



HAL
open science

Revisiter une figure mineure du mythe troyen dans la littérature contemporaine : l'exemple d'Énonè chez Christa Wolf et Claude Pujade-Renaud

Véronique Léonard-Roques

► To cite this version:

Véronique Léonard-Roques. Revisiter une figure mineure du mythe troyen dans la littérature contemporaine : l'exemple d'Énonè chez Christa Wolf et Claude Pujade-Renaud. Carnets comparatistes du CÉRÉDI N°1, 2021. hal-03745500

HAL Id: hal-03745500

<https://hal.univ-brest.fr/hal-03745500>

Submitted on 4 Aug 2022

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

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

Revisiter une figure mineure du mythe troyen dans la littérature contemporaine : l'exemple d'Œnonè chez Christa Wolf et Claude Pujade-Renaud

Véronique LÉONARD-ROQUES
Université de Brest
HCTI, UR 4249

Absente du corpus homérique comme des pièces des tragiques grecs, la figure de la nymphe Œnonè semble être apparue à la période hellénistique (Lycophron, Conon, Parthénios de Nicée, entre autres). Elle est développée dans la cinquième héroïde d'Ovide où elle est l'auteure d'une lettre adressée à Pâris dans laquelle, lui rappelant le monde pastoral de leurs amours heureuses, elle lui reproche de l'avoir abandonnée et de lui avoir préféré Hélène. La figure est donc rattachée à un épisode précédant la guerre de Troie (l'exposition du jeune Pâris sur le mont Ida). Œnonè est la première épouse du prince troyen du temps de son obscurité dans les bois du Mont Ida. Son histoire « se situe en marge des épopées homériques », la guerre de Troie étant alors considérée « sous l'angle des amours entre Alexandre et Hélène¹ ».

Œnonè apparaît comme un personnage mineur du cycle troyen, une figure de la mythologie savante que mentionnent Strabon, Apollodore ou Dictys de Crète. Après Quintus de Smyrne (IV^e siècle), qui la réactualise au chant 10 de sa *Suite d'Homère* à l'occasion du récit de la mort de Pâris, la protagoniste semble tomber quelque peu dans l'oubli. La popularité d'Ovide à la Renaissance lui assure une nouvelle émergence. On note en particulier une fausse héroïde commise en 1474 par un humaniste (sous le pseudonyme d'Angelus Quirinus Sabinus) qui livre une réponse de Pâris à Œnonè² ou une réécriture sous la plume de Lemaire de Belges (*Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*, à partir de 1511). Au XVII^e siècle, c'est essentiellement la peinture qui assure la transmission de cette histoire (Pieter Lastman, *Paris und Ōnone*, 1619 ; Claude Gelée dit le Lorrain, *Paysage avec Pâris et Œnonè*, 1648 ; Reyer van Blommendael, *Pâris et Œnonè*, 1655 ; Angelica Kauffmann, *Paris and Œnone Carving their Names into a Tree*, 1779...). Au XIX^e siècle, avec la publication du poème d'Alfred Tennyson (*Œnone*, 1829), la figure connaît un regain de fortune, en particulier dans les pays anglophones (Harriet Hosmer, *Œnone*, 1854-1855 ; Helen Hunt Jackson, *Œnone*, 1885 ; Laurence Binyon, *Paris and Œnonè. A Tragedy in One Act*, 1906). Si au XX^e siècle, elle semble se faire plus discrète (Janet Monteith Gilbert, *Œnone. Multimedia piece*, 1975), elle reparait

¹ Michèle Biraud, Dominique Voisin, Arnaud Zucker *et alii*, « Commentaire », dans Parthénios de Nicée, *Passions d'amour*, texte grec établi et commenté par Michèle Biraud *et alii*, Grenoble, Jérôme Millon, 2008, p. 104.

² Voir Jean-Pierre Néraudau, « Situation d'Ovide », dans Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, édition de Jean-Pierre Néraudau, traduction de Théophile Baudemont, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1999, p. 225.

chez Christa Wolf et Claude Pujade-Renaud, deux autrices contemporaines qui reconfigurent certains épisodes de la guerre de Troie dans *Kassandra* (1983) et *Celles qui savaient* (2000)³. Chez la romancière est-allemande, Œnonè appartient à la communauté féminine du Mont Ida où se rêvent et s'expérimentent des relations de genre et de classe en rupture avec celles qui ont cours à Troie. Chez l'écrivaine française, la voix de la nymphe est la deuxième à se faire entendre dans un recueil de poèmes qui donne successivement la parole à cinq figures mythiques féminines issues de l'Antiquité grecque.

