu'une personne est déclarée ennemi de l'État, on a quelques exemples tels Marc Antoine ou l'empereur Geta, son nom est martelé, ses statues abattues, ses images effacées des monnaies, comme pour arracher sa trace du récit collectif⁸². Mais cet oubli officiel n'aboutit jamais à une disparition totale : il laisse subsister des vestiges, des fragments et des contre-discours qui témoignent de l'ambivalence du processus mémoriel ; on peut prendre l'exemple d'un buste conservé de l'empereur Geta au Musée Saint-Raymond. Cependant, on remarque que la *damnatio memoriae* n'est pas une loi unique portant ce nom, mais un ensemble de « sanctions mémorielles » qui témoigne de la manière dont les élites pouvaient chercher à effacer les souvenirs publics jugés indésirables⁸³. La mémoire romaine est indissociable de ces tensions entre mémoires et oubli ; elle oscille sans cesse entre la monumentalisation des gloires passées et l'effacement des figures jugées dangereuses pour la cohésion politique⁸⁴.

Dans ce sens-là, la matérialité de cette mémoire, visible notamment dans les monuments urbains, joue un rôle essentiel dans sa permanence et sa transmission. Le *monumentum* romain, que l'on peut identifier comme un lieu de mémoire qui ne se limite pas à la simple commémoration, il représente également un outil pédagogique, destiné à inscrire durablement dans l'espace public les valeurs et les vertus associées à l'histoire de Rome⁸⁵. Comme l'a noté brièvement un des commentateurs d'Horace, Porphyre, le sens de *monumentum*, au-delà de sa fonction spécifique comme un *sepulcrum*, est que « tout en lui atteste et démontre la mémoire »⁸⁶. À cet égard, les espaces publics,

80 K. Galinsky, 2014, p. 15-17.

81 H. Flower, 2006, p.28-40.

82 H. Flower, 2006, p.56-58.

83 H. Flower, 2006, p.2.

84 C. Moatti, 2014, p. 308.

85 K. Galinsky, 2014., p. 21-25.

86 Porphyrio sur Horace, *Odes* 1.2.15, « monumentum non sepulcrum tantum dicitur, sed omne quicquid memoriam testatur. ».

tels le Forum ou le champ de Mars, sont des lieux saturés de mémoires concurrentes, où chaque édifice, statue ou inscription, affirme une version particulière du passé, orientée par des intérêts spécifiques⁸⁷. La notion de *monumentum*, que l'on retrouve dans l'inscription des arcs de triomphe, sur les colonnes commémoratives ou les statues honorifiques, désigne non seulement le souvenir en tant que tel, mais l'acte de fixer ce souvenir dans une matière durable. Comme le rappelle Galinsky, le *monumentum* est un instrument de transmission : il fait entrer le passé dans un régime de visibilité, il organise la mémoire comme une expérience partagée, il édifie un cadre symbolique qui éduque et qui persuade⁸⁸. Ainsi l'espace urbain à Rome jouait un rôle crucial dans la préservation de la mémoire collective. Les monuments et espaces publics étaient chargés d'une signification mémorielle forte. Chaque monument ou édifice représentait un rappel concret des victoires, des héros ou des événements marquants de l'histoire romaine, ancrant la mémoire dans le quotidien des citoyens⁸⁹. Ces structures offraient aux citoyens une mémoire visuelle constante, réactivant régulièrement le souvenir des triomphes impériaux et renforçant ainsi le sentiment d'unité et de continuité historique dans l'esprit collectif romain⁹⁰.

Un autre aspect de la mémoire qui façonne l'esprit des Romains c'est la littérature et l'écriture historique. Les historiens comme Tite-Live⁹¹, Salluste⁹² ou Tacite⁹³, conçoivent leur travail non seulement comme un devoir de conservation, mais aussi comme un acte moral destiné à offrir aux citoyens des *exempla* à suivre ou à éviter. Cette historiographie à visée normative, loin d'être neutre, s'insère dans une stratégie plus large d'éducation civique où la mémoire sert explicitement d'instrument de contrôle social⁹⁴. Tite-Live, dans la préface de son *Ab Urbe Condita Libri*⁹⁵, affirme qu'il ne veut pas seulement raconter ce qui s'est passé, mais que son récit doit aider à discerner les modèles de conduite, à juger les actions selon l'aune d'une mémoire idéale⁹⁶. La mémoire se fait ainsi matrice de valeurs, elle n'est pas une simple récapitulation, mais la source d'une normativité morale. Cicéron, dans son œuvre *De Oratore*, considère l'histoire comme la vie même de la mémoire, soulignant la nécessité absolue de préserver et transmettre les expériences passées pour instruire moralement les générations futures⁹⁷. À travers cette conception, les Romains établissaient

87 C. Moatti, 2014, p.301-310.

88 K. Galinsky, 2014, p.14-17.

89 D. Miano, 2011, p.315-316.

90 J.D. Hughes, 2014, p.103-107.

91 Tite-Live, *Histoire de Rome depuis sa fondation*, 43, 13, 2.

92 Salluste, *La Conjuration de Catilina*, 12, 3.

93 Tacite, *Annales*, 4.16.

94 A. Syson, 2016, p. 302-303.

95 Tite-Live, *Histoire de Rome depuis sa fondation*, 43, 13, 2.

96 Voir A. Syson, 2016.

97 Cicéron, *De Oratore*, 2.11.44.

un lien entre mémoire et moralité, conférant à la mémoire un rôle essentiel dans l'éducation citoyenne⁹⁸.

Les valeurs romaines et la mémoire sont particulièrement liées et nous avons plusieurs exemples en plus de ce que nous avons jusqu'ici. On peut évoquer, parmi les fondements idéologiques de la civilisation romaine, un ensemble de principes regroupés sous l'expression *mos maiorum*, que l'on peut comprendre comme la tradition des ancêtres. Ce système de valeurs romain, bien qu'implicite et non réglementé par des lois, constituait un code de conduite essentiel tant sur le plan moral que dans les domaines religieux, politiques et sociaux⁹⁹. Il agissait comme une norme comportementale, transmise de génération en génération, et servait de guide à la conduite des citoyens. Cette tradition fut particulièrement défendue par les élites républicaines, même si son influence s'amenuisa progressivement au fil du temps. Parmi ses défenseurs les plus intransigeants, on trouve Caton l'Ancien, né en 234 et mort en 149 av. n.è. qui voyait dans l'abandon progressif de ces principes une marque de décadence. À l'époque impériale, Auguste tenta de raviver cet attachement aux pratiques ancestrales en les intégrant à son programme de réformes législatives¹⁰⁰. Ainsi, la mémoire des aïeux et le respect de leurs enseignements occupaient une place centrale dans la pensée romaine. Cette coutume des ancêtres est aussi extrêmement liée à la culture funéraire qui place la mémoire des ancêtres à l'honneur. L'importance de la mémoire dans le contexte funéraire romain est particulièrement élevée et peut être reliée à Mnémosyne, ou du moins, une adaptation de cette dernière, c'est pour cette raison que nous étudierons cette notion de manière bien plus approfondie dans la sous-partie suivante.

Nous pouvons remarquer que l'empire, s'étendant du 1^{er} siècle av. n. è. jusqu'au V^e de n.è. a une place importante sur la question de la mémoire et surtout de sa réécriture, le pouvoir impérial cherche à stabiliser une mémoire officielle capable d'unir une société romaine traversée par de nombreuses tensions internes¹⁰¹. Le rapport entre mémoire et pouvoir politique prend une dimension particulièrement explicite sous Auguste, qui instrumentalise habilement les commémorations historiques pour asseoir sa légitimité ; puisque dans un contexte de changement politique où la nouveauté est mal vue, il faut s'appuyer sur la tradition. Les restaurations de temples, la fondation de nouveaux autels et la célébration de cérémonies ancestrales ne visent pas seulement à renouer avec les traditions anciennes, mais à inscrire le règne d'Auguste dans une continuité historique soigneusement reconstruite¹⁰². Le programme d'Auguste vise à suturer les fractures de la guerre

98 K. Galinsky, 2014, p.1-3.

99 Voir pour l'aspect religieux, J. Scheid, 2019.

100 K. Galinsky, 2014, p.1-3.

101 A. Syson, 2016, p. 300-304.

102 D. Miano, 2011, p. 40-55.

civile en instituant une mémoire officielle , celle d'un passé héroïque retrouvé, d'une continuité assurée entre les vertus républicaines et l'ordre impérial¹⁰³. La mention d'Enée, l'évocation des antiques rites, la renaissance des fêtes religieuses sont autant de signaux qui instaurent un récit commun, un mythe d'origine, et qui effacent la conflictualité du réel. Les fêtes religieuses, tels les Jeux séculaires de 17 av. n.è. qui contribuent ainsi à créer une mémoire collective fédératrice autour du princeps, en articulant le passé glorieux de Rome à la stabilité politique contemporaine¹⁰⁴. La mémoire romaine devient alors un instrument de pacification et d'unification.

La mémoire collective romaine apparaît donc comme une entité dynamique, complexe et multidimensionnelle, profondément intégrée aux structures sociales, politiques et culturelles de Rome. Ce n'était pas seulement un outil de rappel historique, mais une construction active et continue du sens identitaire romain, portée par divers moyens allant de l'architecture monumentale à l'éloquence oratoire, des traditions religieuses aux productions littéraires. Ainsi, comprendre la mémoire romaine, c'est saisir comment une civilisation entière s'est construite autour de la nécessité constante de rappeler, célébrer et réfléchir sur son passé pour mieux affronter l'avenir. Finalement, la mémoire romaine peut être comprise à travers un dialogue constant entre le souvenir et l'oubli, la matérialité et son lien avec l'immatérialité, une continuité et une rupture. C'est un phénomène qui imprègne tous les domaines de la vie romaine, politique, religieuse, sociale et culturelle, façonnant profondément l'identité romaine à travers les siècles.

A.2) Séparation avec les arts, mais unification dans la mort

Le monde funéraire comme dans toute civilisation a une place importante dans la société et la mémoire est son partenaire. Mnémosyne en tant que mère des Muses représente le lien entre la mémoire et les arts cependant en étudiant ces fonctions dans son ensemble, on peut se rendre compte que ce n'est pas le seul type de mémoire qu'elle représente. En effet, la déesse peut également être liée au monde des morts, et cela de différentes façons qui varient en fonction de son association dans les différents usages. Quand elle est associée avec ses filles, inspirer les poètes à conserver le souvenir des héros fait partie de la fonction des Muses et donc par extension à Mnémosyne¹⁰⁵. Lors de la consultation de l'oracle de Trophonios, le trône de Mnémosyne a pour

103 E. Orlin, 2010, p.116.

104 K. Galinsky, 2014, p. 90-105.

105 J-P. Vernant 1989, p. 42.

but de permettre de reformer la pensée et pouvoir transmettre l'expérience vécue dans le royaume des morts. Dans ce cas précis, les Muses ne sont pas directement concernées, cependant le lien avec les arts est maintenu¹⁰⁶. Sous la forme d'une source ou d'un lac et associé à Léthé, la déesse devient un lien entre le des mondes des vivants et celui des morts. Elle peut permettre à l'âme d'un mort d'atteindre une certaine divinisation et mettre fin au cycle des renaissances de ce que l'on retrouve dans la pensée orphique, mais également dans le culte à mystères¹⁰⁷. On la retrouve également sous cette forme avec Léthé, durant l'oracle de Trophonios, où elle sert de pont pour rejoindre l'Hadès, elle conditionne l'âme d'un initié pour lui permettre de se souvenir du voyage vers le monde des morts¹⁰⁸. Cette partie des fonctions de Mnémosyne, liée au contexte funéraire, nous amène à nous questionner sur la réception de la déesse chez les Romains. Celle-ci ne reçoit pas une adaptation évidente de ces fonctions et dans la rareté de son utilisation nous pouvons nous demander où est-elle passée dans le contexte funéraire. Nous avons une possibilité de transposition avec le cas de Memoria que nous analyserons dans cette étude. Cependant il est important avant tout de comprendre l'importance de la mémoire dans le contexte funéraire romain, qui ne saurait être réduit à une simple trace inscrite sur une tombe. Celle-ci constitue un phénomène complexe, structurant en profondeur les gestes, les discours et les formes que prend la mort dans le monde romain. Ainsi nous avons de l'épithèque au geste rituel, de l'organisation spatiale des tombes, à la distinction entre *sepulcrum* et *monumentum*¹⁰⁹. C'est un système de pensée tout entier qui se dessine, dans lequel la mémoire du défunt, qu'elle soit affichée, transmise ou recomposée, occupe une place fondamentale. Le traitement funéraire ne répond pas seulement à une exigence de piété ou de respect social, il participe activement à l'intégration du mort dans une trame collective et familiale dont les marques s'inscrivent durablement dans l'espace et dans les pratiques.

Chez les Romains, l'épithèque constitue sans doute la forme la plus immédiatement perceptible de cette volonté mémorielle. Les inscriptions, standardisées, mais non dénuées de variantes régionales, expriment une mémoire d'autant plus structurée qu'elle s'inscrit dans un formulaire précis et évolutif. La dédicace aux dieux Mânes, dont la diffusion s'amorce au tournant du I^{er} et du II^e siècle de n.è. cristallise cette tension entre norme épigraphique et élaboration religieuse. Les dieux Mânes sont une collectivité divine, des entités anonymes régissant le monde des morts. Ces divinités, les Mânes, étaient perçues comme détentrices des âmes, lesquelles leur étaient confiées à l'issue des rites funéraires. Le défunt, par ce passage, perdait sa singularité pour se fondre dans une figure

106 P. Bonnechere, 2003.

107 Voir C. Calame, 2005 et 2008.

108 P. Bonnechere, 2003.

109 W. Van Andringa, 2021, p. 134.

divine impersonnelle, représentée par les *Dis Manes*¹¹⁰. Cicéron, par exemple, dans son écrit *De Legibus* permet de constater les droits des dieux Mânes à travers un questionnement sur les pratiques funéraires.

« Que les droits des dieux mânes soient saints. Que les gens de bien qui ont été livrés à la mort soient considérés comme des dieux. Que les dépenses à leur égard et les funérailles soient modérées »¹¹¹.

Les premières occurrences épigraphiques associées aux dieux Mânes apparaissent naturellement à Rome et dans le reste de la péninsule italienne, bien qu'elles soient quasiment absentes durant la période républicaine. Quelques inscriptions isolées, datées grâce à l'étude de prosopographie ou à des indices internes de datation, peuvent être attribuées à l'époque triumvirale ou augustéenne¹¹². Ce n'est véritablement qu'à partir du milieu du I^{er} siècle de n.è. et plus nettement sous les Flaviens, que la formule dédicatoire aux dieux Mânes, qu'elle soit inscrite dans sa forme intégrale, abrégée ou contractée commence à se diffuser de manière régulière. Ce développement s'amplifie dès le début du II^e siècle¹¹³. Cette formule connaît une diffusion relativement parallèle dans le reste de l'Italie, bien que l'absence d'études de synthèse locales empêche d'en mesurer précisément les variations régionales ou les rythmes d'adoption¹¹⁴. L'abréviation D M, devenu presque obligatoire, confère à l'épithaphe une coloration spirituelle qui, sans relever nécessairement d'un culte personnel ou d'une croyance dogmatique, donne à la mémoire du défunt une orientation religieuse implicite. On y voit généralement l'empreinte d'une convention, parfois vidée de son contenu premier, mais qui n'en reste pas moins signifiante dans la pratique collective de la mémoire funéraire romaine¹¹⁵.

À partir du III^e siècle de n.è. un changement lexical accompagne cette évolution des pratiques, le terme *Memoria* commence à apparaître dans les épithaphes, parfois accolée à la formule traditionnelle *Dis Manibus*, parfois en substitution, mettant l'accent non plus seulement sur l'offrande rituelle, mais sur l'idée d'un hommage à la mémoire individuelle du mort¹¹⁶. On voit même apparaître des expressions soulignant la pérennité du souvenir, tel que *memoria aeterna* ou *memoria aeternalis*, qui traduisent une volonté nouvelle de perpétuer la mémoire du défunt au-delà

110 Voir J. Scheid, 2019, p. 162-164.

111 Cicéron, *De legibus*, II, 22.

112 CIL I2, 1273 = ILLRP, 944 (datée par la mention du mois de Quintilis, avec les lettres D M) ; CIL I2, 761 (= ILS, 880) = ILLRP, 391 (mention du préteur de 57 av. J.-C., L. Caecilius L. f. Rufus) ; CIL VI, 2156 et p. 3295 (mention du cos. de 6 apr. J.-C., L. Nonius Asprenas).

113 N. Laubry, 2021, p.163-164.

114 N. Laubry, 2021, p.164.

115 N. Laubry, 2021, p. 158-159.

116 G. Van Heems, 2021, p. 156-157.

de la mort. On peut prendre l'exemple de cette inscription sur une stèle à Lyon datant du III^e siècle de n.è. :

D(iis) M(anibus) / et memoriae aeternae / Bittiae Titiae feminae / sanctissimae
et incom/parabili moribus [et pie]/tate et Sabinio Sancto con/iugi vivo Iulius
Diviciac(us) / et Sabinus Sanctinus fi[l(ii)] / parentibus karissim[is] / ponendum
curaveru[nt] / et sub ascia dedicave/runt¹¹⁷.

« Aux dieux Mânes et à la mémoire éternelle de Bittia Titia, femme très vertueuse, d'une pureté de mœurs et d'un piété incomparables, et à Sabinus Sanctus, son mari survivant ; Julius Diviciacus et Sabinus Sanctinus, ses fils, à leurs parents très chers ont pris soin d'élever (ce tombeau) et l'ont dédié sous l'ascia. »

À travers ces évolutions du 1^{er} au III^e siècle de n.è. on assiste à une affirmation progressive de l'individualité de l'âme et à une aspiration plus marquée à son immortalité personnelle¹¹⁸ ; un changement qui entre en résonance avec les conceptions grecques qui ont donné l'importance à l'immortalité dans le souvenir du défunt¹¹⁹.

En plus des inscriptions, on peut remarquer chez les Romains une importance de l'organisation spécifique de l'espace réservé aux morts, articulée autour de deux éléments distincts, le *monumentum* et le *sepulcrum*¹²⁰. Ces deux composantes renvoient à des temporalités et à des conceptions différenciées de la mémoire liée à la mort. Le *monumentum*, quelle qu'en soit la forme architecturale, avait pour vocation de célébrer le souvenir du défunt à travers une monumentalité affirmée¹²¹. Il participait ainsi à la construction d'une mort sociale, destinée à perdurer dans le temps, presque à se figer dans une éternité mémorielle. À l'inverse, le *sepulcrum* désignait l'espace strictement juridique consacré au défunt, c'est le lieu qui abritait le corps, désormais réduit à sa forme ultime, qu'il s'agisse d'un ensemble d'ossements, de cendres, ou simplement d'un corps transformé¹²². Selon la formule latine, *corpus aut ossa aut cineres*¹²³, il ne s'agit non plus du corps vivant ni même du cadavre, mais d'un résidu sacralisé, intégré à un espace funéraire réservé; de ce

117 CIL XIII 2081 = CAG-69-02, p 421.

118 G. Van Heens, 2021, p. 157. « Avec ces épitaphes devenues des dédicaces au souvenir du défunt, nous nous trouvons dans une société et à une époque où on ne se satisfait plus que l'âme soit un simple souffle vital, certes éternel, mais sans substance ni identité : la memoria se fait alors la garante de la survie et de l'éternité de l'identité du mort. ».

119 C. Pernet, 2023, p. 52-58.

120 W. Van Andringa, 2021, p. 134.

121 D. XI, 7, 2, 6 ; XI, 7, 42.

122 D. XI, 7, 2, 5.

123 D. XI, 7, 2, 4.

fait il est contraint au régime du droit sacré et est considéré comme « un lieu religieux ». Enfin, il y a également une importance des aménagements matériels de la sépulture, qui relèvent d'une véritable stratégie mémorielle. Loin de se limiter à un dépôt du défunt, la tombe est conçue comme un dispositif symbolique, visible ou invisible, destiné à assurer la persistance du souvenir. À travers les enclos, les tubes à libation, les stèles, les plaques de scellement et les gestes de manipulation du corps, c'est un langage de la mémoire qui s'exprime, à la fois codifié et adapté aux circonstances individuelles¹²⁴. L'exemple du tombeau de *Publius Vesonius Phileros*, à Pompéi, illustre cette sophistication des pratiques : les sépultures y sont individualisées, les stèles soigneusement disposées, et le monument érigé par Phileros lui-même, de son vivant, portent l'inscription explicite de son intention mémorielle¹²⁵. Le cas de Vesonius Phileros montre bien que la mémoire funéraire ne se limite pas à rappeler un individu disparu, mais participe à la construction d'une identité sociale¹²⁶. En érigeant un monument à son nom, tout en y associant sa patronne et son ami affranchi, Phileros fonde symboliquement une lignée, recompose une cellule familiale et affirme sa place dans la société¹²⁷. Le geste de mémoire devient ici acte de légitimation, qui s'inscrit dans une logique de promotion sociale. La mémoire affichée par l'architecture, l'épigraphie et l'agencement spatial de la sépulture s'oppose à l'oubli, mais aussi à l'anonymat, en fixant dans la pierre un récit destiné à survivre aux vivants.

À cette mémoire visible s'ajoute une mémoire invisible, faite d'arrangements subtils, d'inhumations secondaires, de gestes enfouis qui n'apparaissent que par l'archéologie. Dans certaines tombes, les restes sont déplacés, redistribués, parfois même partagés entre plusieurs contenants. L'individualisation des tombes n'exclut pas la pratique de la sépulture multiple, mais celle-ci s'accompagne de signes distinctifs, stèles, plaques, tertres, autant d'éléments qui disent la présence des morts, leur lien familial ou affectif, et l'intention de ceux qui ont organisé leur mémoire⁷. Parfois, seul l'un des défunts d'une tombe double bénéficie d'une inscription, tandis que l'autre disparaît dans le silence. Ce déséquilibre mémoriel, loin d'être fortuit, traduit une hiérarchisation sociale ou affective, qui guide la fabrique du souvenir¹²⁸.

On comprend dès lors que la mémoire funéraire romaine, loin d'être un simple écho du passé, est une construction active, dynamique, constamment actualisée. Les rituels, les inscriptions, les gestes,

124 W. Van Andringa, 2021, p. 132-134.

125 W. Van Andringa, 2021, p. 134-135.

126 *Ibid*, p. 135. *P(ublius) Vesonius (mulieris) l(ibertus) / Phileros, Augustalis 6, / vivos monument(um) / fecit sibi et suis; // Vesoniae P(ublii) f(iliae), / patronae, et // M(arco) Orfellio M(arci) l(iberto) / Fausto, amico.*

« Publius Vesonius Phileros, affranchi de matrone, augustal, a fait ce monument de son vivant pour lui et pour les siens, pour Vesonia, fille de Publius, sa patronne et pour Marcus Orfellius Faustus, affranchi de Marcus, son ami »

127 W. Van Andringa, 2021, 2021, p. 135-136.

128 *Ibid*, 2021, p. 135-136.

les monuments ne sont pas des fins en soi, mais des instruments au service d'une mémoire en devenir, façonnée par les vivants pour inscrire les morts dans un ordre symbolique et social. Elle articule l'individuel et le collectif, l'intime et le public, le silence du tombeau et la parole de l'épithaphe. En cela, elle constitue un observatoire privilégié de la manière dont les Romains pensaient la mort, non pas comme une rupture, mais comme un passage nécessitant un ancrage dans le souvenir et une continuité assurée par les vivants. Le terme *Memoria* dans ce contexte est utilisé pour représenter la mémoire des morts, or ce n'est pas la seule utilisation de ce mot, puisqu'il est assez courant ; cependant ce qui nous intéresse dans cette étude, c'est le fait qu'il peut également être donné à une adaptation de Mnémosyne. Sur ce point on peut se demander, comment fonctionne la divinité chez les Romains et notamment la question de l'adaptation des dieux grecs aux dieux romains.

B. Les dieux du Grecs aux Romains

Afin de comprendre la réception de Mnémosyne dans le monde romain, il convient tout d'abord de s'attarder sur les mécanismes d'adaptation des divinités grecques au sein du panthéon romain. Loin d'un simple transfert de noms ou de fonctions, ce processus implique des transformations profondes, tant sur le plan symbolique que culturel. Les dieux grecs sont souvent reconfigurés selon les codes culturels, religieux et sociaux propres à Rome, ce qui complexifie l'identification de figures telles que Mnémosyne, rarement mentionnée directement, mais dont les fonctions perdurent. Dans un second temps au vu des adaptations faites à la déesse, avec le cas de Memoria, ou de ces fonctions en générale, nous allons aborder la question des dieux personification.

B.1) Une implantation de dieux

D'une manière assez évidente si nous voulons étudier la réception de Mnémosyne dans le cadre de la période romaine, il est important de comprendre tous les aspects qui sont liés à la mémoire romaine, mais également à l'adaptation des dieux grecs. L'intégration des divinités

grecques dans le panthéon romain illustre la faculté d'adaptation et de transformation propre à la civilisation romaine. Les dieux étrangers étaient ramenés à Rome et intégrés au monde religieux. Il ne s'agit pas simplement d'adopter des noms ou des représentations iconographiques pour les dieux, mais bien d'un processus plus complexe, impliquant une réflexion nouvelle des fonctions attribuées aux dieux, une reconfiguration des pratiques cultuelles et un ajustement de leur portée symbolique au sein du tissu social et politique romain¹²⁹. La culture romaine, bien que similaire aux Grecs sur de nombreux sujets, reste profondément différente. C'est pour cette raison qu'il est important de comprendre comment ont été adaptés les dieux grecs et comment ils sont intégrés dans la société romaine. Il y a plusieurs notions à prendre en compte sur ce sujet, notamment les questionnements autour de l'identité du dieu et donc d'altérité et d'interprétation ; mais également la manière dont les dieux sont considérés dans la société romaine.

Ainsi dans les recherches récentes sur les notions d'identité, d'altérité et de traduction culturelles, le cas gréco-romain demande des outils spécifiques pour être appréhendé. C'est dans cette perspective qu'a été formulée la notion d'altérité incluse, particulièrement utile pour étudier la manière dont les Romains ont adapté et transformé les éléments grecs. Cette approche évite de figer les catégories d'identité et d'altérité, en soulignant que, dans la langue latine elle-même, *alter* désigne un autre dans une relation duale, alors que *alius* renvoie à la pluralité. Ainsi, l'altérité romaine implique toujours un lien, une proximité, souvent conflictuelle ou ambivalente, avec un autre qui est en même temps familier, la Grèce¹³⁰. Cette dynamique se retrouve dans la manière dont les Romains adoptent certains dieux étrangers pour enrichir et reconfigurer leur propre panthéon. L'exemple de Junon Reine, accueillie après le siège d'une cité étrusque¹³¹, ou de la Vénus d'Eryx, intégrée à Rome avec une dimension protectrice accrue¹³², illustre comment les divinités extérieures, en particulier celles des Grecs, participent activement à la narration religieuse romaine. Ces emprunts permettent à la fois de renforcer la cohésion civique et de faire évoluer les représentations divines. Dans ce cadre, l'analyse des dieux grecs « romains » et des dieux romains « grecs » doit être conduite à partir de cette altérité enchevêtrée, construite, et non d'un simple mimétisme¹³³.

Ce dialogue religieux entre Rome et la Grèce engage une réflexion plus large sur la manière d'intégrer une religion étrangère dans un système culturel donné. Le concept d'*interpretatio*, souvent mobilisé pour désigner l'identification d'un dieu étranger à une divinité romaine, est au cœur de cette opération. Mais cette notion ne renvoie pas à une pratique codifiée. Il s'agit plutôt

129 J. Scheid, 2019.

130 F. Dupont, 2022, p.42-43.

131 Ferri, *Tutela Urbis*, 55-85.

132 Voir B. Lietz, 2012.

133 C. Bonnet, V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, 2016, p.8-10.

d'un effort de médiation, de traduction et parfois de réinvention. Des chercheurs comme Mark S. Smith et Clifford Ando ont proposé de voir dans cette *interpretatio* une forme de discours impérial, servant à assimiler et hiérarchiser les cultures dominées. Toutefois, cette perspective mérite d'être nuancée, notamment dans le cas grec. L'hellénisme, aux yeux des Romains, n'est pas une culture étrangère comme les autres ; il est à la fois modèle prestigieux et objet de méfiance¹³⁴. La Grèce apparaît comme un alter ego, une figure à la fois proche et radicalement autre¹³⁵. Cette tension se reflète également dans les pratiques de traduction. Comme l'a montré Maurizio Bettini, la traduction romaine du grec n'est pas un simple transfert de mots, mais une opération créatrice. Cicéron, par exemple, en traduisant les discours grecs, affirme qu'il invente de nouvelles expressions latines, inspirées, mais non subordonnées à ses modèles¹³⁶. Ainsi, la traduction devient un outil d'enrichissement culturel. On peut se demander si une logique similaire n'est pas à l'œuvre dans le passage de Mnémosyne à Moneta, où la mémoire inspiratrice des Muses est transférée dans une figure romaine à la fois liée au souvenir, à l'avertissement et à la monnaie. Dans ce « monde gréco-romain »¹³⁷, selon l'expression du chercheur Paul Veyne, la culture grecque et le pouvoir romain s'entrelacent, rendant toute catégorisation simple inopérante. Cela impose de penser le dialogue religieux entre panthéons non comme un mécanisme figé, mais comme un processus fluide, toujours négocié¹³⁸.

Ensuite, nous pouvons nous concentrer sur la question de l'intégration des divinités grecques dans la société romaine. Lorsqu'ils furent introduits à Rome, les dieux grecs ne s'imposèrent jamais comme des maîtres étrangers, ils furent adoptés par une décision collective, intégrés aux rites officiels, et requalifiés dans le cadre d'une religion civique¹³⁹. Les dieux n'obtenaient pas leur place au sein de la cité en vertu d'une apparition spontanée ou d'une manifestation surnaturelle, comme on peut s'imaginer l'arrivée d'un dieu, mais bien en raison d'une décision humaine, émanant du peuple, du Sénat ou d'un magistrat agissant selon les règles civiques.

« Chez vous, les païens, c'est le bon plaisir de l'homme qui décide qui est dieu et qui ne l'est pas. Si un dieu n'a plu à l'homme, il ne sera point dieu ; voilà que l'homme devra être propice au dieu »¹⁴⁰.

134 Voir J-L. Ferrary, 1988.

135 C. Bonnet, V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, 2016, p.10-12.

136 Cicéron, *De oratore*, 155.

137 P. Veyne, 2005.

138 C. Bonnet, V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, 2016, p.11-12.

139 J. Sheid, 2019, p.143-144.

140 Tertullien, *Apologétique*, 5, 1.

Lors de la fondation d'une colonie, suivant l'exemple attribué à Romulus lors de la création de Rome, l'un des premiers gestes posés par la nouvelle communauté était d'établir un calendrier des fêtes, de répertorier les rites à pratiquer et de doter les dieux de lieux de culte appropriés. Ces choix déterminaient l'entrée officielle des divinités dans le corps de la cité, en tant que protecteurs et membres intégrés de l'ordre urbain¹⁴¹. De manière complémentaire, lorsqu'une divinité jusque-là inconnue manifestait sa présence pour venir en aide aux Romains, cette intervention ne suffisait pas à elle seule pour qu'elle soit reconnue ; il fallait encore que les autorités, notamment le Sénat, examinent et valident son admission, accordant à cette divinité un statut légitime à travers un processus institutionnel formel¹⁴². En outre, les dieux à Rome apparaissent comme des partenaires politiques et non comme des souverains jaloux, ils participent à l'ordre public, mais restent soumis à l'autorité des magistrats et à l'interprétation des prêtres. La reconnaissance d'un dieu étranger passait par un acte solennel de naturalisation religieuse. Cette procédure s'apparente à une forme d'octroi de citoyenneté divine, la divinité importée se voit conférer un statut analogue à celui d'un étranger recevant le droit de cité. Elle reçoit un espace cultuel officiel, un calendrier de fêtes, un collège sacerdotal, et parfois même une place dans la hiérarchie des protecteurs de l'État. Les dieux grecs ainsi « naturalisés » ne conservent pas toujours leur personnalité primitive, ils subissent des transformations rituelles et symboliques qui les rendent compatibles avec la tradition romaine¹⁴³.

On peut illustrer cette idée en prenant l'exemple d'Asclépios. Sextus Pompeius Festus, grammairien du II^e siècle de n.è. rapporte qu'il fut introduit à Rome en tant que dieu *peregrinus*, ce mot était d'ailleurs utilisé pour désigner les citoyens libres ne faisant pas partie du peuple romain¹⁴⁴. Son nom fut adapté en latin sous la forme Esculapius, et son culte connut lui aussi un certain degré de romanisation. Cette intégration se manifeste notamment par la mention du dieu, ainsi que de la date anniversaire de la consécration de son temple, dans les calendriers religieux romains. Le transfert d'Asclépios à Rome en 292 av n.è. fut entrepris à l'initiative directe des autorités romaines. La mission envoyée à Épidaure pour ramener le dieu guérisseur fut conduite par Q. Ogulnius Gallus, personnage influent dans le paysage politique de son temps¹⁴⁵. En tant que tribun de la plèbe en 300 av n.è, il s'était notamment illustré en ouvrant l'accès à certaines fonctions, telles que celles de pontife et d'augure, aux citoyens plébéiens¹⁴⁶. Ce contexte montre clairement que les figures divines, tout comme les structures civiques, étaient soumises à la régulation d'un même pouvoir politique, incarné ici par Ogulnius lui-même.

141 J. Sheid, 2019, p.143-144.

142 J. Sheid, 2019, p.144-145.

143 A. Blomart, 2002, p.330-338.

144 Festus, *Peregrina sacra*, 268, L.

145 Tite-Live, *Histoire romaine*, 11, 3.

146 Pour approfondir sur le cas d'Ogulnius, voir F. Cassola, 1962, p. 151.

Ainsi, l'adaptation des dieux grecs n'est pas un simple phénomène d'emprunt ; elle procède d'une volonté politique et religieuse d'interpréter la culture grecque pour mieux la reconfigurer. Rome invente un système religieux capable d'englober les traditions étrangères sans perdre sa cohérence. L'hellénisation des panthéons, loin de représenter un affaiblissement, révèle au contraire la capacité romaine à faire de la diversité un instrument de puissance et de légitimation. Plus qu'une question d'adaptation, la religion romaine développe ses propres éléments qui s'éloignent d'une vision grecque, notamment avec les divinités personnification qui incarnent une notion comme la victoire ce qui assez éloigné des Grecs puisque leurs dieux se développent sur de nombreux domaines. Cette question pour le cas de la réception de Mnémosyne est particulièrement intéressante.

B.2) Dieux personnification

Mnémosyne n'est pas considérée comme une divinité allégorique, malgré son emprise sur la notion de la mémoire ; cependant, sa réception romaine oblige à s'intéresser à la question des dieux personnification. En effet, la déesse a eu plusieurs tentatives d'adaptation durant cette période, soit en conservant son nom grec, soit sous des noms romains tels Memoria ou Moneta. C'est à travers ces figures, et plus particulièrement Memoria, que la question de dieux personnifications devient importante, puisque celle-ci rentre dans cette présentation. Ainsi, afin de donner une analyse complète du cas de Memoria, il est important dans un premier temps de comprendre des aspects de la religion romaine qui diffère des Grecs et qui marque l'étude de Mnémosyne autant pour cette période que pour une réception postérieure, puisque celle-ci est très souvent considérée comme la personnification de la mémoire. Dans le but de cette analyse, nous nous concentrerons sur le cas de Fortuna pour donner un exemple concret de ce qu'impliquent ces cultes. La religion romaine se distingue donc par la place essentielle qu'y occupent les divinités personnifications ou divinité allégorique, c'est-à-dire ces figures qui incarnent un principe abstrait, une force morale ou un même une sorte de phénomène universel. Ils ne sont pas considérés de manière différente des autres dieux, la seule variation se manifeste pour ce qui est de leur rôle et de ce qui incarne. On en a de nombreux exemples comme Tacita déesse du silence, ou Victoria celle de la victoire et tant d'autres. Parmi elles il y a Fortuna qui est probablement la plus emblématique. Son développement illustre bien comment un concept abstrait, ici la chance, a pu devenir une entité dotée d'un pouvoir religieux et politique, d'un prestige tel qu'elle apparaît comme une garante de l'ordre universel, une puissance

protectrice de l'État romain. Le culte de Fortuna, particulièrement développé à Rome, permet ainsi d'analyser en profondeur ce phénomène religieux et culturel romain original.

À l'origine, Fortuna incarne bien davantage qu'une simple notion abstraite de chance ou de destin aveugle, tel qu'on le perçoit communément à l'époque moderne. Son culte est assez ancien, il remonte à l'époque archaïque, et se développe progressivement en intégrant plusieurs attributs symboliques et rituels précis. Fortuna se présente ainsi, dès les premiers temps de son culte à Rome, comme une divinité aux visages multiples, qui semble évoluer sans cesse en fonction des contextes historiques et des besoins spirituels de la société romaine¹⁴⁷. Il est difficile d'établir une date concrète de l'origine du culte de Fortuna. La tradition attribue à Servius Tullius, le sixième roi légendaire de Rome, la fondation d'un sanctuaire à Fortuna Primigenia¹⁴⁸. Selon les récits transmis par Tite-Live, le roi aurait élevé cet autel en reconnaissance d'une faveur décisive reçue dans son ascension au pouvoir¹⁴⁹. Cette légende royale révèle déjà l'idée que Fortuna veille sur la destinée individuelle et qu'elle peut favoriser l'ascension sociale et politique. Il n'est pas indifférent que la tradition place cette fondation à Préneste où la Fortuna Primigenia de cette cité latine devint l'un des cultes les plus importants de la péninsule. Le culte archaïque de Fortuna, tel qu'il se manifeste particulièrement dans ce sanctuaire, offre un excellent point de départ pour étudier les spécificités religieuses de cette déesse. À Préneste, la Fortuna Primigenia apparaît sous une forme originelle particulièrement riche : elle ne se limite pas à incarner une vague notion de destinée ou de hasard, mais se révèle avant tout comme une déesse protectrice des naissances, garantissant la fécondité des femmes et la prospérité des descendances¹⁵⁰. Son nom, Primigenia, indique d'ailleurs clairement cette fonction génératrice, puisqu'elle est littéralement celle qui est née la première, l'origine même de la vie et du destin individuel. Ce caractère fondamentalement protecteur et maternel de la Fortuna de Préneste permet ainsi de comprendre la richesse de son culte et l'importance qu'elle revêt dès les premiers temps de l'histoire religieuse romaine¹⁵¹.

Cependant, le cas de Fortuna ne se réduit pas à cette dimension maternelle ou féconde. Bien au contraire, la déesse acquiert très tôt une multiplicité de facettes, notamment à travers les nombreuses épiclèses que lui attribuent les Romains. Ainsi, à Rome même, Fortuna devient Fortuna Muliebris¹⁵², destinée à protéger spécifiquement les femmes mariées et à garantir leur respectabilité, ou encore Fortuna Virilis¹⁵³, qui protège la force et la puissance virile des hommes. Cette

147 J. Champeaux, 1982, vol. I, p. 15-20.

148 Plutarque, *Questions Romaines*, 74, 281 e.

149 Tite-Live, *Histoire Romaine*, 10, 46, 14.

150 J. Champeaux, 1982, vol. I, p. 120-135.

151 *Ibid.*, p. 137-139.

152 Voir A. Piganiol, 1923, p. 109-136.

153 J. Champeaux, 1982, vol. I, p. 7-30.

multiplication des épiclèses montre que Fortuna, loin de se réduire à une abstraction froide et distante, entretient avec les Romains une relation vivante et concrète, adaptée précisément aux besoins sociaux et individuels des croyants¹⁵⁴.

Cette richesse cultuelle trouve aussi son expression dans la diversité géographique des sanctuaires dédiés à Fortuna. Si le temple du forum Boarium à Rome représente une forme originelle de ce culte, d'autres lieux témoignent d'une importance considérable, notamment à partir de la période républicaine. C'est le cas, par exemple, du sanctuaire de Fortuna Publica Populi Romani Quiritium, construit sur le Quirinal à la suite de la victoire contre Hannibal, en 204 av. n. è, et dédié une dizaine d'années plus tard. Ce temple devient alors un lieu symbolique du destin collectif romain, incarnant une Fortuna désormais liée intimement à la grandeur et à la pérennité de l'État romain¹⁵⁵.

Ce processus d'adaptation progressive du culte de Fortuna ne cesse de s'amplifier à mesure que Rome s'étend et que sa puissance politique et militaire grandit. À l'époque républicaine tardive et au début de l'Empire, Fortuna prend des traits toujours plus précis et plus variés ; devenant Fortuna Augusta, garante de la prospérité impériale, ou Fortuna Redux, célébrée pour les retours victorieux des empereurs ou des généraux. Dans tous ces cas, Fortuna ne se réduit jamais à une abstraction théologique, mais garde une dimension profondément incarnée, active et présente dans la vie quotidienne des Romains, jusque dans la matérialité même des rites accomplis en son honneur¹⁵⁶.

Enfin, le caractère concret et physique du culte de Fortuna est particulièrement bien illustré par l'iconographie romaine. La déesse est en effet fréquemment représentée sous des traits très précis : elle tient souvent une corne d'abondance, symbole évident de prospérité matérielle et de fécondité, ainsi qu'un gouvernail, rappelant son rôle fondamental dans la conduite du destin humain. Ces symboles iconographiques, loin d'être de simples attributs décoratifs, traduisent au contraire une conception précise et concrète de la déesse, perçue comme active et influente sur la vie réelle des individus et de la cité¹⁵⁷. Sous les Julio-Claudiens, l'iconographie monétaire développe les effigies de Fortuna : elle apparaît debout, tenant le gouvernail, signe qu'elle dirige le sort de l'Empire. Les monnaies de Néron ou de Vespasien montrent la Fortune publique à côté de la Victoire, comme si le succès militaire et la prospérité étaient deux faces d'un même principe¹⁵⁸.

Ainsi, à travers le cas particulièrement riche de Fortuna, on voit clairement comment les Romains ont conçu et mis en pratique l'idée même de divinités personnifications. Fortuna dépasse le simple

154 *Ibid*, p. 25-30.

155 *Ibid*, p. 45-50.

156 J. Champeaux, 1982, vol. II, p. 110-115.

157 J. Champeaux, 1982, vol. I, p. 215-220.

158 *Ibid*, p. 220-230.

statut d'un concept abstrait pour devenir une puissance concrète, vivante, et essentielle à l'équilibre et à la prospérité de la société romaine. Cette divinité personnification, loin d'être une entité secondaire ou artificielle, révèle au contraire une dimension fondamentale de la religion romaine : le besoin permanent d'incarner les concepts, de les rendre sensibles et efficaces à travers le culte et les rites. En ayant analysé ce concept, on peut l'inclure dans l'étude des différentes adaptations de Mnémosyne. Sur ce point, nous pouvons constater que l'utilisation du nom Mnémosyne persiste chez les Romains, mais présente tout de même une adaptation de son récit. Il est important dans un premier temps de voir l'usage de son nom grec, pour ensuite aborder une adaptation plus importante telle Memoria.

II- Réécriture du mythe de Mnémosyne

A. Nouvelle version du mythe avec Ovide

A.1) Ovide et son rapport avec les dieux

Mnémosyne sous son nom grec est introduite à trois reprises dans le récit d'Ovide, *Les Métamorphoses*. Ovide occupe une place essentielle dans la littérature latine antique, et son ouvrage, auquel nous nous intéressons pour cette analyse, figure parmi les œuvres les plus remarquables de l'époque romaine. Il est composé de quinze livres et propose une série de récits mythologiques articulés autour d'un thème central, celui de la métamorphose, définie dès l'ouverture de l'ouvrage comme le changement des formes en corps nouveau.

In noua fert animus mutatas dicere formas/Corpora.

« je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux »¹⁵⁹

Cette toute première phrase, en apparence simple, dissimule une complexité narrative et poétique, et constitue le point de départ d'une exploration approfondie des limites entre identité et altérité, permanence et transformation¹⁶⁰. Les deux premières fois où l'on retrouve Mnémosyne dans le texte, elle est introduite afin de situer les Muses comme ses filles¹⁶¹. Elle retrouve là l'un des rôles uniques qu'on lui attribue de manière générale en Grèce, c'est-à-dire son rôle de mère ; la déesse

159 Ovide, *Les métamorphoses*, I, 1-2.

160 H. Vial., Thèse de doctorat, 2003, p. 34.

161 Ovide, *Les métamorphoses*, V, 268, 280.

sert même presque comme d'un qualificatif qui accompagne les Muses, et cela ne change en aucun cas de son utilisation habituelle par les Grecs. C'est dans sa troisième apparition que nous avons plus d'informations¹⁶². Elle est présente dans la longue liste des conquêtes amoureuses de Jupiter et des différentes formes qu'il a revêtues afin de les séduire ou de les tromper selon les avis. Chez Ovide, Jupiter prend la forme d'un berger quand il rencontre Mnémosyne. On peut remarquer dans ce cas que Zeus devient Jupiter, mais Mnémosyne conserve son nom grec, et qu'aucune autre alternative romaine n'est présente dans son ouvrage. Bien que son apparition ne soit que peu développée, sa présence même est importante quant à sa réception et cela parce qu'elle est présente dans un texte d'Ovide et notamment dans *Les métamorphoses*.

La principale caractéristique qui parcourt l'intégralité de l'ouvrage vient de la tension constante entre unité et diversité. En effet, bien que le thème de la métamorphose y soit omniprésent, Ovide réussit à éviter toute uniformité grâce à une maîtrise narrative, reposant sur une subtile *uariatio*, terme latin désignant précisément l'art délicat de la variation. La chercheuse Hélène Vial dans son étude *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation* nous explique parfaitement cette notion :

«Étudier l'art de la uariatio dans les passages consacrés par Ovide à la métamorphose consiste à découvrir les « lieux » du texte où elle se manifeste et les procédés grâce auxquels elle s'exerce, mais aussi, puisque l'idée même de variation implique celle, complémentaire, d'invariant, à toujours dire par rapport à quoi cette variation se développe, et, par là même, à esquisser, si c'est possible, le dégagement d'un modèle, ou de modèles dans l'écriture ovidienne de la métamorphose. »¹⁶³.