Face à deux œuvres qui revisitent des figures et des épisodes de la guerre de Troie, on s'interrogera sur les modalités et les enjeux du réinvestissement contemporain de cette protagoniste mineure, voire obscure⁴, à l'aune d'une « révision mythopoétique » (traduction possible de la notion de « *revisionist mythmaking* » théorisée par Alicia Ostriker⁵) attentive aux questions de genre (*gender*) et de changements de paradigmes anthropologiques. Il conviendra d'abord de s'arrêter sur ce qui, de l'Antiquité à nos jours, fait l'identité de la figure d'Œnonè au sein du mythe troyen. Puis nous examinerons comment la protagoniste sert la valorisation de l'harmonie naturelle et des valeurs pacifiques dans le corpus retenu. Enfin, nous questionnerons l'autonomie de sa parole et son savoir.

Épisodes de l'histoire d'Œnonè et traits majeurs de la figure

Dans la mesure où Œnonè est une figure savante de la mythologie gréco-romaine à la présence limitée dans la culture collective actuelle, les deux autrices se sont manifestement informées et documentées à son sujet. Christa Wolf a confié s'être passionnée pour la « multiplicité des sources⁶ » de la geste troyenne ou du mythe des Argonautes⁷. *Kassandra* entretient un dialogue intertextuel explicite avec de nombreuses lectures, ce dont témoignent tout particulièrement les titres mentionnés dans la quatrième des conférences d'un ouvrage qui en compte cinq (la cinquième consistant en une réécriture fictionnelle de la guerre de Troie dont Cassandre est la narratrice) ainsi que la riche bibliographie⁸ qui fait partie des « seuils⁹ » de l'œuvre mais qui n'a pas été reprise

³ Œnonè est également convoquée par Natalie Haynes dans sa toute récente fiction homérique intitulée *A Thousand Ships* (London, Mantle, 2019). Dans un dispositif choral que domine la voix de la muse Calliopé, la romancière fait entendre nombre de voix féminines pour donner une version au féminin de la guerre de Troie. Œnonè y emblématise la résilience manifestée par les veuves en temps de guerre en tant que forme oubliée ou dévalorisée d'un héroïsme du quotidien.

⁴ À cette figure mythique aujourd'hui largement ignorée du grand public, certains dictionnaires de mythologie accordent néanmoins une place dans les épisodes relatifs aux premières amours de Pâris. Ainsi, outre le *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine* de Pierre Grimal (Paris, PUF, 1951, p. 327), le *Dictionnaire de mythologie classique* de H. Aubert (Paris, Vuibert, 1927, p. 144) consacre une entrée au destin tragique de la nymphe. Une place plus importante est faite à Œnonè dans *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300-1990s* (Jane Davidson Reid, with the assistance of Chris Rohmann, New York / Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 820-821). En revanche, la figure est absente du dictionnaire d'Elisabeth Frenzel (*Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 9. Auflage, 1998) ainsi que des dictionnaires dirigés par Pierre Brunel (*Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988 et *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002).

⁵ Alicia Ostriker, « *The Thieves of Langage: Women Poets and Revisionist Mythmaking* », *Signs*, vol. 8, n° 1 (Autumn, 1982), p. 68-90.

⁶ Christa Wolf, « De Cassandre à Médée » (mai 1997), trad. par Nicole Bary, dans Marie Goudot (dir.), *Cassandra*, Paris, Autrement, 1999, p. 130.

⁷ *Medea. Stimmen* date de 1996.

⁸ Christa Wolf, « Literaturnachweise », dans *Voraussetzungen einer Erzählung : Kassandra*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008, p. 241-246.

⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

dans la traduction française. Christa Wolf connaît bien *The Greek Myths*¹⁰, le célèbre recueil mythographique de Robert Graves qui figure dans la bibliographie finale de *Kassandra*, et *The White Goddess*¹¹ constitue l'un des ouvrages cités dans la quatrième conférence¹². La reconfiguration d'Œnonè semble précisément porter l'empreinte, nous le verrons, de la lecture de la cinquième héroïde d'Ovide, qui constitue la version antique la plus connue de l'histoire de la nymphe.

Il en va de même chez Claude Pujade-Renaud qui a manifestement puisé chez Ovide la matière liée à Œnonè (héroïde V) comme à Okyrrhoè (*Métamorphoses* 2, 633-675), la troisième des locutrices qu'elle fait intervenir dans son recueil. Or, ces deux protagonistes sont précisément les moins connues des figures féminines dont l'autrice fait entendre la voix aux côtés de celles de Cassandre, Jocaste et Ismène. De plus, *Celles qui savaient* est également un recueil lié par le retour de figures ou de motifs communs, principe d'écriture que l'on observe dans les *Héroïdes* où l'on trouve des références à Œnonè aux lettres XVI et XVII (il s'agit respectivement des lettres de Pâris à Hélène et d'Hélène à Pâris). On peut en outre supposer que Pujade-Renaud connaît la *Kassandra* de Wolf dont le retentissement éditorial a été considérable¹³ et qui a pu constituer une médiation supplémentaire dans sa réception du personnage d'Œnonè.

Chez les Anciens, Œnonè est une nymphe, généralement la fille du fleuve Kébren¹⁴, qui évolue dans les forêts du Mont Ida. Incarnation de la puissance des éléments naturels, elle figure parmi les divinités de rang inférieur (qui, participant du divin, sont néanmoins mortelles). Cette caractéristique est respectée par Pujade-Renaud, la locutrice éponyme du second poème se présentant comme « moi la nymphe des bois¹⁵ » et évoquant sa « beauté d'écorce et de sève¹⁶ ». Dans le récit de Wolf où la transcendance est écartée (prêtresse d'Apollon, Cassandre a perdu la foi et jamais les dieux n'interviennent dans l'action), Œnonè est un personnage de rang socialement inférieur (elle sert par exemple à la table du palais), mais Cassandre, la narratrice, signale qu'« aux dires des serviteurs, [elle] avait dû être une nymphe dans sa vie antérieure¹⁷ », mention qui peut opérer comme un signe de complicité adressé par l'autrice à son lectorat cultivé. La protagoniste appartient à l'« univers des montagnes et des forêts¹⁸ », un monde périphérique en marge de la cité et du palais sur lequel nous reviendrons.

L'identité d'Œnonè tient aussi à deux dons qu'elle présente dans nombre de textes antiques. Le premier, qui réside dans sa capacité à annoncer l'avenir (Parthénios, Conon, Apollodore), se manifeste particulièrement par la prédiction du destin de son époux (elle

¹⁰ Sur l'usage fait par Christa Wolf dans *Kassandra* de *The Greek Myths* (1955) de Robert Graves, voir dans ce même atelier en ligne l'article d'Élodie Coutier « De l'*Illiade* au roman contemporain : le rôle médiateur des traductions et des recueils mythographiques ». *The Greek Myths* rapporte l'histoire d'Œnonè au chapitre 159 qui est consacré à Pâris et Hélène.

¹¹ Robert Graves a publié *The White Goddess* en 1948.

¹² Ch. Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung : Kassandra*, op. cit., p. 173.

¹³ Voir Alain Lance, *Coupures de temps*, Éditions Tarabuste, 2015, p. 151-152.

¹⁴ Parthénios de Nicée, Apollodore, Quintus de Smyrne. Ovide indique simplement qu'elle est « fille d'un grand fleuve » (*Lettres d'amour. Les Héroïdes*, op. cit., p. 70).

¹⁵ Claude Pujade-Renaud, *Celles qui savaient*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷ Christa Wolf, *Cassandre. Les Prémises et le récit*, trad. Alain Lance et Renate Lance Otterbein, Paris, Stock, 1994, p. 321 ; *Kassandra. Erzählung*, München, Luchterhand Literaturverlag, 2000 : « *Oinone, die nach Meinung der Dienerschaft in ihrem früheren Leben eine Wassernymphe gewesen sein sollte [...]* », p. 70. Toutes les citations proviennent désormais de cette édition.

¹⁸ *Ibid.*, p. 316 ; « *der Übertritt aus der Palastwelt in die Welt der Berge und Wälder* », *ibid.*, p. 66.

prophétise la trahison qu'il commet à son égard en l'abandonnant pour Hélène et la funeste blessure qu'il reçoit au combat¹⁹). On retrouve cet élément chez Pujade-Renaud :

Ne t'en va pas vers les tiens
ne pars pas en quête d'Hélène
je vois ta mort se profiler
Ne pars pas je vois je sais²⁰.