Chaque récit de transformation est traité avec originalité, même lorsque la nature des métamorphoses est semblable. Ainsi, Ovide déploie diverses stratégies littéraires pour renouveler sans cesse l'intérêt du lecteur et créer une sensation d'émerveillement à chaque péripétie¹⁶⁴. On en a plusieurs exemples tels que la naissance de guerriers à partir des dents d'un dragon semées dans le sol. Ovide utilise des procédés stylistiques variés pour introduire des nuances significatives dans chaque récit, créant ainsi un plaisir de lecture renouvelé à chaque épisode. La comparaison utilisée pour décrire l'apparition des guerriers change radicalement selon le contexte narratif : tantôt elle est semblable à l'image de figures peintes apparaissant progressivement sur une scène de théâtre, tantôt

162 Ovide, *Les métamorphoses*, VI, 114.

163 H. Vial, 2003, p.35.

164 H. Vial, 2003, p.35.

elle rappelle le lent développement d'un enfant dans le ventre maternel¹⁶⁵. Cette variation des métamorphoses dans cet ouvrage provient d'une volonté profonde de dépasser la simple narration mythologique pour questionner, à travers son thème principal, la nature même de l'existence humaine et divine. Loin d'être un accessoire narratif, comme certains chercheurs tels que Georges Lafaye ont pu le suggérer, la métamorphose constitue le cœur même de l'ouvrage¹⁶⁶. C'est à travers elle qu'Ovide révèle des mécanismes subtils qui régissent l'ensemble du poème, notamment cette tension permanente entre identité et altérité¹⁶⁷. L'une des grandes réussites de l'auteur est sa capacité à maintenir l'unité thématique tout en préservant une diversité narrative et stylistique. La cohérence interne du texte est assurée par la permanence du thème métamorphique, tandis que son intérêt narratif provient précisément de l'extrême variété avec laquelle chaque transformation est racontée. C'est pour cette raison que la métamorphose, loin d'être un simple élément de décor, devient véritablement le pivot central autour duquel s'articule l'ensemble de l'œuvre¹⁶⁸.

Cette dualité propre à l'œuvre d'Ovide, unité profonde et diversité apparente, se reflète également dans la dimension littéraire de son écriture, marquée par un subtil mélange des genres poétiques. Ainsi, *Les Métamorphoses* s'appliquent également dans ce mélange, qui combine l'épopée avec l'élégie, l'hymne avec la tragédie, ou encore l'idylle avec la comédie et bien d'autres formes encore¹⁶⁹ ; et ainsi, donnant naissance à une forme littéraire unique. Ce mélange des genres est révélateur d'une ambition poétique qui dépasse largement le simple divertissement narratif, pour proposer une véritable réflexion sur le langage, la poésie et les limites de la représentation littéraire elle-même¹⁷⁰.

En définitive, *Les Métamorphoses* d'Ovide représentent bien plus qu'une simple collection de récits mythologiques. Elles constituent un véritable chef-d'œuvre littéraire où se conjuguent habilement unité thématique et diversité narrative, réflexion philosophique sur l'identité et la différence, ainsi qu'une interrogation subtile sur les limites et les possibilités du langage poétique. L'œuvre d'Ovide, par sa capacité à se renouveler sans cesse tout en restant fidèle à elle-même, apparaît ainsi comme une démonstration de la puissance créatrice du poète face à son sujet, une célébration permanente de l'art et de ses infinies possibilités de variation. L'intérêt de cette analyse revenait à comprendre comment fonctionnait Ovide, quels étaient les enjeux autour de son ouvrage, parce que, certes Mnémosyne n'a qu'une place minime dans les métamorphoses, cependant dans la réception de la

165 *Ibid.*, p. 34-35.

166 G. Lafaye, 1904, « Laissons donc de côté, une fois pour toutes, ce qui concerne dans son poème les métamorphoses proprement dites, puisqu'en dépit du titre elles ne sont en réalité qu'un accessoire ».

167 G. Lafaye, 1904, p. 88-94.

168 H. Vial, op. cit., p. 36.

169 G. Lafaye, 1904, p. 88-94 et 115-190.

170 J.-Y. Tilliette, 2007, p. 311-321.

déesse, il a une place importante. Ce texte a marqué les esprits, et de manière beaucoup plus courante c'est à travers lui que la plupart des gens sont introduits à la mythologie gréco-latine. Ce que nous verrons dans la suite de cette étude, la réception de Mnémosyne a également été influencée par cette version, il est donc primordial d'y comprendre tous les enjeux et notamment la métamorphose de Jupiter en berger.

A.2) Zeus devenu berger

Ovide dans *Les Métamorphoses* décide de modifier la rencontre entre Zeus et Mnémosyne. Dans son poème, Jupiter rend visite à Mnémosyne sous la forme d'un berger « Ou berger Mnémosyne, ou serpent Proserpine »¹⁷¹. Au vu de l'importance de la métamorphose dans son ouvrage, on peut facilement comprendre pourquoi Jupiter se transforme ; on peut y voir simplement comme un autre exemple de changement opéré par le dieu. Quant à la question de pourquoi un berger pour séduire Mnémosyne, la réponse n'est pas forcément évidente et on peut même être amené à répondre simplement, pourquoi pas. Cependant cette version du mythe de la déesse va avoir une certaine réception et notamment dans le mouvement pastoral vers le XVIII^e siècle. De ce fait, étudier la figure du berger peut amener à certaines explications quant à la réception de cette version en particulier.

Le personnage du berger, dans la tradition antique, est l'un des personnages principaux de la poésie pastorale ou bucolique auxquels peuvent être rattachés plusieurs auteurs comme Hésiode¹⁷² ou Virgile¹⁷³. Il occupe une place ambiguë : il est à la fois le symbole d'une nature idéalisée et la figure du désir pastoral. Si l'on observe les récits mythologiques, le berger n'est jamais réduit à sa simple fonction d'homme du troupeau, il devient un acteur des fables amoureuses, un médiateur entre le monde sauvage et l'univers civilisé. Peut-être peut-on voir dans cette métamorphose de Jupiter en berger pour séduire Mnémosyne, un écho de ce que leur relation, dans la pensée grecque, représente pour la nature des Muses ; la déesse est une titanide de ce fait elle représente le chaos primordial, tandis que Zeus prend la forme d'un ordre établi et cette union des forces opposées se retrouve dans leurs filles¹⁷⁴.

171 Ovide, *Les métamorphoses*, VI, 114.

172 Hésiode, *Les Travaux et les Jours*.

173 Virgile, *Les Bucoliques*.

174 L. Proguidis, 2013, p.25.

Ce qui peut nous amener à comprendre la reprise de cette version du mythe, c'est l'appropriation des écrits d'Ovide par la poésie galante. On peut se demander dans ce cas précis, dans le cadre de cette étude, il apparaît que le cas de Jupiter déguisé en berger pour séduire Mnémosyne a fait l'objet de peu d'analyses approfondies se limitant aux références issues de la période romaine. De ce fait, ce motif ne permet pas, dans ce contexte précis, d'en tirer des conclusions significatives. Toutefois, cette figure marginale gagne en importance à partir du XVIII^e siècle, où elle devient un élément notable de la réception moderne de Mnémosyne. C'est pour cette raison que nous nous concentrerons sur cette période rapidement dans cette analyse. À partir de la fin du XVII^e siècle, on constate une réapparition de l'auteur à travers le prisme de la sensibilité pastorale. Le corpus ovidien, notamment *les Métamorphoses*, propose des scènes où le berger devient protagoniste d'histoires amoureuses, il est tour à tour amant éperdu, rival du dieu, ou simple témoin de métamorphoses divines. En outre, la nature, chez Ovide, n'est jamais neutre, elle est peuplée de dieux déguisés en bergers et de bergers devenus presque divins par la puissance de leur désir¹⁷⁵.

Cette perspective s'accroît donc dans la réception galante de l'œuvre, qui privilégie l'image d'un berger idéalisé, débarrassé de toute rudesse, transformé en figure aimable. Ce processus de « galantisation » s'accompagne d'un adoucissement de la figure pastorale, le berger ovidien devient un personnage élégant, plus proche du petit-maître en habit clair que du pâtre archaïque. Ce phénomène est particulièrement sensible dans les traductions françaises du XVII^e et du XVIII^e siècle, où les épisodes bucoliques sont amplifiés et ornés de détails décoratifs¹⁷⁶.

Finalement, dans *Les Métamorphoses*, Ovide fait du berger un personnage aux multiples facettes, il est tantôt le complice des dieux, tantôt leur rival, toujours le témoin du passage de l'humain au divin. Pour le cas de Jupiter et Mnémosyne, on peut y voir un rappel du mélange entre la nature sauvage et le monde civilisé. Cette polyvalence du personnage explique sans doute le succès durable de ce modèle dans la poésie et la peinture galantes. Le berger ovidien, paré de toutes les séductions de l'imaginaire pastoral, se détache peu à peu de ses origines rustiques pour devenir un acteur essentiel du rêve poétique européen.

175 K. Gladu, 2019, p. 248-252.

176 *Ibid*, p. 250-252.

B. Une affiliation différente chez Hygin

Dans la réception romaine, nous ne trouvons dans le contexte littéraire, normalement favorisé par les Muses et leur mère, que deux cas où Mnémosyne est mentionnée. Avec Ovide dans *Les Métamorphoses*, comme nous avons pu le voir, et chez Hygin dans la préface de ses *Fables*.

« 27. De Jupiter et de Monéta, les Muses.

28. De Jupiter et de la lune, Pandia.

29. De Vénus et de Mars, Harmonie et Crainte.

30. D'Achéloos et de Melpomène, les Sirènes, Teles, Raidné, Molphetes, Tioné.

31. De Jupiter et Clymène, Mnemosyne. »¹⁷⁷.

Dans cet écrit la déesse devient fille de Jupiter et de Clymène on retrouve également une association de Jupiter et Monéta comme étant les parents des Muses. Cette affiliation nouvelle peut être particulière et donne à la figure de Mnémosyne une adaptation intéressante. Afin de comprendre cette réception, il nous faut analyser le cas d'Hygin, dont la postérité a longtemps retenu surtout le nom associé à un recueil de fables compilées sans grand appareil critique. Il incarne cependant une figure singulière de la tradition mythographique romaine. Affranchi et bibliothécaire d'Auguste, il participe de ce milieu érudit qui, dans la mouvance de la nouvelle culture impériale, fait de la mémoire mythologique non seulement un répertoire de récits, mais un outil de légitimation et un signe d'appropriation de l'héritage grec¹⁷⁸. Son œuvre la plus connue, *les Fabulae*, apparaît d'emblée comme un texte hybride, à la fois dictionnaire, compilation et instrument pédagogique destiné à former le goût et la mémoire d'un lectorat cultivé¹⁷⁹.

Les Fabulae sont organisées en 277 chapitres, qui fonctionnent comme autant de fiches indépendantes³. Ce choix n'est pas anodin, il traduit une volonté de rationaliser la matière mythique, d'en ordonner la diversité foisonnante par des classements qui relèvent moins d'un esprit critique que d'un souci pratique. Hygin recourt à plusieurs systèmes de catégorisation, les généalogies divines, les motifs narratifs, les ensembles thématiques. Ainsi, les héros sont regroupés selon des critères parfois déroutants, leurs filiations, leurs exploits, leurs qualités, mais qui donnent au lecteur

177 Hygin, *Fables*, préface.

178 F. Dupont, 2022, p.625.

179 F. Dupont, 2022, p.625.

l'illusion d'un savoir complet et maîtrisé¹⁸⁰. Il est significatif qu'Hygin mentionne indistinctement des personnages issus de la tradition grecque classique et des figures plus récentes, empruntées à l'imaginaire romain, tels Didon et Anchise, qui appartiennent au monde de *l'Enéide* de Virgile, qui côtoient Latinus fils de Télémaque¹⁸¹. Ce syncrétisme témoigne d'une conception expansive de la mythologie, conçue comme un fonds commun que Rome a vocation à accueillir et à prolonger¹⁸².

D'après les travaux de Florence Dupont en 2022 La mythologie qu'Hygin nous présente occupe une position intermédiaire entre héritage grec et culture romaine. Elle illustre un processus de fusion des traditions et des langues, comparable à ce que l'on observe dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Par exemple dans ces œuvres, les dénominations des dieux varient entre formes helléniques et latines, conformément au principe d'*interpretatio*, qui consiste à nommer les grandes divinités grecques avec leurs équivalents romains, tels Jupiter, Venus, Mercure, Neptune, Hercule ou Liber¹⁸³. En revanche, les noms des héros conservent leur forme grecque ou latine en fonction de leur ancrage territorial, leur identité restant liée au sol d'origine et aux récits locaux qui les ont vus naître. Les noms des figures héroïques issues de la tradition grecque, bien qu'empruntée à cette culture, sont généralement intégrés dans le système grammatical latin, suivant une déclinaison qui correspond à leur équivalent grec. Ainsi, le nom de Phaéton, tout en conservant sa forme grecque au nominatif (*Phaethon*), est décliné selon le modèle latin de Cicéron. De la même manière, Neoptolemos en grec devient Neoptolemus au nominatif latin. Il existe cependant des cas intermédiaires, où certaines formes conservent partiellement les flexions grecques. On trouve par exemple l'accusatif Hellèn (issu du nominatif *Hellen*), qui côtoie des formes entièrement latinisées comme Medeam pour Médée. Cette coexistence révèle un processus d'adaptation linguistique souple, oscillant entre fidélité à l'origine grecque et intégration dans les structures latines.

Le mélange linguistique présent dans le texte d'Hygin ne répond pas à une logique systématique ou utilitaire, car il ne semble pas conçu pour faciliter la compréhension. En effet, les lecteurs auxquels il s'adresse sont manifestement capables de naviguer entre le latin et le grec. D'autant plus que certains passages semblent mélanger les deux, comme par exemple :

Minerua ex suo nomine Athenas condidit [...].

« Minerve fonda Athènes en lui donnant son nom. »¹⁸⁴.

180 F. Dupont, 2022, p.626.

181 Hygin, *Fables*.

182 F. Dupont, 2022, p.625-627.

183 F. Dupont, 2022, p.626.

184 Hygin, *Fables*, clxiv, 3.

On observe chez Hygin un glissement entre les deux langues, le grec transparait sous le latin, révélant à la fois l'écart et la proximité entre les univers culturels. Le passage d'une langue à l'autre ne se fait jamais dans l'oubli de la première, car c'est précisément la langue d'origine qui éclaire et complète le sens. Ainsi, même si Athéna est traduite par Minerve, elle ne cesse d'être aussi Athéna, car sans cette identité grecque, le nom d'Athènes perd toute signification. Rome, à la différence des cités grecques, n'est pas imprégnée d'une culture agonistique où la confrontation et la compétition sont omniprésentes¹⁸⁵.

Ainsi, si l'on se concentre sur le cas de Mnémosyne, on peut imaginer qu'il y a deux figures différentes. La première, Moneta, qui reprend donc le rôle de mère des Muses, ne peut être imaginée autrement que comme une adaptation romaine de Mnémosyne, puisque son rôle de mère est sa fonction première. *Tandis que celle* où Clymène, la Néréide de la célébrité, devient mère de Mnémosyne est assez étrange. Elle n'est plus titanide, son rôle de mère des muses a été donné à une autre déesse et le seul lien avec Clymène serait la nouvelle fonction que Hygin lui donner, la célébrité. L'origine de ce changement est totalement inconnue et est assez difficile à expliquer même en prenant en compte le mélange des langues qui est utilisé dans les Fables.

Finalement, Hygin occupe une place marginale¹⁸⁶, mais révélatrice dans la littérature romaine, figure modeste du grammairien, il incarne cette fonction de passeur entre les patrimoines, de traducteur entre les langues et de classificateur entre les mythes. Ses Fabulae ne sont ni une œuvre poétique ni une recherche critique, elles constituent un monument d'érudition pratique, un instrument au service d'une culture qui fait de la mémoire le fondement d'un ordre et d'une identité partagés. Hygin propose, comme nous l'avons vu, deux interprétations de la déesse ; Mnémosyne qui conserve son origine grecque et Monéta qui donne une vision romaine. On découvre alors qu'il y a bien eu des tentatives d'adaptation de la déesse et c'est ce que nous allons voir dans la prochaine partie.

III- Une nouvelle vision pour Mnémosyne et les Muses

Cette section se propose d'examiner les diverses formes d'adaptation de Mnémosyne dans le monde romain. L'analyse débutera par l'étude du cas de Memoria, figure qui condense certaines

185 F. Dupont, 2022, p.625-627.

186 F. Dupont, 2022.

fonctions de la déesse, avant d'aborder celui de Moneta, autre personnification associée à la mémoire. Dans un second temps, l'évolution des Muses dans le contexte romain et leur lien persistant avec la mémoire seront interrogés. Enfin, l'attention se portera sur les rares représentations visuelles de Mnémosyne, afin d'évaluer la manière dont son image a pu être transformée ou conservée dans l'iconographie romaine.

A. Une adaptation de Mnémosyne

A.1) Le cas de Memoria

On peut recenser quelques exemples d'adaptation romaine pour le cas de Mnémosyne, sous l'appellation de Memoria. Nous avons donc, Aulu-Gelle un grammairien, compilateur et magistrat latin du II^e siècle de n.è. qui dans son ouvrage *Les nuits Attiques*, utilise Memoria dans une situation qui ne laisse pas douter de l'adaptation de la déesse.

Vsus me genuit, mater peperit Memoria Sophiam uocant me Grai, uos
Sapientiam...

« Usage m'a donné la vie, ma mère Mémoire m'a donné le jour, les Grecs
m'appellent Sophia et vous m'appellez Sagesse »¹⁸⁷.

Cet extrait provient d'un passage qui met en valeur une image poétique attribuée au poète Afranius, selon laquelle la sagesse naît de l'union de l'expérience et de la mémoire. Il explique que pour être véritablement sage, il ne suffit pas d'étudier ou de maîtriser des disciplines intellectuelles comme la rhétorique ou la dialectique ; il faut aussi vivre, agir, se confronter au réel et apprendre de ses propres actions. La mémoire joue ici un rôle essentiel, elle permet de retenir ce qui a été fait et ce qui s'est produit, afin de nourrir une compréhension profonde du monde. On retrouve, dans ce cas-là, le rôle de mère de Mnémosyne. Il lui donne une nouvelle fille, Sophia qui représente la sagesse, qui n'est certes pas une Muse, mais dont la fonction est si proche, que la réception du mythe de Mnémosyne et ses filles est présente. De manière plus évidente, nous avons dans le texte *Adversus nationes* de l'écrivain et professeur de rhétorique du III^e siècle de n.è. d'origine Berbère Arnobe :

Iovis ceteri praedicant ex Memoria uxore vel Mente

187 Aulu-Gelle, *Les nuits Attiques*, 13, 8, 3.

« tous les autres disent qu'elle est la fille de Memoria l'épouse de Jupiter ou de Mens »¹⁸⁸.

Pour ce cas précis, on retrouve également une réception de la déesse, avec son rôle de mère, mais aussi son lien avec Jupiter. Ce qui est intéressant c'est que l'on peut remarquer une réflexion sur le mot utilisé, Memoria et Mens, qui désignent tous deux la mémoire, mais d'une manière différente. C'est un point particulièrement intéressant pour l'étude de Memoria, que nous analyserons après la présentation du dernier cas retrouvé de l'adaptation de Mnémosyne. Cette fois-ci c'est à travers une vision de l'antiquité tardive et chrétienne dans *Les Étymologies*, d'Isidore de Séville ecclésiastique du VII^e siècle de n.è. Son ouvrage traite de la genèse des Muses ainsi que de leur association avec la mémoire et leur relation à Jupiter.

« Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. »

« C'est de là que les poètes ont imaginé que les Muses sont filles de Jupiter et de Memoria. »¹⁸⁹.

Nous avons ici le cas le plus évident avec une utilisation des Muses et de Jupiter. La fonction de cet ouvrage était de recenser le savoir antique et de le transmettre afin de conserver une culture classique. Ce qui peut être assez particulier c'est ce mélange d'origine entre les Muses qui garde leur origine grecque et leurs parents qui sont présents dans une vision romaine. Même s'il faut concevoir également que les Muses sont beaucoup plus présentes chez les auteurs latins avec leurs noms grecs que leur adaptation romaine, tandis que pour Mnémosyne son nom n'est pas établi et peut réellement varier d'un auteur à un autre.

On peut se demander alors, pourquoi utiliser le nom Memoria. Si chez les Grecs, Mnémé est le mot qui désigne la mémoire, chez les Romains, la notion de mémoire se comprend d'abord à travers le terme Memoria. Il dérive de l'adjectif memor, signifiant « celui qui se rappelle » ou « capable de souvenir ». Seulement, autour du mot mémoire, on retrouve beaucoup de différentes appellations comme le verbe memini, qui signifie « se souvenir », et dont on peut même souligner la proximité phonétique et sémantique entre memini, memor et memoria¹⁹⁰. Nous pouvons également remarquer la racine mer-, dont on peut constater l'origine grecque, qui renvoie à des notions comme « le souci », « l'inquiétude », voire « l'angoisse »¹⁹¹. Le grec ancien, offre plusieurs dérivés de cette racine, le nom *merimna* qui désigne la « préoccupation », tandis que le verbe *merimnao* peut signifier «

188 Arnobe, *Adversus nationes*, 3, 37, 1.

189 Isidore de Séville, *Les Étymologies*, Livre III, 15, 2.

190 M. LeuMann, 1977, p. 610.

191 M. Bettini, 2009, p.54.

penser intensément », « méditer ». Ainsi ces rapprochements suggèrent que, *memor* et *memoria* ne représente pas simplement un acte neutre de remémoration, mais une forme de tension intérieure, une pensée obsédante qui revient à l'esprit, un souci persistant¹⁹². Ce qui correspondrait à l'usage de l'adjectif *memor*, qui peut qualifier une personne animée d'un vif désir ou d'une intention résolue d'obtenir quelque chose. On en a l'exemple avec, Tite-Live qui décrit les ambitions du roi Tarquin :

nec minus regni sui firmandi quam augendae rei publicae memor

« non moins désireux (“mémoréux”) de consolider son propre pouvoir que d'accroître la puissance romaine »¹⁹³.

On comprend alors que la mémoire, loin d'être une simple faculté passive, revêt une dimension affective et volontaire, liée à l'ambition, à l'obsession ou au projet. Le caractère actif et dynamique que les Romains attribuent à la mémoire transparaît notamment dans la manière dont les termes liés à cette notion s'articulent entre eux. Le substantif *memoria*, l'adjectif *memor*, l'adverbe *memoriter* et le verbe *memoro* apparaissent fréquemment aux côtés du verbe *memini* et du nom *mens*¹⁹⁴. Le verbe *memini* exprime l'action de garder en mémoire, tandis que *mens*, souvent traduit par « esprit », renvoie aussi à la capacité même de la mémoire dans certains contextes, *mens* peut signifier la mémoire en tant que telle. Cependant on retrouve des répétitions de formules telles que *meminit memoriter*, *memori mente*, ou encore *memoria meminit* qui ne relèvent pas uniquement d'un effet stylistique ou d'un simple goût pour les sonorités proches, mais plutôt d'une distinction fondamentale dans la pensée latine entre deux dimensions complémentaires de la mémoire. D'un côté, *mens* renvoie au fait brut de posséder un souvenir, de conserver des informations mentales ; de l'autre, *memoria* désignent la capacité à faire revenir activement ces souvenirs à la conscience, à les évoquer, à les exprimer. Cela peut nous rappeler la composition du mot Mnémosyne « Μνημοσύνη est composé du suffixe *σύνη* qui désigne la faculté de se souvenir et *μνήμη* qui représente l'action de se souvenir. »¹⁹⁵.

La fonction attribué à Memoria s'apparente à une forme d'engagement intérieur, à un effort de rappel, ce qui renvoie aux connotations évoquées par la racine grecque *mer-* lié à l'idée d'un souci constant, d'une pensée qui travaille l'esprit. La mémoire devient alors bien plus qu'un simple stockage passif, elle se charge d'intensité affective et d'intentionnalité, elle agit comme une force qui pousse à rappeler, à revivre ou à poursuivre quelque chose. On pourrait également considérer que des expressions telles que *memori mente* remplissent une fonction équivalente à des tournures

192 M. Bettini, 2009, p.54.

193 Tite-Live, *Histoire Romaine*, 1, 25, 6.

194 M. Bettini, 2009, p.55.

195 C. Pernet, 2023, p.22.

comme *mente refero* ou *mente repeto*, que l'on pourrait traduire par « je fais revenir à l'esprit » ou « je rappelle à ma mémoire ». Ces formules, fréquentes dans la littérature latine, soulignent l'aspect actif du souvenir : les verbes *refero* et *repeto* marquent l'impulsion, l'effort mental requis pour faire surgir une pensée enfouie. Rien d'étonnant à cela. La mémoire, dans la culture romaine, ne se limite pas à l'accumulation froide de données ou à un simple enregistrement de faits passés ; elle constitue aussi un espace intérieur chargé d'affects, où se mêlent désirs, regrets, inquiétudes et remords¹⁹⁶.

Il y a un autre aspect de l'usage du mot *Memoria*, que l'on retrouve dans les inscriptions funéraires, qui méritent d'être soulignées, car il se rattache à une fonction bien particulière de Mnémosyne, celle liée au monde des morts. Sous la République, les épitaphes romaines rendent traditionnellement hommage aux dieux Mânes par la formule *Dis Manibus*, suivie du nom du défunt, comme nous avons pu l'analyser précédemment. Cependant, à partir du III^e siècle de n.è. on observe l'apparition du terme *Memoria* au sein même des inscriptions, qui prend place aux côtés de la mention classique, avec donc des formules telles que *Dis Manibus* et *Memoriae*¹⁹⁷. Cette utilisation peut même s'enrichir d'un éloge à la mémoire éternelle du défunt, à travers des expressions comme *memoria aeterna* ou *memoria aeternalis*¹⁹⁸. En voici un exemple sur une stèle à Lyon datant du III^e siècle de n.è. :

*D(iis) M(anibus) / et memoriae aeternae / Bittiae Titiae feminae / sanctissimae
et incom/parabili moribus [et pie]/tate et Sabinio Sancto con/iugi vivo Iulius
Diviciac(us) / et Sabinius Sanctinus fi[l(ii)] / parentibus karissim[is] / ponendum
curaveru[nt] / et sub ascia dedicave/runt*¹⁹⁹.

« Aux dieux Mânes et à la mémoire éternelle de Bittia Titia, femme très vertueuse, d'une pureté de mœurs et d'un piété incomparables, et à Sabinius Sanctus, son mari survivant ; Julius Diviciacus et Sabinius Sanctinus, ses fils, à leurs parents très chers ont pris soin d'élever (ce tombeau) et l'ont dédié sous l'ascia. »

Deux grandes interprétations ont été proposées pour comprendre cette évolution. La première considère que *Memoria* renverrait ici à une personnification divine, remerciée pour avoir conservé le souvenir du mort, prolongeant ainsi la fonction de Mnémosyne au sein du domaine funéraire. La deuxième voit dans ce terme non une évocation directe de la déesse, mais plutôt une référence abstraite de la mémoire du défunt lui-même, une manière d'exprimer la volonté de perpétuer son

196 M. Bettini, 2009, p.54-56

197 G. Van Heems, 2021, p. 156-157.

198 *Ibid*, p. 157.

199 CIL XIII 2081 = CAG-69-02, p 421.

souvenir. En effet, le désir de maintenir vivant le souvenir du défunt, si caractéristique de la culture grecque, trouve également un écho dans la tradition romaine, et cela à travers la notion de Memoria. Dans ce sens, cette dernière pourrait s'inscrire parmi les valeurs abstraites que les Romains ont élevées au rang de divinités personnification, comme par exemple, Fortuna dont nous avons pu analyser son évolution²⁰⁰. Toutefois, identifier Memoria comme une véritable déesse pose problème, dans la mesure où elle ne dispose d'aucun culte attesté ni de sacrifices, ni de célébrations officielles, ni d'image, contrairement aux autres figures divines de ce type. Malgré cela, la présence de Memoria dans les pratiques funéraires revêt une importance particulière, car elle incarne cette volonté de préserver le souvenir du disparu, rejoignant ainsi des préoccupations bien connues du monde grec, en particulier celles associées à Mnémosyne. Cette proximité conceptuelle explique sans doute pourquoi certains chercheurs contemporains ont envisagé Memoria comme une personnification divine, même en l'absence de preuves culturelles²⁰¹. Une telle hypothèse reste envisageable, d'autant plus que comme nous avons pu le voir certains auteurs ont utilisé Memoria pour signifier Mnémosyne. Cependant les sources sont bien trop peu nombreuses et éparpillées.

Ainsi, l'usage de Memoria pour une adaptation romaine de Mnémosyne démontre d'une réelle volonté de conserver cette figure. Les auteurs qui ont utilisé ce nom en l'associant aux Muses ont voulu chercher le mot qui correspondait le mieux à la déesse. La famille de mots autour de la mémoire est importante et *memoria* qui finalement désigne l'action de ce souvenir correspond à ce que le nom Mnémosyne signifie. Cependant, en plus de cela, le terme *memoria* est utilisé pour représenter la mémoire des morts. Certes, on peut de nouveau y voir une connexion avec la déesse grecque, et s'imaginer que Memoria est une divinité personnification ; mais dans les faits il n'y a pas de cultes ni de rites propres à son nom. Les Romains semblent plus la considérer comme la mémoire du mort, plutôt qu'une divinité qui protège la mémoire du défunt. Memoria reste malgré tout le nom le plus utilisé pour désigner l'adaptation de Mnémosyne.

A.2) Le cas de Moneta

Pour ce qui est de l'adaptation romaine de Mnémosyne, nous avons donc deux noms qui se sont manifestés, Memoria, que nous venons d'analyser, et Moneta. Celle-ci n'apparaît seulement qu'à deux reprises, chez Hygin grammairien du I^{er} siècle de n.è. que nous avons vu, où il explique

200 J. Champeaux, 1982, vol. I et II.

201 G. Van Heems, 2021.

que Moneta et Jupiter ont engendré les Muses²⁰² et à travers la traduction de *l'Odyssée* de Livius Andronicus auteur du III^e siècle av. n.è, où il rappelle que les Camènes, l'adaptation romaine des Muses sont filles de Moneta²⁰³. À travers cette réception de la déesse, on peut se demander l'origine de cette utilisation, quelles étaient ses fonctions, mais également si cette déesse a eu droit à un culte à son nom.

Moneta est l'une des épithètes données à Junon. Ce nom trouve son origine dans le verbe latin *moneo*, qui signifie « avertir » ou « rappeler », auquel s'ajoute le suffixe -ta, formant ainsi une construction verbale substantivée, *mone-ta* devenant Moneta. Ce type de formation désigne habituellement une action ou une capacité agissante, suggérant ici que Moneta serait « celle qui avertit », ou encore « celle qui fait se souvenir ». Il s'agit donc d'une divinité incarnant un rappel actif, une mémoire mise en mouvement. Ce phénomène n'est pas isolé dans la religion romaine, où l'on rencontre d'autres divinités dites « actives », incarnant une fonction issue directement d'un verbe. On peut penser, par exemple, à la déesse Tacita, dont le nom dérive du verbe *taceo*, signifiant « se taire ». Tacita est ainsi « celle qui impose le silence »²⁰⁴.

Sur le plan historique, on sait qu'un temple dédié à Iuno Moneta fut érigé en 345 av. n.è. par Marcus Furius Camillus, dans le contexte du conflit contre les Aurunces²⁰⁵. Plusieurs interprétations circulaient quant à la signification de cette épithète attribuée à Junon, toute convergente vers l'idée d'un avertissement ou d'un rappel adressé aux hommes. La première explication remonte à un épisode au cours duquel, pendant un tremblement de terre, une « voix » aurait été entendue en provenance du sanctuaire de Junon, invitant les Romains à apaiser la colère divine en sacrifiant une truie gravis. Suite à cet avertissement, *moniti*, ils auraient donné à la déesse le nom de Moneta, en mémoire de cette injonction²⁰⁶. Une autre tradition rattache cette appellation à l'épisode de l'invasion gauloise. Alors que les Romains, réfugiés sur le Capitole, faisaient face à une attaque nocturne des Sénons, une voix aurait été entendue, « *vox monentis audita est* », mettant en garde contre l'arrivée imminente de l'ennemi. L'alerte permit de repousser l'assaut, et en reconnaissance, un temple fut élevé à la déesse sous le nom de Moneta, car c'est elle, disaient-ils, qui avait signalé le danger. Une variante de ce récit met en scène non pas une voix divine, mais le cri d'animaux sacrés, Junon aurait averti les Romains à travers les oies du Capitole, dont les cris bruyants révélèrent l'approche des assaillants²⁰⁷.

202 Hygin, *Fables*, préface.

203 Livius Andronicus, *Odusia*, 8, 480.

204 M. Bettini, 2009, p. 56.

205 Tite-Live, *Histoire Romaine*, 7, 28, 4.

206 M. Bettini, 2009, p. 57.

207 *Ibid*, p. 57-58.

ipsa Capitolium tueri monuisset per anserem.

« elle-même par l'intermédiaire d'une oie avait averti qu'il fallait protéger le Capitole »²⁰⁸.

Enfin, une troisième version relie le nom de Moneta à une intervention de la déesse lors d'une crise économique survenue pendant la guerre contre Pyrrhus. Junon aurait alors rendu un oracle affirmant que, si les Romains engageaient le combat dans la justice, ils ne manqueraient pas de ressources. En reconnaissance de ce conseil divin, ils lui auraient attribué cette épithète, interprétée comme « celle qui guide » ou « celle qui donne des conseils »²⁰⁹. Ainsi, Junon intervient pour avertir les Romains lorsque ceux-ci traversent des situations critiques, mais son statut divin implique qu'elle n'utilise que des moyens surnaturels pour se manifester. Ces avertissements prennent souvent la forme de voix mystérieuses, parfois de cris d'oiseaux, dont on sait qu'ils jouaient un rôle divinatoire dans l'Antiquité, ou encore d'oracles. À ce titre, Moneta partage certaines caractéristiques avec le *monstrum*, un autre dérivé du verbe *moneo*, qui désigne un phénomène extraordinaire à valeur de signe divin. Le *monstrum*, qu'il s'agisse d'une pluie de sang, de la naissance d'un animal difforme ou de pierres tombant du ciel, fonctionne lui aussi comme un message adressé aux hommes, les avertissant d'un déséquilibre dans leur relation avec les puissances divines²¹⁰. Chaque apparition de la déesse dans cette fonction semble ainsi répondre à un moment de trouble ou de perte de repères. Moneta incarne alors une mémoire vive, réactivée par la divinité pour restaurer une lucidité chez l'humain, raviver la vigilance et réorienter l'action humaine. Cette mémoire n'est pas passive, mais préventive, tournée vers la protection.

Ce lien entre souvenir actif et divinité trouve un écho intéressant dans la traduction datant du III^e siècle av. n. è. de Livius Andronicus, premier traducteur latin de *l'Odyssée*. Dans son adaptation, il introduit une figure absente du texte grec original, Mnémosyne. Pour la désigner, il choisit d'employer le nom latin Moneta, écrivant que « la déesse, fille de Moneta, a enseigné... »²¹¹. Ce passage en particulier est aujourd'hui lacunaire, nous n'avons plus que cinq fragments du chapitre VIII²¹². Ce glissement terminologique met en lumière un processus de réinterprétation religieuse,

208 *Ibid*, p. 57

209 Cicéron, *De divinatione*, 1, 101 et 2, 69.

210 M. Bettini, 2009, p. 58.

211 Livius Andronicus, *Odusia*, 8, 480.

212 Livius Andronicus, *Odusia* « Liber VIII
simul ac dacrimas de ore noegeo detersit,
(Od. 8, 88)

namque nullum peius macerat humanum quamde mare saevum; vires cui sunt magnae topper confringent
importunae undae.

(Od. 8, 138-9)

[Venit] Mercurius cumque eo filius Latonas.

(Od. 8, 322-3)

Moneta devient l'équivalent romain de sa consœur grec, toutes deux représentant une forme de mémoire opérante. Toutefois, il convient de noter que les fonctions attribuées à Moneta dans la tradition latine se limitent essentiellement aux domaines du pressentiment, de l'oracle et du bon conseil, transmis à travers des manifestations sonores ou des signes. Elles ne recouvrent donc pas entièrement le champ d'action de Mnémosyne, notamment en ce qui concerne l'inspiration poétique et la mémoire créatrice. Malgré cela, cette substitution opérée par Livius Andronicus demeure un exemple éclairant du processus de romanisation des figures mythologiques grecques, où les divinités sont adaptées au cadre religieux et symbolique propre à Rome²¹³.

Finalement, cette utilisation de Moneta pour la réception de Mnémosyne est sans doute ce que l'on peut voir de plus proche dans le contexte de la mémoire romaine, à ce qu'était la déesse. Déjà premièrement, elle fait réellement partie du panthéon romain, elle a un temple et un culte à son honneur sous le nom de Junon Moneta, tandis que Memoria n'est même pas considéré comme une déesse. Ensuite son rôle de mère des Muses et son lien avec Jupiter sont maintenus. Il est vrai que son rattachement aux arts et à la mémoire créative n'est pas représenté, cependant et sans doute un point majeur, la mémoire romaine n'est pas reliée aux arts. Ainsi le fait que Moneta n'est pas liée à la mémoire créative n'enlève en rien cette connexion avec Mnémosyne. Ils ont adapté la déesse et ses fonctions au code de leur société. Pour ce qui est des Muses, elles ont eu leur propre réception, que ce soit en tant que tel ou sous le nom des Camènes. Cette adaptation est également importante pour cette étude, parce qu'elle témoigne de l'évolution de la mémoire dans les arts.

B. Les Muses romaines

B.1) Les Camènes : figures poétiques et mémorielles de la Rome antique

Mnémosyne, mère des Muses, ne saurait se dissocier de ses filles. L'inverse est cependant bien plus courant. Néanmoins, il est primordial de se rappeler que la fonction de la déesse est profondément liée à ses filles et que de ce fait on peut la retrouver à travers elles ; la mémoire dans

Nexebant multa inter se flexu nodorum dubio;
(Od. 8, 378)
nam divina Monetas filia docuit
(Od. 8, 480-1) »

213 M. Bettini, 2009, p. 58.

les arts est ancrée dans les Muses, l'importance du souvenir fait racine dans leurs fonctions. Ainsi si Mnémosyne chez les Romains n'est pas vraiment développée, il peut nous être utile d'analyser le cas des Muses pour y voir la réception des fonctions de la déesse. Ce qui est intéressant pour le cas des Muses chez les Romains, c'est que nous pouvons y trouver une alternative: les Camènes. Celles-ci occupent une place quelque peu marginale dans la culture religieuse et littéraire romaine. Issues d'une tradition autochtone, elles incarnent l'une des plus anciennes manifestations de la divinité inspiratrice dans la Rome archaïque. Pourtant, leur parcours témoigne d'un processus complexe d'assimilation, de relégation et de redéfinition face aux modèles grecs, au point de devenir les symboles d'un rapport ambigu entre latinité et hellénisme.

La première attestation littéraire des Camènes se trouve chez Livius Andronicus poète et dramaturge du III^e siècle av. n. è. auteur de la traduction latine de *l'Odyssée*. Dès le premier vers, il substitue à la Muse homérique la Camène : « Virum mihi, Camena, insece uersutum »²¹⁴ qui peut être traduit par « Raconte-moi, Camène, ce héros astucieux », calque du grec « Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον »²¹⁵ traduit par « Dis-moi, Muse, l'homme aux mille tours ». Cette substitution n'est pas anodine : elle désigne une volonté de transposer dans un cadre romain l'inspiration poétique, en revendiquant l'autonomie d'un lexique et d'un panthéon spécifiques. La Camène devient dès lors la première figure de l'inspiration littéraire en langue latine, une innovation qui scelle la naissance de la littérature romaine elle-même²¹⁶.

Cependant, cette position initiale n'est pas maintenue, et cela très rapidement. La plupart des poètes postérieurs préfèrent s'en détacher, à commencer par Ennius poète et dramaturge né en 239 av. n.è. qui marque une rupture nette : Ennius revient au terme grec des Muses qu'il traduit *Musae*, dans ses *Annales*, *Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olympum*²¹⁷, traduisant le retour à une inspiration hellénique, jugée plus légitime et prestigieuse. Cela alors même qu'il peut conserver dans d'autres textes le verbe *insece* emprunté à Livius Andronicus alors même que ce verbe est jugé archaïque²¹⁸. Ce choix manifeste un processus d'hellénisation progressive, la Muse s'impose comme figure tutélaire de l'épopée, tandis que la Camène est reléguée à un second plan²¹⁹.

Cette relégation n'est pas un simple oubli. Elle traduit la hiérarchisation culturelle et générique qui oppose le grand genre épique, voué aux *Musae*, et des formes plus modestes, telles que la satire, la bucolique ou la poésie lyrique, qui trouvent parfois dans les Camènes des protectrices plus humbles.

214 Livius Andronicus, *Odusia* 1, 1.

215 Homère, *Odyssée*, 1,1.

216 Voir S. Mariotti, 1986, p. 19-20.

217 Ennius, *Annales*, 1, 1.

218 D. Meunier, 2014, p.151-172.

219 O. Skutsch, 1985.

Lucilius, poète du II^e siècle av.n.è. fondateur du satire, se plaît à évoquer les Camènes, signe qu'il revendique une latinité plus rustique et un art moins solennel²²⁰. La Camena devient ainsi l'emblème d'une inspiration plus locale et moins ambitieuse que celle que confère la Muse²²¹.

Cette opposition est renforcée par la dimension étymologique et mythologique de la Camène. Si la Muse grecque est fille de Mnémosyne, qui lui transmet la mémoire, les Camènes sont considérées comme des nymphes des sources. Elles sont liées au culte des eaux, des oracles et de la parole inspirée : leur nature est terrestre, presque familière. Tandis que les Muses prennent une symbolique céleste²²². Certains auteurs latins tardifs, notamment Varron et Augustin, ont pu, à la suite des travaux de Livius Andronicus, proposer des étymologies fantaisistes rapprochant Camena de *carmen* qu'on peut traduire pas le chant et de *canere* qui signifie « chanter », comme pour légitimer leur fonction poétique²²³.

L'Odyssée latine de Livius Andronicus, avec le choix de la Camène, ne traduisait pas seulement un vers, mais affirmait que la mémoire et la traduction étaient au cœur du projet poétique romain. Livius Andronicus a décidé de leur créer une généalogie qui, comme les Muses, les rattache à la mémoire ; en ce sens elles deviennent filles de Juno Moneta²²⁴. Celle-ci que nous avons pu analyser précédemment serait une autre adaptation de Mnémosyne. Cette fonction mémorielle est essentielle, la Camène incarne la médiation entre la mémoire du texte grec et sa nouvelle existence latine²²⁵.

Le destin des Camènes reflète un statut ambigu. Elles disparaissent pratiquement de l'épopée après Livius, ne réapparaissent qu'épisodiquement chez quelques auteurs comme Naevius, qui dans son épigramme fait dire que les divines Camènes pleureraient sa mort, symbole d'un âge révolu où la poésie latine ne dépendait pas encore des modèles helléniques. Horace, pour sa part, emploie le terme Camenae dans un contexte bucolique ou satirique, insistant sur leur dimension rustique et humble qui contraste délibérément avec la grandeur épique des Muses.

*Molle atque facetum / Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae*²²⁶

« à Virgile, les Camènes qui goûtent les plaisirs champêtres ont accordé grâce et élégance »²²⁷.

220 Lucilius, Satires, Fr 1028 .

221 J. Dangel, 1997.

222 J. Dangel, 1997.

223 Voir pour approfondir M.L. Picklesimer Pardo, 2004, p. 270-295.

224 « Nam diua Monetas filia me docuit », GLK II 198.12 = fr. 23M.

225 D. Meunier, 2014, p.151-172.

226 Horace, Satires, I, 10, 44-45.

227 D.Meunier, 2014, p. 162.« Ce vers vient après une évocation de plusieurs auteurs, incarnant différents genres : Fundanius et la comédie, Asinius Pollion et la tragédie, Varius et l'épopée (désignée par les termes forte epos acer, v. 43). Virgile est présenté comme l'auteur des seules Bucoliques. Reste donc la satire pour Horace.

Les Camènes apparaissent comme des figures de la subordination littéraire. Elles marquent le refus du sublime et le choix d'une poésie plus proche des réalités romaines. Elles sont le signe d'un art modeste et parfois ironique, que l'on oppose au prestige hellénisant des Muses. Cette opposition n'est pas seulement culturelle : elle traduit un véritable système hiérarchique entre les genres, les sources et les formes poétiques²²⁸.

En définitive, les Camènes constituent un phénomène singulier : elles naissent au point de contact entre mémoire, traduction et poésie. Elles incarnent l'affirmation initiale d'une inspiration latine, avant d'être supplantées par les Muses dans la définition des grandes entreprises littéraires. Leur présence résiduelle dans la poésie romaine rappelle que la littérature latine ne se réduit pas à l'imitation grecque : elle est aussi le fruit d'un dialogue entre les cultes, les langues et les mémoires.

B.2) Virgile et son rapport aux Muses

La figure des Muses, dans la tradition poétique grecque, incarne le rapport essentiel entre la mémoire et l'inspiration, cependant ce n'est pas le cas, ou du moins en grande partie, pour les Romains. À la différence de la tradition grecque, où les Muses sont explicitement présentées comme les filles de Mnémosyne, la pensée romaine classique ne rattache pas de manière directe ces divinités à la notion de mémoire. C'est pourquoi l'initiative de Virgile, qui introduit ce rapprochement, revêt un caractère novateur et mérite d'être examinée avec attention. En effet, Virgile, célèbre poète romain du I^{er} siècle av. n.è. a pu entretenir cette importance de la mémoire dans les fonctions des Muses. En composant *l'Enéide*, il ne s'est pas contenté d'imiter l'usage homérique de l'invocation des Muses, il en fait un principe structurant de son poème et un signe visible de la légitimité de sa voix. La convocation des Muses a chez lui une portée plus complexe qu'une simple requête rituelle, elle exprime la conscience aiguë qu'il écrit non seulement pour divertir ou instruire, mais pour instituer une mémoire collective apte à fonder la grandeur romaine.

L'Enéide présente un usage particulièrement dense et réfléchi des invocations aux Muses. Contrairement à *l'Iliade* ou à *l'Odyssée*, qui ouvrent par un unique appel aux Muses, l'épopée

On note un certain flottement dans les commentaires à propos de *molle* et *facetum* : si la référence aux Bucoliques ne fait aucun doute, les adjectifs sont substantivés pour E. Gowers (Horace. Satires. Book I, Cambridge, 2012), mais seraient accordés à *epos* dans la phrase précédente, selon P. Fedeli (Q. Orazio Flacco. Le opere, t. II, Rome, 1994) et P. Lejay (Œuvres d'Horace, Paris, 1911), ce qui suppose de prendre *epos* dans le sens d'« hexamètre », et non d'« épopée ». Cf. G. Calboli, « Quintilian and Horace », *Scholia*, 4, 1995, p. 87-88 pour le commentaire par Quintilien de ce vers d'Horace. »

228 M.-L. Picklesimer Pardo, 2004, p.15.

virgilienne multiplie ces moments de recours aux déesses inspiratrices. Virgile introduit pas moins de six invocations à une ou plusieurs Muses dont il sollicite l'assistance, en particulier pour leur fonction liée à la mémoire. Parfois, il évoque une Muse sans nom, à l'identité volontairement floue²²⁹, tandis qu'à d'autres moments il se tourne vers une figure en particulier, rattachée à un genre poétique qui lui est propre c'est le cas donc d'Érato dans le proème du chant VII²³⁰ ou Calliope dans sa prière du chant IX²³¹. Il arrive également que Virgile convoque l'ensemble des Muses, qu'il désigne par exemple comme les déesses de l'Hélicon²³², ou par le terme plus général de Mousae²³³. En jouant ainsi sur les différentes formes d'invocation, le poète semble se placer sous la protection de toutes à la fois, multipliant les références comme s'il cherchait à se garantir l'appui mémoriel de l'ensemble du panthéon poétique. Ces invocations ponctuent la narration comme autant de balises, signalant au lecteur que l'histoire relatée dépasse le pouvoir d'un seul homme et suppose le concours d'une mémoire surhumaine. Virgile souligne à plusieurs reprises qu'il n'est pas un simple conteur, mais le dépositaire d'un savoir transmis par les divinités qui président à la poésie et à la remémoration²³⁴.

La préface de *l'Enéide* est à cet égard exemplaire. Dès la huitième ligne, le poète ne se contente pas de prier la Muse de l'inspirer : il lui demande de se souvenir des causes.

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso quidue dolens regina deum tot uolnere casus insignem pietate uirum, tot adire labores impulerit. Tantaene animis caelestibus irae ?*²³⁵

« Muse, rappelle-moi les causes : quelle volonté bafouée, quelle blessure poussèrent la reine des dieux dans sa souffrance à imposer à un homme insigne par sa piété de traverser tant d'infortunes, d'affronter tant d'épreuves ? Y a-t-il autant de colère dans les âmes célestes ? ».

Le verbe *memora* est lourd de sens, *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso* cette injonction à la mémoire divine exprime la certitude que l'oubli n'est pas une simple défaillance humaine, mais un danger pour la vérité historique elle-même. Virgile affirme ainsi que la Muse détient l'archive secrète des événements et qu'elle seule peut restituer le fil invisible qui relie l'action d'Enée à la fondation de Rome²³⁶.

229 Virgile, *L'Enéide*, 1, 8-11.

230 *Ibid*, 7, v.37-41.

231 *Ibid*, 9, V.525-529.

232 *Ibid*, 7, v.641 et 10, v.163.

233 *Ibid*, 9, v.77.

234 E. Raymon-Dufouleur, 2016.

235 Virgile, *L'Enéide*, 1, 8-11.

236 E. Raymon-Dufouleur, 2016.

Le choix d'invoquer non seulement Calliope, la Muse de l'épopée, mais aussi Erato, la Muse de la poésie lyrique et érotique²³⁷, manifeste la volonté d'élargir le registre traditionnel. Cette identification particulière de ces deux muses fut longtemps sujette à débat; le grammairien Servius, à développer l'idée que la précision d'une Muse n'était pas une volonté particulière de présenter une fonction artistique rattacher à une Muse, mais plus comme une autre manière d'introduire les déesses au récit²³⁸. Cependant, l'opposé peut se défendre également, l'invocation adressée à Érato peut être interprétée comme une référence à une tonalité élégiaque, plus intime ou mineure, que Virgile insère au sein du registre épique dominant, illustré quant à lui par la prière adressée à Calliope. Ces deux figures incarnent ainsi chacune un aspect spécifique de l'épopée virgilienne, l'une évoquant la douceur amoureuse, l'autre la grandeur héroïque²³⁹. Il importe alors de lire ces invocations dans l'Énéide à la fois comme des sollicitations précises adressées à Érato et Calliope, en fonction de leurs attributions poétiques respectives, mais aussi comme des appels plus généraux à l'ensemble des Muses, filles de Mnémosyne, unies par un même souffle inspirateur tel que le décrit Hésiode.

Ce rapport aux Muses que nous présente Virgile peut traduire une tension constante entre dépendance et autonomie. Virgile affirme son besoin de leur appui, mais il suggère aussi que leur bienveillance est une forme de caution indispensable pour fonder un récit destiné à devenir la mémoire officielle de Rome. Il n'est pas un simple passeur de légendes : il se présente comme le garant d'une vérité qui engage la destinée du peuple romain tout entier. Les invocations répétées confèrent au poème une autorité quasi sacrée. La poésie devient ainsi un acte qui outrepassa l'individu : elle se confond avec la mission de donner un corps à la mémoire collective.

Le rôle des Muses chez Virgile ne peut se comprendre sans revenir à la tradition hellénistique. Chez Homère, la Muse est la voix qui préserve le souvenir et la continuité des exploits héroïques. Elle est l'organe d'un chant ininterrompu qui empêche la mort définitive des guerriers et des cités. Virgile hérite de ce modèle, mais le transforme. *L'Énéide* n'est pas une simple conservation du souvenir passé, elle est une réécriture orientée vers l'avenir. La mémoire qu'invoque le poète est en même temps un projet, c'est-à-dire qu'elle justifie la légitimité d'Auguste et inscrit la Rome contemporaine dans une continuité mythologique qui remonte à Troie²⁴⁰.

Ce caractère structuré du récit vers une volonté future se retrouve dans le vocabulaire qui entoure l'invocation de Muses. Le poète ne demande pas seulement d'entendre, il exige de « se souvenir »,

237 Sur la question de la répartition changeante des rôles des Muses voir S.Kyriakidis 1998, p. 162-163 et p. 163, n. 7, et D. Nelis 2001, p. 268-269, n. 6.

238 Servius, *Ars grammatica*, 7, 37.

239 E. Raymon-Dufouleur, 2016, p.17.

240 M. Pierre, 2005, p. 229-254.

de « dire » et de « rendre présent ». Les Muses apparaissent comme les médiatrices d'une mémoire vivante, une mémoire qui confère une légitimité au pouvoir et qui permet de relier la gloire du passé aux aspirations politiques du présent²⁴¹.

Enfin, l'iconographie antique accentue ce lien entre Virgile, les Muses et la mémoire. La mosaïque d'Hadrumète(fig : 1), analysée par le chercheur Hubert Zehnacker. Mosaïque romaine datant du III^e siècle de n. è. encadrée par une frise décorative, actuellement conservée au Musée du Bardo. Elle a été mise au jour à Sousse, autrefois connue sous le nom d'Hadrumète, en Tunisie.



Figure 1: Mosaïque de Virgil, III^e siècle de n. è, Marbre Musée National de Bardo, Tunisie, INV. A 226.

Cette mosaïque illustre Virgile assis sur une cathèdre, tenant le *volumen* de l'*Enéide*, encadré par deux Muses²⁴². L'une est Calliope, l'autre, sans doute Clio. Ce rapprochement n'est pas anecdotique : Calliope garantit la légitimité épique, Clio la dimension historiographique. La composition révèle que Virgile n'est pas perçu comme un simple imitateur d'Homère : il incarne la rencontre entre le chant et l'histoire, entre le mythe et la mémoire. La Muse devient dès lors un principe d'authenticité

241 E. Raymon-Dufouleur, 2016, p.17.

242 H. Zehnacker, 2004, p. 43-62.

et d'autorité : le poète est celui qui se place sous le regard de divinités qui gardent le souvenir du passé et jugent la fidélité du récit²⁴³.

Ainsi, la relation entre Virgile et les Muses ne se réduit pas à un hommage convenu, elle exprime une conception originale de la poésie comme mémoire et comme acte fondateur. Les Muses sont à la fois les témoins du passé et les complices d'un projet politique. Elles confèrent à *l'Enéide* une autorité qui dépasse la fiction, elles assurent au récit sa valeur de *monumentum* destiné à traverser les siècles. La densité des invocations, la variété des Muses convoquées et la fréquence des rappels au passé font de l'épopée virgilienne une entreprise singulière, un texte qui unit la mémoire troyenne, la célébration augustéenne et la conscience aiguë qu'écrire, c'est faire acte de transmission et de fondation.

C. Une adaptation artistique de Mnémosyne

C.1) La perception des dieux

Étrangement, la période romaine est celle qui a le plus représenté Mnémosyne dans les arts visuels. De ce fait, avant de se concentrer sur les différentes représentations de la déesse, il est important de comprendre comment fonctionnent les effigies des dieux et quels en sont les enjeux. La question de la représentation des dieux dans l'Antiquité romaine se situe à la croisée d'enjeux esthétiques, religieux et politiques, dont la complexité se révèle pleinement lorsque l'on observe la circulation et la transformation des modèles grecs au sein d'une culture qui, tout en les empruntant, s'efforce de leur conférer une finalité propre. Les analyses récentes, qu'ils s'attachent à l'histoire de l'art, à l'anthropologie religieuse ou à la culture visuelle, montrent que la figure divine, dans l'imaginaire romain, ne pouvait être isolée de l'idée d'utilité, de dignité et de légitimation.

En premier lieu, nous pouvons nous intéresser à la question du corps des dieux, longtemps reléguée à l'arrière-plan. Elle a fait l'objet d'un renouvellement historiographique qui souligne l'ambiguïté entre humanité et divinité²⁴⁴. La figuration des dieux grecs et romains oscille entre l'anthropomorphisme rigoureux et la représentation d'une altérité radicale, le corps divin est à la fois familier et insaisissable. C'est un concept assez particulier qui semble manifester chez les Romains des débats sur le sujet. On en a l'exemple avec la réfutation de Cicéron de la conception

243 H. Zehnacker, 2004, p. 43-62.

244 Voir S. Estienne, F. Lissarrague, 2015.

épicurienne des dieux, dans son traité *De natura deorum*²⁴⁵. Celui-ci constitue un témoignage éclairant des réflexions menées par les penseurs romains sur la difficulté d'articuler représentation corporelle et compréhension philosophique du divin. Un passage particulièrement représentatif du livre I illustre bien cet effort de mise en tension entre image et abstraction dans la pensée religieuse romaine.

Negat esse corpus deorum, sed tamquam corpus, nec sanguinem, sed tamquam sanguinem (...) hoc intellegerem, quale esset, si in cereis fingeretur aut fictilibus figuris ; in deo quid sit quasi corpus aut quid sit quasi sanguis, intellegere non possum

« Voulant éviter l'agrégat d'atomes, dont la conséquence serait la destruction et la dissolution, (Épicure) dit que les dieux n'ont pas de corps, mais une sorte de corps, pas de sang, mais une sorte de sang (...) Je comprendrais ce que cela signifie s'il s'agissait de figures de cire ou de terre-cuite. Mais quand il s'agit de dieu, je ne peux comprendre ce qu'est une sorte de corps ou une sorte de sang. »²⁴⁶.

La notion du corps du dieu est assez particulière, déjà, parce qu'il peut prendre plusieurs formes. On peut prendre l'exemple des statues qui donnent forme à cette tension entre le physique et l'abstrait. Elles incarnent une présence, mais signalent aussi la distance qui sépare l'homme du dieu. La statue du dieu devient le dieu lui-même, ainsi quand ils transportent la statue de Grèce, par exemple, pour la ramener à Rome, ils transportent le dieu. Selon la chercheuse Simona Bettinetti, il ne fait aucun doute qu'il s'agit bien d'une véritable statue de culte²⁴⁷. Elle appuie son analyse sur l'ensemble des pratiques qui l'entourent, son positionnement au sein de l'espace sacré, les manifestations de type épiphanique qu'on lui attribue, les soins rituels qui lui sont prodigués, telle que le bain, l'habillement ou la parure, ainsi que les gestes dirigés vers elle, comme la prière ou la supplication. Elle prend également en compte le déplacement de la statue lors de processions ou cérémonies, ainsi que les offrandes alimentaires qui lui sont destinées²⁴⁸.

L'anthropologie des images propose un éclairage complémentaire sur la singularité romaine. Les travaux de Vernant et des historiens de l'art réunis dans le volume *Le corps des dieux* ont montré que la question du corps divin relève d'un système de représentation où l'anthropomorphisme est un moyen de rendre le dieu présent tout en affirmant sa différence irréductible avec l'homme. Dans la

245 S. Estienne, F. Lissarrague, 2015, p.24-25.

246 Cicéron, *De Natura Deorum*, I, 71-72, trad. Clara Auvray-Assayas, Les Belles-Lettres, 2002.

247 S. Bettinetti, 2001, p.25-27.

248 S. Bettinetti, 2001, p.25-27.

tradition grecque, le corps du dieu incarne un idéal de beauté et de perfection. Chez les Romains, cette perfection est au service d'un langage figuré structuré par l'efficacité rituelle et l'impact propagandiste. Les statues cultuelles, comme les grands reliefs publics ne visaient pas seulement à ravir le regard, elles devaient donner forme au pouvoir divin, rendre manifeste sa protection, et convaincre de la légitimité de la domination romaine²⁴⁹.

La question de l'apparence corporelle des dieux laisse penser qu'elle serait régie par des codes établis par les humains, et donc circonscrite dans ses possibilités. Le pontife Cotta, dans le dialogue *De natura deorum* de Cicéron, illustre cette idée avec une pointe d'ironie²⁵⁰.

Isto enim modo dicere licebit Iovem semper barbatum, Apollinem semper inberbem, caesios oculos Minervae, caeruleos esse Neptuni.

« On pourra aussi bien dire que Jupiter est toujours barbu, Apollon toujours imberbe, que Minerve a les yeux pers et Neptune les yeux bleus »²⁵¹.

Autrement dit, les divinités sont reconnues à travers les formes stéréotypées que leur ont données les peintres et les sculpteurs, formes qui structurent leur réception par les Romains. Cependant, l'analyse des sources, en particulier visuelles, met en lumière une réalité bien plus complexe. Les images divines résultent de processus de création subtils, et les difficultés que nous rencontrons aujourd'hui dans leur interprétation ne relèvent pas seulement d'un manque de documentation, mais aussi de l'ambiguïté inhérente à ces figures. L'iconographie des souverains divinisés ou des héros élevés au rang divin en est une illustration parlante. En effet, elle met en évidence non seulement des conventions de représentation, mais aussi les mécanismes d'élaboration de nouvelles formes divines, souvent dépouillées de leur corporéité humaine traditionnelle²⁵².

Finalement, le recours à une forme corporelle pour représenter les dieux n'est pas une simple contrainte artistique, c'est un outil puissant pour interroger leur nature. La question du corps divin dans le monde romain engage une réflexion sur la nature même de la représentation religieuse. En s'appropriant les modèles grecs tout en leur conférant une fonction propre, les Romains ont fait de l'image du dieu un instrument à la fois culturel, idéologique et identitaire. Entre présence physique et immatérielle, entre imitation et pouvoir, la représentation du divin devient l'un des vecteurs les plus efficaces de la mémoire religieuse et politique. C'est dans ce cadre visuel, sensible et signifiant que s'inscrivent les représentations de Mnémosyne et des Muses à l'époque romaine.

249 *Ibid*, p.26-30.

250 *Ibid*, p.27.

251 Cicéron, *De natura deorum*, I, 83.

252 S. Estienne, F. Lissarrague, 2015, p.27.

C.2) La représentation de Mnémosyne et de ses filles

Les représentations visuelles de Mnémosyne se révèlent particulièrement rares, ce qui rend leur recensement complexe. L'analyse des sources visuelles a été initiée par la consultation du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, ouvrage de référence en matière d'iconographie antique, mais aucun élément directement attribuable à la déesse n'y a été relevé. Cette absence de résultats a conduit à un élargissement du champ de recherche vers les bases de données et collections numériques de musées, notamment celles du Louvre ou du Musée du Bardo. En Grèce, par exemple, nous n'en avons, pour l'instant, qu'une seule, il s'agit d'une mosaïque datant du II^e siècle av. n. è. Cette mosaïque circulaire est ornée des noms et des symboles d'Apollon, de Mnémosyne et des neuf Muses. Le symbole d'Apollon est une lyre, celui de Calliope une tablette d'écriture, celui d'Uranie un globe, celui de Polymnie un visage pensif, celui d'Érato une lyre, celui de Terpsichore une cithare, celui de Melpomène un masque tragique, celui de Thalie un masque comique, celui d'Euterpe des flûtes, celui de Clio un rouleau, et celui de Mnémosyne un rocher représentant le mont Piérie, indiqué comme tel.



Figure 2: Symboles de Mnémosyne et des neuf Muses, mosaïque grecque provenant d'Élis, II^e siècle av. n.è., Musée archéologique d'Élis, C058/7998.

On peut comprendre qu'elle soit représentée avec ce symbole puisque le mont Piérie est le lieu de naissance des Muses selon la *Théogonie* d'Hésiode²⁵³. Ce que l'on peut remarquer c'est que même dans ce cas, Mnémosyne est liée à ces filles et c'est quelque chose qui se maintient dans les représentations romaines. Nous avons par exemple une mosaïque datant du II^e siècle de n.è. qui fait partie d'un ensemble retrouvé dans la villa romaine d'Els Munts en Espagne et qui porte le nom de Mnémosyne (figure 3). Elle a été retrouvée avec une autre mosaïque représentant Euterpe la muse de la musique accompagnée de tibias qui sont les attributs principaux pour cette muse (figure 4). Il est possible que la mosaïque de Mnémosyne soit en réalité qu'une Muse, mais au vu de ces traits un

²⁵³ Hésiode, *Théogonie*, v.54-55.

peu plus âgés et notamment le fait qu'il n'y est pas d'attribut spécifique aux Muses, nous pouvons tout de même l'identifier à la déesse.



Figure 3: Mnémosyne, mosaïque murale, II^es de.n.è, Musée national d'archéologie de Tarragona, inv. MNAT 45252-2.



Figure 4: Euterpe, mosaïque murale, II^es de n.è, Musée national d'archéologie de Tarragona, inv. MNAT 45252.

La mosaïque, en tant que médium artistique et décoratif, occupe une place essentielle dans l'appréhension des images culturelles et religieuses du monde romain, et la représentation des Muses y trouve un terrain d'épanouissement singulier. Si la statuaire et la peinture murale pouvaient revendiquer une proximité plus étroite avec le modèle hellénistique, la mosaïque manifeste une autonomie esthétique et une capacité d'adaptation qui en font l'un des vecteurs privilégiés de la diffusion et de la réinvention iconographique. Les recherches de Janine Lancha, présentées dans l'ouvrage analysé par Isabelle Morand, rappellent que les provinces occidentales de l'Empire romain ont livré un corpus considérable de mosaïques figurées consacrées aux Muses seulement, plus de trente-cinq exemples étant recensés²⁵⁴, soit une proportion particulièrement élevée si l'on considère la rareté relative de ce thème dans d'autres formes artistiques, ce « fait intéressant », selon la formule prudente de Lancha, souligne que la mosaïque n'est pas seulement un ornement prestigieux, mais un langage à part entière, apte à signifier la familiarité des élites avec un panthéon culturel complexe et codifié²⁵⁵.

La force des décors de mosaïques réside d'abord dans leur capacité à combiner des registres hétérogènes, la célébration des divinités, l'affirmation de l'érudition littéraire et la revendication d'un statut social élevé. Dans cette perspective, la représentation des Muses, qu'elle soit isolée ou

254 J. Lancha, 1990, p. 318.

255 I. Morand, 1999, p. 547-555.

intégrée à un ensemble plus vaste, prend valeur de déclaration. En choisissant de faire figurer ces divinités, le commanditaire affirme qu'il participe de cette « religion des Muses » que le chercheur Henri-Irénée Marrou avait définie comme la foi implicite dans le pouvoir civilisateur de la culture grecque²⁵⁶. La mosaïque, placée dans l'espace de réception ou de banquet, devient ainsi un support ostentatoire qui matérialise un horizon de références partagées. Les Muses incarnent l'idéal d'une élite cultivée, mais elles rappellent aussi la hiérarchie implicite entre ceux qui disposent de ces signes de distinction et ceux qui en sont exclus. D'une certaine manière, comme nous avons pu le voir, on retrouve également cette notion dans la littérature, où les Muses symbolisent un héritage grec idéal. Si l'on revient aux mosaïques de la villa Els Munts, la présence des Muses illustre cette idée et le fait que Mnémosyne soit intégrée dans ce cas là est tout à fait intéressant.

Le cas de la représentation visuelle de la déesse est assez particulier parce que contrairement à ses filles, elle n'est pas associée à un objet qui symbolise ses fonctions, ce qui est le cas pour toutes les Muses et la plupart des dieux. Si Mnémosyne est identifiée, c'est à travers plusieurs facteurs. Le premier est la présence des Muses, son rôle de mère est primordial. Il est d'ailleurs illustré par le deuxième point, des traits plus âgés. Mnémosyne même chez les Grecques était décrite comme étant une femme d'âge mûr, c'est d'ailleurs assez surprenant quand il est habituel de représenter les dieux sous des traits jeunes, bien sûr ce n'est pas le cas de tous les dieux. Ensuite, bien que ce ne soit pas toujours le cas, sa posture sera celle de la réflexion ; par exemple nous pouvons prendre l'exemple de la statue Mnémosyne de Compiègne (figure 5) qui a été retrouvée à Rome²⁵⁷ et que l'on date de l'époque impériale. Celle-ci est représentée avec les cheveux maintenus dans un *sakkos*, elle est assise avec un genou replié et l'avant-bras droit servant d'appui reposant sur la main gauche. On y voit dans son mouvement une contemplation, une réflexion qui peut être associée à la figure de Mnémosyne.

256 H-I. Marrou, 1938.

257 Voir collection du Louvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010251987>.



Figure 5: Mnémosyne, Julia Mammea, Sculpture, marbre blanc, Château de Compiègne, Ier s. de. n. è, restauré en 2012, MR 294.

Cette statue serait potentiellement attribuée à Philiscos de Rhodes du III^e siècle. av. n. è. et appartenant à un groupe représentant les Muses. Le Louvre lui a attribué plusieurs noms, Mnémosyne de Compiègne, Agrippine ou Julia Mammea, on peut y voir une difficulté d'identification²⁵⁸.

Pour ce qui est de Philiscos de Rhodes, c'était un sculpteur assez réputé à Rome. Un passage de Pline l'Ancien, longtemps mal interprété, a conduit à lui attribuer à tort un ensemble important de statues présentes à Rome²⁵⁹. Ce malentendu repose sur une énumération qui mentionne, entre autres, dans le temple d'Apollon Sosianus, des statues représentant Apollon, Latone, Diane et les neuf Muses, ainsi qu'un Apollon nu ; et dans le temple de Junon Regina, situé dans le portique d'Octavie, une statue de Vénus. En réalité, Pline ne crédite directement Philiscos que de deux œuvres, une statue d'Apollon mentionnée en premier dans le temple d'Apollon Sosianus, et une

258 Voir notice du Louvre, sculpture Mnémosyne : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010251987>.

259 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 34, 34

Vénus située dans le temple de Junon Sospita. Les autres sculptures évoquées dans le passage ne lui sont pas formellement attribuées, et semblent simplement ajoutées à la liste sans mention explicite de leur auteur²⁶⁰.

Finalement les représentations de Mnémosyne sont assez réduites et ne sont pas forcément évidentes. Cependant elles permettent d'apporter plus d'information sur la déesse et ses fonctions. Elle est largement associée aux Muses, qui représentent à la fois un instrument de prestige, un signe de légitimité culturelle et un média d'une représentation collective qui associe l'élite à un idéal universel de savoir. Ensuite, elle ne possède pas d'attribut défini, ainsi il nous est possible d'y voir plusieurs notions différentes à travers la déesse.

IV- Conclusion

La réception de la déesse Mnémosyne dans le monde romain ne s'inscrit pas dans une simple continuité de l'héritage mythologique grec, mais relève au contraire d'un processus d'adaptation, de reformulation et de réinvention culturelle significative. Loin de reproduire fidèlement la figure hellénistique de la mère des Muses, les Romains ont intégré Mnémosyne à leur propre univers mental, bien que pas toujours de manière évidente et explicite. De ce fait il fut nécessaire d'établir des parallèles entre ces deux cultures pour comprendre les transformations sur sa nature et ses fonctions. Cette transformation ne s'est pas opérée par substitution brutale, mais par des tentatives vers des figures mieux intégrées au cadre conceptuel latin, Memoria et Moneta. Ces deux figures illustrent la manière dont Rome s'est approprié la mémoire. Chacune a été donnée comme des tentatives d'adaptations, les auteurs latins ont varié entre les deux et son nom grec en fonction de l'image qu'il voulait transmettre. En réalité même le nom Mnémosyne continue à être utilisé, il n'y a pas de consensus sur la réception de la déesse autant durant la période romaine, ou ils alternent entre les différents noms, et les chercheurs modernes²⁶¹. Chacune des propositions données, Memoria, Monéta ou simplement Mnémosyne, peut être considérée comme de bonne interprétation de ce que la déesse incarnait chez les Grecques.

Toutefois, il convient de nuancer cette reconfiguration en rappelant que Mnémosyne, sous son nom grec, ne disparaît pas totalement du paysage culturel romain. Son nom reste attesté dans certains contextes littéraires, comme chez Ovide et Hygin qui ont cependant remanié son mythe. Ovide,

260 F. Queyrel, 2020, p.311.

261 Voir par exemple G.Van Heems, 2021, p. 149 à 157.

dans *Les métamorphoses*, modifie la rencontre avec Jupiter, qui se présente en tant que Berger, en donnant ainsi une connexion avec la poésie pastorale, tout en conservant son lien avec les Muses. Hygin, lui, dans la préface de ces *Fables*, change sa généalogie, elle devient fille de Jupiter et Clymène et le statut de mère des Muses et attribue à son adaptation romaine, Moneta. À cette présence littéraire s'ajoute celle des représentations visuelles, qui se résume cependant à une sculpture et une mosaïque d'époques impériales. On la retrouve aux côtés de ses filles. Celles-ci obtiennent un statut particulier parce qu'elles sont représentées dans des scènes évoquant les arts et la transmission du savoir ainsi qu'un élitisme social et culturel. Par son association Mnémosyne rentre dans cette idée. Ces représentations, bien qu'assez rares, témoignent d'une survivance iconographique qui, sans constituer un culte autonome, assure néanmoins la continuité symbolique de la déesse dans l'imaginaire romain.

La figure de Memoria, par exemple, est utilisée à trois reprises par des auteurs différents, à des époques différentes. Ce qui symbolise Mnémosyne dans ces textes c'est son rôle lié aux Muses, ce qui nous permet d'identifier Memoria comme une figure à part entière. En effet Memoria est le mot le plus utilisé chez les Romains pour désigner un ensemble de fonctions attribuées à la mémoire ; en simplifiant, *memoria* signifie la faculté de se souvenir. D'autant plus que Memoria est employé dans les inscriptions funéraires à partir du III^e siècle de n. è. Cette utilisation engendre deux théories. La première voudrait que Memoria fasse partie des divinités personnifications et de ce fait elle serait mentionnée dans le contexte funéraire afin qu'elle protège la mémoire du défunt. Cela serait d'autant plus adapté à la réception de Mnémosyne, puisque celle-ci est également liée au monde des morts. Cependant, la deuxième théorie, qui au contraire, considère *memoria* comme le symbole de la mémoire du mort et non pas comme une déesse, semble plus crédible quand on compare à l'usage des divinités personnifications tel Fortuna²⁶². Elle est principalement mobilisée pour assurer la pérennité d'un nom, d'un statut, d'une identité dans un monde où l'oubli constitue une menace toujours présente²⁶³. Elle est accompagnée d'un ensemble de pratiques visant à réactiver le souvenir du défunt, dans un geste à la fois affectueux, social et religieux. Pour ce qui est de la réception de Mnémosyne, Memoria reste malgré tout le nom le plus utilisé pour la désigner.

La deuxième figure utilisée pour représenter Mnémosyne est Moneta. Elle n'est employée qu'à deux reprises avec Hygin et Livius Andronicus. De la même manière que Memoria, ces auteurs ont consolidé ce lien par son rôle de mère des Muses. À la différence de Memoria, Monéta ou plus exactement Junon Moneta est bien une divinité possédant un temple, un culte et des rites à son honneur. Avec cette épithète, Junon Moneta devient celle qui avertir, celle qui maintient le souvenir.

262 J. Champeaux, 1982, vol. I et II.

263 N. Laubry, 2021, p. 159-161.

Ce qui peut correspondre à Mnémosyne qui elle aussi peut représenter une « mémoire active ». Cependant, même si les auteurs latins la relient aux Muses, Junon Moneta n'est pas incluse dans la mémoire créative, elle n'est pas liée aux arts. Malgré cela, il faut considérer que la mémoire chez les Romains n'est pas autant incluse dans les arts. Les Muses elles-mêmes ne sont que très rarement liées à la mémoire. De ce fait, on peut clairement y voir une adaptation de la déesse et de ses fonctions aux codex de la société romaine.

Il convient de souligner le sort réservé aux Muses dans le cadre de cette réception romaine de Mnémosyne. En tant que filles de la déesse, elles représentent l'expression même de la mémoire créatrice. Si leur figure est conservée dans la culture romaine, ce serait avant tout dans une volonté de représenter une sorte d'élitisme grec. Il existe bien une adaptation des Muses, les Camènes, mais celles-ci sont vite reléguées au second plan. Elles ne semblent être mentionnées que par les auteurs de littérature moins prestigieuse. Utilisez le nom des Muses sous leur forme grec, rappelle leur origine et semble donner, justement, un prestige culturel. Mis à part cela, les Muses dans la pensée romaine ne sont pas liées à la mémoire. Elle ne donne pas le souvenir d'événements qui puisse inspirer les poètes. Ce qui s'éloigne grandement de leurs fonctions dans la pensée grecque. On retrouve leur fonction originelle à travers les textes de Virgiles, ce qui permet de conserver l'importance des Muses et de Mnémosyne et de permettre à ce qu'elle ne soit pas oubliée.

Ainsi, la réception romaine de Mnémosyne ne doit pas être envisagée comme un effacement, mais comme une traduction culturelle. Cette traduction n'a rien de passif, elle transforme, elle sélectionne, elle intègre en fonction des besoins et des valeurs propres à la société romaine. Elle révèle également les modalités spécifiques par lesquelles Rome s'empare des divinités étrangères, non pour les reproduire à l'identique, mais pour les inscrire dans un système de significations renouvelé. Par le biais de Memoria et de Moneta, nous avons des versions différentes de la déesse qui ne sont pas une exacte adaptation, mais qui nous permet d'entrevoir une vision romaine. De la même manière qu'en utilisant son nom grec, il était nécessaire pour les auteurs latins de modifier son mythe, de donner leur version.

En définitive, la figure de Mnémosyne, tel qu'elle se donne à lire dans le monde romain, ne disparaît pas, mais se dilue dans un réseau de pratiques et de représentations nouvelles et interfère avec les traditions préexistantes. Elle cesse d'être la source d'inspiration de la parole poétique pour devenir l'instrument d'une mémoire incarnée dans le contexte funéraire, l'avertissement, l'élite culturelle. Cette métamorphose rend compte à la fois de la puissance d'adaptation de la culture romaine et de la permanence des grandes catégories symboliques qui, sous des formes diverses, continuent de structurer l'expérience du temps, du souvenir et de la filiation dans l'Antiquité.

Partie II - Mnémosyne, l'art et la mémoire au Moyen Âge et à l'époque moderne

Mnémosyne, comme figure divine de la mémoire liée aux arts et à la mort, semble s'effacer progressivement durant l'Antiquité, quitte à disparaître après cette période. À mesure que le polythéisme grec et romain cède la place au christianisme, son nom devient plus rare, ses attributs mythologiques ne seront évoqués qu'indirectement. Pourtant, ses fonctions ne disparaissent pas ; bien au contraire, elles sont assimilées, transformées, réarticulées dans de nouvelles structures intellectuelles, religieuses et artistiques. La mémoire, entendue comme faculté de conservation et d'organisation du savoir, comme condition de l'élaboration du discours, comme matrice de l'inspiration, demeure centrale dans les structures médiévales puis renaissantes. C'est à travers ces notions adaptées à leur époque que l'on peut voir la survie du champ de compétence de la déesse. Cette partie propose d'interroger la manière dont l'art et la pensée médiévale puis moderne ont maintenu, de manière même indirecte, voire même réélaboré les fondements de son héritage.

Le Moyen Âge, longtemps caricaturé comme un âge d'oubli ou d'obscurité, s'avère en réalité être un moment de grande structuration de la mémoire. Dans une culture essentiellement orale ou manuscrite, la mémorisation devient un outil fondamental de l'apprentissage, de la transmission du savoir et de la spiritualité. Les arts de la mémoire hérités de l'Antiquité, qui associent images mentales, lieux ordonnés et structures mnémotechniques²⁶⁴, sont réinvestis dans un contexte chrétien, où la mémoire n'est plus seulement un outil rhétorique, mais un exercice spirituel²⁶⁵. La mémoire des Écritures, des modèles hagiographiques ou des *exempla* est travaillée dans une logique de salut. La mnémotechnique devient ascèse intellectuelle. En ce sens, Mnémosyne peut survivre dans la tradition monastique et scolastique à travers une nouvelle forme de présence : elle nourrit silencieusement les pratiques intellectuelles des clercs, des lettrés et des prédicateurs. Durant l'Antiquité classique, nous avons pu remarquer que la déesse a pu laisser place petit à petit à

264 Voir V. Pirenne-Delforge, 2018, p. 101-112 ainsi que Cicéron, *De oratore*, II, 86 (351-354).

265 M. Carruthers, 1990.

l'exercice de la mémoire quitte à associer le statut de divinité avec celui d'une faculté, de ce fait on y retrouve une certaine connexion avec la pensée médiévale ; ce bien qu'il faille prendre en compte le fait que la notion que l'on retrouve ici témoigne d'un filtre romain.

En outre, la mémoire dans la culture médiévale a un rôle structurant. Elle s'enseigne, elle s'apprend, elle s'organise. Comme le montre le médiéviste Michel Zink, la poésie lyrique des troubadours et des trouvères suppose un savoir-faire mémoriel, un art de l'improvisation fondé sur des canevas, des motifs, des structures métriques²⁶⁶. Le chant, la rime, la musique deviennent des auxiliaires de la mémoire. À travers ces pratiques, l'inspiration poétique médiévale reste profondément liée à une mémoire travaillée, codifiée, intériorisée. Dans un monde sans imprimerie, le poète est d'abord un homme de mémoire. C'est finalement avec ce sujet qu'on peut identifier les fonctions des Muses et donc de leur mère, bien qu'elles ne soient plus invoquées comme déesses, mais comme fonctions du discours. De plus, l'iconographie religieuse et l'architecture médiévale participent à la scénographie du souvenir. Les vitraux, les fresques, les tympans et les manuscrits enluminés forment un théâtre de la mémoire. Ils ne représentent pas seulement, ils rappellent. Ils convoquent un savoir collectif, une histoire sainte, une tradition à méditer. On y retrouve pour le Moyen Âge un art sacré qui devient un art de la mémoire²⁶⁷.

Avec l'époque moderne, l'articulation entre la mémoire, les arts et son inspiration se reformule dans un nouveau langage, mais les enjeux demeurent semblables. On retrouve avec les humanistes un retour à l'Antiquité. Ils redécouvrent les œuvres, les discours, les politiques et bien d'autres, ils ont d'une certaine manière redécouvert l'Antiquité, ce qui a énormément influencé notre réception de celle-ci ; il faut cependant aussi prendre en compte qu'ils ont adapté l'Antiquité et son image à la leur, ainsi il peut arriver que certaines traces aient été détruites, d'autre remaniées et modifiées. Néanmoins, ce retour à l'Antiquité ne se fait pas seulement sur le plan stylistique ou rhétorique. Il engage une redécouverte des modèles intellectuels antiques, parmi lesquels les arts de la mémoire occupent une place centrale. Les humanistes, en réutilisant Platon ou Aristote, revalorisent les techniques anciennes de remémoration. Mnémosyne, dans cette perspective, peut redevenir une figure étudiée, cependant elle est encore camouflée principalement derrière ses filles, les Muses. Elle réapparaît de cette manière dans les textes savants, dans les programmes iconographiques, dans les traités de poésie²⁶⁸.

À la Renaissance, les artistes et les intellectuels prennent conscience d'une rupture : ils ne sont plus médiévaux, ils se veulent modernes. Pour penser à cette modernité, ils inventent une mémoire

266 M. Zink, 1976.

267 J-C. Schmitt, 1987.

268 Voir L. Bolzoni, 2004 pour une étude sur les arts de la mémoire à l'âge de l'imprimerie.

nouvelle. Il s'agit de se souvenir autrement, de se réapproprier un passé glorieux pour éclairer un présent en mutation. Les musées, les recueils de portraits, les séries iconographiques deviennent autant d'outils pour figer la mémoire et transmettre une idée de l'ordre du monde. C'est dans ce contexte qu'interviennent des entreprises comme celle de Cesare Ripa avec son *Iconologia*, qui associe figures allégoriques, mémoire antique et savoir humaniste, que nous étudierons dans cette analyse²⁶⁹. La figure de la Mémoire y est représentée, parfois associée à la figure de la Muse, parfois à celle de la Vérité. Mnémosyne se devine derrière ces visages multiples. Elle n'est plus une divinité, mais elle inspire les allégories.

Dans le même temps, la poésie renaissante, notamment dans le genre élégiaque, fait un large usage des topiques mémorielles. La tristesse, le souvenir, la plainte, le passé perdu deviennent des motifs fondamentaux. Les Muses sont souvent convoquées, mais dans une tonalité mélancolique : elles ne chantent plus la gloire héroïque, mais le deuil, la perte, la fragilité du monde. L'élégie française, de Sibile à La Mesnardière, se construit sur une esthétique de la mémoire blessée²⁷⁰. Le poète devient conservateur d'un monde évanoui.

Ce que cette période révèle, c'est la pluralité des formes prises par la mémoire dans l'art. Entre le théâtre humaniste, la poésie réformée, les traités de rhétorique, l'iconologie savante et les monuments funéraires, Mnémosyne ne cesse de renaître, sous d'autres noms, dans d'autres habits. Le lien entre mémoire et art se recompose selon les enjeux spirituels, politiques ou esthétiques du moment. La mémoire devient un outil de légitimation, une stratégie d'expression, un réservoir de formes. Elle demeure ce qu'elle fut à l'origine, la mère des muses : le socle invisible de toute production culturelle.

Nous verrons également que de manière indépendante aux Muses et aux arts, Mnémosyne apparaît également de façon indirecte dans la *Divine comédie* d'Alighieri Dante, écrivain italien du XIII^e siècle. Cet ouvrage fait écho au mythe orphique des fleuves Léthé et Mnémosyne qui illustre l'opposition entre l'oubli et la mémoire, deux forces fondamentales dans la pensée antique. Léthé fait oublier les vies passées, tandis que Mnémosyne permet à l'âme de s'élever en se souvenant. Ce mythe, transmis notamment par les lamelles d'or dites orphiques, exprime l'idée que la mémoire est la clé de la libération spirituelle. Dante introduit un nouveau fleuve, l'Eunoé, qui complète Léthé, après l'oubli des fautes, l'âme retrouve le souvenir de ses bonnes actions grâce à l'Eunoé. Ce fleuve, bien que différent de Mnémosyne, reprend sa fonction symbolique de mémoire salvatrice. Ainsi, même si Mnémosyne disparaît en tant que personnage mythologique, sa fonction de

269 Ripa Cesare, *Iconologia*, 1593.

270 N. Dion, 2013.

gardienne de la mémoire se poursuit dans la pensée chrétienne, adaptée aux enjeux spirituels et moraux de l'époque.

Dans cette partie, il s'agira donc d'examiner les métamorphoses de la mémoire dans les pratiques artistiques et intellectuelles du Moyen Âge et de l'époque moderne, afin d'établir dans quelle mesure Mnémosyne, bien qu'absente comme personnage mythologique, continue d'irriguer les structures profondes de la pensée occidentale. Bien sûr, l'on comprend qu'elle s'éloigne de ce qu'elle était dans la Grèce antique, mais la notion qu'elle représente survit. Ainsi et afin de donner une étude complète de la réception de la déesse, il nous est nécessaire de comprendre sa survie quitte à potentiellement s'éloigner du sujet même. Nous verrons donc dans cette partie trois axes différents : le premier sur les Muses et les dispositifs mémoriels dans les arts médiévaux et leur dimension spirituelle, le deuxième sur les reconfigurations savantes de la mémoire à la Renaissance, leur portée esthétique et politique pour terminer par un dernier axe un peu particulier puisqu'il se concentrera sur le mythe des mystères et orphiques avec Léthé et Mnémosyne, mythe qui a pu se développer sans pour autant conserver le nom de la déesse.

I- Les Muses, l'art et la mémoire au Moyen Âge

A. La vision des Muses au Moyen Âge

Au Moyen Âge, les Muses héritées de l'Antiquité classique sont en apparence marginalisées, leur nom se fait rare, leur rôle semble absorbé par d'autres figures ou structures intellectuelles. Pourtant elles ne disparaissent pas, leur fonction, leur pouvoir d'inspiration, leur lien à la mémoire et à la parole savante se maintiennent sous des formes détournées, souvent allégoriques ou pédagogiques. Mnémosyne, en tant que leur mère et figure de la mémoire créatrice et structurante se retrouve au cœur de nombreuses pratiques savantes et artistiques, à travers ses filles, parce qu'évidemment son nom n'est pas mentionné. En réalité cette idée n'est pas surprenante et semble suivre ce qui se produisait déjà dans la Grèce antique, c'est-à-dire qu'elle s'effaçait derrière ses enfants.

La redéfinition des fonctions des Muses s'opère sur plusieurs points, notamment dans le cadre de la transmission des savoirs. Les arts libéraux, cœur du curriculum médiéval, sont organisés selon un ordre hérité de l'Antiquité, mais remanié. Martianus Capella, dans *Les Noces de Philologie et de*

Mercure, est supposé être le premier à proposer une allégorie où les sept arts libéraux sont personnifiés sous forme de femmes, figures savantes et didactiques²⁷¹. Cette œuvre, extrêmement diffusée au Moyen Âge, sert de matrice à la l'incarnation des disciplines savantes. Chacune de ces figures peut être comprise comme un double fonctionnel d'une Muse : la Musique, bien sûr, avec Euterpe, mais aussi la Rhétorique avec Polymnie et même l'astronomie avec Uranie. À ces valeurs s'ajoutent donc la Dialectique, particulièrement populaire, « celle qui contraint la parole dans des nœuds serrés »²⁷², la Grammaire, l'Arithmétique, et la Géométrie, auxquelles les Muses auraient pu facilement être liées. Ces figures féminines qui représentent les arts libéraux deviennent les garantes du savoir et si le nom des Muses n'est plus prononcé, leur essence se maintient dans ces personnifications disciplinaires. En effet, on peut très bien y voir une mutation des Muses ; les arts libéraux sous cette allégorie deviennent les Muses du Moyen Âge et finalement de l'époque moderne. Cela n'est finalement pas vraiment différent de ce que l'on connaît des Muses dans la Grèce antique, en effet nous connaissons au moins deux types de Muses différentes : les neuf Muses de l'Hélicon²⁷³ et les trois Muses primordiales de Pausanias²⁷⁴ et même celles-ci connaissent des variations en fonction de l'auteur. Au final, les Muses s'adaptent aux arts dominants de leurs époques. Le Moyen Âge fournit de nombreux ouvrages didactiques auquel les vertus, les sciences, les arts sont représentés sous forme de femmes. Certaines d'entre elles tiennent des instruments, des rouleaux, des livres ; elles enseignent, elles montrent, elles conduisent. On est là face à un imaginaire profondément marqué par la mémoire antique des Muses, réinterprétée dans une iconographie chrétienne. Le rôle de ces figures n'est pas seulement décoratif, elles guident l'élève, elles incarnent un savoir en acte²⁷⁵.

Pour donner un exemple concret à ces représentations, nous pouvons analyser l'encyclopédie chrétienne manuscrite *Hortus Deliciarum*, réalisée entre 1159 et 1175 par l'abbesse Herrade de Landsberg qui propose une représentation allégorique des sept arts libéraux dans une miniature intitulée *Allégorie de la philosophie et des sept arts libéraux*.

271 Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et de Mercure*.

272 Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, p.1.

273 Hésiode, *Théogonie*, v.53-62.

274 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 29, 2-3.

275 M. Camille, 1992.

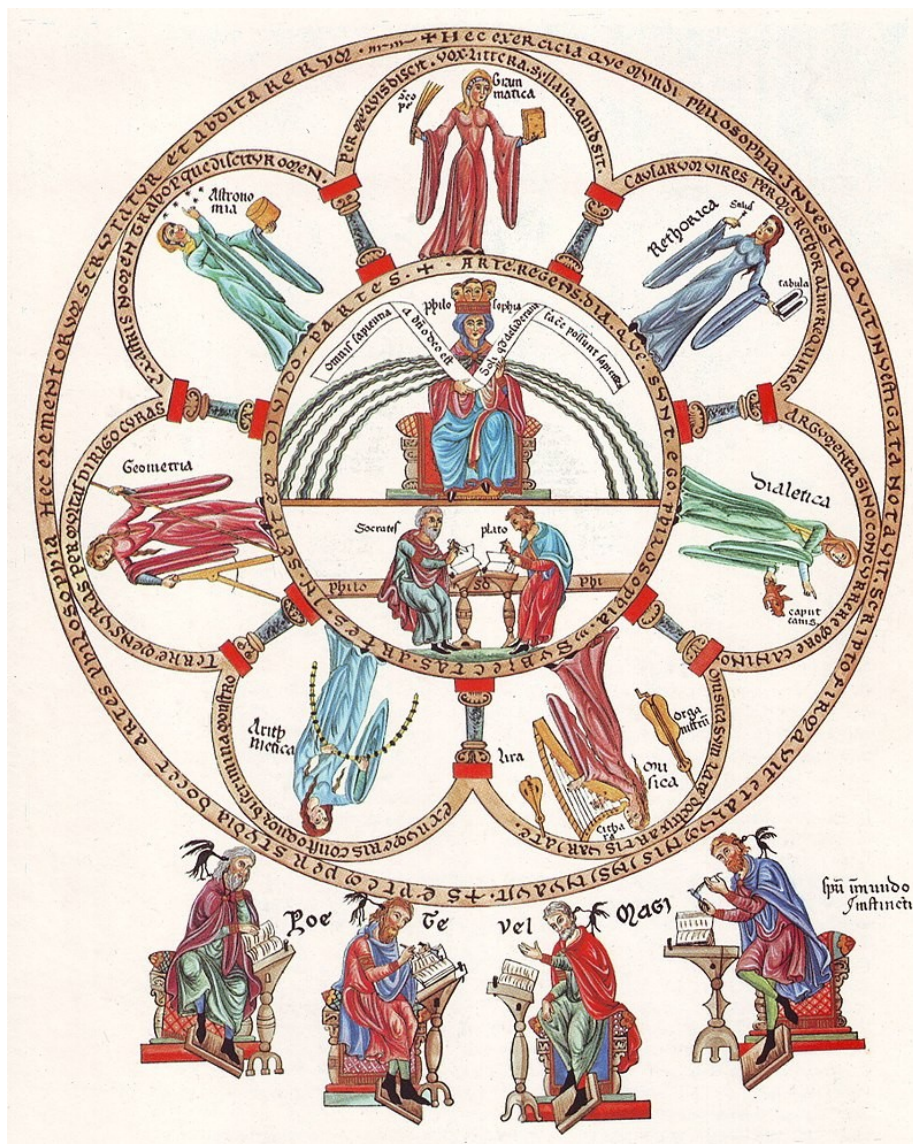


Figure 6: Allégorie de la philosophie et des sept arts libéraux, Herrade de Landsberg, miniature de l'encyclopédie Hortus Deliciarum, 1179, copie datant de 1818 de l'original qui a été détruit.