Le motif des prophéties d'Œnonè est néanmoins absent chez Lycophron ou Ovide, comme il l'est aussi dans le réinvestissement livré par Wolf. On proposera plus loin une interprétation de ce point. En outre, Œnonè se caractérise aussi par sa connaissance des plantes qui en fait une guérisseuse hors pair. Selon Ovide, elle tient ce don d'Apollon qui la jugea « digne d'être initiée à ses secrets » et lui « enseigna l'usage des plantes médicinales²¹ ». Wolf en fait une soignante aux compétences bien supérieures à celles des médecins officiels de Troie²². Dans les textes des Anciens, c'est tout particulièrement dans sa relation à Pâris que la nymphe exploite ce don, ce que reprend Pujade-Renaud : « j'allais cueillir / des plantes connues de moi seule / destinées à la soigner²³. » Les versions antiques font même d'Œnonè la seule auxiliaire à pouvoir sauver Pâris de la blessure que Philoctète lui inflige à la fin de la guerre de Troie. Citons Parthénios : « Et elle lui expliquait comment il devait un jour être blessé à la guerre, et que personne ne serait capable de le guérir sauf elle²⁴ » ou Quintus de Smyrne : « Œnonè seule peut de ses mains le préserver de la mort et des Trépas, si elle y consent²⁵ ».

Dans les textes antiques, la relation d'Œnonè à Pâris est aussi sous-tendue par une opposition structurale qui fait osciller la figure féminine entre les positions de victime et de bourreau. La nymphe peut être promue au rang d'épouse exemplaire au regard de sa fidélité conjugale et rejoindre ainsi, selon les assignations traditionnelles de genre, des figures comme Pénélope ou Andromaque. La trahison du prince troyen à son égard la rapproche également des premières épouses délaissées que sont Didon ou, plus encore, Médée. L'Œnonè d'Ovide fait entièrement entendre sa plainte à la première personne tandis que chez Quintus les compagnes de la nymphe s'exclament : « Ah ! vraiment, Pâris n'était qu'un scélérat, lui qui quitta femme si fidèle pour prendre une concubine sans pudeur, fléau de mort pour lui-même, pour les Troyens et pour sa cité²⁶ ! » Cette fidélité à la parole donnée, qui s'accompagne parfois de mésalliance (chez Ovide, Œnonè rappelle que, « fille d'un grand fleuve », elle « a daigné s'unir à un esclave²⁷ », à un « pauvre pasteur²⁸ »), valorise le personnage féminin et dévalue la figure masculine en en affichant la versatilité. C'est chez Wolf, nous le verrons, que la dégradation axiologique de Pâris culmine, l'inconstance du personnage étant associée à un désir de puissance qui le conduit à multiplier les trahisons.

¹⁹ Pâris est atteint par une des flèches imprégnées de poison tirées par le héros grec Philoctète (celui-ci était le dépositaire de l'arc et des flèches trempées dans le sang de l'hydre de Lerne ayant appartenu à Héraclès). De cette blessure mortelle, seule Œnonè aurait pu le sauver.

²⁰ C. Pujade-Renaud, *Celles qui savaient*, op. cit., p. 27.

²¹ Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, op. cit., p. 76.

²² Ce trait caractérise aussi l'héroïne éponyme de *Medea. Stimmen*. Les quatre conférences non fictionnelles de *Kassandra* traitent également de la question du savoir des femmes.

²³ C. Pujade-Renaud, *Celles qui savaient*, op. cit., p. 26.

²⁴ Parthénios de Nicée, *Passions d'amour*, op. cit., p. 101.

²⁵ Quintus de Smyrne, *La Suite d'Homère*, t. 3, texte établi et traduit du grec par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 27.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, op. cit., p. 70.

²⁸ *Ibid.*, p. 73.