Au centre de l'illustration se tient la Philosophie, figure majestueuse et richement vêtue, qui domine la composition. Couronnée, elle porte trois têtes symbolisant l'Éthique, la Logique et la Physique. De son trône jaillissent sept fleuves, répartis en deux groupes, qui figurent les arts libéraux. Le texte entourant l'image précise « Moi, divine philosophie, je dirige toute chose et je divise les arts qui dépendent de moi en sept catégories. ». Devant elle apparaissent Platon et Socrate, le premier écrit, tandis que le second taille sa plume, et tous deux semblent engagés dans une discussion. Ces deux figures philosophiques étaient bien connues du monde chrétien par les écrits de saint Augustin. L'absence d'Aristote peut surprendre, mais elle s'explique par le fait qu'au XII^e siècle, l'abbesse Herrade rédige son manuscrit avant que Thomas d'Aquin ne diffuse largement les œuvres d'Aristote. Afin de christianiser davantage cette scène, Herrade place dans les mains de la Philosophie une banderole portant l'inscription « Toute sagesse vient de Dieu, seuls les sages

peuvent faire ce qu'ils désirent. ». Autour du médaillon central se trouvent les sept arts libéraux, suivant la classification du philosophe et poète Boèce au V^e siècle, qui distinguait le *trivium* les arts de la parole et le *quadrivium* les arts des mathématiques. Le *trivium*, regroupé à droite de l'image, comprend la Grammaire, la Rhétorique et la Dialectique. La Grammaire est représentée avec un livre et une férule, accompagnée de la formule « J'enseigne les mots, les syllabes et les lettres ». La Rhétorique tient des tablettes de cire et un stylet, avec l'inscription « Grâce à moi, fier orateur, ta parole connaîtra sa force ». La Dialectique est étrangement accompagnée d'une tête de chien, mais est expliquée par la légende « Mes arguments se suivent comme les cris d'un chien ».

Le quadrivium, placé à gauche, rassemble la Musique, l'Arithmétique, la Géométrie et l'Astronomie. La Musique, figure blonde, porte trois instruments, la cithare, le monocorde et la vielle, avec la devise « J'enseigne mon art sur plusieurs instruments ». L'Arithmétique est dotée d'un boulier, parfois interprète comme un instrument de géomètre, et s'accompagne de la phrase « Basée sur les nombres, je montre leurs différences et leurs liens ». La Géométrie est munie d'une règle et d'un compas, avec la formule « Je mesure les terres avec méthode ». Enfin, l'Astronomie montre les astres et déclare « Je tire mon nom des astres que j'étudie pour prédire l'avenir ». Dans la partie inférieure de l'image, quatre figures représentent des poètes mal conseillés et des magiciens. Représenté par les corbeaux noirs, posés sur leurs épaules ou à leurs oreilles, qui semblent dicter leurs textes et leurs discours.

Si l'on continue cette étude sur la place des Muses au Moyen Âge, nous pouvons nous concentrer sur la fonction poétique, qui est particulièrement liée à celles-ci et connaît, quant à elle, une lente transformation. Au haut Moyen Âge, la poésie est d'abord instrument de célébration religieuse ou de transmission didactique. À partir du XII^e siècle, avec le renouveau intellectuel et la montée des écoles urbaines, la poésie devient un art plus formalisé. Geoffroy de Vinsauf poète et écrivain anglais du XII^e et XIII^e siècle, dans son poème *Poetria Nova*²⁷⁶ composé entre 1208 et 1213, dédié au pape Innocent III et l'archevêque de Reims Guillaume aux Blanches Mains, propose une rhétorique poétique fondée sur les principes antiques, mais adaptés aux besoins d'un public chrétien et savant²⁷⁷. Ce poème composé de 2116 hexamètres latins systématise les procédés de composition poétique : apostrophes, digressions, prosopopées, périphrases, etc., destinées à émouvoir et convertir. Il promeut une esthétique du trouble et de l'exil, où la beauté verbale devient un moyen d'accéder à une vérité supérieure. Les figures comme Bernard Silvestre²⁷⁸ et Alain de Lille²⁷⁹

276 Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*.

277 Voir pour approfondir J. Blanchard, 2022, p.33 à 54.

278 Bernard Silvestre, *Cosmographia*.

279 Alain de Lille, *De planctu Naturae*, 1168-1172.

illustrent cette tension entre pensée antique et morale chrétienne, entre sensualité et ascèse. Dans ce cadre, la Muse n'est pas convoquée comme figure divine, elle est remplacée par un ensemble de techniques et de procédés. L'inspiration n'est plus transcendante, elle réside dans la maîtrise formelle, dans l'ordre du discours, dans l'efficacité de la parole. D'une certaine manière, même si la poésie latine fait grandement partie des inspirations, ou simplement des lieux intellectuels du Moyen Âge, il y a vraiment une coupure avec le don divin des Muses. Cela fait écho, finalement, à l'évolution de l'école pythagoricienne ou même des philosophes grecs qui viennent faire coupure avec la divinité de Mnémosyne et pourtant conserver voire développer les facultés intellectuelles de la mémoire, ici l'exercice de la mémoire.

La poésie lyrique, telle qu'elle se développe dans les milieux aristocratiques, entretient une relation étroite avec la mémoire. Le poète est celui qui se souvient de la dame, qui répète les traits de son visage, les effets de sa voix, les souffrances de l'absence. Cette poésie est fondée sur la remémoration affective. L'amour courtois repose sur la constance et donc sur la capacité à conserver le souvenir. La Muse devient ici l'image de l'aimée elle-même, transfigurée par l'écriture poétique. La mémoire n'est plus seulement technique ou spirituelle, elle devient émotionnelle. En cela, Mnémosyne continue d'habiter la voix du poète puisqu'elle est souvenir de toute chose et donne de son inspiration²⁸⁰.

En somme, les Muses au Moyen Âge n'ont pas disparu, elles ont changé de nom, de visage, de fonction. Elles sont devenues allégories pédagogiques, techniques, rhétoriques, voix féminines de l'enseignement, images enluminées, figures de l'aimée. Leur rôle, fondé sur l'inspiration et la mémoire, reste central. Mnémosyne, qui berce leurs fonctions, se devine derrière chaque construction savante, chaque vers structuré, chaque chant mémorisé, chaque image transmise, parce que finalement, même au Moyen Âge, l'art prend racine dans la mémoire.

B. La mémoire dans l'art au Moyen Âge

La mémoire au Moyen Âge n'est donc pas une catégorie secondaire de la pensée, elle est au cœur du système intellectuel, artistique et spirituel. Dans une culture où l'écrit est rare, précieux, lent à produire et à diffuser, la mémoire devient le premier vecteur de la connaissance. Cette mémoire n'est pas seulement un outil pratique : elle est une faculté mentale, permettant de

280 M. Zink, 1985.

développer un espace de composition, un espace de méditation. À travers les arts poétiques, musicaux et visuels, la mémoire médiévale prend corps, se donne à voir et à entendre, se transmet et s'enseigne.

Dans les écoles cathédrales puis les universités, la *memoria* est une composante essentielle de la formation du clerc²⁸¹ ; l'élève apprend par cœur les textes fondateurs, les règles grammaticales, les figures rhétoriques. La poésie est composée selon des schémas fixes, avec des procédés d'amplification, de répétition, de variation, qui facilitent la mémorisation. La *Poetria Nova* de Geoffroy de Vinsauf illustre ce travail d'architecture verbale²⁸² : l'élocution y est conçue comme une construction ordonnée, où chaque élément a sa place, sa fonction, sa valeur mnésique²⁸³. L'art poétique devient un art de la mémoire mise en forme.

La musique, de son côté, obéit aux mêmes logiques. Le chant grégorien, les hymnes et les séquences sont composés selon des structures modales qui favorisent la mémorisation. Le lien entre mélodie et texte permet une fixation efficace du message liturgique. L'office divin, rythmé par la répétition des psaumes, devient un exercice quotidien d'une mémoire collective. Dans les monastères, les novices apprennent par cœur des pans entiers des Écritures, mis en musique pour être mieux retenus²⁸⁴. D'une certaine manière, cette méthode peut rappeler le principe sur lequel opéraient les poètes grecques à l'époque classique : la mémoire était primordiale, les poésies étaient transmises grâce au souvenir du poète, il y avait vraiment une culture orale qui était basée sur l'importance de la mémoire. La musique sacrée des monastères, loin d'être ornementale, est un support de l'édification intérieure. Elle fait de la mémoire un chemin vers Dieu²⁸⁵.

Dans les arts visuels, la mémoire se manifeste par l'image. Les vitraux, les fresques et les tympans ne sont pas seulement décoratifs : ils sont structurés comme des manuels visuels. Ils permettent aux fidèles, souvent illettrés, d'accéder à une mémoire collective. Chaque scène, chaque geste, chaque attribut renvoie à un récit connu. L'image devient un aide-mémoire, un support de la religion chrétienne. Elle ordonne le visible selon une logique symbolique. L'initié apprend à lire les signes, à faire le lien entre l'image et le récit biblique. Cette mémoire visuelle, profondément codée, est l'un des vecteurs majeurs de la pédagogie médiévale²⁸⁶. D'une certaine manière, l'on peut y voir un rappel des *iamata*, qui étaient des poèmes retraçant l'échange entre un malade et le dieu Asclépios affichés dans son temple afin de rappeler les bienfaits du dieu. Elles avaient pour but de transmettre

281 voir J. Blanchard, 2022, p.33 à 54.

282 Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*.

283 M. Carruthers, 1990.

284 Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*.

285 J. Leclercq, 1957.

286 M. Camille, 1996.

cette la générosité du dieu et par la même occasion partager cette culture aux yeux de tous et pour les générations futures²⁸⁷.

Ainsi, la mémoire au Moyen Âge est une force dynamique. Elle structure le langage, soutient la musique, organise l'image, forme la parole, éduque l'âme. Elle est au centre du dispositif culturel. Mnémosyne n'est plus nommée et on s'éloigne assez de ce qu'elle pouvait représenter, cependant cette mémoire liée aux arts est ce qui se rapproche le plus des fonctions de la déesse. On en retrouve bien quelques traces dans chaque poème mémorisé, dans chaque chant appris, dans chaque image reconnue, elle continue d'agir indirectement. Elle n'est plus une déesse, mais elle est devenue un principe. Le Moyen Âge ne l'a pas totalement oubliée, il l'a transformée en méthode, en habitude, en fondement silencieux du monde lettré.

II- Les Muses, l'art et la mémoire à l'époque moderne

A. Les muses de l'époque moderne

Au cours de la période moderne, la réception des Muses connaît une évolution importante, influencée par les grands courants intellectuels, artistiques et philosophiques. À partir du XVI^e siècle, les humanistes européens redécouvrent les sources antiques en s'appuyant sur la traduction et l'étude approfondie des auteurs classiques, revalorisant ainsi la place des Muses qui est donc associée à la mémoire et à l'inspiration divine dans la Grèce antique. Les Muses en tant que telles semblent réapparaître. Elles redeviennent un sujet important dans les arts : dans de nombreux tableaux, sculptures et même reliefs. Elles reprennent une place capitale dans les arts.

Cette réhabilitation des Muses se manifeste donc particulièrement dans les milieux académiques et artistiques où elles deviennent emblématiques d'une conception encyclopédique du savoir. À la lumière du néoplatonisme introduit par Marsile Ficin, philosophe et poète italien du XV^e siècle, les Muses symbolisent les disciplines intellectuelles et artistiques, réunies sous la tutelle d'Apollon²⁸⁸. Cependant, bien que nous puissions les voir se développer seules, leur destin chez les humanistes est profondément lié aux Grâces. Ce lien avec les Grâces se retrouve dès l'Antiquité²⁸⁹, mais un nouveau souffle lui est insufflé durant cette époque, Ficin développe le concept néoplatonicien où,

287 S.P. Ahearne-Kroll, 2014, p. 109.

288 Voir par exemple Marsile ficin, *De cita coelitus comparanda*, cap. XXI, Opera, éd. cit., p. 561 sq.

289 A. Iriarte, 1994.

dans une vision trinitaire du cosmos, les Grâces sont assimilées à la triple instance divine, parallèle chrétien aux figures antiques²⁹⁰. Le lien avec les vertus théologales, c'est-à-dire la foi, l'espérance et la charité, est d'autant plus significatif que plusieurs représentations médiévales ou renaissantes substituent les Grâces aux Vertus, ou les font coexister dans des compositions symboliques, comme celles de Giovanni Pisano²⁹¹. Les Grâces, tout comme les Muses, sont étroitement liées à Apollon, que l'on retrouve dans les académies musicales françaises du XVI^e siècle comme figure tutélaire de l'harmonie universelle. Dès lors, les Grâces deviennent un symbole encyclopédique, représentatif de la culture, de la vertu, de l'éternité royale et de l'ordre cosmique²⁹². Pontus de Tyard, qui est un philosophe de la Pléiade et fait donc partie des grandes figures humanistes, souligne l'interchangeabilité des Muses et des Grâces dans l'imaginaire savant²⁹³. Il évoque pour cela un mythe selon lequel les premières Muses étaient au nombre de trois : Méléte, Mnémè, Aoidé et étaient accompagnées des Grâces dans les représentations antiques. L'on peut retrouver cette idée dans un épisode cité par Varron et Saint Augustin, qui présente deux groupes sculptés dédiés ensemble à Sicyone, composée de trois Muses et des trois Grâces, les deux étant tenus pour équivalents²⁹⁴. Pour rappel, les trois Muses représentées dans ce contexte font référence aux trois Muses primordiales qui apparaissent principalement dans les écrits de Pausanias ; composée de Méléte qui est liée à l'exercice, Mnémè à la mémoire et Aoidé au chant. Pour lui elles seraient antérieures au culte des neuf Muses de l'Hélicon. Bien qu'en réalité, selon des sources que nous avons, il est bien plus probable qu'elles se soient développées de manière postérieure aux Muses de l'hélicon, en parallèle avec la montée en popularité de l'école de pensée pythagoricienne qui met en valeur l'exercice mental. Mis à part cela, les humanistes ont priorisé les trois Muses primordiales parce que cette triade, selon Pontus de Tyard, vaut pour les trois branches cardinales de la connaissance : c'est-à-dire la philosophie, la rhétorique et les mathématiques et sert de clef à toute encyclopédie²⁹⁵.

« . qu'encor les anciens . . . dispoient les disciplines en trois genre : à scavoir l'un de Philosophie, l'autre de Rhétorique, et le troisième de Mathématique, accouplans un genre desdites disciplines à chacunes des Muses, lesquelles ils feignoient estre accompagnées des Graces. »²⁹⁶.

290 V. Goldberg, 1966, p. 214-218 .

291 Giovanni Pisano, *Les trois vertus théologales*, sculpture.

292 V. Goldberg, 1966, p. 210-212.

293 Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, 1552, p.28.

294 V. Goldberg, 1966, p. 209 ; voir Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, 1552, p. 30-35.

295 Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, 1552, p. 28-31 .

296 *Ibid*, p. . 30-31.

Tryard explique que les Muses étaient au nombre de trois parce que les pythagoriciens tenaient ce chiffre en si haute estime, l'élevant comme mesure de toutes choses, ce qui constitue une explication courante de la doctrine trinitaire des néoplatoniciens. Finalement, cette permutation iconographique entre les Muses et les Grâces trouve également un écho dans des représentations artistiques où elles apparaissent de manière interchangeable, comme dans certains manuscrits médiévaux ou médailles florentines²⁹⁷. La cohérence de cet ensemble repose sur l'idée de cercle harmonieux entre la danse, le chant et la poésie que symbolisent à la fois les Muses et les Grâces, toutes figurent de l'inspiration poétique, musicale et cosmique.

En continuant sur cette idée, l'on peut voir que la cour royale française intègre rapidement ce symbolisme à son imagerie officielle. On peut prendre l'exemple de Charles IX qui aurait reconnu accorder à la poésie un pouvoir supérieur à celui de la royauté lorsqu'il dit au poète Pierre de Ronsard « Je puis donner la mort, toi l'immortalité »²⁹⁸. De son côté, Ronsard attribuait aux Muses non seulement la gloire, mais aussi un pouvoir temporel.

« Les Palais, les citez, l'or, l'argent et le cuivre

Ne font les puissant Rois sans les Muses revivre

Sans les Muses deux fois les Rois ne vivent pas. »²⁹⁹.

Il n'est donc guère surprenant de trouver les Muses sur un monument royal. Cette immortalisation dans la gloire et les mémoires est finalement liée au contexte funéraire, et cela dès l'antiquité. Durant la renaissance elles figuraient en esprit et à travers les épitaphes dans ce domaine. En revanche, les représentations des Muses sur les tombeaux demeurent difficiles à repérer contrairement à l'antiquité. Cependant on peut trouver des exemples telle l'urne d'Henri II sculptée par Germain Pilon, qui fait porter le cœur royal par les trois Grâces, figures traditionnellement associées aux Muses comme nous l'avons pu voir, représentant ainsi la grâce, la vertu et l'inspiration accompagnant le souverain dans la mort³⁰⁰. On observe vraiment dans cet usage un écho de la Grèce antique : écho au rôle des Muses qui se devaient d'aider à la conservation du souvenir des personnes illustres³⁰¹, mais aussi à la double fonction de Mnémosyne, liée autant aux arts qu'à la mort.

La Renaissance voit aussi l'essor des académies, où les Muses occupent une place centrale dans la théorisation des arts et des savoirs. L'exemple emblématique est l'Académie de Poésie et de

297 V. Goldberg, 1966, P.209-210.

298 *Ibid*, p. 217.

299 Pierre de Ronsard, *Odes*, livre III, Ode I.

300 V. Goldberg, 1966, p. 206-218.

301 Pindare, *Isthmiques*, VI, 75.

Musique fondée par Jean-Antoine de Baïf en 1570. Baïf cherche à restaurer l'harmonie antique par une poésie mesurée inspirée du modèle grec, basé sur une régulation sociale et morale à travers le rythme et la musique s'appuyant brièvement sur les Muses³⁰². Parmi les sources essentielles concernant les activités de l'Académie figure un compte rendu en vers composé par Baïf lui-même et adresse à Charles IX. Ce texte décrit l'ensemble des réalisations des académiciens et accorde une place notable aux Muses.

« En vostre académie on euvre incessamment
Pour, des Grecs et des Latins imitant l'excellence,
De vers et chants réglez décorer vostre France
Avecque vostre nom : et quand il vous plairoit
Que vous orriez l'essay qui vous contenteroit.
Je di qu'estant piqué de la fureur plaisante
Des Muses, plus d'un chant en vostre honneur ie chante
Déclarant le désir qui d'une douce ardeur
Je di que j'essayoy la grave Tragedie
D'un stile magestueux, la basse Comedie
D'un parler simple et net : Là suivant Sophoclés,
Auteur Grec qui chanta le decés d'Hercules :
Icy donnant l'abit à la mode de France
Et le parler François aux joueurs de Terence,
Terence auteur Romain, que j'imite aujourd'hui
Et comme il suit Menandre en ma j'ensuy,
Ce que j'ay fait m'estant commandé de le faire
Afin de contenter la Royne vostre mere,
Qui de sur tout m'enjoint fuir lassiveté
En propos offensant sa chaste magesté. »³⁰³

Cette académie avait pour objectif de produire une musique capable d'« effets » sur l'âme, effets de purification, d'élévation morale, voire de réforme des mœurs collectives. La musique, dans cette perspective, n'est pas un simple divertissement : elle doit conduire à la vertu, selon un idéal inspiré de Platon et des philosophes néoplatoniciens de la Renaissance. Ainsi des figures comme Orphée, Amphion ou Timothée sont invoquées pour illustrer cette puissance transformatrice de la musique.

302 D. P. Walker, 1941.

303 Jean-Antoine Baïf, *Evures*, II p. 239-230

Le programme néo-pythagoricien de Baïf considère que l'harmonie musicale est capable de gouverner les passions humaines et d'instaurer un ordre moral³⁰⁴. Cette conception est héritée en partie de la tradition pythagoricienne, transmise à travers les Pères de l'Église tels Clément d'Alexandrie³⁰⁵, saint Augustin³⁰⁶ ou encore saint Jean Chrysostome³⁰⁷, et relue par des penseurs humanistes comme Marsile Ficin³⁰⁸ ou Marin Mersenne³⁰⁹. L'Académie de Baïf tente de renouer avec cette musique sacrée, intelligible, mesurée et efficace, en opposition avec la polyphonie jugée confuse et désordonnée du Moyen Âge. Pontus de Tyard, dans son *Solitaire premier*, et Mersenne dans ses *Quaestiones in Genesim*, apparaissent comme les grands théoriciens de cette conception. Tous deux croient fermement à la possibilité de recréer les effets spirituels et moraux de la musique antique. Pour eux, le retour à une poésie mesurée est aussi un retour à un ordre du monde plus harmonieux.

Parallèlement à cette dimension institutionnelle et intellectuelle, la poésie élégiaque française offre une autre facette de la réception moderne des Muses, davantage tournée vers l'introspection et l'expression personnelle des sentiments. De Sébillet dans l'*Art poétique français* qui fut l'une des premières fois que la notion d'élégie prend forme dans un contexte français³¹⁰, à La Mesnardière³¹¹ qui fut le premier à consacrer un ouvrage entier aux arts élégiaques, l'élégie française est définie par son caractère essentiellement triste et plaintif, dans lequel les Muses deviennent les compagnes des poètes confrontés au deuil, à la douleur amoureuse et à la mélancolie existentielle. La Muse élégiaque pleure la perte et scelle la vérité des larmes.

« J'estime que ce Calianthe qui meurt d'amour et de douleur après un combat glorieux entrepris pour sa Maîtresse, exprime à peu près comme il doit, les mouvements de son âme, que le déplaisir de quitter une adorable personne, et la joie de mourir aimé, et de mourir victorieux, agitent si diversement. Ses sentiments sont assez tendres, son élocution assez douce, et tout son style assez facile, pour être une Idée raisonnable du Caractère Élégiaque. Ces excellents personnages qui relèvent par leurs Poésies la gloire des Muses Françaises, pourraient vous donner des modèles infiniment plus parfaits que celui que je vous propose. »³¹².

304 F. A. Yates, 1989, p. 45-55.

305 Clément d'Alexandrie, *Protrepticus*, chap. I.

306 Saint Augustin, *Confessions*, lib. X, chap. XXXIII.

307 Saint Jean Chrysostome, *Exposition in Psalmos*, Migne, Patr. graec., LV, col. 156.

308 Marsile Ficin, *De cita coelitus comparanda*.

309 Marin Mersenne, *Quaest. in Genes.*

310 Thomas Sébillet, l'*Art poétique français*.

311 Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *Le caractère élégiaque*, 1640, p. 10 à 28.

312 *Ibid*, p.28.

La tristesse, devenue un critère définitoire de l'élégie, transforme profondément le rôle traditionnel des Muses, désormais complices des tourments intérieurs du poète plutôt que simples patronnes des arts³¹³. Entre 1548 et 1640, l'opposition entre ode triomphale et plainte élégiaque confère à la Muse une double face : allégresse solaire chez Ronsard, deuil précautionneux chez ses disciples. Cette ambivalence prépare le basculement vers le mouvement du romantisme.

Ainsi, les Muses voyagent d'une cosmologie objective vers une intériorité subjective. Dans la galerie des Valois, elles garantissent l'ordre encyclopédique du royaume ; dans l'expérimentation Baïfienne, elles règlent physiologie et politique, dans l'élégie, elles explorent l'affect mélancolique. Partout pourtant, elles demeurent gardiennes d'un même enjeu : décider ce qui mérite mémoire et par quels dispositifs entre les statues, les emblèmes, les vers ou le chant, en assurer la permanence. Elles sont un témoignage d'une Antiquité adaptée à la vision des temps modernes. Elles illustrent parfaitement la permanence d'un héritage antique tout en mettant en lumière les transformations successives qui définissent cette époque et sa culture intellectuelle comme artistiques.

B. La mémoire à l'époque moderne

À l'époque moderne, la mémoire est une thématique assez importante dans les arts, marquée par un intérêt croissant pour les mécanismes de la remémoration et de la représentation du passé. Cette période voit émerger une conscience plus aiguë de l'importance de la mémoire, tant individuelle que collective, et de ses rapports étroits avec l'identité culturelle et historique. Cependant, il s'agit là encore du concept de la mémoire et non pas de Mnémosyne. L'Antiquité a une place forte dans la pensée des humanistes et a particulièrement influencé l'époque moderne. Il reste néanmoins important de souligner que ce sont les philosophes qui ont été mis en valeur, ces mêmes philosophes qui commençaient déjà à se séparer des mythologies de l'époque classique auxquelles Mnémosyne est rattachée ; elle apparaît, mais sa place est amoindrie. C'est à peu près ce qu'il se passe à l'époque moderne, on peut reconnaître ces fonctions, mais son statut divin et mythologique est remplacé comme une notion intellectuelle. Pour continuer cette étude de la réception de la déesse, il convient de présenter rapidement le concept de mémoire de l'époque moderne, afin de situer son apport culturel sans trop digresser.

313 N. Dion, 2023, p. 66-75

La réflexion philosophique antique sur la mémoire, particulièrement celle de Platon et d'Aristote, exerce une influence considérable sur les conceptions modernes de la mémoire artistique³¹⁴. Pour Platon, la mémoire est à la fois un don divin et une faculté permettant d'accéder à la vérité, rendant la création artistique essentiellement une réminiscence³¹⁵. Cette notion se prolonge dans la pensée moderne à travers la réappropriation de l'idée d'une mémoire créatrice, capable de transcender l'expérience immédiate et d'en révéler les dimensions cachées ou oubliées³¹⁶. Aristote, lui, insiste sur le caractère actif de la réminiscence, considérée comme une démarche volontaire, consciente et reconstructrice. Cette approche trouve écho dans la manière dont les artistes modernes envisagent leur travail créatif, perçu comme une quête active et continue de sens à partir du matériau mémoriel. La mémoire devient une expérience spirituelle et esthétique³¹⁷.

Dans la littérature moderne, cette dimension active et reconstructrice de la mémoire est particulièrement manifeste. Les poètes et écrivains explorent le potentiel émotionnel et intellectuel de la mémoire pour évoquer à la fois la perte, la nostalgie et la recherche d'une continuité existentielle. Des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau utilisent la mémoire comme outil de réflexion introspective, dévoilant les mécanismes subtils par lesquels les souvenirs sont formés, altérés, et finalement intégrés à une compréhension plus profonde du soi et du monde³¹⁸. Il est un acteur particulièrement emblématique de cette thématique. « Toutes mes idées sont en images »³¹⁹ écrits Rousseau, soulignant ainsi l'importance de la scénographie mentale et de la culture des arts mnémoniques dans sa pensée. Cette phrase ou du moins ce passage de son œuvre met en évidence le fait que sa mémoire et sa façon de percevoir le monde reposent fortement sur des représentations sensorielles et visuelles. Cette particularité se trouve au centre de son projet autobiographique, car elle rend compte de la force avec laquelle les souvenirs de sa jeunesse, les plus marquants et les plus vivants demeurent inscrits dans son esprit sous la forme d'images durables. Il insiste sur la puissance des images dans la structuration mentale, permettant non seulement la conservation, mais aussi la production de nouvelles idées. Ainsi, Rousseau intègre ces techniques afin d'ancrer profondément des leçons morales et éducatives dans l'esprit de ses

314 N. Dion, 2013.

315 Platon, *Théétète*.

316 E. Henin, 2023, p.37-55.

317 E. Hénin, 2023.

318 J.-F. Perrin, 2014.

319 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre IV, OC I, p. 174, « Comme en général les objets font moins d'impression sur moi que leurs souvenirs et que toutes mes idées sont en images, les premiers traits qui se sont gravés dans ma tête y sont demeurés, et ceux qui s'y sont empreints dans la suite se sont plutôt combinés avec eux qu'ils ne les ont effacés. »

personnages et de ses lecteurs³²⁰. Cette conception active et imagée de la mémoire lui permet de structurer l'espace mental en lieux organisés, facilitant l'apprentissage et l'éducation morale³²¹.

En outre, dans le domaine visuel, les artistes exploitent les symboliques complexes associées à la mémoire pour produire des œuvres où passé et présent s'entremêlent continuellement. L'Antiquité devient une inspiration certaine de nombreuses œuvres de l'époque moderne. C'est le cas par exemple de la seule œuvre qui identifie clairement Mnémosyne à cette époque : l'huile sur toile du peintre hollandais Jacob de Witt, peinte en 1727 et intitulée *Jupiter déguisé en berger séduisant Mnémosyne, déesse de la mémoire*.



Figure 7: *Jupiter, sous la forme d'un berger, la grande séduction de Mnémosyne, la déesse de la mémoire*, Jacob de Wit., 1727, conservation au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Il est particulièrement intéressant de souligner l'inspiration latine et non grecque de cette œuvre. En effet, le peintre a préféré représenter la version des métamorphoses d'Ovide³²², où Jupiter vient séduire Mnémosyne sous les traits d'un berger. Ce sont d'ailleurs les seules informations que nous avons de la conception du mythe selon Ovide. Jacob de Witt est un peintre néerlandais réputé pour avoir adapté les métamorphoses, ce n'est donc pas vraiment surprenant. En outre, il est possible de

320 Jean-Jacques Rousseau, *Lettres morales*.

321 J.-F. Perrin, 2014.

322 Ovide, *Les métamorphoses*, livre VI, v.114.

trouver d'autres versions de ce tableau datant cette fois-ci de 1733. Ce tableau est connu pour sa représentation détaillée d'une scène pastorale avec un contraste frappant entre le manteau rustique rouge, la tunique jaune de Jupiter et la robe flottante blanche et bleue claire de Mnémosyne. Le mouvement pastoral durant l'époque moderne se situe entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, il est favorisé dans les décorations des murs et des plafonds, d'ailleurs spécialités de Jacob de Witt. Ce mouvement puise ses racines dans la littérature antique, comme les *Églogues* de Virgile. En peinture, il montre un monde rural idéalisé où ruines antiques, nymphes et dieux apparaissent souvent. Les princes de l'époque peuvent être représentés sous les traits de bergers ou de bergères, ce qui correspond bien au tableau et au choix de la version d'Ovide, puisque Jupiter se transforme en berger pour séduire Mnémosyne. Au XVIII^e siècle, la pastorale est associée aux thèmes présentés par Rousseau et particulièrement appréciée à Versailles. D'une certaine manière, Mnémosyne, avec ce tableau, rentre totalement dans le thème pastoral. Ce tout en conservant ses codes iconographiques hérités de la Rome antique c'est-à-dire la représentation d'une femme d'âge mûr, lui permettant ainsi de conserver son statut de mère des Muses.

Outre ce tableau de J.de Witt, les représentations iconographiques des XVII^e et XVIII^e siècles sont particulièrement intéressantes et peuvent présenter de nombreuses inspirations antiques. Cesare Ripa, auquel nous nous intéresserons de façon plus approfondie, illustre bien cette tendance³²³. Ripa et ses contemporains utilisent des figures allégoriques riches en symboles pour évoquer la fonction conservatrice et transmissive de la mémoire. Ces représentations deviennent ainsi non seulement des emblèmes artistiques, mais aussi des outils pédagogiques et culturels, soulignant la permanence du passé dans le présent et l'importance d'une conscience historique collective³²⁴.

Ainsi, la mémoire dans les arts à l'époque moderne dépasse largement le simple souvenir du passé. Elle devient un élément dynamique et central, structurant l'expérience artistique et lui conférant une dimension existentielle, essentielle pour l'époque. Bien que Mnémosyne ne soit pas directement concernée, il faut souligner qu'elle incarne le lien entre la mémoire et les arts. Ses fonctions ne la rattachent pas à tout type de mémoire qu'a pu développer l'époque moderne, mais celui de la mémoire comme source des arts fait partie de la déesse et, de cette manière, sa fonction continue à survivre.

323 J.-M. Chatelain, 1993.

324 V. Goldberg, 1966.

C. Mnémosyne et ses allégories

Mnémosyne durant l'époque moderne n'est pas mentionnée sous son nom grec, cependant nous la retrouvons sous un nom différent dans une œuvre iconographique. « Memoria » est l'un des noms qui lui sont attribués pendant la période romaine et même durant l'Antiquité tardive avec une réécriture chrétienne des mythes³²⁵. Memoria n'est pas de manière officielle le nom de remplacement de la déesse, certes on le lui attribue quelquefois, mais elle conserve le plus souvent son nom grec. La dénomination Memoria se retrouve dans un ouvrage qui a pour but de présenter l'iconographie de l'époque moderne. C'est *L'Iconologia* de l'historien de l'art Cesare Ripa, dont on peut trouver des adaptations françaises sur lesquelles nous nous reposerons pour cette analyse. Ainsi Memoria traduit de l'italien devient Mémoire. *L'Iconologia*, écrit à la toute fin du XVI^e siècle, en 1593, et traduit en français dès 1636, constitue un répertoire d'images allégoriques accompagné de notices explicatives, destiné à servir de référence pour les artistes, orateurs et lettrés. À la différence des livres d'emblèmes structurés en trois parties avec la devise, la figure et l'épigramme, ce recueil vise à une transmission plus didactique des savoirs symboliques. Il s'agit d'un outil de mémorisation, d'un manuel visuel lié aux enseignements rhétoriques classiques. Dès la préface de l'édition française de 1636, attribuée à Jean Baudoin à partir de 1644, l'on perçoit clairement la fonction mémorielle du livre :

« Les images que l'esprit invente et qui, par les choses qu'elles signifient, sont les symboles de nos pensées, n'ont point de règle plus assurée, ny plus universelle qu'une vraie imitation des mémoires de l'Antiquité, qui par le soin des Latins et des Grecs se trouvent escrits dans leurs Livres, ou gravez sur leurs Médailles ou sur les marbres »³²⁶.

Le titre même de cette édition française affiche la devise « *Memoriae Sacrum* », affirmant d'emblée que l'ouvrage se présente comme un monument élevé à la mémoire.

Dans cette perspective, l'attention portée à la représentation spécifique de la mémoire dans *l'Iconologia* prend tout son sens. L'ouvrage comprend deux entrées dédiées à cette notion : « Mémoire » et « Mémoire des bienfaits reçus »³²⁷. La deuxième entrée n'ayant pas de rapport avec le sujet de Mnémosyne, puisqu'elle aborde principalement la question de la reconnaissance, nous

325 Arnobe, *Adversus nationes*.

326 Jean Baudoin (trad.), *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques*, préface.

327 *Ibid*, p.134 et 139-144.

nous concentrerons sur la première. Pour celle-ci, on peut distinguer deux représentations potentielles qui sont décrites. La première version est accompagnée d'une gravure :

« Mémoire. Ce n'est pas sans mystère qu'on luy donne icy deux visages, et une robe noire, avec une Plume en la main droite, et un Livre en la gauche. La Mémoire a un double visage, pource qu'elle est un don particulier de la Nature, d'autant plus considérable, que par son moyen, et par les reigles de la Prudence, elle comprend toutes les choses passées, et celles de l'advenir. Le Livre et la Plume qu'elle tient, nous apprennent, Que la mémoire se rend parfaite par l'usage, qui consiste principalement en l'escrit, ou en la lecture des Livres. Outre ces choses, il y en a qui mettent un chien noir à ses pieds, pour deux raisons assez fortes. La première, à cause que le noir, signifie fermeté et longue durée, ce qui appartient à la Mémoire, le propre de laquelle est de bien retenir les formes des sens. La seconde pource que l'expérience continuelle nous fait voir, Que le chien est un animal qui se souvient de fort loing. »³²⁸

³²⁸*Ibid*, p.134 à 138.



Figure 8: *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences*, Cesare Ripa, 1636, miniature, p. 134, BNF, Réserve des livres rares, Z-513.

la Mémoire y apparaît sous les traits d'une femme à deux visages, vêtue de noir, tenant un livre dans la main gauche et une plume dans la main droite, avec à ses pieds un chien noir. Le chien noir n'apparaît pas sur la gravure, cependant la description explique que certains le rajoutent pour les attributs qu'il apporte à la mémoire. Chaque élément a une portée symbolique précise. Le double visage exprime la capacité de la mémoire à embrasser le passé et à anticiper l'avenir. Le livre et la plume soulignent que la mémoire s'entretient par la lecture et l'écriture. Le chien noir, déplacé dans cette première notice par rapport à l'édition italienne, incarne la fidélité du souvenir, la ténacité du rappel, mais aussi la persistance des impressions sensorielles³²⁹. Le double visage, l'un tourné vers le passé et l'autre vers l'avenir, fait écho à l'une des fonctions premières des Muses, donnée par leur mère, c'est-à-dire chanter « ce qui est, ce qui sera et ce qui fut »³³⁰. Dans l'étude menée par

³²⁹ *Ibid.*, p. 134.

³³⁰ Hésiode, *Théogonie*, v.32 et 38.

l'historien Raymond-Josué Seckel³³¹, l'auteur précise que la version française enrichit et modifie légèrement l'original italien, même si Jean Baudoin reste tout de même assez fidèle à l'original. Cette version déplace certains attributs d'une description à l'autre, le chien noir par exemple.

La seconde description, sans illustration, propose une autre figure féminine:

« Quelques Anciens l'ont représentée par une femme d'âge médiocre, la coiffure de laquelle est enrichie de pierrerie et de perles : Mais ils la rendent sur tout fort remarquable par son action : car elle se tire le bout de l'oreille avec les deux premiers doigts de la main droite. Par son âge médiocre, il est déclaré, comme dit Aristote (Lib. de Mem.), Qu'en la force de leur virilité, les hommes retiennent mieux les choses, qu'ils ne font en leurs jeunes ans, ny en leur vieillesse. Par les bijoux qui esclattent sur son chef, Qu'elle est la fidelle garde des richesses de l'esprit, et de toutes les choses qui sont représentées par les sens ; Et par son oreille, où elle porte la main, Qu'en cette partie délicate par qui nous ouyons, il y a, comme dit Pline (Lib. 11 Hist. Nat.), je ne sçay quel réservoir de la mémoire, que nous semblons réclamer en y touchant ; Ce qui fait dire encore à Virgile (Ecl. 2 [sic pour 6]), Quand des grands Rois je chantois la merveille, le Cynthien me tira par l'oreille. »³³².

Une femme d'âge mûr, parée de bijoux, se tirant le lobe de l'oreille avec deux doigts. Ainsi selon Pline³³³ le geste vers l'oreille rappelle l'existence d'un réservoir naturel de mémoire dans cette partie du corps, auquel on peut avoir accès en le touchant ; ce geste serait bien une tradition antique que l'on retrouve dans les pratiques orales de remémoration et même dans la poésie³³⁴. Aristote observe que la mémoire est plus stable à l'âge dit "médiocre", d'où le choix d'un âge médian³³⁵. Les ornements du front symbolisent quant à eux les richesses spirituelles conservées par la mémoire. D'une certaine manière, avec cette description, nous avons une représentation avec un héritage romain et les différentes notions de la mémoire qui leur sont liées ; notamment avec l'identification d'une femme d'âge mûr qui correspond aux représentations visuelles de la déesse par les Romains.

L'on voit ainsi deux représentations iconologiques de Memoria, chacune à sa manière, évoque des qualificatifs qui rappellent Mnémosyne. Par ces représentations la déesse reprend une forme visuelle. Elle redevient une figure avec, certes, des changements, puisqu'elle devient un symbole

331 R.-J. Seckel. 2015, p.32-35.

332 Jean Baudoin (trad.), *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques*, 1636, p.134 à 138.

333 Pline, *Histoire naturelle*, XI.

334 Exemple avec Virgile, *Églogues*, VI.

335 Aristote, *De memoria*.

allégorique de la mémoire et non pas seulement la mémoire dans les arts. Le fait qu'il y ait deux représentations différentes peut retracer finalement comment a été reprise la déesse. Celle-ci n'est pas une figure fixe, elle a plusieurs déclinaisons différentes : Memoria, Moneta et même simplement Mnémosyne, chacune représente un rôle distinct attribué à la mémoire, au souvenir et aux arts. Ainsi, le fait qu'il y ait au moins deux représentations iconologiques permet de faciliter l'adaptation de ses fonctions en nous donnant plus d'informations. Cet ouvrage nous permet de voir une étape décisive pour la réception de la déesse, cependant il faut prendre en compte que ce n'est que la version liée aux Muses, qui est sans doute la plus reconnue, et non pas celle de relire à la mort et à l'esprit associé à Léthé.

III- Léthé et l'oubli de Mnémosyne

A. Dante : Adaptation du mythe orphique

L'adaptation du mythe orphique impliquant les fleuves Léthé et Mnémosyne constitue un exemple riche des adaptations conceptuelles et symboliques de la mémoire à travers les siècles. Initialement présentée par la mythologie grecque antique comme des fleuves complémentaires et opposés, Léthé incarne l'oubli de la vie passée et Mnémosyne la mémoire permettant à l'âme de s'élever. Leur représentation évolue de manière significative à travers l'adaptation médiévale du mythe. Souvenons-nous que ce que l'on considère ici comme le mythe orphique provient des lamelles d'or, dites orphiques, bien que leur origine soit encore sujette à débat³³⁶, et qui sont également rattachées aux cultes à Mystère puisqu'elles sont à destination des mystes³³⁷. La pensée orphique considère la vie comme un cycle éternel de souffrance auquel même la mort ne peut mettre fin. Pour y échapper, boire l'eau de Mnémosyne permettrait à l'âme de se souvenir, tandis que l'eau du fleuve Léthé, vers lequel les morts sont naturellement attirés, fait oublier ses vies passées pour en commencer une nouvelle. Plus qu'une libération d'un cycle de réincarnation, le

336 C. Calame, 2008.

337 Lamelle d'Hippionion « Ceci est consacré à Mnémosyne, Quand tu seras sur le point de mourir, tu t'en iras vers les demeures bien construites d'Hadès. A droite, il y a une source près de laquelle se tient un cyprès blanc. C'est là que les âmes des morts descendent et qu'elles s'y rafraîchissent. De cette source surtout ne t'approche pas car tu en trouveras une autre, en face, d'où s'écoule l'eau fraîche qui vient du lac de Mnémosyne. Au-dessus d'elle se trouvent les gardiens, ils te demanderont du plus profond de leur cœur, ce que tu fais, et où tu vas, cherchant, dans les ténèbres du sombre Hadès. Dis : je suis fils de Terre et de Ciel étoilé, mais je suis desséché par la soif et je meurs. Donnez-moi vite l'eau fraîche qui s'écoule du lac de Mnémosyne. Alors par le vouloir du roi des enfers, ils te traiteront avec bienveillance et te laisseront boire à la source de Mémoire. Alors tu chemineras sur la voie sacrée, parmi les autres Mystes, dans la gloire de Dionysos. »

fleuve de la mémoire permet une ouverture de l'esprit et une sorte de divinisation, une élévation de l'âme, un rappel que celle-ci est céleste³³⁸.

Vers la fin de l'époque médiévale, c'est chez le poète florentin Dante Alighieri que l'on retrouve une réception de ce mythe : dans sa *Divine Comédie*, un poème écrit entre 1303 et 1321 en tercets enchaînés d'hendécasyllabes, séparés en trois grandes parties : l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. Cet ouvrage, qui a énormément marqué son temps, peut être considéré comme un témoignage de la civilisation médiévale. De ces trois parties qui divisent l'écrit de Dante, ce sont les deux dernières qui nous intéresseront le plus quant à la réception du mythe orphique. L'on retrouve dans ce poème l'utilisation des fleuves de l'oubli et de la mémoire, à travers le Purgatoire, dans les chants XXVIII et XXXI. Cependant, ils prennent dans ce cas une signification théologique précise : plutôt que de représenter un sens inverse, deux choix différents, ils sont complémentaires et sont bus l'un après l'autre. Léthé est désigné sous son nom grec, sa fonction est de laver tout souvenir des péchés. À la place de Mnémosyne, nous avons Eunoé, dont l'eau a pour but de rappeler aux âmes³³⁹ les bonnes actions passées. Le nom d'Eunoé est potentiellement un néologisme de l'auteur qui rassemble les termes grecs « bon » (eu-) et « esprit » (noe), ce qui correspondrait à sa fonction.

Il existe également une nymphe grecque de ce nom, elle est la fille du dieu fleuve Sangarius et la mère de Hécube, la femme de Priam roi de Troie, bien que concrètement son utilisation dans ce cas précis soit peu probable et on aurait tendance à privilégier la première possibilité. Dante, dans sa *Divine Comédie*, situe Léthé et Eunoé non pas dans les enfers, mais dans le Paradis terrestre, au sommet du mont Purgatoire. Ainsi Léthé n'est plus uniquement un symbole d'oubli, mais plutôt une étape nécessaire de purification spirituelle, où l'âme oublie ses fautes pour mieux renaître dans l'innocence divine ; d'une certaine manière on peut y voir une continuité du mythe grec puisqu'elle y avait pour fonction de faire oublier sa vie passée pour renaître dans la suivante. Le fleuve Eunoé, quant à lui, permet à l'âme de retrouver la mémoire de ses bonnes actions, renforçant ainsi sa purification morale et spirituelle avant l'ascension finale vers l'Empyrée, lieu ultime de contemplation divine³⁴⁰. Les lamelles d'or ne précisent pas explicitement quel souvenir donne l'eau de Mnémosyne, cependant sa fonction reste similaire puisqu'elle permet une élévation de l'âme. La mémoire et l'oubli permettent l'accès à une vérité spirituelle plus profonde. Le fait de boire l'eau d'une source après l'autre, toutes les deux donnant accès à une vérité spirituelle, n'est pas très éloigné de la vision grecque du mythe. En effet, pour accéder à l'oracle de Trophonios, il est nécessaire de boire l'eau du Léthé et celle de Mnémosyne. La première fait oublier sa vie humaine

338 P. Bonnechere, 2003.

339 G. Harman, 2023, p.97.

340 E. Godo, 2020, p.101-104.

en devenant semblable à un mort ³⁴¹; la deuxième permet de passer vers le royaume des morts et d'en garder le souvenir, elle conditionne l'esprit pour lui permettre ce voyage. Les deux conditionnent l'initié pour accéder au royaume des morts et à l'oracle. Nous pouvons également remarquer que le rôle qui leur est attribué dans ce cas est extrêmement similaire à ce que nous présente Dante dans son ouvrage.

Finalement, il est également important de prendre en compte la manière dont le Purgatoire est conçu puisque ces fleuves y sont liés. La manière dont celui-ci est représenté permet d'alimenter ce qu'il nous faut comprendre de leurs fonctions. Par exemple, les modalités de la peine, dans le Purgatoire, ne sont pas uniformes. Les âmes ne souffrent pas d'une simple privation ou d'une punition symbolique, mais d'une expérience pénitentielle qui inverse les affects de leur vie terrestre. Les orgueilleux portent des fardeaux qui les forcent à baisser la tête ; les envieux ont les yeux cousus de fil de fer ; les colériques errent dans une fumée noire ; il en va ainsi pour tous les péchés. Les châtiments ne sont pas seulement punitifs : ils sont correctifs. La finalité du Purgatoire n'est pas la punition, mais la transformation. Contrairement à l'Enfer où le péché est figé pour l'éternité, le Purgatoire est un lieu de passage, un espace de temps différé, marqué par l'espérance. Le repentir y est toujours possible. Dante met en scène, pour illustrer son propos, plusieurs figures de pécheurs repentis sur le tard, comme par exemple Manfred roi de Sicile³⁴², Buonconte da Montefeltro³⁴³, Sapia³⁴⁴ et bien d'autres, chacun a eu des expériences différentes et malgré leur vie fautive, tous ont pu être sauvés grâce à une ultime conversion ou aux prières des vivants. Le salut n'est jamais complètement hors de portée³⁴⁵.