Figure de la passion amoureuse, Œnonè peut par jalousie rechercher la vengeance (en cela elle entre une nouvelle fois en résonance avec les représentations les plus courantes de Médée) et se révéler funeste à Pâris. Dans la plupart des versions antiques en effet, elle se refuse à soigner le prince troyen de sa blessure reçue au combat. Chez Parthénios, Conon ou Quintus, elle renvoie à Hélène l'ex-époux qui, à l'agonie, se souvient de ses prédictions et de ses pouvoirs et la supplie de le sauver (à titre d'exemple on citera *La Suite d'Homère* où elle déclare : « Retourne auprès d'Hélène : passe tes nuits et tes jours à roucouler tes plaintes dans son lit, cloué par l'atroce douleur²⁹ »). De victime, Œnonè devient donc bourreau, avant de reprendre une place de victime. Lorsque prise de remords elle se décide à soigner son époux, elle arrive en effet trop tardivement pour ce faire. Désespérée, elle se suicide alors en se jetant sur son bûcher funéraire (Lycophron, Parthénios) ou en s'étranglant (Conon, Apollodore).

Notons qu'il est même des versions où la jalousie d'Œnonè la conduit, pour se venger d'Hélène, à utiliser Korythos, le propre fils qu'elle a eu avec Pâris. Korythos devient alors le rival de son père qui finit par le mettre à mort (Conon, Parthénios). Partant, l'histoire d'Œnonè et de Pâris illustre les dangers des passions d'amour excessives et dévastatrices (*Erotica Pathémata*) lorsqu'un double crime se commet au nom de la passion : l'adultère du fils et l'infanticide du père³⁰ ». Mais les manifestations de dépit amoureux et le désir de vengeance potentiellement éprouvés par une épouse trahie disparaissent significativement chez Wolf³¹ et Pujade-Renaud. Ce choix s'explique sans doute par la fonction première dévolue à Œnonè : figurer un *ethos* en complète opposition avec les catégories et les valeurs de la cité patriarcale, lesquelles, pour deux autrices qui ont fait l'expérience des violences de masse du XX^e siècle, conduisent inexorablement à la ruine.

Œnonè ou la valorisation de l'harmonie naturelle et des valeurs pacifiques

Le réinvestissement de l'histoire d'Œnonè et de Pâris sert le traitement d'une opposition entre nature et culture lorsque cette dernière prend la forme pervertie d'une société régie par le goût de la domination et de la destruction, qui exclut le féminin de la sphère publique et s'engage obstinément dans les violences et les surenchères de la conquête ou de la guerre. « Là-bas dans la cité troyenne / tu vas apprendre la haine / et le plaisir de détruire³² », dit du prince la nymphe de *Celles qui savaient*, ajoutant : « À présent tu vas t'enivrer / du goût âcre du sang versé³³ ».

²⁹ Quintus de Smyrne, *La Suite d'Homère*, op. cit., p. 29.

³⁰ M. Biraud, D. Voisin, A. Zucker et alii, « Commentaire », dans Parthénios de Nicée, *Passions d'amour*, op. cit., p. 266.

³¹ Christa Wolf condamne les représentations idéologiques de genre qui irriguent nombre de discours sur les désordres et les excès de la passion amoureuse féminine et montre, en revisitant la matière mythique troyenne ou la geste des Argonautes, que de tels stéréotypes fonctionnent comme des instruments de domination masculine induits par le système patriarcal. Ainsi, dans sa reconfiguration de la figure de Médée, Christa Wolf se livre à la « transmotation » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 386) d'un motif mis en place par Euripide qui a connu une réception considérable en Occident, celui de la jalousie amoureuse. « Dans des relations à peu près matriarcales entre femmes, la jalousie à cause d'un homme n'existe pas », a-t-elle déclaré (Petra Kammann, « Pourquoi Médée ? Entretien avec Christa Wolf », trad. Gisella Hauer et Didier Plassard, propos recueillis le 25/01/1996, dans *La Dimension mythique de la littérature contemporaine, La Licorne*, textes réunis et présentés par Ariane Eissen et Jean-Paul Engélibert, Université de Poitiers, 2000, p. 45). Dès *Kassandra* (voir les quatre premières conférences de poétique), Wolf est séduite par l'idée d'une dégradation historique du statut social des femmes correspondant au passage d'une organisation matriarcale (plus égalitaire, plus respectueuse, moins tournée vers la guerre, la conquête, la dévastation) à une organisation patriarcale (hiérarchique et dominatrice, qui traite les femmes en mineures).

³² C. Pujade-Renaud, *Celles qui savaient*, op. cit., p. 27.