Cette analyse de la réception des conceptions orphiques dans la *Divine Comédie* de Dante ne se conclut pas uniquement avec la partie sur le Purgatoire, celle du Paradis donne quelques notions intéressantes. Après avoir traversé l'Enfer, où il affronte la réalité du mal dans sa radicalité, puis le Purgatoire, lieu de transformation intérieure et de rééducation du désir, Dante parvient au Paradis. Cet éden n'est pas un point d'arrivée. L'homme y retrouve son innocence première, mais cette restauration n'est qu'un seuil : il lui faut désormais avancer, s'élever vers la pleine réalisation de sa vocation spirituelle. Ce dépassement est désigné par Dante par un verbe qu'il invente : « trasumanar »³⁴⁶, qui signifie dépasser les limites de l'humain³⁴⁷. Ce n'est pas l'accession à un statut surhumain, mais au contraire un retour à l'essentiel, une purification de l'être qui le rend capable d'amour, de

341 J.-P. Vernant, 1965, p. 117.

342 Dante, *Divine comédie*, III, 118-123, 133-135.

343 *Ibid*, V, 88-90.

344 *Ibid.*, XIII, 109-111, 118-123.

345 G. Harman, 2023.

346 Dante, *Divine comédie*, chant I, vers 70.

347 E. Godo, 2020, p.102.

vérité et de contemplation³⁴⁸. Cette transformation profonde, chez Dante, s'inscrit dans un cadre où la mémoire, loin d'être seulement individuelle, devient une notion profondément liée au salut personnel et collectif. Les âmes doivent traverser ces étapes mémorielles pour accéder à la vérité divine et ainsi « outrepasser les limites de l'humain »³⁴⁹.

Ainsi, au fil des siècles, le mythe orphique de Léthé et Mnémosyne évolue vers une conceptualisation abstraite, philosophique et théologique qui a su s'adapter aux mœurs des siècles suivant l'antiquité. L'histoire littéraire de Dante témoigne de cette complexité grandissante dans laquelle la mémoire et l'oubli deviennent des outils essentiels pour la construction d'une humanité idéalisée et régénérée par la poésie et la spiritualité, tout en conservant leurs origines antiques connues de Dante grâce aux écrits de Virgile³⁵⁰.

B. Le rôle d'Eunoé, l'élévation de l'âme

Le rôle particulier du fleuve Eunoé, introduit par Dante dans la *Divine Comédie*, offre donc une perspective complémentaire à celle de Léthé et de Mnémosyne³⁵¹. Eunoé, fleuve de la mémoire des bonnes actions, joue un rôle crucial dans la préparation des âmes à la contemplation divine dans le Paradis. Elle remplace Mnémosyne dans ce mythe, parce que sa fonction est extrêmement similaire à celle de la déesse grecque, autant que peuvent l'être les fonctions attribuées à Léthé et sa version antique. On peut s'interroger sur les raisons de ce changement, d'autant plus que la formation du nom Mnémosyne est issue d'une association de mots et de sens, comme le nom d'Enoé. Rappelons que Μνημοσύνη est un nom composé du suffixe σύνη, que l'on peut comprendre comme la faculté de se souvenir et de μνήμη qui désigne l'action de se souvenir³⁵². Ainsi, comme Eunoé a pour rôle de redonner le souvenir des bonnes actions, Mnémosyne aurait pu correspondre. Il est possible que ce soit la disparition progressive de la déesse ou simplement sa notoriété beaucoup moins importante par rapport à Léthé, qui est influencé par ce changement. Compte tenu des similitudes entre les différentes sources que l'on retrouve dans la *Divine Comédie*, les lamelles d'or ou l'oracle de Trophonios, la possibilité que l'auteur ne connaisse pas le nom de Mnémosyne, ou même de Mnémé, semble assez faible. Il est aussi envisageable que Dante ait

348 J. Verdier-Navlet, 2014, p.386-387.

349 Dante, *Divine comédie*, I, 70.

350 Virgile, *Enéide*, livre VI, 679-751.

351 Dante, *Divine comédie*, XXVIII et XXXI.

352 D. Chatzivasiliou, 2018.

considéré que le nom Mnémosyne ne désignait que la mémoire et non pas la déesse, dans ce cas lui attribuer un nouveau nom est compréhensible. D'autant qu'il est assez régulier de trouver le mot mémoire à la place de son nom dans les traductions de texte ayant pour sujet la déesse et qu'il semble que Dante ne soit pas helléniste, bien qu'il soit fervent des textes latins de l'antiquité.

Si l'on suit cette hypothèse et puisque la mémoire est assez importante dans l'ouvrage de Dante, lui donner un nouveau nom ne serait pas incohérent. Dans son ouvrage séparé en différents chants, on peut se rendre compte que justement ce chant devient un acte de mémoire. La parole poétique ressuscite les morts, suspend les peines, donne forme à ce qui échappe. La scène de Paolo et Francesca au chant V de l'Enfer illustre cette fonction : en racontant leur histoire d'amour, les deux amants obtiennent une forme de rédemption symbolique. La parole lyrique suspend leur châtiment et fait taire le vent infernal. Le souvenir devient acte poétique. Dans cette perspective, Dante donne une valeur eschatologique à la mémoire, qui devient matière de salut³⁵³.

Plus encore, il met en avant la mémoire en offrant une distinction particulière entre « memoria » et « mente ». « Memoria » renvoie à la mémoire comme faculté psychologique, instrument de remémoration. « Mente », qui viendrait du latin mens auquel on peut rattacher l'intellect, l'esprit ou même la pensée, désigne une capacité supérieure, intellectuelle, qui permet de saisir la vérité, de la comprendre et de la transmettre³⁵⁴. Le poème articule sans cesse ces deux dimensions favorisant cependant la deuxième. Ainsi, au début du Paradis, Dante affirme que la mémoire ne peut suivre l'intellect dans l'exploration du divin. Pourtant c'est cette tension qui fonde le poème. La mémoire enregistre ce que l'intellect a entrevu. Le chant devient alors le dépôt de cette expérience, fragile, mais transmissible³⁵⁵.

Pour revenir à la figure d'Eunoé et au choix de ce nom, il est pertinent de souligner que chez Dante, ce fleuve n'est pas seulement une source de remémoration, il symbolise aussi l'importance morale et éthique de la mémoire dans l'expérience humaine. À travers ce fleuve, le poète montre que la mémoire des bonnes actions possède une valeur transcendante, essentielle pour accéder à la vérité et à l'harmonie divine³⁵⁶. Cette mémoire, loin d'être passive, est active, construisant l'identité spirituelle de l'individu et permettant à l'âme de se présenter en toute pureté devant la divinité. En effet, le passage par Eunoé, suivant immédiatement celui de Léthé, établit un processus complet de régénération spirituelle où l'oubli des fautes précède nécessairement la remémoration des mérites. Ce processus souligne la nature dynamique et réparatrice de la mémoire, devenue élément essentiel

353 J.-P. Ferrini, 2022, p.15-42.

354 J.-P. Ferrini, 2022, p.15-42, voir également Giambattista Vico, *De l'antique sagesse de l'Italie*, 1721.

355 J.-P. Ferrini, 2022, p.15-42.

356 E. Godo, 2020, op.cit., p.103.

de la transformation spirituelle. La fonction d'Eunoé est ainsi profondément liée à l'idée d'une rédemption personnelle fondée sur l'expérience et le souvenir du bien accompli.

En définitive, Eunoé incarne la force positive et rédemptrice de la mémoire dans la tradition littéraire européenne. En permettant à l'âme de se souvenir activement du bien, ce fleuve symbolise l'idéal d'une humanité purifiée et renouvelée par la conscience de ses actions positives. Ainsi, Eunoé représente bien plus qu'un simple fleuve de mémoire : il devient l'emblème d'un idéal spirituel, esthétique et moral, essentiel à la réalisation pleine et entière de l'être humain dans sa quête de vérité et d'éternité. En somme, Eunoé est véritablement une adaptation chrétienne de ce qu'a pu être Mnémosyne dans la Grèce antique.

C. Évolution du mythe de Léthé

La réception de la figure de Léthé connaît une évolution subtile et significative à travers le Moyen Âge et l'époque moderne, passant progressivement d'une signification exclusivement mythologique à une utilisation plus métaphorique et symbolique, voire philosophique. Identifié comme le fleuve de l'oubli dans la mythologie grecque, Léthé est selon Hésiode la fille d'Éris, l'odieuse lutte ou la discorde³⁵⁷, indépendamment de Mnémosyne, elle fait partie des cinq fleuves qui coulent dans l'Hadès. Son association avec le fleuve de la mémoire n'est principalement faite que dans le cas des mythes orphiques et du culte à mystère que nous avons vu jusqu'alors. Elle représente l'effacement des souvenirs des âmes avant leur réincarnation ; bien que ce ne soit pas la seule conclusion de la mort pour les Grecs. Cette notion, profondément ancrée dans l'imaginaire antique, subit une transformation progressive au fil des siècles, s'adaptant aux contextes spirituels, littéraires et intellectuels des époques qui suivent l'antiquité.

Au Moyen Âge, Léthé ne disparaît pas complètement des représentations culturelles, comme nous avons pu le voir, mais son traitement subit la forte influence du christianisme. La réinterprétation chrétienne de concepts antiques modifie profondément le sens traditionnel du fleuve de l'oubli. La notion même d'oubli acquiert une double fonction d'un point de vue assez large : elle peut symboliser à la fois la miséricorde divine, par la rémission des péchés et celle du pardon, nécessaires à la paix sociale³⁵⁸. Dante, dans la *Divine Comédie*, offre l'exemple le plus éclatant de la première acception de la notion d'oubli, en incorporant Léthé à sa vision de l'au-delà. Ainsi, dans le

357 Hésiode, *Theogonie*, v.227.

358 N. Offenstadt, 2007, p.49-74.

Purgatoire, l'eau du Léthé lave les âmes du souvenir de leurs péchés, étape nécessaire avant d'accéder au Paradis, comme nous avons pu le voir plus haut. Ce traitement, tout en conservant l'idée antique d'un oubli nécessaire, introduit une dimension morale et spirituelle qui caractérise profondément la réception médiévale du mythe.

Dans la deuxième acception de notion d'oubli, Léthé ressurgit à travers les dispositifs de pacification politique dans une idée de l'économie du pardon et de l'amnistie³⁵⁹. La mémoire collective ne saurait être effacée, mais elle est mise en sourdine, comme si l'oubli devenait un outil du pouvoir, une stratégie du retour à l'ordre. L'analogie avec Léthé est explicite chez Alain Chartier, poète et diplomate des XIV^e et XV^e siècles. Dans son traité, rédigé en latin *Ad detestationem* ayant pour but d'adresser au nouveau roi et au peuple français le conseil qui est de mettre fin aux guerres civiles, Chartier appelle à l'effacement des souvenirs « tel un songe léger, par les coupes du Léthé »³⁶⁰. L'image est puissante : l'oubli est présenté comme une forme d'anesthésie politique, nécessaire à la réconciliation sociale. Cette rhétorique de l'oubli traverse les traités et ordonnances de la fin de la guerre de Cent Ans, où le pardon royal prend la forme d'une « abolition générale », inscrite dans une logique de silence imposé, un silence juridique, social et affectif.

À l'époque moderne, Léthé s'intègre encore plus intimement dans les réflexions philosophiques et culturelles, particulièrement avec l'avènement de la pensée humaniste et rationaliste. Le rapport à la mémoire évolue notablement, influencé par les techniques mnémoniques et les conceptions philosophiques nouvelles. La mémoire, souvent opposée à Léthé, devient un enjeu central de la connaissance et de l'éducation. Dans ce contexte, les arts de la mémoire hérités de l'Antiquité sont progressivement adaptés et repensés. Ces techniques mémorielles ne visent plus seulement à préserver des connaissances acquises, mais participent activement à la création d'un savoir nouveau, organisant et structurant la pensée elle-même. Ainsi, Léthé apparaît désormais comme un contrepoint nécessaire à cette exaltation de la mémoire : l'oubli, loin d'être simplement négatif, devient aussi un processus indispensable pour éviter la surcharge cognitive, libérant l'esprit pour accueillir de nouvelles idées et favoriser une créativité renouvelée.

L'on peut aussi remarquer que la période moderne poursuit et approfondit les adaptations symboliques des fleuves Léthé et Mnémosyne vus au Moyen Âge avec Dante. Dans *le Paradis perdu*, Milton intègre cette dualité d'oubli et de mémoire dans un cadre chrétien, où l'Eden terrestre incarne un espace d'origine idéal, libéré des blessures historiques et mémorielles. Milton transforme l'espace paradisiaque en une sorte d'état primordial restauré, une condition idéale atteinte par un

359 N. Offenstadt, 2007, p.49-74.

360 Alain Chartier, *Ad detestationem*, op. cit., p. 233.

oubli bienveillant, un effacement volontaire des conflits passés, où Léthé symbolise cette régénération spirituelle et morale de l'humanit  ³⁶¹.

Au siècle des Lumières, Léthé se voit convoqué comme métaphore dans les réflexions sur la connaissance, l'apprentissage et même l'identité personnelle. Jean-Jacques Rousseau, comme le relève Jean-François Perrin, montre une subtile interaction entre images mentales et oubli dans ses pratiques d'écriture. Rousseau se sert d'un Léthé métaphorique, représentant la nécessité d'oublier certaines images ou certains savoirs pour permettre la construction d'une identité et d'une pensée plus cohérentes et profondes³⁶². L'oubli n'est donc plus perçu uniquement comme une perte, mais aussi comme une condition sine qua non d'une véritable réflexion philosophique et esthétique.

Cette dimension abstraite et philosophique de Léthé trouve son aboutissement dans les réflexions ultérieures sur la mémoire collective et historique, où l'oubli devient un enjeu politique et social majeur. Dans ce contexte, Léthé symbolise parfois la nécessité d'oublier pour pacifier les conflits et permettre aux sociétés de se reconstruire. La réflexion sur la paix au Moyen âge, par exemple, démontre comment la mémoire et l'oubli jouent un rôle déterminant dans la résolution des conflits et l'établissement d'une paix durable, articulant ainsi mémoire collective et politique d'oubli.

En somme, la réception de Léthé du Moyen âge à l'époque moderne révèle une évolution complexe et nuancée, passant d'un symbole mythologique précis à une notion philosophique et culturelle riche de sens et d'implications. Cette métamorphose progressive illustre la capacité des mythes antiques à se réinventer constamment pour répondre aux préoccupations intellectuelles et spirituelles nouvelles de chaque époque.

IV- Conclusion

Au terme de cette étude consacrée à la réception de Mnémosyne durant le Moyen âge et l'époque moderne, plusieurs constats s'imposent. Le premier réside dans le fait que si la déesse Mnémosyne semble disparaître explicitement des sources au fur et à mesure que l'Antiquité cède la place au christianisme, ses attributs essentiels, liés à la mémoire comme fondement de la connaissance et de l'art, persistent de manière remarquable dans les pratiques intellectuelles et culturelles. Mnémosyne, bien que rarement nommée, survit à travers ses fonctions originelles,

361 D. Vidal, 2015, p.386.

362 J.-F. Perrin, 2014, p.265-281.

intégrée dans les structures savantes, spirituelles et artistiques des deux périodes considérées, mais également à travers ses compagnes habituelles, les Muses et Léthé. Comme nous avons pu le voir, celles-ci restent présentes lors de ces époques. Cependant Mnémosyne et son rôle sont conservés à travers ces figures et les rôles qu'on leur donne. Les arts des Muses ne peuvent pas être envisagés sans la mémoire et l'oubli et la mémoire ne sont pas dissociés.

Le Moyen Âge, souvent injustement présenté comme une période d'oubli et de recul intellectuel, a au contraire développé une intense culture mémorielle. L'étude menée montre que les techniques antiques de mémoire, héritées notamment des auteurs classiques tels que Platon ou Pythagore, sont réappropriées et adaptées au contexte chrétien. La *memoria* devient une vertu théologique, indispensable à la transmission et à la compréhension des Écritures saintes et des textes sacrés. Dans les monastères, l'exercice mémoriel se transforme en une véritable ascèse intellectuelle et spirituelle. Les arts poétiques et musicaux médiévaux témoignent également de ce souci constant d'intégrer la mémoire au cœur de la production culturelle. Isidore de Séville comme Geoffroy de Vinsauf soulignent comment la mémoire et les arts structurés permettent de maintenir et de transmettre le savoir, mais aussi de conserver un lien symbolique avec les origines mythologiques de la poésie et de la musique. Les Muses ne sont pas convoquées comme des figures divines, elles sont remplacées par un ensemble de techniques et de procédés. En ce sens, la figure de Mnémosyne demeure présente, et cela à travers le concept de ses filles, à travers une forme de mémoire collective structurée et intériorisée, devenue centrale dans les pratiques culturelles médiévales.

Cette continuité subtile s'observe dans les arts visuels. L'iconographie médiévale, par ses fresques, ses tympans et ses vitraux, constitue un formidable théâtre de la mémoire. Chaque représentation artistique, chargée de symboles, est conçue pour rappeler au fidèle une histoire sacrée, permettant à la mémoire collective de s'actualiser continuellement. Ces dispositifs, bien qu'éloignés formellement des représentations antiques de Mnémosyne, prolongent néanmoins sa fonction fondamentale : préserver et transmettre une mémoire collective structurée.

Les Muses, elles-mêmes, observent également un changement, une adaptation de ce qu'elle représente avec les arts libéraux. Celles-ci sont représentées sous des traits féminins au nombre de sept, chacune maîtresse de son art. Au Moyen Âge s'opère une reprise pure et simple de la notion des Muses.

Avec la Renaissance et l'époque moderne, cette réception indirecte de Mnémosyne prend une tournure nouvelle. L'humanisme, par son retour aux sources antiques, réactive explicitement les arts de la mémoire et leur donne une visibilité accrue. Les Muses, par exemple, ont pu avoir un regain

de renommée, elles sont de nouveau le sujet d'œuvres d'art. L'on observe également un retour de Mnémosyne dans l'iconologie développée par Cesare Ripa, qui lui redonne une présence visuelle et symbolique sous la forme allégorique de Memoria. L'historien de l'art réintroduit explicitement la déesse sous une forme christianisée et adaptée aux enjeux intellectuels de son époque. Nous avons également un tableau de Jacob de Witt qui met en scène Mnémosyne, selon la version d'Ovide, dans un style pastoral particulièrement en vogue à la fin de l'époque moderne. Ainsi des ouvrages iconologiques et des programmes artistiques, tels ceux de Fontainebleau qui intègrent la figure des Muses à celle des Grâces, mettent en évidence la persistance d'une mémoire savante organisée et réfléchie, au cœur des arts et des pratiques culturelles modernes. La mémoire devient alors un outil essentiel pour légitimer un ordre du monde renouvelé par la redécouverte du passé antique.

En outre, l'époque moderne approfondit la réflexion autour des Muses. Elles retrouvent une visibilité particulière dans les milieux académiques, comme en témoigne la fondation de l'Académie de poésie et de musique par Jean-Antoine de Baïf. Ce dernier met explicitement les Muses au cœur d'un projet culturel qui ambitionne de réformer moralement et socialement par l'harmonie musicale, renouant avec l'idéal antique d'une musique au service de l'âme. Parallèlement, la poésie élégiaque développe une réflexion plus intime sur la mémoire personnelle et émotionnelle. Chez des auteurs tels que Du Bellay ou La Mesnardière, les Muses deviennent des figures mélancoliques, exprimant le deuil et la nostalgie d'un passé idéalisé, signe d'une mémoire devenue émotionnelle et personnelle.

Enfin, l'étude des réceptions et adaptations du mythe orphique impliquant les fleuves Léthé et Mnémosyne révèle également une évolution riche et complexe. Chez Dante, la mémoire et l'oubli, représentés par Léthé et Eunoé, sont intégrés dans une dynamique spirituelle de purification et d'élévation morale, marquant une profonde réinterprétation chrétienne du mythe antique. Mnémosyne, sous la forme symbolique d'Eunoé, devient un élément central de la rédemption spirituelle, permettant à l'âme d'accéder à une mémoire purifiée, tournée vers le divin. Cette adaptation témoigne de la souplesse et de la vitalité d'une figure mythologique antique capables de se transformer pour répondre aux exigences spirituelles et philosophiques nouvelles de son époque. Il est particulièrement intéressant de remarquer que Léthé, bien qu'étant la seule dans les époques étudiées à être nommée dans le duo qu'elle forme avec Mnémosyne, seule aussi à conserver une image dans la mémoire culturelle, ne semble pas avoir évolué sans son opposée complémentaire.

En somme, Mnémosyne traverse le Moyen Âge et l'époque moderne en subissant des métamorphoses qui révèlent une continuité dans les fonctions qui lui sont attribuées. Même lorsqu'elle n'est pas nommée explicitement, elle demeure présente à travers ses manifestations

symboliques, spirituelles et intellectuelles. Ce travail démontre ainsi que la mémoire, loin d'être statique, est un concept dynamique, profondément lié aux enjeux spirituels, politiques et esthétiques de chaque époque. Mnémosyne, bien que voilée sous la représentation de ses filles, de Léthé ou même des noms divers et réinvestis dans de nouvelles formes culturelles, reste finalement fidèle à son essence initiale : celle d'être la gardienne invisible, mais indispensable des arts, du savoir et de la mémoire collective, socle essentiel de la culture européenne à travers les siècles.

Partie III - Renaissances de Mnémosyne à l'époque contemporaine

L'époque contemporaine, comme entendue ici, s'étend de la Révolution française à nos jours. Elle est caractérisée par une transformation profonde des rapports à la mémoire, au savoir, aux formes artistiques et à la transmission culturelle. Cette période, marquée par une accélération historique, une multiplication des supports et une complexification des régimes d'images et de signes, voit émerger de nouvelles figures de la mémoire, mais aussi la réactivation de figures anciennes, placées dans des contextes inédits. Parmi elles, Mnémosyne, déesse grecque de la mémoire et mère des Muses, demeure présente, mais son image a été largement transformée.

Si dans l'Antiquité Mnémosyne était perçue comme la garante du souvenir poétique, source de l'inspiration des arts et de l'histoire à travers ses filles, son image a traversé les siècles pour revenir sous des formes inattendues dans les discours, les œuvres et les dispositifs contemporains. On a pu remarquer au Moyen Âge et à l'époque moderne une disparition de la déesse au profit de ses filles et de Léthé qui ont permis de conserver cette figure. Cependant la période contemporaine voit Mnémosyne se transformer en un concept d'allégorie utile. À travers les siècles, son nom s'est chargé d'une épaisseur nouvelle, convoqué aussi bien dans des réflexions philosophiques que dans des œuvres plastiques, des projets scientifiques ou des productions de la culture populaire. C'est cette réappropriation plurielle, éclatée et parfois paradoxale que cette partie de l'étude de sa réception se propose d'examiner.

La réception contemporaine de Mnémosyne, bien que plus abondamment documentée que pour les périodes précédemment étudiées, demeure parfois difficile à cerner. La déesse, en effet, n'est pas mise en avant avec la même intensité que d'autres figures de l'Antiquité, ce qui rend son repérage moins immédiat. Les plateformes habituellement consacrées à la réception de l'Antiquité, telles qu'Antiquipop, n'offrent que peu de matière à son sujet. Il a donc fallu élargir le champ de recherche et explorer des sources issues de multiples médias, tel internet, le média Instagram ou même la plateforme Steam. Les œuvres visuelles et populaires partagent, pour la plupart, le nom même de Mnémosyne, ce qui a permis de les identifier plus aisément et de les relier à la figure

antique. En revanche, les textes littéraires n'ont été accessibles que par l'intermédiaire des études menées par des chercheurs. Pour les travaux scientifiques c'est un mélange de ces deux manières de recherche, nous pouvons avoir des informations autant grâce aux chercheurs que les différents médias.

Pour cette analyse dans un premier temps, nous aborderons Mnémosyne comme patronne des arts. L'époque contemporaine, en particulier à partir du XIX^e siècle, réinvestit le lien entre mémoire et création artistique. Dans la peinture, dans les installations, dans les formes hybrides mêlant texte et image, Mnémosyne devient une figure centrale, tantôt invoquée explicitement, tantôt présente de manière tacite. Son rôle de mère des Muses, autrefois centré sur les arts du langage, s'étend désormais aux arts visuels, numériques et performatifs. Elle n'est plus seulement celle qui inspire les poètes, mais celle qui donne forme, qui articule les traces, qui soutient la création dans un monde saturé de signes.

Nous explorerons ensuite les métamorphoses de sa fonction, notamment à travers le prisme de l'archivage. Avec l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, son nom devient le pivot d'une méthode de pensée, une manière d'organiser les images, les souvenirs, les survivances. Cette mutation de la déesse en dispositif, en structure, en figure de l'organisation mémorielle, trouve un écho dans des recherches plus récentes. Des collectifs, des associations, mais aussi des philosophes contemporains, réactivent son nom pour penser les enjeux de l'enregistrement, de la trace, de la transmission. Mnémosyne n'est plus seulement une figure mythique, elle devient un outil, un modèle, un principe actif au cœur des sciences humaines, cognitives et artistiques.

Enfin, nous nous intéresserons aux appropriations populaires et aux mutations culturelles qui entourent la figure de Mnémosyne. La culture contemporaine, notamment à travers les séries, les jeux vidéo, les bandes dessinées ou les performances, transforme le mythe, le détourne, le réinvente. La déesse devient actrice de récits nouveaux, figure de l'esprit, présence inquiète dans les récits de science-fiction ou d'anticipation. Elle est convoquée dans les discours sur la santé mentale, liée à Léthé dans les représentations de la démence, ou réincarnée dans la poésie contemporaine. Ces usages populaires, loin d'être anecdotiques, participent d'une reconfiguration plus large des imaginaires de la mémoire. Ils témoignent d'une sensibilité nouvelle face à l'oubli, à l'accumulation, à l'instabilité des traces.

À travers cette traversée de l'époque contemporaine, nous verrons que Mnémosyne n'est pas seulement une survivance mythologique, elle est une figure en constante réinvention, au croisement des arts, de la pensée et des techniques. Son nom, transmis, transformé, parfois méconnaissable,

continue de structurer des réflexions et des formes, comme autant d'échos d'une mémoire qui ne cesse de s'actualiser. Cette étude n'englobe pas toute la réception de la déesse durant cette période, déjà parce que ce serait une entreprise démesurée, mais également parce que les sources sélectionnées permettent d'établir l'évolution du rôle et des fonctions de Mnémosyne.

I – Patronne des arts

A. Une représentation du savoir

A.1) Peinture du XIX^e siècle

Mnémosyne se voit devenir le sujet de deux tableaux issus du XIX^e siècle, qui sont les plus populaires sur ce sujet et qui réintroduisent la déesse dans les arts. Nous pouvons retrouver d'autre représentation de cette figure cependant de manière bien moins significative et même parfois indirecte ; de ce fait nous nous concentrerons sur ces deux œuvres qui sont directement associées à la déesse sur tout type de média et qui sont donc les premières représentations de Mnémosyne. Le premier est une huile sur toile de Dante Gabriel Rossetti, débutée entre 1875 et 1876 et achevée en 1881, elle porte plusieurs noms *Mnemosyne*, *Le Flambeau de la Mémoire* et *Ricordanza*, qui provient de l'italien et qui peut signifier Mémoire ou souvenir (fig 9). Ce tableau a une histoire peu documentée, de ce fait nous nous concentrerons sur les symboles attribués à Mnémosyne. La deuxième œuvre est également une huile sur toile peinte par Frederic Leighton en 1886 nommée *Mnemosyne la mère des Muses* (fig 10). Ce tableau en apparence simple, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'objet symbolique ou de décor travaillé, a une histoire intéressante sur laquelle nous nous concentrerons particulièrement.



Figure 9: *Mnemosyne, Lamp of Memory, Ricordanza*, Dante Gabriel Rossetti, huile sur toile, 1881 (collection privée).

Le premier tableau prenant pour sujet Mnemosyne est donc un tableau du peintre et poète britannique Dante Gabriel Rossetti. Comme expliqué en introduction, ce tableau ne possède pas une histoire aussi riche que celui de Leighton ou du moins celle-ci n'a pas été documentée. En outre, la composition même de l'œuvre n'a pas vraiment été analysée ni expliquée par le peintre, de ce fait cette étude se basera principalement sur une analyse visuelle.

Rossetti en 1848 cofonde le mouvement préraphaélite aux côtés de William Holman Hunt et John Everett Millais. Il s'agit d'un mouvement qui favorise les maîtres peintres italiens du XV^e siècle. L'un des objectifs poursuivis par les artistes préraphaélites était de redonner à l'art une fonction utile et édifiante. Leurs créations visaient à transmettre un message moral, sans pour autant renoncer à une recherche de beauté formelle. Leur ambition était de toucher l'être humain dans toutes ses dimensions : non seulement à travers la vue, mais aussi par l'intellect, la mémoire, la conscience, les émotions et la sensibilité³⁶³. À travers leur œuvre, ils souhaitaient exercer une influence sur les comportements et les valeurs d'une société qu'ils considéraient comme moralement affaiblis depuis les bouleversements engendrés par la révolution industrielle. Toutefois, comme certains de leurs

³⁶³ P. Aron et J-P. Bertrand, 2011, p. 7-125.

contemporains le soulignaient, « il ne suffit pas que l'art soit suggestif, soit didactique, soit moral, soit populaire ; il faut encore qu'il soit national »³⁶⁴. Par la suite, Rossetti devient une figure centrale pour une nouvelle génération d'artistes et d'écrivains marqués par ce courant, parmi lesquels William Morris et Edward Burne-Jones. Son influence s'étend au symbolisme européen ainsi qu'au mouvement esthétique³⁶⁵. Les œuvres de Rossetti se distinguent par son caractère sensuel et par une forte résonance médiévale dans les thèmes qu'il explore. Ses débuts en poésie sont imprégnés de l'influence de John Keats, né en 1795 et mort en 1821, mais il développe ensuite une voix propre, marquée par une articulation complexe entre pensée et émotion, comme en témoigne son recueil de sonnets *The House of Life*. Chez lui, poésie et peinture sont étroitement liées, il compose souvent des sonnets en parallèle de ses tableaux. C'est le cas pour le tableau de Mnémosyne où ont été rajoutés sur le cadre deux vers :

« Thou fill'st from the winged chalice of the soul

Thy lamp, O Memory, fire-winged to its goal. »³⁶⁶.

Il n'y a pas de traduction officielle, de ce fait voici une traduction personnelle : « Tu remplis du calice blessé (ou ailé) de l'âme, Ta lampe, ô Mémoire, avec ses ailes enflammées vers son but. » Ces vers font référence aux deux objets qui accompagnent la figure de la déesse.

Ainsi, nous pouvons compléter l'analyse du tableau. Tout d'abord, le sujet représenté est Jane Morris, modèle par excellence du mouvement préraphaélite, dépeinte dans une posture à la fois détendue et majestueuse. Elle est assise, sa robe verte foncée tombant avec élégance autour d'elle. Dans sa main gauche, elle tient un petit récipient orné, de teinte brune dorée qu'on imagine être la fameuse lampe de la mémoire, qui, avec l'objet rouge semblable à une fleur, qu'elle effleure de la main droite et qu'on peut identifier au calice de l'âme du poème, contribue à la richesse symbolique de la composition. L'arrière-plan mêle des teintes atténuées de verts et de bleus, évoquant à la fois un feuillage diffus et un ciel nuageux. Une lumière douce met en valeur Mnémosyne, soulignant les plis délicats de sa robe ainsi que les contours subtils de son visage. La palette de couleurs est à la fois riche et maîtrisée, le vert sombre de sa tenue contrastant harmonieusement avec les tonalités plus chaudes de sa peau et l'éclat rouge de l'objet au premier plan. On a avec ce tableau une bonne représentation de l'art privilégié par le mouvement que le peintre a cofondé.

À l'origine, Mnémosyne est une étude préparatoire pour *Astarte Syriaca* un autre tableau de l'artiste, réalisée avec de nouvelle Jane Morris comme modèle durant l'hiver 1875-1876. Toutefois,

364 R. de la Sizeranne, 2008, citant William Morris, 1882.

365 C. Ribeyrol, 2013.

366 *The Works of Dante Gabriel Rossetti*, 1911, p.228.

Rossetti retravaille ultérieurement cette composition pour en faire une représentation de Mnémosyne. Dans une lettre adressée à sa mère le 29 avril 1876, il évoque précisément ces deux œuvres. On peut remarquer que Mnémosyne n'est pas mentionnée dans cette lettre, on peut s'imaginer que ce nom fut donné postérieurement.

« J'ai commencé à deux reprises le sujet de Vénus Astarté. La seconde version est, je crois, une véritable réussite pour moi — la meilleure — et les visages sont maintenant entièrement fixés. Récemment, j'ai retravaillé, en tant que tableau indépendant, la tête principale de la première version, qui, bien que j'aie voulu la refaire encore mieux pour le tableau final, n'est en aucun cas un échec. J'en fais une nouvelle composition, centrée uniquement sur la tête et les mains, que j'intitulerai Mémoire, ou La Ricordanza, un mot qui, je suppose (même s'il est peut-être un peu vieilli), est aussi acceptable en italien que Rimembranza. »³⁶⁷.

Ainsi, la représentation de Mnémosyne par Rossetti montre un changement profond dans la manière de penser la mémoire à l'époque moderne. Au lieu de reprendre une image traditionnelle de la déesse, le peintre propose une vision plus intime et poétique. Mnémosyne n'est plus juste la mère des Muses ou la gardienne d'un savoir inspiré, elle devient une figure silencieuse, tournée vers l'intérieur, porteuse d'une mémoire personnelle et fragile, puisqu'elle possède le calice de l'âme. À travers la posture de Jane Morris, son regard pensif, les objets symboliques qu'elle tient, c'est une mémoire mélancolique, habitée par l'oubli autant que par le souvenir, qui se donne à voir. Les vers inscrits sur le cadre du tableau renforcent cette idée : la mémoire est ici représentée comme une flamme, nourrie par l'âme. Rossetti croise peinture et poésie pour exprimer une mémoire sensible, qui touche à la fois l'émotion et l'imaginaire. Cette lampe symbolise une mémoire qu'il faut protéger et entretenir, qui peut briller de mille feux, comme s'éteindre si laisser libre face aux intempéries. Le calice lui, récepteur de l'âme, représente un objet du souvenir, un objet façonné par les expériences et ce que l'on en retient. Tous deux sont des métaphores fortes de ce que peut être la mémoire pour chacun d'entre nous ; l'auteur la place au centre de l'âme et donne à Mnémosyne la place d'une gardienne, d'une bienfaitrice qui nous offre ces bienfaits. On peut y voir une référence à Platon qui considère que chaque âme est formée d'un bloc de cire qui est modifié en fonction des

367 « "I have twice commenced the Venus Astarte subject. The second commencement is I believe quite a success for me—my best; and the heads are now all fully secured. I have lately been working up as a separate picture the principal head of the first commencement, which, though I was bent on doing it still better for the picture, is by no means a failure. I am making it into another design of head and hands only, to be called Memory, or La Ricordanza which word I suppose (though it might be rather obsolete) is as admissible Italian as 'Rimembranza'." »
Delaware Art Museum, *Waking dreams : the art of the pre-Raphaelites from the Delaware Art Museum, October 4-December 31, 2005*.

souvenirs de chacun³⁶⁸. Mise à part cela, la transformation du tableau, à l'origine simple étude pour une autre œuvre, montre aussi que la mémoire est un processus vivant : elle change, elle se réécrit, elle prend de nouvelles formes. En requalifiant son œuvre en image de Mnémosyne, l'artiste montre que se souvenir, c'est aussi créer, recomposer, faire revivre autrement ce qui a été. Chez Rossetti, la mémoire n'est donc plus transmission fixe d'un savoir ancien, mais mouvement intérieur, image mouvante, geste de recomposition du passé. Mnémosyne devient une figure de l'art lui-même, qui garde les traces du temps tout en les transformant.

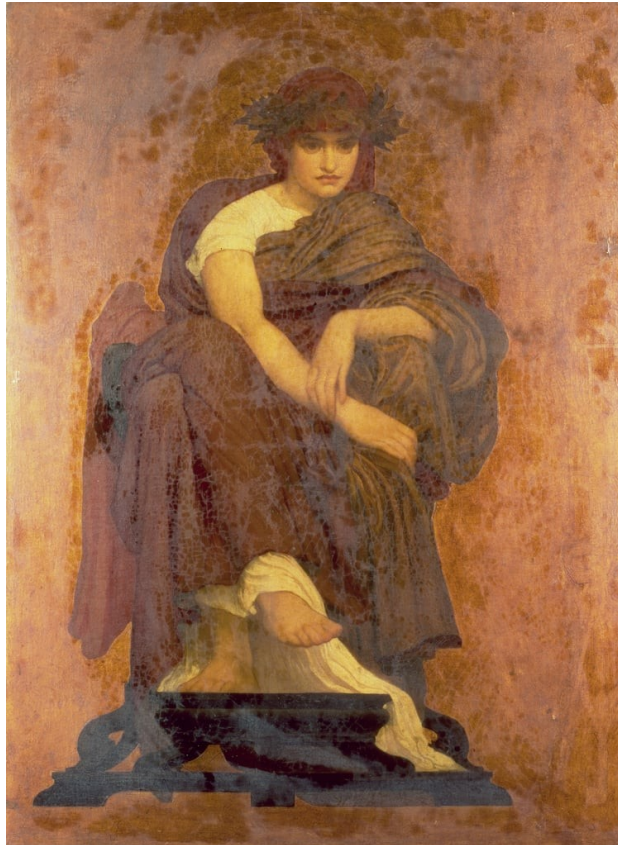


Figure 10: *Mnemosyne, mère des Muses*, Frederic Leighton, huile sur toile, 1886 (collection privée).

Le peintre du deuxième tableau Frederic Leighton fut l'un des artistes les plus célèbres de Grande-Bretagne durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Il sut mettre à profit son talent naturel et son éducation cosmopolite pour élaborer un style raffiné, qui marqua l'ensemble de ses réalisations, que ce soit ses peintures, ses sculptures, et la décoration de sa demeure londonienne, ainsi que son engagement institutionnel. En 1878, il fut élu président de la Royal Academy of Arts, alors principale institution artistique du pays, ce qui affirme pleinement son rôle de figure majeure de l'art victorien. Il conserva cette fonction jusqu'à sa mort en 1896. Leighton fut un ardent défenseur

368 Platon, *Théétète*, 153 b.

du renouveau classique dans l'art britannique, mouvement qui puisait son inspiration dans les cultures de la Grèce et de la Rome antiques, considérées comme les modèles de la beauté et du raffinement. Son œuvre est également proche des idéaux de l'esthétisme, courant qui valorise avant tout la beauté visuelle de l'art, au détriment de la narration ou de la portée morale³⁶⁹.



Figure 11: Frederic Leighton, Photographie du canvas central du plafond de la salle de musique de Marquand, January 23–30, 1903, publié dans "Illustrated Catalogue of the Art and Literary Property Collected by the Late Henry G. Marquand," sale cat., the American Art Association, Mendelssohn Hall and the American Art Galleries, lot 90.

Cette toile fait partie d'un ensemble, qui était en premier lieu un plafond commandité pour la salle de musique du manoir de l'industriel et collectionneur d'art américain Henry G. Marquand né en 1819 et mort en 1902, qui fut également le deuxième président du Metropolitan Museum of Art de 1889 et jusqu'à sa mort. Le manoir de Marquand fut conçu par l'architecte Richard Morris Hunt et construit entre 1881 et 1884. L'intérieur, éclectique, mêlait des styles historiques variés, allant d'une chambre inspirée de Versailles à un fumoir évoquant l'architecture de l'Espagne islamique, et attira l'attention de la presse. L'un des espaces les plus remarquables était la fastueuse salle de musique gréco-pompéienne, réalisée par une équipe britannique d'artistes, de designers et d'ébénistes sous la direction du peintre Lawrence Alma-Tadema, né en 1836 et mort en 1912, qui demanda à Leighton de peindre le plafond pour la somme de deux mille livres. La décoration de cette pièce, incluant le plafond, a été abondamment documentée et analysée dans l'ouvrage de Kathleen Morris et Alexis

369C. Newall, 1990.

Goodin³⁷⁰. Plusieurs objets liés à cette salle de musique font aujourd'hui partie des collections du Met³⁷¹.

Leighton commença probablement à travailler sur la décoration du plafond durant l'été 1885. Les peintures, qui mesurent environ sept mètres sur vingt au total, furent achevées en mai 1886, date à laquelle l'artiste les présenta à la Royal Academy de Londres. Elles furent installées dans le manoir de Marquand en février 1887. Dans une lettre adressée à Marquand le 17 janvier 1886, Leighton décrit ainsi le sujet de sa composition :

« J'ai pensé que, dans une pièce consacrée à la musique, les Muses constitueraient les esprits présidant tout naturellement, dans la mesure où, chez les Grecs, musique et poésie allaient toujours de pair. Dans le panneau central, j'ai donc représenté deux d'entre elles : Melpomène et Thalie, Muses respectivement de la poésie sacrée et de la poésie épique — assise entre elles se trouve Mnemosyne, la mère des Muses, au-dessus de laquelle planent deux génies ailés, voix errantes de la mélodie et du chant. De chaque côté d'elle figurent les emblèmes delphiques : le trépied, le python, le laurier, et à ses pieds le dauphin. Ce panneau central incarne donc les aspects graves du chant. Les panneaux latéraux offrent un contraste : dans l'un, j'évoque la poésie amoureuse à travers une jeune fille couronnant sa tête de roses, tandis qu'un enfant ailé accorde une lyre à ses côtés ; dans l'autre, une bacchante et un petit faune dansent au son de la flûte et du tambourin, symbolisant l'élément bachique, la dimension festive. »³⁷².

Le sujet mythologique de l'ensemble, centré sur l'inspiration créatrice et le dialogue entre les arts, s'accordait pleinement avec le programme artistique général de la salle de musique. L'identification des Muses dans le panneau central par Leighton reste toutefois confuse. En effet, la Muse de la poésie sacrée est en réalité Polymnie, et celle de la poésie épique est Calliope. Leurs noms

370 K. Morris A. Goodin, 2017, p. 84–138.

371 Parmi cette collection il y a un canapé, Met 1975.219a, et un rideau, Met 1996.330 conçus par Alma-Tadema, ainsi que des céramiques antiques étrusques et grecques appartenant à Henry Marquand, Met 03.3.1 et 67.44.1.

372 Traduction principalement personnel du texte cité dans Kisluk-Grosheide 1994, p. 160–161 : « I have thought that in a room dedicated to the performance of music the muses will [be] the proper presiding spirits in as much as with the Greeks music & poetry always went hand in hand. In the central compartment therefore I have introduced two of them: Melpomene & Thalia, the muses of sacred and of epic poetry—seated between them is Mnemosyne, the mother of the muses, above whom hover two winged genii wandering voices of melody & song; on each side of her are the Delphic emblems the tripod, the python, the laurel and at her feet the dolphin—in this compartment then we have the grave aspects of song—in the side compartments a contrast is offered—in one I represent the poetry of love by a fair maiden crowning her head with roses while a winged boy tunes the lyre by her side—in the other I show a Bacchante and a little faun dancing to pipe and tambourine—representing the Bacchic element, the element of revelry ».

apparaissent sur une esquisse réalisée sur papier calque, mise au carreau pour transfert, ce qui indique qu'à un stade assez avancé, l'artiste envisageait de désigner les figures de cette manière. Cependant, sur une photographie de la toile finale, publiée dans le catalogue de la vente de la collection Marquand en 1903, les noms peints en grec à côté des figures correspondent à ceux mentionnés dans la lettre de 1886 : Mnemosyne, Melpomène la muse de la tragédie et Thalie celle de la comédie et de la poésie idyllique (voir fig. 2).

La composition de Leighton met en lumière plusieurs sources et motifs qui ont nourri son art dans les années 1880 et 1890. La plus évidente est son attachement constant à l'Antiquité classique, qui a guidé non seulement le choix du sujet pour le plafond, mais aussi le style dans lequel il l'a exécuté. Dans une lettre adressée à Marquand le 23 mai 1886, il précise avoir imaginé les figures comme

« plus ou moins isolées, avec des contours très nets et sans arrière-plan pictural... elles devaient être pleines de tonalités riches sur un fond doré – l'effet serait plutôt celui des anciennes mosaïques, et je pense qu'il serait très saisissant »³⁷³.

Richard et Leonée Ormond, historiens de l'art, soutiennent de manière convaincante que la commande de Marquand reflète l'influence profonde de la formation de Leighton au contact du romantisme allemand, durant ses années d'études à Francfort entre 1846 et 1852. Ils relient le style et la symbolique du plafond aux œuvres de ses maîtres, Philipp Veit, 1793–1877, et Eduard von Steinle, 1810–1886, et plus largement à l'idéalisme allemand, qui concevait l'art comme un moyen d'exprimer des vérités profondes ou absolues³⁷⁴. Cette affinité avec les modèles allemands transparaît dans la composition générale de l'étude, où des figures monumentales sont disposées de manière symétrique dans un espace peu profond ; elle se manifeste aussi dans les contours nets, la couleur pleine et vibrante, et même dans le fond dorée, que les romantiques associaient à l'art médiéval et à celui de la première Renaissance.

En outre, l'intérêt de Leighton pour la peinture murale s'inscrivait dans une réflexion plus large sur la notion de décor et sur l'esthétique du décoratif, au cœur des préoccupations de l'Aesthetic Movement et d'autres courants artistiques novateurs en Europe dans les années 1880 et 1890. Il est révélateur à cet égard que Leighton ait lui-même qualifié les peintures destinées à Marquand de « décorations, et en aucun cas de tableaux » ; c'est-à-dire d'un ensemble visuellement harmonieux,

373 « More or less isolated and very firm in outline and [with] no pictorial background. they should be full of rich tone on a gold ground—the effect would be rather that of the old mosaics and I think very telling » Kisluk-Grosheide, 1994.

374 Voir L. Ormond et R. Ormond 1975, et R. Ormond 1996, p. 50–51.

conçu pour s'intégrer dans un cadre architectural, où les éléments formels comme le motif et la composition priment sur la narration ou l'action³⁷⁵.

Finalement, le contenu du manoir de Marquand, y compris les peintures constituant la décoration du plafond, fut vendu aux enchères en 1903, environ un an après la mort de son propriétaire, et la maison fut démolie après 1912. L'historique de ces peintures a été retracé par Goodin et Morris³⁷⁶, qui signalent qu'à un moment donné après 1927, les panneaux du plafond furent découpés en œuvres plus petites représentant des figures isolées, puis dispersées. C'est ainsi que le tableau *Mnémosyne la mère des Muses* apparut et il fait aujourd'hui partie d'une collection privée.