³³ *Ibid.*

Aux côtés d'autres personnages féminins, l'Énonè de Wolf incarne le choix d'un mode de vie en marge de la cité dans un univers d'authenticité, celui des femmes des bords du Scamandre et du Mont Ida. Ce monde périphérique des cabanes et des cavernes devient le « véritable foyer³⁴ » et le refuge de la princesse Cassandre en rupture avec les siens pendant les dernières années du conflit. Il s'agit d'un espace où existe le « nous³⁵ », communauté véritable au sens de *Gemeinschaft*³⁶ : un lieu de partage, d'échange des savoirs et des capacités. Dans ce monde frugal empli de joie et propice à la création artistique³⁷ s'expérimentent de nouvelles relations de genre et de classe en vue de la formation d'une communauté pacifique régie par d'autres logiques que celles de la domination patriarcale et des hommes en armes. En harmonie avec les cycles naturels, Énonè participe pleinement à cette expérience à valeur d'utopie dont les participants – les femmes ont été rejointes par « certains autres jeunes hommes dont la guerre avait abîmé le corps ou l'âme³⁸ » – ont conscience, face aux ravages des combats, de « projeter un mince rayon d'avenir dans les ténèbres du présent³⁹ ».

Dans cette opposition de deux univers, face à Énonè campée en allégorie des cycles naturels, « demeurant elle toujours la même, comme la nature, à travers les changements⁴⁰ », Pâris opère comme une incarnation des dérives de la volonté de puissance favorisée par la domination patriarcale. Le frère aimé de Cassandre rejoint en effet la galerie des figures masculines négatives du roman de Wolf que sont en particulier Achille et Agamemnon. « Faible, mon frère, faible. Une lavette⁴¹ », dit de lui la princesse. Aux yeux d'Énonè, le personnage est accablé d'une « maladie⁴² » inconnue qui l'effraie, tant elle est étrangère à son comportement et à ses valeurs. Ce mal que la guérisseuse ne sait nommer est sans doute le désir de puissance qui dévore le héros, le poussant à « vouloir posséder [Hélène] uniquement parce qu'elle passe pour être la plus belle de toutes les femmes » et « parce qu'en la possédant, il deviendrait le premier de tous les hommes⁴³ ». Un tel désir conduit Pâris, dans la spirale destructrice de la guerre, à « march[er] sur des cadavres – pas des cadavres de Grecs ; des cadavres de Troyens⁴⁴ ». « Toute sa vie durant il fut tenu de prendre une revanche après l'autre⁴⁵ », diagnostique Cassandre. Cette interprétation psychologisante des mécanismes de compensation est conduite chez Pujade-Renaud au prisme d'un regard plus empathique, celui amoureux d'Énonè elle-même :

³⁴ C. Wolf, *Cassandre*, op. cit., p. 309 ; « *mein wirkliches Heim* », dans *Kassandra. Erzählung*, op. cit., p. 60.

³⁵ « Là, enfin, j'avais le "nous" », *ibid.*, p. 415 ; « Da, endlich, hatte ich mein 'Wir' », *ibid.*, p. 147.

³⁶ Dans son ouvrage intitulé *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887), Ferdinand Tönnies oppose la *Gemeinschaft* (« communauté » véritable, cimentée par des liens organiques) à la *Gesellschaft* (« société » où les relations sont artificielles, inspirées par l'esprit de calcul et la rationalité, marquées par le triomphe de l'individualisme). Ce couple *Gemeinschaft / Gesellschaft* joue un rôle structurant dans la pensée sociologique au XX^e siècle.

³⁷ La pratique du chant, de la musique et de la danse que développent les femmes de la communauté du Mont Ida rappelle un motif central de la poésie pastorale et des utopies.

³⁸ Ch. Wolf, *Cassandre*, op. cit., p. 426 ; « *manche jungen Männer, die an Körper oder Seele durch den Krieg beschädigt waren* », dans *Kassandra. Erzählung*, op. cit., p. 156.

³⁹ *Ibid.*, p. 429 ; « *in die finstere Gegenwart [...] einen schmalen Streifen Zukunft vorzuschieben* », *ibid.*, p. 159.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 430 ; « *Sie blieb, wie der Natur, im Wechsel immer gleich* », *ibid.*, p. 160.

⁴¹ *Ibid.*, p. 419 ; « *Schwach, Bruder, schwach. Ein Schwächling* », *ibid.*, p. 151.

⁴² « La maladie de Pâris lui était inconnue, et cela lui faisait peur », *ibid.*, p. 321 ; « *Die Krankheit des Paris sei ihr unbekannt und machte ihr Angst* », *ibid.*, p. 70.