Mnémosyne, dans ces deux représentations picturales du XIX^e siècle, incarne une mémoire qui dépasse le simple héritage mythologique. Chez Leighton, elle structure un espace de savoir et de beauté, rattachée à un idéal classique et monumental. Chez Rossetti, elle devient une figure plus intime, mélancolique, nourrie par l'émotion et le souvenir personnel. Ces deux visions révèlent une même volonté de réactiver la figure de Mnémosyne dans un contexte moderne, où la mémoire se pense à la fois comme transmission culturelle et comme expérience intérieure. Ainsi, à travers la peinture, la déesse devient un miroir des tensions esthétiques et existentielles de son temps, entre passé idéalisé et recomposition sensible.

A.2) Inspiratrice des arts

Le rôle de Mnémosyne s'est développé durant l'époque contemporaine, et sa fonction en tant que mémoire liée aux arts a pris une tournure un peu différente. Si en tant que mère des Muses, Mnémosyne incarne un héritage, une inspiration dans les poèmes, une origine des arts de ses filles, qui sont finalement principalement littéraires, la pensée contemporaine y ajoute les arts visuels. Mnémosyne devient source d'inspiration et protectrice des arts. Afin d'illustrer ce propos, nous nous intéresserons à certains cas qui nous permettront d'illustrer en grande partie l'utilisation de Mnémosyne.

375 Lettre à Marquand, 17 janvier 1886, citée dans A. Goodin et K. Morris 2017, p. 159.

376 K. Morris, A Goodin, 2017, p. 139–140, 156–165.



Figure 12: *Mnemosyne*, Rosemary Madigan, 1976, tête en bronze, patine verte sur base d'ardoise, 32×18×23.5 cm, collection permanente, Art Gallery of New South Wales, numéro d'inventaire 529.2000.

La sculpture *Mnemosyne* de Rosemary Madigan en 1976 incarne une autre approche de la mémoire artistique, à partir de la figure même de la déesse. Présentée dans la collection de l'Art Gallery of New South Wales à Sydney, cette œuvre est considérée comme l'un des portraits les plus significatifs de l'artiste. La sculpture est une tête en bronze patiné vert posée sur une base en ardoise, d'environ 32 cm de hauteur. Elle représente à la fois la fille de Madigan, prénommée Mnemosyne, et la déesse antique, créant un double référent où se fondent le modèle personnel et la figure mythologique³⁷⁷. L'utilisation du bronze avec patine confère à l'œuvre une présence intemporelle, équilibrée entre rigueur formelle et sensibilité chaleureuse. Madigan, sculptrice australienne majeure du XX^e siècle, a toujours travaillé la figure humaine avec une attention particulière aux proportions et à l'essentiel. Elle privilégiait une simplicité articulée, inspirée notamment par l'art roman ou la sculpture indienne qu'elle a étudiée lors de ses voyages³⁷⁸. Dans *Mnemosyne*, cette quête de pureté formelle s'unit à un geste mémoriel, le choix du modèle familial relie directement la mémoire mythique à une mémoire vivante, incarnée dans la chair et le matériau. Cette œuvre résonne avec ton propos, Mnemosyne n'est plus seulement source d'inspiration littéraire, elle devient présence sculptée, matière tangible, mémoire incarnée. Madigan ne se contente pas de

377 Art Gallery of New South Wales, *Mnemosyne*, 1976, description officielle.

378 D. Edwards, 2011, p. 26-29.

célébrer la mémoire, elle l'inscrit dans la forme, dans l'héritage symbolique et familial, dans la matérialité du bronze et le geste du portrait. La mémoire devient alors souvenir actif, posé dans l'espace, confronté au regard. Elle est moins abstraction divine que présence singulière, mais elle reste une déesse, la mémoire personnifiée, condensée dans une tête métaphysique.

L'exposition *Mnemosyne's Delay* de Sergio Roger, accueillie en 2024 à la galerie Robilant+Voena à New York, est emblématique de ce renouveau contemporain. L'artiste catalan y articule mémoire et matière à travers des sculptures textiles inspirées du monde antique, tissant littéralement les formes d'un passé en suspens. L'exposition ne cherche pas à restituer fidèlement un souvenir ou un récit historique, mais à évoquer un écho, une résonance temporelle. Le titre même, *Mnemosyne's Delay*, suggère une temporalité décalée, une mémoire qui prend le temps, qui revient plus tard, non comme souvenir immédiat, mais comme trace lente, parfois hésitante, toujours marquée par la perte. Le travail de Sergio Roger manifeste ainsi une pensée de la mémoire comme processus plastique, ses sculptures textiles, inspirées de fragments d'antiquités, sont délibérément incomplètes, effilochées, recomposées. Elles incarnent une mémoire qui se tisse, se défait, se retrace, au rythme d'un présent hanté par des formes anciennes³⁷⁹.



Figure 13: *Mnemosyne's Delay*, Sergio Roger, 2024, exposition de Sergio Roger, Robilant+Voena, New York.

Il expose donc une série de sculptures en textile inspirées du monde gréco-romain. Ce sont dix bustes mythologiques et historiques représentant des figures telles Jupiter, Hygeia, Hadrien ou

³⁷⁹ *Mnemosyne's Delay*, exposition de Sergio Roger, Robilant+Voena, New York, 12 avril 2024, catalogue d'exposition.

Lucius Verus, cousus à la main dans de la soie brute ou du lin ancien. Ils évoquent la fragilité du temps tout en renouant avec la puissance iconique des formes anciennes. Au cœur de l'exposition, une sculpture monumentale repose à même le sol, une tête colossale de Mnémosyne, sans visage comme le reste de ces œuvres, inclinées sur le côté. Cette mise en scène offre une expérience sensorielle et rituelle. Le titre *Mnemosyne's Delay* souligne le paradoxe entre la déesse de la mémoire et le retard, le recul, l'érosion silencieuse du souvenir. Roger opère un renversement méthodologique, il détourne la mémoire mythologique en la rendant sensible, matérielle, vulnérable. Le choix du textile, des étoffes anciennes patinées, cesse d'être un substitut décoratif, il devient métaphore de la mémoire incarnée, souple, absorbante, capable de conserver l'histoire tout en témoignant de son temps. Cette matière renouvelle le lien entre archaïsme et contemporanéité : l'art antique n'est plus une origine figée, mais une source vibrante, pleine de plis, de couture, d'usures. Artistiquement, Mnémosyne y est donc invoquée non dans son rôle traditionnel de source poétique des arts, mais comme figure de la mémoire incarnée. Elle devient muse du contemporain, celle dont la mémoire n'est plus seulement due à la parole, mais une forme tangible, textile, chargée de légèreté et de récit. L'exposition invite à repenser l'inspiration mythologique comme une mémoire vivante, imprégnée d'usage, oscillant entre présence et absence.

Dans un tout autre registre, l'œuvre *Mnémosyne* de Josef Nadj inscrit la figure de la déesse comme principe de mémoire incarnée et interactive, dans un dispositif hybride combinant performance, installation et photographie. Créée en 2018 et présentée entre autres au centre culturel Centquatre-Paris en 2019, cette pièce court sur environ vingt-cinq minutes et opère comme une réflexion esthétique et temporelle autour du souvenir individuel et collectif. Le dispositif est simple et radical : un espace clos, obscur, à la manière d'une camera obscura, au centre duquel Nadj se met en scène dans une performance épurée et dense. Il incarne une mémoire silencieuse et physique, son corps masqué se mouvant de gestes lents, presque automatiques, accompagnés par une bande sonore minimaliste. Autour de cette cellule scénique, s'étend une exposition photographique foisonnante, objets trouvés, souvenirs personnels, œuvres inspiratrices, chaque image est présentée comme un fragment de mémoire traversant plusieurs années. L'œuvre ne suit pas une narration linéaire, mais se construit comme un atlas visuel, une succession d'images et de gestes qui ne cessent de dialoguer³⁸⁰. Nadj s'inscrit ici dans une filiation explicite avec Aby Warburg, dont il reprend l'idée d'une mémoire en constellation, d'un savoir affectif porté par les formes. Mnémosyne, dans ce contexte, n'est ni déesse ni mère, mais principe structurant de l'œuvre, elle est le nom donné à l'architecture d'un projet de remémoration qui passe par le corps, l'image, le

³⁸⁰ Il est possible de voir un teaser de cette expérience en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=NhDbI6KKTOk>.

déplacement. Le spectateur est invité à recomposer lui-même les liens entre les éléments présentés, à activer sa propre mémoire face à ces multiples traces. Cette forme ouverte et polysémique correspond à une conception contemporaine de la mémoire artistique, conçue non comme transmission d'un contenu fixe, mais comme champ de relations à construire³⁸¹.

À travers ces exemples, la référence à Mnémosyne apparaît comme une source active de création contemporaine, du souvenir visuel, sensoriel et partagé. Elle n'est plus seulement la figure tutélaire d'une mémoire poétique, elle devient la forme même de l'interrogation mémorielle. Sculpture, performance, textile ou interface numérique, les œuvres qui se réclament d'elle ne la représentent pas, elles l'activent. Elle incarne une mémoire incarnée, morcelée, souvent silencieuse, mais toujours opérante. Ces réinterprétations attestent d'un déplacement profond, la déesse, naguère gardienne des poètes, devient désormais structure d'intelligibilité et matrice de formes, à la croisée du sensible et du conceptuel. Mnémosyne devient un opérateur symbolique : elle incarne le pouvoir de l'art à créer du lien, à faire mémoire là où tout pourrait être effacé. Si cette analyse s'est portée principalement à travers des supports visuels, il serait malvenu de penser que cette conception de Mnémosyne dans les arts se limite à ces représentations. Bien au contraire Mnémosyne s'est développée dans de nombreuses plateformes et notamment la littérature compagne de toujours de la déesse et de ses filles.

B. Un lien de mémoire et d'oubli dans la littérature

B.1) L'interprétation d'Honoré de Balzac

Mnémosyne ressurgit dans la littérature à travers le roman *La Femme de trente ans* de Honoré de Balzac publié en 1842. À l'origine, il s'agissait de plusieurs nouvelles séparées parues à des dates différentes, la première par exemple a été publiée dans la revue *La Silhouette* en 1830. Ce n'est qu'à partir de 1834 que les quatre parties sont regroupées sous un même nom, intitulé *Même histoire*. En 1842 le roman sera publié finalement sous le nom de *La Femme de trente ans*. Ce titre retient l'attention par son ambiguïté, désignant à la fois une figure précise et une totalité plus vaste. Il renvoie à une individualité singulière, mais aussi à un archétype rassemblant divers personnages féminins qui, bien qu'unifiés dans la version finale, conservent une certaine hétérogénéité. Lorsque

³⁸¹ Mnémosyne, projet photographique et performatif de Josef Nadj, coproduction Biennale de la danse de Lyon 2018, Centre Chorégraphique National d'Orléans, La Filature Mulhouse et Le CENTQUATRE-Paris, programmation Séquence Danse Paris 2019.

ce titre *La Femme de trente ans*, centrée sur un âge précis, en vient à couvrir ce que le roman présente comme la trajectoire d'une vie entière, c'est-à-dire un début avec une jeune fille assistant à une revue militaire au printemps 1813, jusqu'à une femme « dame d'environ cinquante ans, mais qui paraissait encore plus vieille que ne le comportait son âge véritable »³⁸², que l'on retrouve lors d'une promenade plus de trente ans après, l'âge de trente ans devient le centre d'un paradoxe. On pourrait penser que cette trentaine évoque un instant de bonheur intense, mais fugace, inscrit dans une temporalité brève, alors même que le récit adopte un regard normatif, ancré dans les impératifs familiaux et sociaux d'une époque³⁸³. Dans *La Femme de trente ans*, Balzac engage une réflexion complexe sur le temps, la mémoire, l'énergie féminine et l'individualité à travers la figure de Julie d'Aiglemont, en déployant une dramaturgie du devenir où Mnémosyne, statue antique, s'impose comme l'image cristallisée de la mémoire incarnée. Loin d'un simple procédé allégorique, cette invocation de la déesse permet à Balzac d'inscrire son personnage dans une temporalité autre, plus profonde, où l'expérience, la durée et la souffrance fondent l'identité féminine.

Mnémosyne apparaît dans le récit par l'intermédiaire d'un regard masculin, celui de Charles de Vandenesse, ébloui par la maturité et la gravité de Julie. Face à elle, il ne voit plus seulement une femme séduisante, mais une figure de mémoire, une sculpture vivante qui le ramène à une origine intemporelle :

« En proie à des idées nouvelles qui lui grandissaient la femme, il ressemblait à un peintre qui, après avoir pris pour types les vulgaires modèles de son atelier, rencontrerait tout à coup la Mnémosyne du Musée, la plus belle et la moins appréciée des statues antiques³⁸⁴. Charles fut profondément épris. »³⁸⁵.

Ce rapprochement avec la statue confère à Julie une dignité plastique et symbolique qui excède la séduction immédiate, elle devient le lieu d'un savoir, d'un souvenir transhistorique et d'une densité émotionnelle inaccessible à la jeunesse naïve³⁸⁶. La mémoire, ici, n'est pas seulement un réservoir d'images ou de douleurs enfouies, elle est le principe actif d'une subjectivité en mouvement. Julie d'Aiglemont, transformée par ses épreuves, incarne cette mémoire vivante, douloureuse, mais féconde, qui alimente la narration de Balzac. Sa connaissance du temps vécu, son intériorisation de la perte et sa lucidité sur les hommes lui confèrent un pouvoir d'attraction singulier. Ce pouvoir réside précisément dans sa capacité à faire tenir ensemble l'instant et la durée, la passion et la

382 Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, éd. Pléiade, t. II, p. 1201.

383 M. Delon, 2007, p. 21.

384 Sur ce point il semblerait qu'il fasse référence à une statue retrouvée à Herculaneum, cependant il nous est difficile aujourd'hui d'identifier précisément laquelle.

385 Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, éd. Pléiade, t. II, p. 1134.

386 M. Delon, 2007, p. 28.

résignation, le souvenir et l'oubli. Mnémosyne, en tant que mère des Muses, garantit ici l'inspiration par la mémoire, non plus divine, mais existentielle, enracinée dans les traces du vécu.

L'œuvre, de manière plus subtile encore, déplace cette mémoire du champ strictement personnel vers une mémoire culturelle, collective, symbolique. Le corps féminin devient alors le support d'une transmission implicite, celui d'un héritage, d'une conscience du vieillissement, d'une lutte contre l'effacement. Ainsi, Balzac, à travers Julie, oppose à la jeunesse frivole et au corps éphémère la valeur d'un visage travaillé par les passions, tel que :

« le visage de Béatrix Cenci où le Guide sut peindre la plus touchante innocence
au fond du plus épouvantable crime »³⁸⁷.

Cette esthétique du visage-mémoire participe d'un imaginaire où le féminin n'est plus réduit à l'apparence ou à la fonction sociale, mais devient porteur de vérité, de profondeur, voire de tragique. Par ailleurs, le roman déconstruit les stéréotypes liés aux âges de la femme, en valorisant le moment de la trentaine comme une forme de sommet existentiel. Là où la tradition satirique voyait une perte d'attrait ou une menace de déclin, Balzac substitue une plénitude, une coïncidence rare entre beauté et expérience. Julie devient ainsi l'image d'une maturité inspirante, d'un savoir émotionnel qui, à l'instar de Mnémosyne, fonde l'art, la mémoire et la narration elle-même. C'est dans cette tension entre le souvenir et le devenir, entre la douleur de la perte et la puissance du retour, que se joue la richesse du personnage³⁸⁸. Mnémosyne, dans cette perspective, cesse d'être une figure extérieure à la fiction ; elle devient le principe poétique de la structuration du récit. Le titre même de *La Femme de trente ans* concentre cette dynamique, en désignant une tranche de vie, il désigne aussi une statue, une image arrêtée dans le temps, qui pourtant contient en elle l'intégralité d'un parcours, de ses débuts à son effacement. Cette ambiguïté renforce la portée mémorielle de l'œuvre. Elle manifeste un art de la condensation temporelle qui fait écho à l'esthétique du fragment : « Balzac joue des ressources propres aux arts de l'espace : Mnémosyne est une statue »³⁸⁹. Par ce biais, la mémoire devient elle-même une forme, un art plastique, une manière d'ordonner le chaos du réel. D'autant plus que l'on peut y voir un écho aux fonctions données aux Muses et à Mnémosyne, dans la Grèce antique, qui est donc de chanter « ce qui est, ce qui seras et ce qui fut »³⁹⁰. Elles sont presque omniscientes, toute temporalité est contenue dans leurs chants qui inspirent ce qui écoute.

387 Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, éd. Pléiade, t. II, p. 1205.

388 M. Delon, 2007, p. 28-30.

389 M. Delon, 2007, p. 32.

390 Hésiode, *Théogonie*, v. 32 et 38.

Enfin, à travers l'ensemble des épisodes qui composent *La Femme de trente ans*, Balzac esquisse une philosophie du temps féminin, distincte de la simple biographie. Julie incarne une temporalité cyclique, marquée par la douleur, le renoncement, mais aussi la capacité de réinvention. Elle est une Mnémosyne moderne, non pas une déesse lointaine, mais une femme traversée par les forces contradictoires du désir et du devoir, de l'amour et de la solitude, de l'histoire et de la mémoire. Dans son corps et dans son visage, dans ses silences et ses renoncements, s'écrit une mémoire invisible, mais structurante, qui fonde et justifie l'art du romancier. Ainsi, par la convocation de Mnémosyne, Balzac inscrit *La Femme de trente ans* dans une réflexion anthropologique sur la mémoire comme un mode d'existence, comme un mode de connaissance et comme un principe esthétique. Il ouvre un espace où le féminin n'est plus seulement un sujet moral, mais un lieu de pensée, une figure de l'intensité vécue et de la durée assumée.

B.2) *Mnémosyne lay in dust*

Dans le poème *Mnemosyne Lay in Dust* publié en 1966, le poète irlandais Austin Clarke, né en 1896 et mort en 1974, propose une réécriture singulière et profondément intime de la figure mythologique de Mnémosyne. Loin des représentations allégoriques classiques, la déesse grecque de la mémoire y est évoquée dans un état de déchéance, de chute, de vulnérabilité extrême. Le titre lui-même en constitue l'annonce, la mémoire n'est plus rayonnante ou souveraine, mais « gît dans la poussière », c'est-à-dire littéralement terrassée, abattue, réduite à l'impuissance. Cette vision renverse les valeurs habituellement associées à Mnémosyne, et met en tension l'héritage antique avec une expérience psychique moderne, marquée par la maladie mentale, l'épreuve subjective et la difficulté à maintenir un rapport cohérent au passé.

Clarke écrit ce poème quarante-sept ans après les événements qui l'ont inspiré, c'est-à-dire un internement de treize mois dans un hôpital psychiatrique, en 1919, alors qu'Austin Clarke avait 23 ans. La lenteur de la gestation de cette œuvre, profondément marquée par l'autobiographie, bien que de manière discrète, interroge. Il s'agit d'un texte complexe, fruit d'une reconstitution mémorielle d'une expérience où la mémoire même fut altérée, comme le suggère la référence à Mnémosyne dans le titre. L'édition américaine du poème portait d'ailleurs un titre plus explicite, *The Loss of Memory*. Pour figurer cette amnésie, Clarke introduit un double fictif, Maurice Devane, un

pseudonyme qu'il utilisait par ailleurs. Ce personnage devient le point focal du poème, à travers un jeu de déplacement narratif, où se croisent plusieurs regards sur la folie, celui de Maurice lui-même, interné et « victime dans une histoire », observateur de la démence des autres, mais aussi témoin et sujet de sa propre aliénation ; et celui de Clarke, désormais âgé, portant un regard rétrospectif sur la condition de son alter ego, et sur les illusions qu'elle peut contenir³⁹¹. Ce double niveau de lecture, à la fois subjectif et critique, confère au poème une richesse particulière, il est à la fois récit d'une expérience intérieure de la maladie mentale et réflexion distanciée sur cette même expérience. Le décalage temporel combiné à la mise en scène narrative produit un effet de retrait, qui atténue la douleur et l'angoisse pourtant très présentes dans le texte. Avec cette œuvre, essentielle dans son parcours, Clarke quitte les formes plus classiques et discrètes qui caractérisait jusque-là sa production, pour s'engager dans une voie plus singulière, tant sur le plan formel que thématique³⁹². Le poème, écrit dans un style dense, allusif et tourmenté, s'inspire directement de l'expérience personnelle de l'auteur. Interné en hôpital psychiatrique à la suite d'un épisode dépressif aigu, Clarke réinterprète ici sa propre traversée du délire à travers le prisme du mythe. Mnemosyne, plus qu'un personnage, devient la métaphore d'un effondrement intérieur, celui de la mémoire comme principe organisateur de l'identité. Le poème fonctionne comme une tentative de recomposition après la dispersion, de réintégration, de fragments d'expériences éclatées. Le recours à Mnemosyne ne renvoie donc pas à une invocation académique de l'Antiquité, mais à une réactivation douloureuse de la mémoire comme lutte contre l'effacement de soi. La mémoire, dans *Mnemosyne Lay in Dust*, n'est plus un trésor à conserver, mais un champ de ruines à parcourir. Elle est traversée par l'oubli, par la honte, par la folie. Clarke, en mobilisant l'image de Mnemosyne déchu, exprime la difficulté à se souvenir sans douleur, à se reconstruire sans se trahir. L'imaginaire antique auquel il est familier, loin d'apporter des réponses, devient un théâtre où se rejouent les déchirures de la subjectivité. Mnemosyne incarne alors cette mémoire blessée, ce travail impossible de cohérence, ce désordre où l'histoire personnelle est envahie de visions, de confessions et de hantises³⁹³.

Ce texte, devient aussi le miroir d'une altérité intérieure, d'une parole qui échappe, d'une mémoire qui n'obéit plus. Elle est le témoin du désastre, mais aussi le lieu de sa possible mise en récit. Sa présence allégorique est ambivalente, elle est à la fois la trace d'un passé mythique et l'expression d'un présent psychotique. La mémoire devient une scène où coexistent les couches du temps, les souvenirs d'enfance, les terreurs religieuses, les expériences de honte, les images de violence et de

391 P. Amiot, 2002, p. 49-50.

392 *Ibid*, p. 50.

393 *Ibid*, p. 56-58.

silence. Dans ce réseau saturé d'affects, Mnémosyne n'est pas tant la garante du souvenir que l'incarnation de sa perte³. Cependant, elle incarne aussi un espoir.

« Mnemosyne gît dans la poussière, au milieu d'un fatras de souvenirs abandonnés. Mais la Mémoire, épuisée et stérile, n'est pas morte, et la convalescence n'est pas exclue. En fait, celle-ci s'initie, dans un mouvement inversé, avec le lâcher-prise.»³⁹⁴.

La mémoire prend la forme d'une spirale double et inversée, à la fois celle qui conduit vers la dissolution, la mort ou le néant, et celle qui mène à l'émergence, à la vie ou à la renaissance. Dans une lecture symbolique, elle peut être perçue comme la figure d'une mort initiatique suivie d'une métamorphose de l'être. Au-delà des manifestations de l'aliénation psychiatrique, au-delà même du processus de fragmentation et de recomposition du sujet, c'est une autre forme d'excentricité, d'ordre spirituel, qui s'exprime et trouve sa résolution dans ce poème à visée initiatique. Finalement, dans cette compréhension-là, nous pouvons y voir un écho du rôle de Mnémosyne et Léthé avant l'oracle de Trophonios. Celles-ci permettent de reformer l'esprit afin de permettre à l'initié d'entreprendre le voyage vers le royaume de l'Hadès. Léthé permet de devenir semblable à un mort, permet d'expérimenter l'oracle et Mnémosyne ouvre l'esprit et octroie la compréhension de l'expérience. Toutes deux agissent comme un pont vers le monde des morts, mais aussi celui de l'âme³⁹⁵. Ce poème donne une vision similaire à la mémoire et l'oubli, bien que d'une façon plus intimiste, il n'est pas question du monde des morts, mais plutôt une compréhension de son âme.

En outre, le poème Mnemosyne d'Austin Clarke mobilise la figure mythologique de Mnémosyne, non seulement comme déesse de la mémoire, mais surtout comme symbole d'un travail de recomposition par l'écriture. Le poème devient ainsi un acte de réparation, une tentative de redonner forme et voix à une mémoire traumatique disloquée. Cette mémoire est travaillée à travers une langue poétique hautement élaborée, marquée par un style presque rituel : jeux d'allitérations, échos mythologiques et structures répétitives servent à sublimer l'expérience du trouble psychique. La forme même du poème reflète cette démarche. Il se distingue par son hermétisme, sa discontinuité et sa fragmentation volontaire, rompant avec les conventions poétiques classiques. Composé de dix-huit sections très inégales, en strophes irrégulières, il adopte une architecture décentrée qui épouse le parcours du personnage principal, interné dans un hôpital psychiatrique. Le texte suit une trajectoire en deux temps : descente vers la désintégration, suivie d'une remontée vers la reconstruction, encadrée par l'entrée et la sortie de l'asile. Le temps du récit est volontairement

394 *Ibid*, p. 57.

395 P. Bonnechere, 2003, p. 286.

flou, rythmé seulement par quelques mentions du passage des saisons³⁹⁶. À cette structure éclatée s'ajoute une prosodie tout aussi atypique : phrases brisées, vers instables, rejets, contre-rejets, rimes sporadiques, et création de néologismes. Cette réinvention lexicale traduit un effort de redéfinition du langage, en accord avec la volonté de rupture esthétique et de recomposition symbolique. Ce décentrement stylistique est en parfaite adéquation avec le thème de l'excentricité, au sens anglais du terme « eccentricity », c'est-à-dire tout ce qui s'écarte des normes admises, que ce soit sur le plan du comportement, de la pensée ou de l'expression. Si la folie psychiatrique y apparaît, elle n'est qu'un aspect parmi d'autres d'un questionnement plus large sur l'écart, la marginalité et le hors norme. Le poème interroge en profondeur la notion de « hors-centre », dérivée du grec « *ek-kentron* », signifiant un éloignement par rapport au centre. Mnemosyne ne se contente donc pas de représenter l'anormalité ou la folie ; il élabore une poétique du décentrement, posant la question de la place de l'individu en marge des repères habituels, dans une quête de mémoire, d'identité et de recreation poétique³⁹⁷.

La réception de Mnemosyne dans ce poème de Clarke illustre parfaitement la manière dont une figure antique peut être investie d'une valeur psychique et existentielle nouvelle dans la poésie contemporaine. Elle ne sert pas à illustrer un mythe ancien, mais à en prolonger la portée dans un imaginaire marqué par la fragmentation du sujet, la mise en crise de la parole, et l'instabilité des repères mémoriels. Dans cette perspective, Mnemosyne n'est pas une référence figée, mais une opératrice symbolique active, capable de dire la détresse, l'errance, mais aussi le pouvoir fragile de la reconstruction. Nous avons vu alors les différentes facettes attribuées à Mnemosyne dans les arts. Cependant son domaine ne semble pas se cantonner à cette notion. L'époque contemporaine propose une différente utilisation de la déesse, toujours liée à la mémoire, mais qui semble petit à petit s'éloigner de ses fonctions grecques.

396 P. Amiot, 2002, p.50-51.

397 *Ibid*, p. 50-52.

II- Une fonction de la déesse modifiée et un lien avec les sciences

Si Mnémosyne a toujours été liée aux arts à travers ses filles, les Muses, l'époque contemporaine lui confère une nature nouvelle, tournée vers les arts scientifiques et les disciplines de la connaissance. On la retrouve ainsi convoquée dans l'histoire de l'art, dans l'histoire, dans la recherche en biologie ou encore en psychanalyse. Ces nouvelles fonctions ne lui sont pas attribuées par hasard, elles correspondent à la manière dont notre époque conçoit la mémoire, non plus seulement comme faculté poétique ou inspiration créatrice, mais comme objet d'étude, phénomène scientifique et pratique d'archivage. La déesse n'apparaît plus tant comme une figure religieuse que comme un symbole, un nom immédiatement reconnaissable, porteur du prestige de l'Antiquité. Cette transposition illustre parfaitement le processus de réception, Mnémosyne ne cesse de se transformer pour incarner les représentations que chaque époque se fait de la mémoire.

A. Mnémosyne dans l'archivage

A.1) l'Atlas Mnémosyne

À l'époque contemporaine, la figure de Mnémosyne ressurgit à la croisée de disciplines et de contextes qui ne relèvent plus uniquement du domaine religieux ou littéraire, mais investissent l'espace de la pensée critique, des sciences humaines et des technologies de l'information. Cette métamorphose n'est pas le signe d'une dévitalisation, mais plutôt d'une réinvention de la mémoire à l'aube de nouvelles contraintes. De déesse tutélaire de la mémoire poétique, Mnémosyne devient progressivement un paradigme opératoire pour penser les tensions entre image et discours, entre données et récit, entre accumulation et intelligibilité. Trois usages distincts, mais convergents s'en dégagent dans le corpus contemporain, celui de l'historien de l'art allemand Aby Warburg né en 1866 et mort en 1929, celui des narrateurs collectifs de la mémoire sociale, et celui des analystes du renseignement face à la déferlante des données.

Aby Warburg est à l'origine d'une incroyable bibliothèque qui fait partie des plus larges collections privées, concentrant soixante mille volumes d'ouvrage contenant tout type de sujet. Mis à part cela il est également connu pour son autre projet, qui le spécialisa dans la renaissance italienne et fonda l'iconologie, *L'Atlas Mnémosyne*. Cette entreprise, restée inachevée, se compose de 79 panneaux. Chacun d'eux se concentre sur une œuvre spécifique et en déploie la mémoire à travers un assemblage visuel mêlant images, reproductions artistiques, photographies et extraits de presse. Malheureusement l'historien de l'art meurt subitement d'une crise cardiaque l'empêchant ainsi de donner le texte explicatif qui était supposé accompagner les panneaux. Chez Warburg, la figure de Mnémosyne ne renvoie plus à une entité mythologique au sens strict, mais à une posture épistémologique face à la survie de l'image. L'image n'est jamais un simple objet visuel. Elle est traversée par une charge émotionnelle, par des tensions historiques, et Warburg cherche à révéler ce qui subsiste à travers elle. *L'Atlas Mnémosyne* ne vise pas à classer ou illustrer, mais à relier des images entre elles pour faire apparaître une mémoire enfouie, faite de gestes, de formes, de répétitions. Ce travail n'a rien d'une encyclopédie illustrative, il s'agit d'un dispositif critique, visant à reconstruire la logique interne de l'histoire des affects à travers la plasticité des formes³⁹⁸. L'image y est conçue non comme représentation stabilisée, mais comme un symptôme mobile d'un passé traversé par des tensions contradictoires. Mnémosyne devient alors une méthode de lecture visuelle, non plus la gardienne d'un passé figé, mais l'agent d'une mémoire en crise, en mouvement, en résistance à l'oubli forcé et à la simplification idéologique. Aby Warburg est considéré comme le père de l'iconologie, discipline qu'il a fondée en posant les principes d'une science des images. Sa méthode propose une lecture analytique des œuvres, visant à en révéler la composition hétérogène, tant sur le plan matériel que symbolique, à travers un processus de déconstruction. Il demeure toujours une voix pour nous ramener à l'interrogation fondamentale du regard dans le rêve, ce que nous y percevons, et surtout la manière dont cette vision se construit en nous³⁹⁹. Mnémosyne, dans ce cadre, devient le nom d'un effort de lecture : lire les images, c'est aussi lire la mémoire qui s'y déplace.

La mémoire selon Warburg n'est pas linéaire, elle ne suit pas une suite logique d'événements. Elle fonctionne plutôt par retours, échos, résurgences. En cela, Mnémosyne est moins la mémoire que son théâtre, un espace de confrontation entre l'ancien et le nouveau, entre le mythe et le savoir, entre le visible et l'invisible le montage des images permet de rendre visible ce qui ne se dit pas autrement. Chaque panneau de l'Atlas devient un espace de mise en relation entre passé et présent, entre émotion et savoir, entre intuition et analyse². Mnémosyne apparaît ici comme une méthode

398 J. Daive, 2015, p. 98.

399 *Ibid*, p. 91.

plus que comme une figure divine : une méthode pour penser les images à travers le temps, pour les recontextualiser, et pour comprendre comment les formes culturelles circulent et se transforment.

Enfin, dans une continuité de l'*Atlas Mnémosyne*, Alexandre Papaemmanuel, professeur à Science Po, nous illustre à travers un atlas numérique, une tout autre inflexion contemporaine du nom de la déesse. L'*Atlas Mnémosyne*, aujourd'hui accessible en ligne, est un outil technologique destiné à organiser une masse croissante de données. Ici, Mnémosyne devient l'emblème d'une stratégie informationnelle à l'ère de la data. La mémoire n'est plus seulement humaine, sensible, affective ; elle est numérisée, indexée. Elle est traitée par des systèmes automatisés, analysée par des algorithmes, visualisée à travers des interfaces⁴⁰⁰. Mnémosyne devient ici le nom d'une mémoire calculée, utile, stratégique. L'analyste du renseignement est confronté à une masse de données sans précédent, qu'il ne peut plus traiter seul. La mémoire se trouve dès lors externalisée dans des dispositifs techniques qui prennent en charge la structuration, la visualisation, et l'exploitation. Mnémosyne, ici, désigne moins la mémoire que la machinerie qui la rend possible ou la met en péril⁴⁰¹. Dans ce système, la mémoire devient un enjeu stratégique. Elle n'est plus seulement tournée vers le passé, mais mobilisée pour anticiper, prévoir, réagir. L'Atlas numérique reprend l'intuition de Wartburg, le montage, mais la transpose dans une logique de performance, de rentabilité et de sécurité. Le traitement algorithmique des données se veut efficace, transversal, immersif. Pourtant, cette automatisation ne va pas sans poser la question de la dépossession, que devient la mémoire lorsqu'elle est confiée à des serveurs, à des modèles, à des ontologies techniques ? Où passe la frontière entre la mémoire vive d'un corps social et son enregistrement technique ?⁴⁰² Ce que montre l'*Atlas Mnémosyne*, c'est que la mémoire contemporaine est en tension entre deux pôles, d'un côté, la mémoire incarnée, fragmentaire, affective ; de l'autre, la mémoire industrialisée, massifiée, gouvernée par des protocoles. Mnémosyne, dans ce paysage, est à la fois un spectre et une opératrice. Elle rappelle que la mémoire ne se réduit pas à l'archivage, qu'elle suppose un regard, une sélection, une responsabilité. Le nom de la déesse grecque circule encore, mais comme un rappel éthique, il ne peut y avoir de mémoire sans subjectivité, sans mise en récit, sans construction de sens⁴⁰³.

En continuité de cette numérisation de l'atlas Mnémosyne, on a pu voir se développer d'autres projets numériques comme *Mnémosyne*, mené par l'École supérieure d'art et de design d'Amiens. Il s'agit d'une plateforme expérimentale permettant aux étudiants et chercheurs de créer leurs propres

400 A. Papaemmanuel, 2021, p. 97-100.

401 *Ibid*, p. 97-98.

402 *Ibid*, p. 100-102.

403 *Ibid*, p. 103-104.

constellations visuelles à partir d'archives, d'images et de textes. Le nom de la déesse est ici investi d'une fonction méthodologique, il s'agit de cartographier la mémoire en réseau, de produire des connexions signifiantes entre des documents hétérogènes. Inspiré par l'atlas de Warburg, mais aussi par les interfaces numériques contemporaines, ce projet réinvente la figure de la déesse comme dispositif d'organisation du savoir, comme interface sensible entre le passé et le présent. La déesse devient ici outil, moteur, structure d'intelligibilité. Ce déplacement témoigne d'une mutation profonde dans la manière d'aborder la mémoire artistique, il ne s'agit plus de conserver, mais de faire proliférer les traces, d'en générer de nouvelles formes.

Mnemosyne traverse donc l'époque contemporaine comme une figure ambivalente. Elle n'est plus adorée, mais elle est convoquée. Elle n'est plus invoquée, mais elle est mobilisée. Tantôt méthode critique, tantôt outil documentaire, tantôt système d'agrégation numérique, elle désigne l'effort humain pour ne pas laisser le monde s'effacer, pour opposer à la disparition un ordre, une trace, un montage. Ce n'est plus une déesse, c'est une exigence. Cette notion, on peut la retrouver dans de nombreux cadres scientifiques. La recherche a pu se réapproprier la déesse afin de donner un nom distinctif à un concept aussi vieux que récent, la mémoire et l'oubli.

A.2) L'association Mnemosyne

L'association Mnemosyne, créée en France en 2000 dans l'orbite des études de genre, se présente comme une constitution de la mémoire savante. Le choix du nom n'est pas anodin, il invoque la déesse grecque de la mémoire pour désigner une mission explicite de transmission, de reconnaissance et de valorisation d'un héritage historiographique longtemps marginalisé. Mnemosyne, dans cette acception contemporaine, devient l'opératrice d'une mémoire collective et militante, qui cherche à inscrire l'histoire des femmes et du genre dans l'institution universitaire et scolaire⁴⁰⁴.

Cette association naît à la croisée de deux initiatives, une volonté de s'intégrer dans le réseau international de la Fédération internationale pour la recherche en histoire des femmes, apparue dès 1995, et un projet éditorial porté par la revue *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*⁴⁰⁵. En choisissant le nom de Mnemosyne, ses fondatrices signent leur engagement à préserver et promouvoir une mémoire des femmes et du genre longtemps méconnue, à travers des supports tangibles, revues,

404 L. Guerry et J. Verlaine, n° 26, 2020, p. 1-3.

405 *Ibid*, p. 3-5.

bulletins, prix de mémoire, manuels scolaires et des pratiques militantes comme le lobbying auprès des ministères, participation à des colloques, élaboration de ressources pédagogiques⁴⁰⁶. Mnémosyne n'est pas seulement un symbole, elle agit comme vectrice concrète de transmission.

L'activité de l'association ne vise pas uniquement à conserver des traces du passé. Elle institue un mode de mémoire actif, où l'institution s'efforce d'inscrire dans le présent ce qui a été négligé. Le Prix Mnémosyne, lancé dès 2003, encourage les travaux de mémoire étudiante et vise à légitimer un champ disciplinaire encore fragile dans le monde académique. Plus tard en 2010, le manuel *La place des femmes dans l'histoire* traduit une ambition de normalisation, celle d'intégrer l'histoire des femmes dans les programmes scolaires, au motif que la mémoire se fait aussi par l'institution pédagogique⁴⁰⁷. S'inscrivant dans un temps long, l'association assume une mémoire en acte, structurée par des formes variées : revue, enseignement, manifestations publiques, communication numérique. Mnémosyne se revendique comme mémoire transparente et militante, revendiquant à la fois l'héritage féministe et le renouvellement scientifique. Elle élabore une mémoire de combat, soucieuse de la diffusion et de l'ancrage dans les pratiques collectives⁴⁰⁸. Sa mémoire institutionnelle articule héritage, rupture, continuation.

En somme, Mnémosyne témoigne d'un usage contemporain de la mémoire inspirée par le nom de la déesse, ni remémoration nostalgique ni simple archivage, mais véritable action de remobilisation de la mémoire dans le présent. Cette mémoire savante, incarnée dans des structures, des objets et des gestes, atteste d'une mémoire qui se vit, s'institue et se transmet. Mnémosyne devient, dès lors, le nom non seulement d'un objet de recherche, mais d'un projet de légitimation, qui lie étroitement histoire, genre et institution. Nous avons vu l'une des plus grandes utilisations de la déesse dans la recherche, mais son domaine de prédilection, à notre époque, ne se cantonne pas à l'histoire de l'art et l'histoire. Nous continuons ainsi cette étude en analysant les différents usages de la déesse.

406 *Ibid*, p. 5-8.

407 *Ibid*, p. 8-12.

408 *Ibid*, p. 12-14.

B. Utilisation de Mnémosyne dans les sciences

B.1) Le trône de Mnémosyne liée à la mémoire organique

Le nom de Mnémosyne n'a cessé de nourrir les discours savants sur la mémoire, bien au-delà de son origine mythologique. Ce qui n'était à l'origine qu'un nom de déesse, mère des Muses et garante de la mémoire inspirée s'est progressivement transformé en figure conceptuelle, métaphorique et parfois opératoire au sein de différentes traditions de pensée. Loin de se cantonner au registre poétique, Mnémosyne a participé, souvent implicitement, à la structuration des grandes représentations de la mémoire dans les savoirs occidentaux. La mobilisation de cette figure dans les réflexions contemporaines sur la mémoire s'inscrit ainsi dans une longue généalogie de traductions, de détournements et de réinventions, dont les enjeux touchent à la fois à la philosophie, à la psychologie, à la neurobiologie et à l'histoire des sciences.

En lien avec les bouleversements scientifiques qui traversent les sciences cognitives ou encore l'histoire des techniques de conservation, la déesse apparaît désormais comme une figure symbolique de la trace mnésique, moins une source d'un souvenir actif qu'une garante d'une mémoire inscrite, matérialisée, parfois silencieuse. L'article de Jean-Claude Dupont, *La mémoire en héritage*, permet d'en comprendre les enjeux sous-jacents. Il retrace l'histoire des conceptions scientifiques de la mémoire, depuis les métaphores antiques de la tablette de cire jusqu'aux modèles biologiques contemporains fondés sur les connexions neuronales et les supports moléculaires. Ce parcours historique, où se mêlent philosophie naturelle, médecine, biologie et psychologie, illustre combien la mémoire, en Occident, n'a cessé d'être pensée à travers la notion de trace physique ou organique⁴⁰⁹. Mnémosyne n'est pas vraiment mentionnée dans cette étude, mais elle hante silencieusement son propos; car ce que Dupont met en lumière, c'est une mutation épistémologique, la mémoire n'est plus un acte spirituel ou moral, mais un objet localisable dans le corps, et en particulier dans le cerveau. La notion de trace, héritée du *tupos* grec, devient centrale. Elle signifie que chaque souvenir laisse une empreinte, une altération, une modification du substrat biologique. Cette idée se déploie dès l'époque moderne, avec des tentatives d'explication fondées sur la physique avec les ondes, les résonances, les vibrations, mais également la chimie avec la cristallisation et l'hystérésis et même les analogies mécaniques. À chaque époque, la mémoire est pensée en fonction des instruments conceptuels disponibles⁴¹⁰. Ce basculement d'une mémoire

409 J-C. Dupont, 2008, p. 1-3.

410 *Ibid.*, p. 2-4.

comme pouvoir vers une mémoire comme inscription est décisif pour comprendre le déplacement contemporain du mythe de Mnémosyne. La déesse n'est plus simplement la mère des Muses ; elle devient la métaphore d'une mémoire incarnée, inscrite dans la matière vivante. Son nom, associé aujourd'hui à des bases de données, des interfaces neuronales ou des vaisseaux spatiaux fictionnels, sert de rappel symbolique à cette nouvelle vision de la mémoire comme trace. Elle est présente non pas comme figure mythologique intacte, mais comme signifiant traversé par une histoire longue, celle de la mémoire devenue objet d'enquête scientifique⁴¹¹.

Dupont insiste également sur le rôle de rupture joué par le XIX^e siècle. C'est à cette époque que s'impose la mémoire comme objet autonome de recherche, au croisement de la psychologie expérimentale, de la neurologie et de la psychiatrie. Les stratégies visant à élucider le fonctionnement mnésique se spécialisent, les modèles se diversifient, les disciplines se constituent. La mémoire cesse alors d'être pensée comme une simple faculté de l'âme, pour devenir un phénomène mesurable, soumis à des lois biologiques⁴¹². On comprend alors que la trace n'est pas seulement une empreinte passive du passé, mais un concept opératoire. Dans la perspective développée par Dupont, elle est le point d'articulation entre l'individuel et le collectif, entre l'historique et le neurologique, entre le mythe et la science. Mnémosyne, dans ce contexte, est moins une entité divine qu'un schème interprétatif, elle désigne l'ensemble des procédures, techniques et dispositifs par lesquels une société tente de sauvegarder, d'interpréter et de transmettre ce qui pourrait se perdre. Elle est la garante paradoxale de la mémoire à l'ère de son externalisation⁴¹³. Ainsi, la lecture du texte de Dupont ne permet pas simplement de relier Mnémosyne à l'histoire de la mémoire, elle aide à comprendre pourquoi la déesse trouve encore aujourd'hui un écho dans la culture contemporaine. Elle incarne une mémoire qui, loin d'être pure intériorité, est continuellement exposée à la matérialité de ses supports, à la fragilité de ses formes et à la complexité de ses médiations. En ce sens, la mémoire n'est pas seulement un contenu à conserver, mais un enjeu de formes, elle se joue dans les techniques d'inscription, dans les tensions entre oubli et rappel, dans l'articulation entre corps, trace et récit.

De manière beaucoup plus précise, nous pouvons également trouver un intérêt dans l'article « The Throne of Mnemosyne », où le chercheur Kermit Snelson revisite les fondements de la philosophie de Charles Sanders Peirce à travers la métaphore persistante de la mémoire. Plus qu'un simple motif, Mnémosyne devient ici, en donnant son nom, l'emblème d'un programme intellectuel visant à dépasser le nominalisme moderne au profit d'un réalisme pragmatique ancré dans la continuité du

411 *Ibid.*, p. 4-5.

412 *Ibid.*, p. 5-6.

413 *Ibid.*, p. 6-7.

vivant. Par-delà la mythologie, la déesse de la mémoire est convoquée pour nommer une loi d'organisation profonde du monde : celle d'une mémoire organique, collective, et génératrice de forme. À l'origine de cette réflexion se trouvent les théories dites de la « mémoire organique », développées à la fin du XIX^e siècle qui repose sur une relecture des travaux de Peirce, intégrant les idées de penseurs comme Richard Semon⁴¹⁴, Ernst Haeckel⁴¹⁵. Elle soutient que la mémoire n'est pas uniquement un phénomène psychologique propre à l'esprit humain, mais une propriété générale du vivant, voire de la matière elle-même. Selon cette conception, chaque organisme conserve en lui une forme d'héritage du passé, non pas sous forme de souvenirs conscients, mais comme des habitudes ou des structures résultant d'expériences répétées. Cette mémoire est dite organique parce qu'elle se manifeste dans le comportement, la morphologie, ou l'organisation interne des êtres vivants. Elle dépasse donc l'individuel et s'inscrit dans la continuité évolutive⁴¹⁶. Peirce intègre cette hypothèse dans sa philosophie en considérant que la mémoire est à l'origine de l'intelligibilité du monde : les formes se reproduisent, les lois se stabilisent, les habitudes émergent. Il ne s'agit pas d'une simple répétition, mais d'un processus créatif, où la mémoire devient le moteur de l'évolution. La mémoire, dans ce cadre, n'est pas seulement un enregistrement passif, mais une force organisatrice de la réalité, à la fois biologique, culturelle et cosmique. Mnémosyne, dans ce contexte, renvoie à une loi de structure du réel, la mémoire devient principe de cohérence, condition d'apparition du sens. Snelson note que pour Peirce, l'évolution elle-même doit être comprise non comme une mécanique aveugle, mais comme un processus structuré par des régularités héritées⁴¹⁷. L'habitude, notion centrale de sa philosophie, est ainsi pensée comme l'expression phénoménale de cette mémoire généralisée. Toute réalité tend à répéter ce qui a été éprouvé, toute forme s'établit dans une continuité dynamique. La mémoire n'est donc pas un simple enregistrement, mais une puissance d'organisation, un opérateur du général. À travers elle, l'esprit, la pensée, la culture, mais aussi les lois naturelles, sont pensés comme les fruits d'une répétition créative, d'une synthèse évolutive. Mnémosyne trône ainsi au sommet d'un système qui fait de la mémoire la clé de voûte d'un monde en devenir.

Cette relecture philosophique, au croisement du pragmatisme, de la sémiotique et des sciences naturelles, inscrit Mnémosyne dans une modernité inattendue. Elle la fait passer du registre mythologique au régime ontologique, la mémoire n'est plus un attribut divin, mais une structure primordiale. Elle fonde la possibilité même de l'esprit, mais aussi du lien, de la forme, et de la connaissance. À travers cette perspective, la mémoire n'est plus seulement ce qui retient le passé,

414 D.L. Schacter, 2001.

415 P. Carus, 1893.

416 K. Snelson, 2019, p. 8-11.

417 *Ibid*, p. 7-9.

mais ce qui façonne le présent et rend possible l'avenir. Elle est l'infrastructure de toute signification, ce par quoi les signes peuvent exister, se transmettre, et se transformer. En redonnant à Mnémosyne une portée métaphysique, les théories évoquées par Snelson réhabilitent une pensée du temps comme devenir ordonnée, structuré non par la causalité linéaire, mais par la résonance, la continuité, la mémoire. Le retour du nom de Mnémosyne dans ce contexte n'est pas purement rhétorique, il marque une tentative de réinscrire la pensée dans un tissu de survivances, de transmissions et d'échos, fidèle à l'intuition de Warburg d'une mémoire qui excède les corps et traverse les formes⁴¹⁸.

En croisant les perspectives de Jean-Claude Dupont et de Kermit Snelson, une même intuition se dégage, celle d'une mémoire qui excède les limites individuelles pour s'inscrire dans les structures profondes du vivant, des formes et du savoir. Mnémosyne réapparaît comme une figure structurante de la pensée contemporaine, à la croisée des sciences, de la philosophie et des technologies. La mémoire n'est plus simplement ce que l'on garde, elle devient ce qui façonne, ce qui ordonne, ce qui relie, ce qui nous rappelle son utilisation antique. Elle est à la fois trace et processus, empreinte et orientation, structure et devenir. Dans cette perspective, la figure de Mnémosyne ne renvoie plus à une simple allégorie du souvenir, mais à un principe actif d'organisation. Qu'il s'agisse de la mémoire organique chez Peirce ou de la mémoire-traçable dans les sciences modernes, la déesse n'est pas présente comme telle, mais elle hante silencieusement les discours qui tentent de comprendre comment se construit le lien entre passé et présent. Le fait que son nom ressurgisse dans les débats actuels n'a rien d'anecdotique, il révèle d'un besoin de symboliser cette mémoire diffuse, incarnée, hybride, qui est à la fois dans le corps, dans les signes, et dans les techniques. Ainsi, Mnémosyne apparaît comme une médiatrice entre mythe et savoir. Elle est l'ombre portée des théories qui pensent la mémoire comme trace, comme habitude, comme transmission silencieuse. Cette pratique ne concerne en aucun cas seulement cette figure, en réalité il s'agit d'un phénomène assez large de notre société qui fait de plus en plus référence à l'antiquité. À l'ère des mutations technologiques et de l'externalisation des données, elle devient l'un des noms possibles d'un effort collectif pour ne pas dissoudre le passé dans la volatilité du présent. Cette question entre le passé et le présent entre l'oubli et le souvenir prend forme à travers d'autre format scientifique, comme la psychanalyse qui utilise les figures de Léthé et Mnémosyne.

418 *Ibid*, p. 12-13.

B.2) L'oubli et la mémoire dans la démence

Dans le champ contemporain de la santé mentale, les figures de Mnémosyne et de Léthé, bien qu'issues d'un imaginaire mythologique antique, continuent de structurer symboliquement la manière dont la mémoire et l'oubli sont pensés vécus et mis en récit. Leur présence dans les discours cliniques actuels, notamment dans l'accompagnement des personnes âgées démentes, révèle à quel point les cadres antiques de la pensée demeurent actifs dans la conceptualisation des pathologies modernes. Loin d'être de simples références culturelles, ces figures contribuent à exprimer les tensions fondamentales qui traversent l'expérience psychique du sujet confronté à la perte de mémoire, mais aussi à l'effacement progressif de son identité narrative.

Les premières recherches consacrées aux troubles de la mémoire émergent dans un contexte de sécularisation des institutions psychiatriques et de développement de l'étude scientifique des maladies mentales. C'est dans ce cadre que sont identifiés deux grands syndromes touchant les fonctions mnésiques : la confusion mentale et le syndrome démentiel, ce dernier ayant été décrit dès 1898 par Alois Alzheimer. À cette époque, la mémoire est analysée à travers le prisme de la théorie des localisations cérébrales. Les travaux suivants permettent d'associer certains dysfonctionnements mnésiques à des zones précises du système nerveux central, notamment les structures de l'hippocampe. Par la suite, l'attention s'est également portée sur des troubles mnésiques pour lesquels aucun support anatomique clair ne pouvait être identifié. Ces altérations de la mémoire ont été qualifiées d'« amnésies fonctionnelles » lorsqu'aucune lésion localisable n'est décelée, et d'« amnésies psychogènes » lorsqu'elles semblent étroitement liées à l'histoire personnelle du patient et trouvent un sens dans son parcours subjectif⁴¹⁹.

Dans les troubles neurodégénératifs, et plus particulièrement dans la démence sénile, l'altération de la mémoire n'est pas perçue uniquement comme une déficience cognitive ; elle est décrite comme une perte progressive du lien à soi, aux autres et au monde. La mémoire, dans cette perspective, n'est pas une capacité technique, mais une instance de structuration du psychisme. Elle constitue le socle sur lequel repose la continuité de l'existence personnelle. En cela, la mémoire est pleinement mnémosynienne, elle est cette force qui donne forme au récit intérieur, qui permet la reconnaissance, la narration, l'inscription dans une temporalité cohérente. La disparition progressive de cette faculté, telle qu'elle est analysée dans les témoignages cliniques, engendre une désorganisation affective profonde, et atteint directement l'image de soi⁴²⁰. Mnémosyne, lorsqu'elle

419 C. Louchard Chardon, 2021, p. 19-20.

420 *Ibid*, p.17-21.

est utilisée dans des travaux psychologiques, n'est plus seulement la mère des Muses, elle devient la garante d'un ordre psychique fondé sur la remémoration. Sa perte équivaut à un effondrement du lien symbolique. Les descriptions de la psychologue Christine Louchard Chardon sur la psyché des personnes atteintes de démence mettent en lumière ce processus de déréliction, où la désagrégation de la mémoire emporte avec elle les repères fondamentaux du sujet.

C'est ici que surgit, en contrepoint, la figure de Léthé, elle aussi utilisée dans ces études. L'oubli n'est pas seulement subi, il devient parfois protecteur, écran ou refuge face à une réalité devenue insoutenable. Dans certaines situations cliniques, le retrait du monde, l'effacement des affects ou la disparition de certains souvenirs douloureux relèvent d'un processus défensif, que l'on pourrait interpréter comme une forme de passage par le fleuve Léthé⁴²¹. Léthé, fille de la déesse de la discorde Éris, est une entité associée aux Enfers. Pour rappel, les âmes des défunts viennent y boire afin d'effacer le souvenir de leur existence terrestre. Inversement, ceux qui quittent le monde souterrain s'y désaltèrent pour oublier leurs souffrances passées et accéder à une nouvelle vie. Dans ce contexte, l'oubli devient synonyme de soulagement, voire de libération. Le psychologue et psychanalyste André Chevance explique que le mythe de Léthé peut aider à comprendre certains comportements des personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer⁴²². Selon lui, l'oubli symbolisé par Léthé est étroitement lié à sa mère Éris, déesse de la discorde, ce qui suggère que la perte de mémoire entraîne aussi des tensions et des désordres dans la vie de ceux qui en souffrent.

La démence, dans ses formes avancées, renverse ainsi la hiérarchie entre Mnémosyne et Léthé. Loin de représenter uniquement une carence, l'oubli peut apparaître comme une forme de soin par l'effacement. Christine Louchard Chardon note que certains patients s'installent dans une forme de paix silencieuse, marquée par la disparition des conflits psychiques anciens, des rancœurs, des regrets. Cet oubli n'est plus une absence, mais une autre présence, une présence diminuée, certes, mais apaisée. On pourrait y voir une forme contemporaine de traversées du Léthé, non plus comme perte de soi, mais comme allègement de la charge mnésique. L'oubli devient un opérateur d'adoucissement, voire de survie psychique, lorsque la mémoire, devenue trop lourde ou trop fragmentée, menace l'intégrité du sujet⁴²³. Cependant, ce basculement n'est pas sans ambiguïté. La pathologie impose une Léthé involontaire, non choisie, qui prive le sujet de son histoire autant qu'elle l'en libère. Le travail des soignants et des proches consiste alors à réintroduire des éléments mnémosyniens dans ce territoire envahi par l'oubli. Par des gestes, des objets, des mots ou des rituels, ils tentent de raviver des fragments de mémoire, de reconstituer une trame minimale

421 *Ibid*, p. 17-18.

422 A. Chevance, 2003.

423 C. Louchard Chardon, 2021, p. 17-21.

permettant au sujet d'exister encore dans le regard d'autrui. La mémoire n'est plus ici une totalité, mais une constellation d'images, d'affects, de présences ténues, qui réintroduisent de la continuité là où le flot de Léthé semble tout emporter⁴²⁴. Selon le psychanalyste Roland. Gori, il serait réducteur de concevoir la mémoire comme une simple fonction d'enregistrement des événements.

« Concevoir la mémoire comme une aptitude à se souvenir, c'est réduire la mémoire aux processus de stockage et de récupération des informations sensorielles. L'oubli apparaît alors comme un déficit cognitif de cette fonction, un échec de récupération des données du passé. »⁴²⁵.

Dans une perspective psychanalytique, l'oubli, en lien étroit avec le mécanisme du refoulement, ne représente pas une altération du souvenir, mais en constitue au contraire une composante essentielle. C'est précisément grâce à l'oubli qu'un souvenir peut ressurgir, que ce soit dans le rêve, à travers le transfert, ou sous la forme d'un symptôme névrotique⁴²⁶.

La relation entre Mnémosyne et Léthé, dans ce contexte, ne saurait donc être pensée comme une opposition binaire. Elle constitue plutôt un système, une dialectique, où la santé psychique oscille entre remémoration structurante et oubli protecteur. La pathologie de la mémoire n'est pas simplement une défaite de Mnémosyne, elle est aussi une modalité particulière de son retrait, parfois compensée par une Léthé douce, presque thérapeutique. Dans les formes les plus avancées de la démence, la coexistence de ces deux figures mythologiques permet de penser autrement le devenir du sujet, non plus comme une simple déchéance, mais comme une recomposition fragile du rapport au monde et au temps.

III- Adaptation des domaines de Mnémosyne

Si Mnémosyne prend des formes inédites durant l'époque contemporaine, c'est à travers la culture populaire qu'elle acquiert une véritable indépendance. La déesse n'est plus seulement une référence savante ou symbolique, mais un motif réinventé dans des univers variés. On la retrouve disséminée dans de nombreux médias, qu'il s'agisse des mangas, des jeux vidéo, des séries animées ou encore de la bande dessinée. Dans ces contextes, Mnémosyne devient une figure malléable, qui

424 *Ibid*, p.17-21.

425 R. Gori, 2003, p. 100.

426 R. Gori, 2003.

se plie aux intentions des auteurs et se charge de significations nouvelles. Elle se fait alors tantôt puissance mythologique réinterprétée, tantôt simple nom évocateur, toujours adapté aux récits et aux imaginaires où elle s'inscrit.

A. Une vision populaire

Si la figure de Mnémosyne persiste dans l'imaginaire contemporain, c'est souvent à travers des réinventions narratives qui l'éloignent de son statut de déesse silencieuse et tutélaire de la mémoire poétique. La culture populaire, notamment par le biais de la science-fiction, de l'animation japonaise ou des univers vidéoludiques, opère un déplacement du mythe en introduisant Mnémosyne dans des contextes narratifs nouveaux où elle devient une figure active, parfois même ambivalente. Ces relectures ne se contentent pas d'invoquer son nom, elles lui confèrent des rôles qui renouvellent la réflexion sur la mémoire, sur ses enjeux politiques, existentiels ou identitaires. On peut remarquer qu'il y a un réel intérêt pour l'antiquité dans la culture populaire, on la retrouve dans tout type de médias qui développe énormément leur vision de cette période et de toutes les figures qui en découle. Aujourd'hui nous avons plusieurs sites qui permettent de recenser cette réception, par exemple Antiquipop ; malheureusement pour le cas de Mnémosyne qui a pu certes retrouver un intérêt à notre époque, elle reste discrète et de ce fait on ne la retrouve pas dans des sites semblables. Les sources que nous allons analyser proviennent de recherches précises sur internet.

C'est le cas de la série *Saint Seiya Épisode G*, publiée à partir de 2003 et scénarisée par Megumu Okada d'après l'univers créé par Masami Kurumada. C'est un manga de vingt tomes qui se veut être le préquel de l'œuvre originale *Saint Seiya* aussi appelé *Les Chevaliers du Zodiaque* en français. La série est parue pour la première fois entre le 3 décembre 1985 et le 12 décembre 1990 dans le magazine *Weekly Shōnen Jump* de l'éditeur Shueisha, avant d'être regroupée en 28 volumes. Masami Kurumada y imagine un univers de fantasy original qui puise dans de multiples traditions mythologiques, qu'elles soient grecques, nordiques, bouddhistes, japonaises, hébraïques ou chrétiennes. L'armure que les chevaliers portent et qui est très populaire s'inspire de celle des samouraïs du Japon médiévaux, tandis que leurs techniques de combat évoquent davantage les super héros des comics. C'est cette combinaison de références culturelles variées qui a contribué au succès du manga. Plusieurs travaux ont suivi les tomes originaux, notamment l'*Épisode G* qui

raconte les péripéties antérieures à l'histoire centrale et qui met en scène les Titans et une version de la Titanomachie. Cette série propose une réinterprétation originale et significative du mythe de Mnémosyne. Alors que la tradition antique la maintenait à l'écart des grands conflits cosmiques, simple déesse de la mémoire, mère des Muses, témoin silencieuse du monde, la fiction contemporaine en fait une actrice stratégique majeure de la Titanomachie. Cette réécriture s'inscrit dans un processus plus large de transformation des figures mythologiques à l'intérieur des narrations populaires, où les rôles symboliques sont souvent réévalués en fonction des logiques narratives contemporaines. Dans cette version, Mnémosyne fait partie des Titanides réactivées par Pontos afin de soutenir Kronos dans sa guerre contre les dieux de l'Olympe. Mais plutôt que de participer directement aux combats, son pouvoir réside dans la manipulation des souvenirs. Elle peut effacer, altérer ou sceller la mémoire d'un individu par télépathie. Grâce à cette capacité, elle parvient à rendre inoffensifs plusieurs Titans, en les privant de la mémoire de leur identité divine. Ces derniers, coupés de la conscience de leur passé et de leur puissance, deviennent incapables d'agir, et sont ainsi neutralisés sans violence. Mnémosyne incarne ici une forme de pouvoir subtile et redoutable : celui de l'oubli imposé. Ce n'est plus seulement la mémoire qu'elle protège, mais l'accès même au souvenir qu'elle contrôle. Elle devient l'instrument d'une amnésie programmée, non pas accidentelle, mais stratégique. Dans l'économie narrative de Saint Seiya Episode.G, elle est la seule à détenir la clé des souvenirs, conférant ainsi à son rôle une dimension éminemment politique. À la fin de l'arc narratif, c'est elle qui choisit de restituer la mémoire à Kronos, provoquant un basculement de l'intrigue et la réactivation de la menace titanesque. Ce renversement narratif engage une lecture symbolique plus profonde. Mnémosyne n'est plus le simple réceptacle du passé, elle devient la figure du contrôle de l'histoire. Sa capacité à suspendre ou restaurer la mémoire des autres dieux interroge la nature même de la continuité identitaire. L'oubli, dans cette configuration, ne relève plus d'une altération involontaire ou d'un processus entropique, mais devient un acte de pouvoir : Mnémosyne distribue le souvenir comme une ressource, selon des logiques de domination et d'allégeance. Le mythe est alors profondément reconfiguré : la mémoire ne garantit plus seulement la transmission, elle devient un enjeu de gouvernement sur les corps et les consciences. Cette mutation du personnage reflète une inquiétude contemporaine face à la mémoire et à sa vulnérabilité. Dans un monde saturé de récits, de données, de dispositifs de stockage, la question n'est plus seulement de se souvenir, mais de savoir qui contrôle ce dont on se souvient. La figure de Mnémosyne, ainsi redéployée, met en scène une mémoire technologisée, gouvernée, potentiellement manipulable. L'oubli ne s'oppose plus à la mémoire, il en est le revers opératoire, l'instrument au service d'un ordre. Cette lecture place la déesse au cœur d'une réflexion sur l'histoire, la souveraineté narrative et la maîtrise du passé dans les imaginaires fictionnels.

Cette transformation trouve un autre écho dans la série animée japonaise *Mnemosyne no Musumetachi* que l'on peut traduire par *Les filles de Mnemosyne*, réalisée en 2008 par Hiroshi Onogi et Chūō Higashiguchi. Loin d'une adaptation fidèle du mythe, l'animé transpose le nom de Mnemosyne dans un récit noir et violent, mêlant immortalité, mémoire traumatique et hybridation technologique. L'héroïne, Rin Asōgi, est une détective immortelle dont le destin est lié à des expériences génétiques et à la mémoire d'un monde secret. Mnemosyne, ici, n'est plus une déesse distante, mais un mot-clé, un vecteur symbolique pour interroger l'enchevêtrement du corps, de la mémoire et de la douleur. Le lien entre immortalité et mémoire est traité comme une malédiction : ce qui reste, ce n'est pas la connaissance, mais la souffrance, le poids des expériences répétées, la saturation du souvenir. La série propose ainsi une vision inquiétante de la mémoire, non plus comme fondement de l'identité, mais comme fardeau, voire comme péril.

Dans *The Matrix Resurrections* sorti en 2021, Mnemosyne ne figure pas en tant que personnage humain ni déesse mythologique, mais prête son nom au vaisseau spatial Mnemosyne. Cet engin succède directement au Nebuchadnezzar, emblématique véhicule dans la première trilogie. Le choix du nom n'est pas anodin, tout comme le Nebuchadnezzar rappelait le souverain babylonien, Mnemosyne évoque explicitement la déesse de la mémoire, et inscrit l'objet fictionnel dans une continuité symbolique centrée sur la mémoire et l'identité. Le vaisseau, plus avancé technologiquement que ses prédécesseurs, devient le lieu de l'éveil de Neo, le personnage principal, et de sa reconnexion à ses souvenirs hors de la Matrice. Mnemosyne devient ainsi le pivot spatial, voire ontologique, de la quête mémorielle du héros. Elle accueille Neo à son retour dans le monde réel et place la mémoire au centre de la dynamique narrative, c'est à bord de ce vaisseau que le questionnement existentiel reprend, que les souvenirs s'articulent, que l'action recommence. Mnemosyne devient, en ce sens, une métaphore du lieu de mémoire, un lieu technologique et flottant, mais néanmoins une structure symbolique de la reconquête de soi. Cette appropriation du nom d'un objet technologique inscrit Mnemosyne dans une lecture contemporaine, un monde saturé de données, où la mémoire est à la fois essentielle et fragile. Le regard porté sur Mnemosyne dans les analyses populaires indique que ce vaisseau symbolise la fidélité à l'histoire personnelle de Neo⁴²⁷. L'usage de ce nom relie la fiction à l'idée que se souvenir requiert un lieu, un vecteur matériel de transmission, qu'il s'agisse d'un vaisseau, d'un récit, ou d'une image. À l'échelle symbolique, Mnemosyne n'est plus une divinité passive, elle devient le creuset d'une mémoire qui se réactive et se libère. Elle seule dispose de la puissance de désinscrire Neo du monde programmé de l'oubli. Elle résonne avec l'idée que la mémoire est un espace à préserver, un trajet à parcourir,

427 Voir blog ScreenRant, C. Elvy, 13.04.2022.

voire un véhicule capable de transporter l'esprit au-delà de la domination algorithmiquement imposée. Si le film ne donne pas à Mnémosyne un rôle développé, l'usage de son nom participe d'un jeu de correspondances où mémoire et vérité demeurent indissociables.

Ces appropriations modernes du nom et des attributs de Mnémosyne dessinent une trajectoire nouvelle pour la déesse de la mémoire, où le mythe antique se reconfigure au contact des récits contemporains. À travers les exemples analysés, une même dynamique semble à l'œuvre, la mémoire n'est plus un simple dépôt du passé, mais un enjeu actif, parfois conflictuel, souvent instable. Mnémosyne devient ainsi une opératrice narrative chargée de cristalliser les tensions contemporaines entre oubli et souvenir, entre maîtrise de soi et manipulation, entre technologie et identité. Loin de figer la déesse dans un rôle unique, la culture populaire multiplie ses visages. Tantôt actrice centrale de la souveraineté mémorielle comme dans *Saint Seiya Episode.G*, tantôt symbole d'un excès de mémoire comme dans *Mnemosyne no Musume-tachi*, tantôt matrice de reconquête existentielle comme dans *The Matrix Resurrections*, Mnémosyne se mue en figure plurielle, aux fonctions différenciées, mais toujours liées à la question du sens que nous donnons au passé. Ainsi réactualisée, Mnémosyne n'est pas un simple ornement mythologique greffé sur des récits modernes. Elle incarne une réflexion plus profonde sur la fonction même de la mémoire dans les fictions de l'époque contemporaine. Si son nom continue d'apparaître, c'est parce qu'il permet d'interroger les formes de continuité que nous espérons, les formes d'oubli que nous redoutons, et les formes d'identité que nous construisons à travers nos récits. Mnémosyne, dans ce cadre, n'est plus la mémoire du passé, mais le miroir de nos usages présents de la mémoire.

B. Une fonction de l'esprit

Dans la culture populaire contemporaine, la figure de Mnémosyne connaît un retour inattendu. Ce n'est plus seulement la déesse de la mémoire, tutélaire des Muses, qui refait surface, mais une présence diffuse, reformulée dans des objets culturels où mémoire, esprit et oubli se croisent dans des formes nouvelles. Là où les récits antiques plaçaient la mémoire au fondement du savoir et de l'identité, ces relectures modernes s'emparent de la figure de Mnémosyne pour interroger des expériences mentales, sensorielles et parfois même métaphysiques. Trois œuvres illustrent cette réinvention : le jeu vidéo *Path to Mnemosyne*, le jeu de rôle narratif *Mnemosyne* de

Paul Tevis, et un épisode de la série animée *50 nuances de grec*. Toutes trois proposent des manières différentes de faire de la mémoire une expérience, expérience de soi, de l'autre, ou de l'effacement.

Le jeu vidéo *Path to Mnemosyne*, développé par DevilishGames et sorti en 2018, propose une plongée dans une spirale hypnotique où le joueur avance à travers un couloir infini, peuplé d'images mentales, de fragments de phrases, de figures énigmatiques. Ce chemin vers Mnemosyne est littéral, il s'agit de traverser la mémoire d'un sujet inconnu pour en reconstituer l'unité. Pourtant, l'expérience n'est pas narrative au sens classique. Elle repose sur la suggestion, l'immersion sensorielle et une esthétique volontairement dérangeante. La mémoire y est un labyrinthe, traversé de silences, de réminiscences sans ancrage clair, de symboles flottants. Il n'y a pas d'histoire explicite, seulement des indices, des ruptures, des sons et des images. La mémoire, dans *Path to Mnemosyne*, n'est pas un contenu à retrouver, mais un processus à expérimenter. Le joueur n'est pas l'archéologue d'un passé stable, mais l'explorateur d'un esprit fragmenté, hanté par ses propres énigmes. Dans cette logique, Mnemosyne devient une figure absente-présente, un horizon à atteindre, mais qui n'apparaît jamais sous forme humaine. Le nom agit ici comme une invocation silencieuse, tout le jeu est tendu vers elle, mais elle ne se manifeste que dans l'instabilité des formes et dans l'impossibilité du sens unique. Il ne s'agit plus de remémoration, mais de dérive. Cette expérience vidéoludique reflète une tendance contemporaine à penser l'esprit comme espace troué, discontinu, où la mémoire n'est plus reconstitution, mais errance.

Cette idée d'une mémoire ouverte, à la fois personnelle et collective, se retrouve dans un autre médium, le jeu de rôle narratif *Mnemosyne*, conçu par Paul Tevis en 2009. Il ne s'agit pas ici d'un jeu vidéo, mais d'un jeu de société narratif, où les participants incarnent des fragments de la mémoire d'un individu amnésique. Chaque joueur contribue à reconstruire des souvenirs, en racontant des scènes du passé, tout en étant lui-même une composante instable de la conscience du protagoniste. L'originalité du jeu réside dans sa forme, il n'y a pas de règles rigides ni de vainqueur, seulement une narration collective, souvent marquée par des contradictions, des zones d'ombre, des refoulements. Mnemosyne, dans ce cadre, n'est plus une divinité, mais un dispositif. Son nom désigne un espace de co-construction, un atelier de mémoire partagée. Ce qui se joue ici, c'est la possibilité, ou non, de recomposer une identité à partir de souvenirs morcelés. Le jeu interroge ainsi la fiabilité de la mémoire, la subjectivité du récit, et la manière dont le passé est toujours partiellement fictionné. L'esprit n'est pas une entité stable, mais une trame narrative en constant ajustement. La mémoire devient une fonction du dialogue, de la mise en récit, du conflit même entre les fragments évoqués. Dans cette relecture ludique, Mnemosyne ne garantit plus la fidélité, mais elle rend possible la réinvention, le jeu avec l'oubli et la contradiction.

Dans un registre résolument humoristique et satirique, la série animée *50 nuances de Grecs*, créée par Julien Berjeaut en 2018 d'après les BD de Jul, propose une relecture contemporaine des figures mythologiques. Dans l'épisode intitulé, *Voilà Léthé*, c'est précisément la mémoire qui devient le cœur du gag, à travers une mise en scène où Mnémosyne est convoquée comme autorité médicale et scientifique⁴²⁸. Zeus, souffrant de pertes de mémoire inquiétantes, est conduit par Héra à consulter Mnémosyne, qualifiée ici explicitement de déesse de la mémoire. Ce recours à la consultation renvoie à une association ancienne entre Mnémosyne et les pratiques thérapeutiques, notamment dans le cadre des asclépiades, où elle intervenait dans les processus de guérison par le rêve ou la remémoration⁴²⁹. L'épisode accentue cette dimension en faisant mention d'un éventuel recours à Asclépios pour des examens complémentaires, IRM comprise. Sous ses allures légères, cette scène véhicule une idée plus profonde, Mnémosyne est ici gardienne de l'intégrité mentale, capable de diagnostiquer et de prévenir la dérive vers des pathologies de l'oubli, comme celle de la maladie d'Alzheimer, évoquée explicitement dans l'intrigue. Ce lien, de plus en plus fréquent dans les discours scientifiques et culturels, entre Mnémosyne et les troubles neurodégénératifs, trouve ici une forme ludique de représentation. En face d'elle, Léthé, réduite ici à un rôle purement fonctionnel, incarne une menace invisible, le fleuve des Enfers, connu pour faire oublier aux âmes les souvenirs de leur vie terrestre, se retrouve à alimenter le réseau d'eau courante de l'Olympe. Ce renversement absurde donne lieu au diagnostic final, les pertes de mémoire de Zeus ne relèvent pas d'un déclin cognitif, mais d'un empoisonnement quotidien aux eaux du Léthé, désormais banalisées sous forme de robinet. Le trait d'humour souligne une tension centrale, Mnémosyne apparaît comme l'ultime rempart contre une banalisation de l'oubli. Dans un monde où l'eau de Léthé coule littéralement du robinet, elle incarne la vigilance, la méthode et la connaissance. C'est elle qui identifie la source du trouble, rétablit la vérité, et restaure la mémoire divine. Cette représentation, sous ses dehors burlesques, rejoint des problématiques sérieuses sur les risques contemporains d'effacement, de confusion ou de perte des repères, qu'ils soient individuels ou collectifs. Mnémosyne, même dans une série humoristique, reste garante d'un ordre symbolique fondé sur la conservation du sens et la résistance à la dissolution des souvenirs.

Ces trois formes culturelles, vidéoludiques, ludonarratives et animées, réactualisent Mnémosyne comme figure liée à la problématique de l'esprit. Elle n'est plus seulement déesse, mais énigme, système, ou symptôme. Elle hante les représentations contemporaines de la mémoire non plus comme gardienne d'un savoir, mais comme épreuve de l'identité. Chaque œuvre choisit une voie spécifique, l'expérience sensorielle dans *Path to Mnémosyne*, la narration collective dans le jeu de

428 Voir <https://www.arte.tv/fr/videos/092150-009-A/50-nuances-de-grecs/>.

429 S.P. Ahearne-Kroll, 2014.

Paul Tevis, la satire dans *50 nuances de grec*. Mais toutes posent la même question, qu'est-ce que la mémoire, lorsqu'elle n'est plus une certitude, mais un travail, une expérience, une invention ? Mnémosyne, dans ces récits populaires, ne se contente plus de rappeler le passé. Elle oblige à penser ce que l'on choisit de retenir et ce que l'on accepte d'oublier.

IV- Conclusion

La figure de Mnémosyne, longtemps silencieuse dans les marges du mythe grec, connaît un essor sans précédent durant la période contemporaine. Contrairement aux époques antérieures, celle que nous avons étudiée jusqu'alors, où sa présence restait discrète, diffuse ou même subordonnée à d'autres figures plus actives du panthéon grec qui lui sont associées, elle acquiert désormais une autonomie pleine et entière. Elle ne se contente plus d'être la mère des Muses ou l'ombre tutélaire d'un savoir poétique et ancestral, elle devient un personnage central, investi de fonctions multiples et traversant des domaines aussi divers que l'art, la science, la psychologie ou la culture populaire. Cette transformation est l'un des marqueurs les plus significatifs de l'époque contemporaine, où le besoin de mémoire s'exprime sous des formes renouvelées, complexes, souvent inquiètes, et où Mnémosyne devient l'une des principales figures symboliques mobilisées pour en incarner les enjeux.

Cette autonomie nouvelle s'accompagne d'un déplacement de son rôle. Mnémosyne, dans l'Antiquité grecque, n'incarnait qu'un aspect spécifique de la mémoire, celui de ses filles, une mémoire poétique, inspirée, collective, qui se transmettaient par le chant, le récit, et qui s'ancraient dans l'oralité. Elle n'était ni la seule déesse liée à la mémoire, ni même la plus directement associée à ses usages personnels, politiques ou scientifiques. Dans les mythes, d'autres figures comme Léthé, Anamnésis ou même Hermès étaient également impliquées dans les processus de remémoration, d'oubli ou de transmission. Or, l'époque contemporaine opère un glissement. Mnémosyne devient désormais une figure globale, censée représenter l'ensemble du champ mnésique. Elle est sollicitée pour désigner aussi bien la mémoire individuelle que la mémoire collective, la mémoire artistique que la mémoire scientifique, la mémoire traumatique que la mémoire technologique. En somme, elle ne renvoie plus à une fonction partielle, mais à une totalité symbolique. Cette extension de son rôle s'accompagne souvent d'un rappel explicite à ses origines antiques, comme pour légitimer par l'ancienneté la profondeur des nouvelles interrogations. La mention de Mnémosyne devient alors le

point de jonction entre passé et présent, entre autorité mythologique et validité contemporaine. La société actuelle, marquée par une prolifération des supports, des archives, des dispositifs de captation du souvenir, semble avoir besoin d'un nom pour dire son rapport complexe à la mémoire. Mnémosyne remplit cette fonction.

Les trois grands axes explorés dans cette partie témoignent de cette dynamique. Le premier domaine, celui des arts, révèle à quel point Mnémosyne est devenue une source d'inspiration vivante, plastique, renouvelée. Elle n'est plus seulement invoquée dans la littérature, mais dans la sculpture, la performance, les installations numériques ou encore les expositions. Elle est à la fois sujet et méthode, thème iconographique et principe d'agencement. Dans toutes ces formes artistiques, elle cristallise un rapport à la mémoire comme processus, comme fragment, comme réactivation. Ce qui compte, ce n'est pas tant la fidélité au mythe que l'énergie symbolique qu'elle transporte, elle devient alors l'incarnation d'une mémoire vivante, mobile, incarnée.

Le deuxième domaine, celui de l'archivage et des savoirs, montre une autre facette de son actualité. Mnémosyne y est mobilisée comme figure de l'organisation des données, de la structuration du savoir, de la conservation des formes. Le cas de l'Atlas de Warburg, tout comme les recherches inspirées par la sémiotique ou les sciences cognitives, révèlent que Mnémosyne devient le nom d'un effort pour penser la mémoire dans sa dimension méthodologique. Elle sert à désigner des dispositifs de classement, de mise en ordre, de transmission. Elle n'est plus seulement la source de l'inspiration poétique, elle est la gardienne des formes, l'interface entre le passé et ses représentations. Dans ce cadre, sa réactivation contemporaine dépasse les discours mythologiques pour entrer dans les appareils théoriques, les programmes de recherche, les pratiques archivistiques. Elle devient, en un sens, une opératrice.

Enfin, le troisième domaine, celui de l'esprit, de la mémoire subjective, de la pensée et de ses altérations, introduit une dimension plus intime, mais tout aussi symboliquement puissante. Mnémosyne s'y trouve convoquée dans les discours sur la santé mentale, sur la démence, sur l'oubli pathologique. Elle est aussi mobilisée dans les œuvres qui interrogent le rapport entre mémoire et identité, entre souvenir et perte. Le poème *Mnemosyne Lay in Dust* d'Austin Clarke en donne une lecture poignante, tout comme les représentations culturelles qui associent Mnémosyne et Léthé dans des diagnostics contemporains de la mémoire troublée. À travers ces usages, elle devient le nom d'un souci collectif, celui de comprendre ce qui se joue quand la mémoire se dérobe, quand l'identité se fissure, quand le passé devient incertain. Mnémosyne ne dit plus seulement ce que nous conservons, elle dit aussi ce que nous risquons de perdre.

Ce triptyque, arts, archivage, esprit structure l'ensemble de cette étude. Il met en évidence que la réception de Mnémosyne à l'époque contemporaine ne relève pas d'un simple phénomène culturel ou d'un usage rhétorique. Il s'agit d'un véritable redéploiement de sens, qui accompagne les grandes mutations de notre rapport au temps, à la mémoire, à la connaissance. Mnémosyne, figure silencieuse et stable dans la tradition grecque, devient une figure active, mouvante, stratégique dans l'imaginaire contemporain. Elle incarne un besoin de continuité dans un monde marqué par la rupture, elle offre une structure dans un monde saturé de flux, elle rappelle le mythe dans un monde dominé par les données. Plus qu'un symbole, elle est devenue une clé d'interprétation de notre rapport au passé et à la transmission.

Conclusion

À travers ce mémoire, nous avons tenté de répondre à des questions simples en apparence, mais qui se sont révélées multiples et parfois même complexes : comment Mnémosyne et ses fonctions ont-elles évolué au fil des siècles, quels ont été les changements et est-ce que cette figure et ses fonctions ont perduré ? Pour explorer cette problématique, l'étude a été structurée de manière chronologique, en suivant les principales étapes de l'histoire culturelle occidentale après la Grèce antique. Cette analyse repose sur une base d'informations mener lors du M1, qui avant pour d'établir toutes les fonctions de la déesse et comment elle était perçue dans la Grèce antique. Ici, la première partie a été consacrée à la réception de Mnémosyne dans le monde romain, où son nom se trouve progressivement morcelé entre différentes figures. La deuxième partie s'est penchée sur la manière dont les époques médiévale et moderne ont effacé ou reconfiguré Mnémosyne. Enfin, la troisième partie a analysé les formes de sa résurgence à l'époque contemporaine. Cette traversée a permis de faire émerger les constantes, les ruptures et les relectures dont Mnémosyne a été l'objet. Il s'agit désormais d'en proposer une synthèse globale, afin de mieux saisir ce que la longue histoire de cette figure mythologique nous dit de notre propre rapport au souvenir, à la transmission et à l'oubli.

Si l'on revient rapidement dans la mythologie grecque, Mnémosyne occupe une place discrète. Son nom est rarement mis en avant dans les récits, mais ses fonctions traversent les systèmes de pensée, de création et de transmission du monde grec. La diversité des versions mythologiques, propre à la tradition religieuse grecque, rend difficile une présentation unique et définitive de cette figure. Chaque cité, chaque poète, chaque époque a pu modeler à sa manière la généalogie et les fonctions des divinités, et Mnémosyne ne fait pas exception comme par exemple la version d'Hésiode⁴³⁰ mais également celle de Alcman et de Mimnerme⁴³¹. Cette souplesse d'interprétation est essentielle à garder à l'esprit, car elle permet de comprendre son statut et ses fonctions dans la pensée grecque.

Comme nous le savons, il est possible de distinguer chez les Grecques deux représentations majeures de Mnémosyne, la titanide et la source, dont les fonctions varient selon les figures auxquelles elle est liée. Lorsqu'elle apparaît aux côtés des Muses, elle est avant tout associée à la

430 Hésiode, *Théogonie*, 32 et 38.

431 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX 24, 4.

sphère artistique, elle devient garante de la transmission poétique, gardienne des récits glorieux et soutien de l'inspiration. Elle veille alors à ce que la mémoire des exploits et des dieux soit conservée à travers les chants et les arts⁴³².

En revanche, dans les contextes où elle est rapprochée de Léthé, fleuve de l'oubli, son rôle se déplace vers le domaine des morts et de l'esprit. Mnémosyne y devient protectrice des âmes, garante du souvenir sacré et médiatrice entre le monde des vivants et celui des morts. Cette fonction s'incarne de manière singulière dans le rituel de l'oracle de Trophonios, où elle encadre symboliquement l'expérience de l'initié⁴³³.

Ainsi, Mnémosyne se révèle comme une divinité à la fois liée à la mémoire de la création, et également à celle de l'âme et de la mort. Ses attributs sont en constante évolution, façonnés par les pratiques et les conceptions culturelles de la société grecque. Elle incarne une mémoire dynamique, toujours en mouvement, qui s'adapte aux besoins spirituels, artistiques et rituels de ceux qui l'invoquent. C'est d'ailleurs un point majeur pour la déesse, qui s'adapte à chaque époque et leurs besoins.

Ses fonctions sont représentées par des formes différentes. En tant que mère des Muses, et donc représentant une mémoire à l'origine des arts, c'est une Titanide, fille de Gaïa et d'Ouranos. Μνημοσύνη est formé à partir du mot μνήμη, qui désigne l'action de se souvenir, et du suffixe – σύνη, qui lui désigne la faculté de se souvenir⁴³⁴. Pausanias lui donne également le nom de Mnémé en tant que l'une des trois Muses primitives, accompagnées donc de Méléte qui représente l'exercice et Aoidé le chant⁴³⁵. Enfin, quand Mnémosyne est liée aux morts et à l'esprit, elle est principalement représentée en tant que source ou lac se situant dans l'Hadès au côté de Léthé. Elle a donc ainsi plusieurs formes qui s'adaptent à ce que les Grecs voulaient transmettre.

La réception de Mnémosyne dans le monde romain ne peut être comprise comme une simple continuité. Elle donne lieu à des réinterprétations importantes, qui traduisent un déplacement des fonctions et des significations de la déesse grecque vers d'autres formes culturelles. Si Mnémosyne reste présente dans quelques textes littéraires, sa figure est essentiellement fragmentée, réinterprétée ou substituée par d'autres figures plus directement adaptées aux valeurs et usages romains de la mémoire.

432 M. Simondon, 1982.

433 P. Bonnechere, 2003.

434 C. Pernet, 2023, p.22.

435 Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 29.

Dans la culture romaine, la mémoire est d'abord envisagée comme un instrument social. Elle est orientée vers la préservation d'un héritage familial, politique ou moral. Cette perspective fonctionnelle et collective se retrouve dans l'émergence de la figure de Memoria. Cette dernière peut être vue comme l'une des adaptations romaines les plus marquantes de Mnémosyne. La figure de Memoria apparaît à trois reprises dans des sources d'époques et d'auteurs distincts, ce qui témoigne d'un usage différencié, mais significatif de cette représentation. Dans ces occurrences, c'est son lien avec les Muses qui permet d'associer cette figure à Mnémosyne, et ainsi de l'identifier comme une entité mémorielle à part entière. Chez les Romains, le terme *memoria* est en effet celui qui revient le plus fréquemment pour désigner les fonctions associées à la mémoire ; dans son utilisation la plus simple, il renvoie à la capacité de se souvenir, ce qui fait écho à la formation du nom de Mnémosyne. En outre, à partir du III^e siècle de n.è. Memoria commence à apparaître dans le contexte funéraire, notamment sur les inscriptions. Cette présence a donné lieu à deux interprétations. La première suggère que Memoria serait une divinité personnifiée, invoquée pour préserver le souvenir du défunt, ce qui s'accorderait bien avec la figure de Mnémosyne, elle aussi en lien avec le monde des morts⁴³⁶. La seconde lecture, qui semble plus convaincante lorsqu'on la confronte à l'usage d'autres personnifications comme Fortuna, voit en *memoria* non pas une divinité autonome, mais une métaphore de la mémoire que les vivants conservent du disparu. Dans cette perspective, Memoria joue un rôle essentiel dans la préservation de l'identité du défunt, face à la menace constante de l'oubli. Elle s'inscrit dans un ensemble de gestes commémoratifs, mêlant émotion, rituel et inscription sociale⁴³⁷. Quoi qu'il en soit, dans la réception romaine de Mnémosyne, Memoria reste le nom qui revient le plus souvent pour traduire sa fonction.

La seconde figure mobilisée pour évoquer Mnémosyne dans le monde romain est Moneta. Elle n'est mentionnée qu'à deux occasions précises, chez Hygin⁴³⁸ et chez Livius Andronicus⁴³⁹. Comme dans le cas de Memoria, le lien est établi à travers son rôle de mère des Muses, ce qui permet d'associer Moneta à la déesse grecque de la mémoire. Toutefois, contrairement à Memoria, Moneta, ou plus précisément l'épiclèse de Junon Moneta, est une divinité à part entière, dotée d'un temple, d'un culte structuré et de pratiques rituelles consacrées. L'épithète Moneta attribuée à Junon signifie « celle qui avertit » ou « celle qui fait se souvenir », une fonction qui n'est pas sans rappeler celle de Mnémosyne en tant que mémoire agissante ou éveillée. Néanmoins, bien que certains auteurs latins associent Junon Moneta aux Muses, elle ne participe pas à la sphère de la mémoire artistique ou créative ; elle n'est pas liée aux arts, contrairement à Mnémosyne dans la tradition grecque. Cela

436 G.V. Heems, 2021.

437 M. Bettini, 2009, p.54-56.

438 Hygin, *Fables*, préface.

439 Livius Andronicus, *Odusia*, 8, 480.

dit, nous avons vu que dans la culture romaine, la mémoire n'est pas intrinsèquement rattachée aux pratiques artistiques. Dès lors, l'apparition de Junon Moneta dans ce rôle mémoriel peut être interprétée comme une transposition de Mnémosyne, adaptée aux cadres symboliques et aux valeurs propres à la société romaine⁴⁴⁰.

Les textes littéraires nous livrent quelques traces directes de Mnémosyne, notamment chez Ovide et Hygin. Ces auteurs modifient sensiblement les cadres traditionnels du mythe. Dans *les Métamorphoses*, Ovide évoque l'union de Jupiter et de Mnémosyne, mais en transformant Zeus en berger, ce qui ancre la scène dans un décor pastoral inhabituel⁴⁴¹. Hygin, de son côté, bouleverse davantage la généalogie, il présente Monéta comme mère des Muses, reléguant Mnémosyne en arrière-plan, et modifiant ainsi en profondeur la filiation divine⁴⁴². Cette réorganisation généalogique traduit une volonté de romaniser les figures grecques, tout en leur assignant de nouveaux rôles adaptés au cadre latin.

Les Muses elles-mêmes subissent une forme de dédoublement. D'un côté, elles conservent leur nom grec et leur prestige associé. De l'autre, elles se trouvent partiellement assimilées aux Camènes, divinités latines originelles de la poésie⁴⁴³. Virgile, notamment, fait appel aux Muses tout en rappelant leur fonction mémorielle dans l'élaboration de son chant épique. Toutefois, cette fonction est beaucoup moins développée que dans le monde grec⁴⁴⁴. Les Muses deviennent des auxiliaires du poète, mais la mémoire, en tant que puissance structurante de la parole et du monde, est moins présente. Mnémosyne trouve également un écho dans les mosaïques où elle est parfois représentée aux côtés de ses filles. Ces représentations sont réservées à un public élitiste, et participent d'une valorisation savante et culturelle⁴⁴⁵. Le prestige qui entoure les Muses rejaillit sur Mnémosyne lorsqu'elle est figurée avec elles.

Mnémosyne, dans le monde romain, change donc de statut. Elle devient une présence diffuse, éclatée entre plusieurs figures Memoria, Monéta et même les Muses. Elle perd bien souvent son lien avec l'inspiration et la parole, au profit d'une mémoire tournée vers la politique, l'organisation et la continuité sociales. Cette évolution ne signe pas la disparition de Mnémosyne, mais son intégration dans un système symbolique différent, où la mémoire cesse d'être une force poétique pour devenir une force politique.

440 M. Bettini, 2009, p. 56-58.

441 Ovide, *Les métamorphoses*, V, 268, 280, VI, 114.

442 Hygin, *Fables*, préface.

443 J. Dangel, 1997.

444 Virgile, *L'Énéide*, 1, v. 8-11.

445 I. Morand, 1999, p. 547-555.

À l'issue de ce parcours consacré à l'étude de la réception de Mnémosyne au Moyen Âge et à l'époque moderne, plusieurs éléments essentiels peuvent être dégagés. Le premier constat concerne l'effacement apparent de la déesse au fil du temps, en particulier à mesure que le christianisme s'impose comme paradigme culturel dominant. Toutefois, cet effacement est trompeur. Car si Mnémosyne, en tant que figure nommée, disparaît en grande partie des textes et des représentations, ses fonctions fondamentales, la mémoire comme principe fondateur du savoir et de l'expression artistique, ne cessent, quant à elles, de se perpétuer ; par le biais de figures associées, comme les Muses ou Léthé, ou à travers des notions abstraites telles que l'allégorie de la mémoire, ses attributs se trouvent intégrés, transformés, mais jamais entièrement oubliés. La mémoire et l'oubli, dans leurs tensions comme dans leur complémentarité, traversent ainsi les siècles, au cœur de la pensée et des pratiques culturelles.

Loin d'être une ère d'amnésie, le Moyen Âge se révèle au contraire comme une époque intensément préoccupée par la mémoire. Celle-ci, héritée des savoirs antiques et réinvestie dans un cadre chrétien, devient l'un des piliers de l'édifice intellectuel médiéval. Les techniques anciennes de mémorisation, telles que celles développées par les auteurs classiques, sont reprises et adaptées, notamment dans les monastères, où la mémoire se transforme en exercice de rigueur spirituelle autant qu'intellectuelle. Loin de reléguer la mémoire à une fonction passive, les clercs et penseurs médiévaux en font un outil actif d'interprétation et de transmission du sacré. De la rhétorique à la poésie, en passant par les arts du chant et de la musique, la mémoire devient le socle d'un système symbolique complexe qui, tout en christianisant son contenu, conserve nombre de structures héritées de Mnémosyne.

Cette continuité est particulièrement manifeste dans les arts visuels. Bien qu'éloignés formellement de l'Antiquité gréco-romaine, les dispositifs médiévaux, vitraux, fresques, tympans remplissent une fonction mémorielle comparable c'est-à-dire rappeler, transmettre, inscrire le souvenir dans l'espace collectif. Par la force des images, le fidèle est invité à réactiver une mémoire partagée, à renouveler son lien au passé. C'est là une forme de survie de Mnémosyne et de son intégration aux asclépiades, par-delà son invisibilité apparente⁴⁴⁶.

Les Muses, quant à elles, connaissent une transformation progressive. À partir du modèle des arts libéraux, elles réapparaissent sous des formes allégoriques féminines, au nombre de sept, chacune associée à un domaine de savoir structuré. Si leur divinité s'efface, leur fonction perdure. La mémoire, bien qu'absente sous le nom de Mnémosyne, demeure présente dans l'organisation du savoir, devenue matrice d'une pensée ordonnée et transmise.

446 S.P. Ahearne-Kroll, 2014.

Avec la Renaissance et l'avènement de l'époque moderne, le retour aux sources antiques offre un nouvel espace d'expression à la figure de Mnémosyne. Le regain d'intérêt pour les arts de la mémoire, l'essor de l'iconologie avec les travaux de Cesare Ripa⁴⁴⁷, par exemple, contribuent à faire ressurgir la déesse dans des formes renouvelées. Elle est alors identifiée à Memoria, figure allégorique dotée d'attributs spécifiques, intégrée à une cosmologie chrétienne repensée. Cette relecture confère à Mnémosyne une visibilité nouvelle dans les arts visuels, comme en témoigne notamment le tableau de Jacob de Witt, où elle est représentée selon les codes pastoraux du XVII^e siècle, qui fait d'ailleurs un rappel au changement opéré par Ovide sur le mythe de la déesse. À Fontainebleau, les Muses retrouvent une place d'honneur dans les programmes iconographiques, parfois fusionnées aux Grâces, témoignant de l'actualité persistante de la mémoire dans les conceptions modernes du beau et du savoir. L'époque moderne renouvelle la présence des Muses dans les cercles académiques. La fondation de l'Académie de poésie et de musique par Jean-Antoine de Baïf⁴⁴⁸, par exemple, les place au cœur d'un projet humaniste qui vise à harmoniser le monde par l'ordre musical. Cette réhabilitation de l'idéal antique conforte le lien fondamental entre mémoire et création artistique. La poésie élégiaque, quant à elle, introduit une nouvelle tonalité, plus intime, la mémoire devient personnelle, mélancolique, reflet d'un rapport sensible au passé, comme chez Du Bellay⁴⁴⁹ ou La Mesnardière⁴⁵⁰.

Enfin, le mythe de Mnémosyne, revisité à travers le prisme de Léthé, continue d'évoluer. Dans la Divine Comédie, Dante remodèle le mythe antique en l'intégrant à une théologie de la purification, Léthé et Eunoé symbolisent l'oubli des fautes et la récupération d'une mémoire spirituelle purifiée⁴⁵¹. Dans cette réinterprétation, Mnémosyne renaît sous la forme d'Eunoé, figure de la mémoire rédimée. Si Léthé demeure la seule à être nommée dans la plupart des représentations modernes, elle n'opère jamais seule, sa fonction d'oubli n'a de sens que dans la tension dialectique avec celle de la mémoire.

En définitive, la figure de Mnémosyne traverse le Moyen Âge et l'époque moderne sous des formes multiples, fragmentées, mais toujours actives. Derrière les noms de Memoria, Eunoé ou simplement des Muses, elle conserve ses attributs essentiels, mémoire fondatrice, gardienne du savoir, garante de la transmission. Même absente de manière explicite, Mnémosyne se révèle par sa fonction, incarnée dans les pratiques spirituelles, artistiques et intellectuelles des époques post-antiques. Elle

447 Ripa Cesare, *Iconologia*, 1593.

448 F.A. Yates, 1989, p. 45-55.

449 Joachim Du Bellay, *La defence et illustration*.

450 Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *Le caractère élégiaque*, 1640, p. 5.

451 Dante, *Divine comédie*, III, 118-123, 133-135.

demeure, en filigrane, la figure tutélaire d'une mémoire culturelle et symbolique ancrée dans la pensée européenne.

La figure de Mnémosyne, reléguée aux marges du panthéon grec à travers toutes les périodes, connaît à l'époque contemporaine un certain renouveau. Si, dans les périodes précédentes, elle apparaissait de manière marginale, souvent subordonnée à des divinités plus actives ou représentée à travers ses filles, les Muses, elle devient désormais une entité autonome, investie d'une présence symbolique. Mnémosyne est mobilisée dans des champs aussi divers que les arts, la philosophie, la psychologie, la recherche scientifique ou les formes populaires de la culture contemporaine. Cette mutation traduit une époque où le rapport à la mémoire s'est considérablement transformé, devenant à la fois plus complexe et plus transversal, et où Mnémosyne peut cristalliser ces préoccupations. Bien évidemment en comparaison avec les autres dieux de l'Olympe, sa réception contemporaine reste discrète, cependant si l'on prend en compte les périodes précédentes et même celle de son origine, elle est bien plus présente, bien plus nuancée et surtout bien plus populaire. Cette analyse avait pour but de démontrer les fonctions de la déesse dans la pensée contemporaine, de ce fait toutes les sources ne sont pas mentionnées, et il en a bien plus que dans toutes les périodes précédentes inclus.

Ce changement s'accompagne donc d'un élargissement de ses fonctions. Là où l'Antiquité la reliait essentiellement à une mémoire poétique, transmise par les Muses dans le cadre d'une oralité sacrée, Mnémosyne devient aujourd'hui une figure englobante, convoquée pour représenter une grande partie des formes de mémoire, une mémoire individuelle, une mémoire parfois traumatique, une mémoire culturelle, artistique, technologique ou encore scientifique. Cette nuance symbolique de son rôle coïncide avec un besoin de donner un nom ancien à des problématiques contemporaines, de puiser dans la légitimité du mythe pour penser les nouvelles modalités de transmission, de conservation ou de disparition du souvenir. Dès lors, Mnémosyne, à sa manière, devient un point de convergence, elle lie la tradition au présent, l'Antiquité aux nouvelles formes de réflexion sur la mémoire.

Cette reconfiguration de la déesse se manifeste dans trois grands domaines de fonctionnalité, qui structurent l'analyse de sa réception contemporaine. Le premier concerne le champ artistique. Mnémosyne devient une source vive d'inspiration, au-delà de ses filles, investissant les formes visuelles et sonores les plus variées comme les arts plastiques, les performances, les installations numériques, les dispositifs muséographiques. Elle est tantôt un motif iconographique, tantôt un principe d'agencement, tantôt allégorie d'un rapport fracturé au passé. Ce n'est pas tant sa fidélité

au mythe originel qui compte, que sa symbolique qu'elle concentre et la manière dont elle permet de représenter une mémoire active, en tension, en mouvement.

Le deuxième axe concerne l'organisation des savoirs et les dispositifs de classement. Mnémosyne est ici associée à une mémoire ordonnée, à une pensée structurée de l'archive et du document. Elle incarne la capacité à préserver, trier, transmettre les formes culturelles. Elle devient une instance organisatrice, une figure méthodologique qui permet de penser la mémoire comme forme, comme réseau, comme système. Dans ce contexte, Mnémosyne n'est plus seulement la source d'une inspiration poétique, elle devient presque un emblème d'une mémoire réflexive, technique, ancrée dans les pratiques savantes. Elle n'est certes souvent citée que de nom, mais elle représente ces institutions et donc incarne ces fonctions.

Enfin, un troisième domaine, plus intime, touche à la mémoire intérieure, à ses dérèglements, à sa fragilité. Mnémosyne est convoquée dans les discours portant sur l'oubli, la maladie mentale, l'identité défaillante. Le poème d'Austin Clarke, *Mnemosyne Lay in Dust*, incarne ce glissement vers une mémoire blessée, morcelée, dont la reconstruction passe par l'acte d'écrire. De manière plus large, Mnémosyne est mobilisée dans les réflexions portant sur la mémoire de l'esprit, sur la tension entre souvenir et oubli, ou même sur la perte de repères identitaires. Elle n'est plus uniquement la gardienne de ce qui est conservé, mais devient aussi le témoin de ce qui se dérobe, de ce qui se fragmente, de ce qui s'efface.

Ainsi, la réception contemporaine de Mnémosyne ne se résume pas à une survivance symbolique. Elle témoigne d'un véritable déplacement, à la fois conceptuel et imaginaire. La déesse discrète de l'Antiquité devient aujourd'hui une figure stratégique, au croisement des mutations de notre rapport à la mémoire. Elle offre un ancrage dans un monde où l'excès de flux menace la continuité du sens, où l'archive cohabite avec l'oubli, où la mémoire devient à la fois ressource, fardeau et horizon. Mnémosyne, dans cette perspective, n'est plus seulement une référence mythologique, elle incarne une clé d'interprétation pour comprendre les enjeux mémoriels de notre temps.

L'évolution de Mnémosyne est assez intéressante pour l'étude de la réception de l'Antiquité. Contrairement à des figures comme Zeus, Athéna ou Hadès, qui ont conservé leur statut divin dans l'imaginaire collectif et continuent d'être réinvesties comme personnages de la mythologie, Mnémosyne suit un parcours différent. Déjà en Grèce antique, son rôle demeure discret, elle est principalement mentionnée comme mère des Muses, mais reste en marge des grands récits héroïques ou théogoniques. Sa réception ultérieure reflète cette singularité. À partir de cette notion, on peut comprendre que si l'époque moderne lui accorde une visibilité accrue, cette reconnaissance

n'est pas de même nature que celle accordée aux dieux les plus connus. Ce qui perdure véritablement n'est pas son statut de déesse, mais son nom, devenu symbole de la mémoire. Mnémosyne n'est plus invoquée comme figure divine, mais plus mobilisée comme métaphore, comme schème culturel. C'est là que réside l'originalité de son parcours : elle incarne moins une divinité vivante qu'un concept durable, à la croisée du mythe et de la pensée.

Néanmoins l'histoire de la réception de Mnémosyne montre que sa figure n'a cessé de se transformer pour répondre aux attentes des époques successives. On peut distinguer plusieurs modes de réception principaux. D'abord celui de la survivance implicite, où Mnémosyne n'apparaît pas nommée, mais continue d'agir en arrière-plan. C'est le cas à Rome ou au Moyen Âge, où ses fonctions se fragmentent en Memoria ou en allégories de la mémoire. La déesse subsiste de manière indirecte, en tant que fond invisible qui soutient et organise les représentations. Ensuite vient l'adaptation symbolique, où Mnémosyne est remodelée selon les valeurs de son temps. Elle est ici explicitement invoquée, mais son rôle est transformé pour servir de nouveaux cadres culturels. Enfin, à l'époque contemporaine, s'impose la réactivation critique, où Mnémosyne est redevenue une figure à part entière. Elle est convoquée dans les arts visuels, la littérature, les sciences, et tend à représenter la mémoire dans toute son étendue. Elle est alors investie comme métaphore universelle, tantôt nom explicite, tantôt signe implicite, mais toujours symbole d'un besoin collectif de penser le souvenir et l'oubli. Parfois dans ce principe, son utilisation se réfère uniquement à son nom, celui-ci permet de donner une appellation spécifique tout en donnant le prestige de l'antiquité. Ainsi, Mnémosyne n'est jamais figée, elle survit, se transforme, se réinvente. Invoquée directement ou présente en filigrane, elle incarne la plasticité de la mémoire et son inscription dans des contextes toujours renouvelés.

En définitive, la figure de Mnémosyne, bien qu'issue d'un panthéon grec multiple et foisonnant, a traversé les siècles en conservant une étonnante capacité d'adaptation. Si, dans l'Antiquité grecque, elle s'incarne sous différentes formes, titanide, source, muse, c'est principalement la version transmise par Hésiode qui a fini par s'imposer comme socle de référence dans la tradition occidentale. C'est autour de cette figure fondatrice, mère des Muses et garante de la mémoire poétique, que se sont articulées les relectures ultérieures. Cependant, ce n'est pas tant sa figure qui se fige que ses fonctions qui se transforment. À Rome, l'absence de consensus sur une adaptation unique conduit à une fragmentation symbolique. Mnémosyne devient Memoria, Moneta, où demeure une présence implicite, rarement dotée de cultes, jamais vraiment divinisée. Cette désagrégation de sa forme originelle témoigne moins d'un oubli que d'un déplacement. La mémoire, dans la culture romaine, est d'abord sociale, civique, familiale. Mnémosyne y est

absorbée dans d'autres structures, mais son nom grec subsiste et continue de porter une autorité symbolique. Durant le Moyen Âge et l'époque moderne, cette dynamique se poursuit. La déesse s'efface comme entité nommée, mais ses fonctions réapparaissent dans d'autres formes, allégories, pratiques mnémotechniques, figures associées comme les Muses ou Léthé. Mnémosyne devient alors une matrice invisible, une silhouette discrète, mais persistante au sein des systèmes de savoir et des arts. Sa mémoire est celle du monde ancien, réactivée, transformée, christianisée parfois, mais jamais tout à fait perdu. Enfin, l'époque contemporaine marque une inflexion nouvelle. Mnémosyne ne se contente plus d'être le simple cadre d'un savoir ou d'une pratique artistique, elle devient une figure autonome, malléable, réinvestie dans les problématiques actuelles de mémoire, de transmission, d'identité. Là où les Muses dominaient autrefois la scène en portant les fonctions déléguées de leur mère, elles semblent moins présentes afin de permettre une redécouverte directe de Mnémosyne. Cette autonomie retrouvée signe peut-être la reconnaissance tardive d'une déesse que l'Antiquité n'avait jamais totalement mise en avant. Au terme de ce parcours, il apparaît que Mnémosyne est moins une figure figée qu'un prisme, une interface. Elle incarne la mémoire dans ce qu'elle a de plus vivant, un processus en constante redéfinition. Déesse du changement, Mnémosyne épouse les besoins de chaque époque, sans jamais se réduire à une fonction unique. Plus qu'une déesse, elle devient un symbole, elle traverse les temps, non pas comme un modèle rigide, mais comme une figure fluide, en perpétuelle recomposition. Cette plasticité est peut-être le secret de sa survie, Mnémosyne, loin de s'éteindre, continue de faire mémoire, et de faire sens.

Figure 1, p. 60 : Mosaïque de Virgil, III^e siècle de n. è, Marbre Musée National de Bardo, Tunisie, INV. A 226, voir Zehnacker, Hubert. 2004. *Virgile et les Muses sur une mosaïque d'Hadrumète (Sousse)*, p. 44, https://www.persee.fr/doc/bsnaf_0081-1181_2004_num_2000_1_10413?q=Muses%20romaine.

Figure 2, p. 65 : *Symboles de Mnémosyne et des neuf Muses*, mosaïque grecque provenant d'Élis, II^e siècle av. n.è., Musée archéologique d'Élis, C058/7998, voir https://www.filoibenaki.gr/custom_event/triimeri-ekdromi-stin-archaia-olympia/.

Figure 3, p. 66 : *Mnémosyne*, mosaïque murale, II^es de.n.è, Musée national d'archéologie de Tarragona, inv. MNAT 45252-2, voir Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosa%C3%A9que_murale_Mn%C3%A9mosyne.jpg.

Figure 4, p. 66 : *Euterpe*, mosaïque murale, II^es de n.è, Musée national d'archéologie de Tarragona, inv. MNAT 45252, voir Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosa%C3%AFque_murale_Euterpe.jpg#mw-jump-to-license

Figure 5, p. 68 : *Mnémosyne, Julia Mammea*, Sculpture, marbre blanc, Château de Compiègne, I^{er} s. de. n. è, restauré en 2012, MR 294, voir <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010346389>.

Figure 6, p. 77 : *Allégorie de la philosophie et des sept arts libéraux*, Herrade de Landsberg, miniature de l'encyclopédie Hortus Deliciarum, 1179, copie datant de 1818 de l'original qui a été détruit, voir https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_Deliciarum,_Die_Philosophie_mit_den_sieben_freien_K%C3%Bcnsten.JPG, Wikimedia Commons CC-BY-SA 3.0.

Figure 7, p.88 : *Jupiter, sous la forme d'un berger, la grande séduction de Mnémosyne, la déesse de la mémoire*, Jacob de Wit, 1727, conservation au Rijksmuseum d'Amsterdam, voir <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jupiter-Disguised-as-a-Shepherd-Seducing-Mnemosyne-the-Goddess-of-Memory—57284e66880f7c79767972de9cc67ab8>.

Figure 8, p. 92 : *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences*, Cesare Ripa, 1636, miniature, p. 134, BNF, Réserve des livres rares, Z-513, voir <https://shs-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2015-3-page-32>.

Figure 9, p. 108 : *Mnemosyne, Lamp of Memory, Ricordanza*, Dante Gabriel Rossetti, huile sur toile, 1881 (collection privée), voir <https://blog.creativeflair.org/all-about-mnemosyne-by-dante-gabriel-rossetti/>.

Figure 10, p. 111 : *Mnemosyne, mère des Muses*, Frederic Leighton, huile sur toile, 1886 (collection privée), voir <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/european-british-art/mnemosyne-mother-of-the-muses>.

Figure 11, p. 112 : Frederic Leighton, Photographie du canvas central du plafond de la salle de musique de Marquand, January 23–30, 1903, publié dans "Illustrated Catalogue of the Art and Literary Property Collected by the Late Henry G. Marquand," sale cat., the American Art Association, Mendelssohn Hall and the American Art Galleries, lot 90, voir <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/847024>.

Figure 12, p. 116 : *Mnemosyne*, Rosemary Madigan, 1976, tête en bronze, patine verte sur base d'ardoise, 32×18×23.5 cm, collection permanente, Art Gallery of New South Wales, numéro d'inventaire 529.2000, voir <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/529.2000/.0,0>.

Figure 13, p. 117 : *Mnemosyne's Delay*, Sergio Roger, 2024, exposition de Sergio Roger, Robilant+Voena, New York, voir <https://www.alainelkanninterviews.com/sergio-roger/>.

Bibliographie

Sources antiques :

Arnobé, *Adversus nationes*, « Contre les Gentils (Contre les Païens) », Texte établi et traduit par Jacqueline Champeaux, Paris, Les Belle Lettres, 2021.

Aulu-Gelle, *Les nuits Attiques*, XIII, 8, 3, texte établi et traduit par René Marache, paris, Les Belle Lettre, 1989.

Hygin, *Fables*, préface, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Ovide, *Les Métamorphoses*, livre V, texte établi par Georges Lafaye et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Virgile, *Énéide*, Livres I-XII, texte établi et traduit par Jacques Perret, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Sources modernes :

Alighieri Dante, *La divine comédie*, 1321, édition Gallimard.

Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences*, 1593, édition L'auteur, Paris.

Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*, 1842, édition Gallimard.

Isidore de Séville, *Étymologies*, Livre III, 15, 2, texte établi par G. Gasparotto et traduit par Jean-Yves Guillaumin, Les Belles Lettres, 2009.

John Milton, *Le paradis perdu*, 1667, édité par Robert Ellrodt et traduit par François-René de Chateaubriand, Gallimard, 1995.

Masami Kurumada, *Saint Seiya, episode.G*, 1985, édition Shueisha.

Sources vidéo ludique :

Julien Berjeaut, « 50 nuances de grec » *Voila Léthé*, 2018.

Mass Effect 2, développé par Bioware, jeux vidéo, 2010.

Path to mnemosyne, développé par DevilishGames, jeux vidéo, 2018.

Etudes :

Ahearne-Kroll, S.P. 2014. « Mnemosyne at the Asklepieia ». *Classical Philology*. 109, 2, 99-118.

Amiot, Pascale. 2002. « « Inward-Outness », ou le rapport au centre dans *Mnemosyne Lay in Dust* d'Austin Clarke ». 2002.

Aron, Paul. Bertrand, Jean-Pierre. 2011. « Les 100 mots du symbolisme ». collection « Que sais-je ? ». Presses Universitaires de France.

Arribas, José Miguel Lorenzo. 2002. « Mères, muses et religieuses : transmission musicale et magistère féminin au Moyen Âge. » Translated by Mercedes Yusta. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no. 16 (November).

Beauvois, Jean-Léon. Tiberghien, Guy. Roulin, Jean-Luc. 1992 « Manuel d'études pratiques de psychologie : 2/ Etudes pratiques ». Presses Universitaires de France. Paris.

Bergez, Daniel. 2021. « 3. Les visages de l'amour. » *Hors collection*, 2021, 69–110.

Berthelet, Yann, et Van Haeperen, Françoise. 2021. « *Dieux de Rome et du monde romain. Panthéons, configurations, « triades » et autres réseaux divins.* »

Bettinetti, Simona. 2001. « La statua di culto nella pratica rituale greca ». Levante Editori in Bari, Italy.

Bettini, Maurizio. 2009. « Mythes de mémoire. Entre Jean-Pierre Vernant et la culture romaine / Myths of Memory. Between Jean-Pierre Vernant and the Romans. » *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions* 4 (1): 45–62.

Biard, Guillaume. Kalliontzis, Yannis. Charami, Alexandra. 2017. « La base des Muses au sanctuaire de l'Hélicon ». *Bulletin de Correspondance Hellénique*. 141.2, 697-752.

Blanchard, Joël. 2022. « Chapitre 2. Le « jeu » des clercs : la maîtrise des arts poétiques. » *Hors collection*, 2022, 33–54.

Blomart, Alain. 2002. « *Des dieux à l'image des citoyens* ».

Bolzoni, Lina. 2004. « La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie ». Droz, coll. Titre courant.

Bonnechere, Pierre. 2003. « Trophonios de Lébadée: Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique ». *Religions in the Graeco-Roman World*, Volume 150, 464.

Bonnet, Corinne. Pirenne-Delforge, Vinciane. Pironti, Gabriella. 2016. « Dieux des grecs, dieux des romains : Panthéons en dialogue à travers l'histoire et l'historiographie ». Bruxelles-Rome. Institut Historique Belge de Rome.

Brauns, Jean-Marie. 2019. « Sens et contresens de la notion de mystère ». *Nouvelle revue théologique*. vol 141. p. 569-582.

Bruyère, Marie-Christine. 2023. « J'ai tout pour faire une belle histoire ». *La Cause du Désir* 113 (1): 198–202.

Cadiou, François, Anne Lemonde, Clarisse Coulomb, and Yves Santamaria. 2011. *IX / Histoire et mémoire*. Repères. Paris: La Découverte.

Calame, Claude. 2006. « Pratiques poétiques de la mémoire, Représentations de L'espace-temps en Grèce ancienne ». collection tap/série histoire contemporaine. 324.

Calame, Claude. 2008. « Les lamelles funéraires d'or : textes pseudo-orphiques et pratiques rituelles ». *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*. 21.

Camille, Michael. 1992. « *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* ». Cambridge. Massachusetts : Harvard University Press.

Camille, Michael. 1996. « Images dans les marges : Aux limites de l'art médiéval ». NRF Gallimard. Paris.

Cany, Bruno. 2009. « Le meilleur des Achéens: La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque. ». *Hermann philosophie*. 145–156.

Carus, Paul. 1893. « Professor Haeckel's Confession of Faith ». The Open Court.

Carruthers, Mary J. 1990, « *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* ». Cambridge University Press.

Cassola, Filippo. 1962. « I Gruppi Politici Romani Nel III Secolo A.C. ». Università degli Studi di Trieste.

- Champeaux, Jacqueline. 1982. « *Fortuna. Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain. I - Fortuna dans la religion archaïque.* ».
- Chantraine, Pierre. 1980. « Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Tome IV-2 : Φ-Ω et Index ». Paris: Klincksieck.
- Chardon, Christine Louchard. 2021. « Chapitre 1. Vieillesse et démence. » *Psychismes*. July 29. 2021. 3–21.
- Chatelain, Jean-Marc. 1993. « Livres d’emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735) ». Paris. Klincksieck.
- Chatzivasilou, Despina. 2018. « Mnémosyne, mnémé, memoria : Les arts de la mémoire et les images mentales. Réflexions comparatives ». in : Berthoz & Scheid. éd. 2018. 45-60.
- Chénétier, Marc. 2003. « « Du palais à l’hypertexte : les avatars de Mnémosyne ». Esquisse d’une réflexion sur les rapports entre conceptions de la mémoire et littérature. » In *La Mémoire*, 115–139. Le Temps des savoirs. Paris: Odile Jacob.
- Chevance, André. 2003. « Alzheimer, le mal de Léthé. Une hypothèse psychogène de la maladie d’Alzheimer est-elle crédible ? ». revue Cliniques méditerranéennes.
- Clément-Tarantino, Séverine. 2007. « Fama ou la renommée du genre. Recherches sur la représentation de la tradition dans l’Énéide. » *L’information littéraire* (Paris) 59 (2): 42–48.
- Colard, Jean-Max. 2001. « Les Contraintes de la Muse : l’adresse au pouvoir dans la poésie de la Renaissance française (1515-1560). » *L’information littéraire* (Paris) 53 (1): 34–36.
- Couture-Mingheras, Alexandre. 2023. « À l’ombre de la vérité : l’ignorance métaphysique. » *L’Enseignement philosophique* 73 (3): 101–112.
- Cowart, Georgia J. 2013. « Sirènes et Muses : de l’éloge à la satire dans la fête théâtrale, 1654-1703. » *Dix-septième siècle* (Paris cedex 14) 258 (1): 23–33.
- Daguet-Gagey, Anne. 2021. « La mémoire et sa condamnation dans le monde romain : L’éloquence de l’oubli ? » *e-Spania. Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, no. 38 (February): 38.
- Daive, Jean. 2015. « Aby Warburg et l’image en procès. » *Arts. Journal français de psychiatrie* 42 (2): 90–98.
- Dauvois, Nathalie. 2000. « L’expression lyrique et sa spécificité. » *Études littéraires*, 2000, 41–58.
- Dangel, Jaqueline. 1997. « Le "carmen" latin : rhétorique, poétique et poésie ». *Revue Euphrosyne*. n°25.
- De La Sizeranne, Robert. 2008. « Le préraphaélisme ». Parkstone Press Ltd.
- Delon, Michel. 2007. « « La femme de trente ans » ou Mnémosyne. » *L’Année balzacienne* (Paris cedex 14) 8 (1): 21–32.

- Dillon, Matthew. 1994, « The Didactic Nature of the Epidaurian iamata ». *journal Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, volume 101, pages 239–260.
- Dion, Nicholas. 2013. « Muses élégiaques, muses pérennes. La tristesse comme critère définitoire de l'élegie française, de Sébillet (1548) à La Mesnardière (1640). » In *De la permanence*, 65–84. Hermann, 2013.
- Dion, Nicholas. 2023. « La Fontaine et les poètes dramatiques de son temps : le cas d'Achille ». *Le fablier XXXIII* 71-76.
- Dupont, Florence. 2022. « 8. Les monuments augustéens:Virgile, Tite-Live, Ovide. » *Philosophie. Collection U*, September 29, 2022, 501–654.
- Dupont, Jean-Claude. 2008. « La mémoire en héritage. » *La revue pour l'histoire du CNRS*, no. 21 (July): 21.
- Edwards, Deborah. 2011. « Australian Collection Focus : Torso 1954 and 1986 ». Sydney.
- Emmanuelle Charpentier, Benoît Grenier. 2022. « Le temps suspendu. Une histoire des femmes mariées par-delà les silences et l'absence. » *Livre. Anthropologie*. <https://una-editions.fr/le-temps-suspendu>, November 2022. international.
- Estienne, Sylvia, and François Lissarrague. 2015. « Le corps des dieux dans les mondes grec et romain : bilan historiographique. » *Histoire. Dialogues d'histoire ancienne* 14 (Supplement14): 19–30.
- Fernández-Polanco, Aurora. 2013. « Mnémosyne à l'époque de la digitalisation globale. » *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, no. Hors-série 4 (January): Hors-série 4.
- Ferrari, Jean-Louis. 1988. « Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate ». *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome (BEFAR)*, 271).
- Ferrini, Jean-Pierre. 2022. « I. La langue du paradis. » *Hors collection*, 2022, 15–42.
- Flower, I, Harriet. 2006. « The Art of Forgetting : Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture ». The University of North Carolina Press.
- Fonseca, David. 2013. « La « mémopathie » du législateur français. » *Science Politique. Parlement[s], Revue d'histoire politique* 19 (1): 169–182.
- Galinier, Jacques. 2007. « Mnémosyne en Amérique. » *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, no. 183 (September): 183.
- Galinsky, Karl. 2014. « MEMORIA ROMANA: Memory in Rome and Rome in Memory. » *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes* 10: III–193.
- Gall, Jean-Marie Le. 2018. « Chapitre 4. De la renaissance de l'Antiquité à la naissance de la Modernité. » *Hors collection*, 2018, 151–207.

- Gladu, Kim. 2019. « II. La mythologie galante. » Littérature. *Les collections de la République des Lettres*, 2019, 231–252.
- Godo, Emmanuel. 2020. « Le Paradis de Dante: Une réponse au malheur du monde. » Littérature. *Études*, no. 11 (October): 101–110.
- Goldberg, Victoria L. 1966. « Graces, Muses, and Arts: The Urns of Henry II and Francis I. » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29: 206–218.
- Goodin, Alexis et Kathleen, Morris. 2017. « Orchestrating Elegance: Alma-Tadema and the Marquand Music Room ». Williamstown, Massachusetts: Clark Art Institute.
- Gori, Roland. 2003. « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir ». Cliniques méditerranéennes. volume 67. Érès.
- Gourcy, Constance De. 2016. « Femmes Face à l'absence, Bretagne et Québec (XVIIe -XVIIIe SIÈCLES) Sous la direction d' Emmanuelle Charpentier et Benoît Grenier. » Billet. *CRISALIDE*, June 26, 2016.
- Grenier, Benoît, and Catherine Ferland. 2013. « « Quelque longue que soit l'absence » : procurations et pouvoir féminin à Québec au xviii^e siècle. » *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no. 37 (July): 37.
- Grimal, Pierre. 2023. « Chapitre III. La littérature augustéenne. » *Que sais-je ?*, April 14, 2023, 159–187.
- Guerry, Linda, and Verlaine, Julie. 2020. « L'histoire de Mnémosyne. » *Genre & Histoire*, no. 26 (November): 26.
- Harman, Graham. 2023. « 1. La Divine Comédie. » *Hors collection*, December 22, 2023, 61–196.
- Heems, Gilles Van. 2021. « De Mnemosyne à Memoria : conception et personification de la mémoire chez les Grecs et les Romains. » Littérature. *Sens-Dessous* 28 (2): 149–157.
- Hénin, Emmanuelle. 2023. « La mémoire : Expérience spirituelle et expérience esthétique. » *Communio* 286 (2): 37–55.
- Hughes, J. Donald. 2014. « Environmental Problems of the Greeks and Romans : Ecology in the Ancient Mediterranean ». Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Iriarte Goñi, Ana. 1994. « Traits féminins de la mémoire primordiale ». Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens. 9. 1. 315-326.
- Kammerer, Paul. 1919. « The Law of Seriality: A Theory of Recurrences in Daily Life and World Events ». traduction de Jason David Bulkeley.
- Kattan, Emmanuel. 2002. « Penser le devoir de mémoire ». Presses Universitaires de France. collection « Questions d'éthique ».

- Kisluk-Grosheide, Danielle. 1994. « The Marquand Mansion ». *The metropolitan museum of art Journal*. vol 29.
- Kyriakidis, Stratēs. 1998. « Narrative Structure and Poetics in the Aeneid: The Frame of Book 6 ». Bari. *Le rane. Studi series*. vol 23.
- Lafaye, Georges. 1904. « Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs ». Félix Alcan. Paris.
- Lancha, Janine. 1990. « Les Mosaïques de Vienne ». Presses universitaires de Lyon.
- Laubry, Nicolas. 2021. « Chapitre 3. Les stèles. » *Histoire. Histoire et Archéologie*, December 10, 2021, 89–128.
- Laubry, Nicolas. 2021. « Chapitre 5. Aspects religieux et culturels du formulaire funéraire. » *Histoire. Histoire et Archéologie*, December 10, 2021, 157–185.
- Leclercq, Dom, Jean. 1957. « L'Amour des lettres et le désir de Dieu ». Éditions du Cerf. Collection Initiations au Moyen Âge. Université de Virginie.
- Leumann, Manu. 1977. « Lateinische Laut- und Formenlehre ». München. Beck.
- Lietz, Beatrice. 2012. « La dea di Erice e la sua diffusione nel Mediterraneo. Un culto tra Fenici, Greci e Romani ». Edizioni della Normale in Pisa.
- Maggi, Marco. 2013. « « Un semplice lume » Reflets de Dante (Caproni, Celan). » *Littérature. Revue de littérature comparée* 345 (1): 49–61.
- Margolin, Jean-Claude. 2022. « Musique et humanisme : À propos d'Érasme et de Luther. » In *Mousikè et aretè : La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, edited by Florence Malhomme and Anne-Gabrielle Wersinger, 205–227. De Pétrarque à Descartes. Paris: Vrin, 2022.
- Mariotti, Silvia. 1986. « Livio Andronico e la traduzione artistica ». Urbino.
- Marrou, Henri-Irénée. 1938. « Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains. ». Université de Grenoble. Bibliothèque de l'Institut français de Naples.
- Meunier, Delphine. 2014. « Camenae : épopée d'une traduction manquée. » *Littérature. Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, no. 1: 151–172.
- Miano, Daniele. 2011. « Monumenta. Aspetti storico-culturali della memoria nella Roma medio-repubblicana ». éditions Bulzoni. Rome.
- Moatti, Claudia. 2003. « Experts, mémoire et pouvoir à Rome, à la fin de la République. » *Histoire. Revue historique* 626 (2): 303–325.

- Morand, Isabelle. 1999. *Culture et décor mosaïqué dans l'antiquité romaine : à propos d'un livre récent*. 1999.
- Nelis, Damien. 2001. « Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius ». ARCA. Leeds.
- Newall, Christopher. 1990. « The art of Lord Leighton ». Phaidon Press Ltd. ISBN: 9780714829579.
- Offenstadt, Nicolas. 2007. « Chapitre 2. La concorde rétablie : oublier et se taire. » Histoire. *Hors collection*, 2007, 49–74.
- Orlin, M, Eric. 2010 « Foreign Cults in Rome. Creating a Roman Empire ». Oxford University Press
- Ormond, Leonée et Ormond, Richard. 1975. « Lord Leighton ». New Haven. Paul Mellon Centre for Studies in British Art. Yale University Press.
- Ormond, Richard. 1996. « Leighton & Mural Painting ». Apollo, London.
- Papaemmanuel, Alexandre. 2021. « Mode d'emploi pour un Atlas Mnémosyne des services de renseignement. » *Revue Défense Nationale* 842 (7): 97–104.
- Perrin, Jean-François. 2014. « 17. « Toutes mes idées sont en image » : scénographie mentale et culture des arts mnémoniques chez Rousseau. » In *Rousseau et le spectacle*, 265–281. Armand Colin, 2014.
- Picklesimer Pardo, María, Luisa. 2004. « La fuente en el bosque (a propósito de las Camenas) ». *Florentia Iliberritana: Revista de estudios de Antigüedad Clásica*. n°15.
- Pierre, Maxime. 2005. « Rome dans la balance. La poésie augustéenne imite-t-elle la poésie grecque ? ». F. Dupont, E. Valette-Cagnac (dir.), *Façons de parler Grec à Rome. L'Antiquité au présent*. Paris. Belin. p. 229-254.
- Pirenne-Delforge, Vinciane. 2006. « Retour à la source. Pausanias et la religion grecque ». Presses universitaires de Liège.
- Pirenne-Delforge, Vinciane. 2018. « Le polythéisme grec comme objet d'histoire : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 7 décembre 2017 ». Collège de France.
- Pironti, Gabriella. 2017. « Des dieux et des déesses : le genre en question dans la représentation du divin en Grèce ancienne ». in : Boehringer & Sebillotte Cuchet. éd. 2017. 155-167.

Piganiol, André. 1923. « Recherches sur les jeux romains : notes d'archéologie et d'histoire religieuse. ». Faculté des Lettres de Strasbourg.

Poulle, Bruno. 2014. *Des lieux de mémoire dans la Rome du IV^e siècle*; Daniele Miano, *Monimenta. Aspetti storico-culturali della memoria nella Roma medio-repubblicana*, Rome, Bulzoni Editore, 2011. 2014.

Proguidis, Lakis. 2013. « Un enfant tardif de Mnémosyne. » In *La mémoire du roman*, edited by Isabelle Daunais, 23–34. Espace littéraire. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2013.

Pugliese Carratelli, Giovanni. 2001. « Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci ». Adelphi. Milan.

Queyrel, François. 2020. « Chapitre 19. Rome centre d'art hellénistique. » *Hermann psychanalyse*, 2020, 307–326.

Raymond-Dufouleur, Emmanuelle. 2016. « Virgile, la mémoire et les Muses : l'innovation derrière la tradition. » *Interférences. Ars scribendi*, no. 9 (July): 9.

Redshaw, Thomas. 1985. *The « Dominant » of Memory in Austin Clarke's The Vengeance of Fionn (1917)*. 1985.

Ribeyrol, Charlotte. 2013 « Étrangeté, Passion, Couleur : L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds (1865-1880) ». Grenoble : ELLUG. coll. « Esthétique et représentation : monde anglophone (1750-1900) ». EAN 9782843102509.

Riedweg, Christoph. 1998. « Initiation – Tod – Unterwelt: Beobachtungen zur Kommunikationssituation und narrativen Technik der orphisch-bakchischen Goldblättchen ». volume « Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert. ». publication Stuttgart et Leipzig.

Rigal, Élisabeth. 2018. « Mnémosyne et Léthé. » *Psychologie. Psychanalyse YETU* 41 (1): 95–109.

Rossetti, William, Micael et Rossetti, Dante, Gabriel. 1911. « The Works of Dante Gabriel Rossetti ». Ellis. Hazell, Watson and Viney, Ltd.

Saenen, Frédéric. 2019. « Céline, du Styx au Léthé. » *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, ahead of print, June 4, 2019.

Sauron, Gilles. 2005. « Chapitre VI. Les Romains et l'art. » In *Histoire de la civilisation romaine*, 233–333. Presses Universitaires de France, 2005.

Schacter, Daniel. 2001. « The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers ». Houghton Mifflin. ISBN 0318040196.

Scheid, John. 1992. *Rome et ses dieux*. 1992.

Scheid, John. 2019. « Chapitre 9. La double vie des dieux romains. » *Histoire. Cursus* 4: 142–164.

- Schniewind, Alexandrine. 2014. « Chapitre premier - La mort, ses représentations et ses rituels. » Littérature. *Que sais-je ?*, 2014, 9–69.
- Schmitt, Jean-Claude. 1987. « Mythe et culture folklorique au Moyen Âge ».
- Schott-Billmann, France. 2006. « Chapitre VII. L'union des opposés dans les Mystères d'Éleusis. » Psychologie. *Hors collection*, 2006, 137–162.
- Seckel, Raymond-Josué. 2015. « Les images de la mémoire dans un recueil d'iconologie. » Histoire. *Revue de la BNF* 51 (3): 32–35.
- Séginger, Gisèle. 2015. « III. Une poétique contre la métaphysique. » *Savoir Lettres*, 2015, 173–255.
- Severi, Carlo. 2009. « L'univers des arts de la mémoire. Anthropologie d'un artefact mental. » *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (Paris) 64e année (2): 463–497.
- Simondon, Michèle. 1982. « La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C ». Les Belles Lettres. Collection d'Études Mythologiques.
- Skutsch, Otto. 1985. « The Annals of Quintus Ennius ». Oxford University Press.
- Snelson, Kermit. 2019. « The Throne of Mnemosyne. » *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* XI (2): 2.
- Svenbro, Jesper. 2021. *La Parole et Le Marbre : Aux Origines de La Parole Poétique*. Les Belles Lettres, 2021.
- Syson, Antonia. 2016. « Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory. Memoirs of the American Academy in Rome Supp. 10 by Karl Galinsky ». The University of Chicago Press.
- Tilliette, Jean-Yves. 2007. « Ovide métamorphosé : l'Ovide moralisé, les Tales from Ovid de Ted Hughes. » Littérature. *Poétique* 151 (3): 312–324.
- Van Andringa, William. 2021. « Chapitre 6. Gestes de mémoire : rituels et pratiques mémorielles. » Histoire. *Histoire et Archéologie*, December 8, 2021, 131–150.
- VanHeems, Gilles. 2021. « De Mnemosyne à Memoria : conception et personnification de la mémoire chez les Grecs et les Romains ». Sens-Dessous. vol 28. Éditions de l'Association Paroles.
- Vial, Hélène. 2004. « La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation. » Littérature. *L'information littéraire* 56 (2): 34–37.
- Vidal, Daniel. 2007. « Christophe Bourgeois, Théologies poétiques de l'âge baroque. La Muse chrétienne (1570-1630). » *Archives de sciences sociales des religions*, no. 138 (June): 138.
- Vidal, Daniel. 2015. « Aux marges du sacré : lectures en religions ». Éditions L'Harmattan.

Verdier-Navlet, Jacqueline. 2014. « La Représentation du paradis dans la littérature européenne d'Homère à Milton. Le poète et le sacré ». Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée ».

Vernant, Jean-Pierre. 1962. « Les Origines de la pensée grecque ». Presses universitaires de France. collection « Mythes et Religions ». dirigée par Georges Dumézil.

Vernant, Jean-Pierre. 1965. « Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique ». Poche / Sciences humaines et sociales. La Découverte.

Vernant, Jean-Pierre. 1989. « L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne ». Gallimard.

Vernant, Jean-Pierre. 1996. « Aspects mythiques de la mémoire ». Poche / Sciences humaines et sociales. 107-136.

Veyne, Paul. 2005. « L'Empire gréco-romain ». éditions du Seuil. collection « Des travaux ».

Volken, Henri. 2005. « Mnémosyne érudite - la théorie comme mémoire. » *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, no. XLIII-131 (February): XLIII-131.

Walker, Daniel, Pickering. 1941. « Musical humanism in the 16th. and early 17th centuries ». The music review. Vol 2.

Yates, Frances Amelia. 1987. « l'art de la mémoire ». Gallimard.

Yates, Frances Amelia. 1996. « III. Poésie et musique « mesurées ». » *Questions*, 1996, 47-99.

Zehnacker, Hubert. 2004. *Virgile et les Muses sur une mosaïque d'Hadrumète (Sousse)*. 2004.

Zink, Michel. 1976. « La Prédication en langue romane : avant 1300 ». Nouvelle bibliothèque du Moyen âge.

Zink, Michel. 1985. « La Subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis ». Presses universitaires de France (PUF).

Table des matières

Introduction.....	4
Partie I - La période romaine.....	20
I - Une recherche romaine.....	23
A. La mémoire romaine.....	23
A.1) Une conception différente.....	23
A.2) Séparation avec les arts, mais unification dans la mort.....	27
B. Les dieux du Grecs aux Romains.....	32
B.1) Une implantation de dieux.....	32
B.2) Dieux personnification.....	36
II- Réécriture du mythe de Mnémosyne.....	39
A. Nouvelle version du mythe avec Ovide.....	39
A.1) Ovide et son rapport avec les dieux.....	39
A.2) Zeus devenu berger.....	42
B. Une affiliation différente chez Hygin.....	44
III- Une nouvelle vision pour Mnémosyne et les Muses.....	46
A. Une adaptation de Mnémosyne.....	47
A.1) Le cas de Memoria.....	47
A.2) Le cas de Moneta.....	51
B. Les Muses romaines.....	54
B.1) Les Camènes : figures poétiques et mémorielles de la Rome antique.....	54
B.2) Virgile et son rapport aux Muses.....	57
C. Une adaptation artistique de Mnémosyne.....	61
C.1) La perception des dieux.....	61
C.2) La représentation de Mnémosyne et de ses filles.....	64
IV- Conclusion.....	69
Partie II - Mnémosyne, l'art et la mémoire au Moyen Âge et à l'époque moderne.....	72
I- Les Muses, l'art et la mémoire au Moyen Âge.....	75
A. La vision des Muses au Moyen Âge.....	75
B. La mémoire dans l'art au Moyen Âge.....	79
II- Les Muses, l'art et la mémoire à l'époque moderne.....	81
A. Les muses de l'époque moderne.....	81
B. La mémoire à l'époque moderne.....	86

C. Mnémosyne et ses allégories.....	90
III- Léthé et l'oubli de Mnémosyne.....	94
A. Dante : Adaptation du mythe orphique.....	94
B. Le rôle d'Eunoé, l'élévation de l'âme.....	97
C. Évolution du mythe de Léthé.....	99
IV- Conclusion.....	101
Partie III - Renaissance de Mnémosyne à l'époque contemporaine.....	105
I – Patronne des arts.....	107
A. Une représentation du savoir.....	107
A.1) Peinture du XIX ^e siècle.....	107
A.2) Inspiratrice des arts.....	115
B. Un lien de mémoire et d'oubli dans la littérature.....	119
B.1) L'interprétation d'Honoré de Balzac.....	119
B.2) <i>Mnémosyne lay in dust</i>	122
II- Une fonction de la déesse modifiée et un lien avec les sciences.....	126
A. Mnémosyne dans l'archivage.....	126
A.1) l'Atlas Mnémosyne.....	126
A.2) L'association Mnémosyne.....	129
B. Utilisation de Mnémosyne dans les sciences.....	131
B.1) Le trône de Mnémosyne liée à la mémoire organique.....	131
B.2) L'oubli et la mémoire dans la démence.....	135
III- Adaptation des domaines de Mnémosyne.....	137
A. Une vision populaire.....	138
B. Une fonction de l'esprit.....	141
IV- Conclusion.....	144
Conclusion.....	147
Bibliographie.....	159