⁴³ *Ibid.*, p. 321 ; « *Nur besitzen will, weil sie angeblich die schönste aller Frauen sei ? Weil er durch ihren Besitz der erste aller Männer werde ?* », *ibid.*, p. 70.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 381 ; « *der gehe über Leichen – nicht Griechenleichen ; Troerleichen* », *ibid.*, p. 120.

⁴⁵ *Ibid.* ; « *Eine Scharte nach der andern hatte der auszuwetzen, sein Leben lang* », *ibid.*

Sans doute pour réparer l'atroce rejet premier
 lui fallait-il ce don suprême
 la plus belle femme connue
 si prodigieusement belle
 de n'être qu'une ombre⁴⁶
 [...]
 Aucune de mes plantes
 ni ma geste amoureuse
 n'auront pu guérir
 la blessure originelle
 du reniement par les siens
 enfant qui aurait dû périr de l'abandon ou dévoré
 dans l'obscur des forêts⁴⁷.

Comme son avatar chez Pujade-Renaud, l'Œnonè de Wolf, quoique trahie, ignore la vengeance ou la rancœur. Ainsi se rend-elle immédiatement auprès de Pâris lorsque celui-ci, mourant, la réclame. Mais la guerre et ses violences radicales ont raison de celle qui incarne la plénitude des cycles naturels. Épouvantée par la découverte des extrémités que les humains peuvent s'infliger dans leur rage de destruction et leur avidité de victoire⁴⁸, elle intègre la galerie romanesque des femmes rendues folles, aliénées par la sauvagerie des combats : « En voici une de plus [...] dont le regard se fige⁴⁹ », constate Cassandre. Le monde d'espérance et les revendications éthiques incarnés par la communauté du Mont Ida sont défaits par le triomphe de la fureur guerrière qui signifie seulement « massacres et désastres⁵⁰ ».

Le réinvestissement d'Œnonè sert manifestement le refus des catégories indexées à l'épique. Face à la binarité proposée par le monde de la cité (« tuer ou mourir »), l'Œnonè de Wolf est un personnage en quête d'une troisième voie (« vivre⁵¹ »), choix prôné par l'autrice depuis que celle-ci a progressivement pris ses distances avec le régime est-allemand et qu'elle privilégiera encore lors de l'absorption de la RDA par la RFA. Chez Pujade-Renaud, l'accent élégiaque des propos de la nymphe et les motifs pastoraux qui lui sont associés rappellent nettement la cinquième héroïde d'Ovide. L'univers d'Œnonè est un *locus amoenus* (« Ruissellement des sources / bruissantes autour de nous⁵² ») où l'on ne chasse que par nécessité et avec un profond respect de la vie. Le poème de *Celles qui savaient* réactive les valeurs d'amour et de paix dont la poésie pastorale est porteuse. Chez Ovide en effet, la lettre d'Œnonè à Pâris se caractérise par le rejet des catégories du registre épico-tragique. La nymphe ovidienne le souligne par deux fois : « mon amour est pour toi sans dangers : avec moi aucune guerre ne te menace⁵³ » ; « je n'apporte point avec les Grecs toutes les fureurs de la guerre⁵⁴ ». Jacqueline Fabre-Serris a analysé l'originalité de cette cinquième héroïde dans la réécriture de la guerre de Troie qu'elle constitue, en particulier par son opposition au traitement du sujet par Virgile :

Silencieux sur les exploits accomplis par la *virtus* des combattants, il [Ovide] n'évoque la guerre que du point de vue de ceux qui en subissent dans la vie les plus cruels effets : le texte n'est qu'une

⁴⁶ C. Pujade-Renaud, *Celles qui savaient*, op. cit., p. 28.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸ C. Wolf, *Cassandre*, op. cit., « il n'existe aucune limite aux horreurs que les hommes commettent les uns contre les autres » p. 408 ; « *daß es für die Greuel, die Menschen einander antun, keine Grenze gibt* », dans *Kassandra. Erzählung*, op. cit., p. 141.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 431 ; « *Wieder eine, dacht ich, die mit diesem starren Blick geschlagen ist* », *ibid.*, p. 160.

⁵⁰ C. Pujade-Renaud, *Celles qui savaient*, op. cit., p. 25.

⁵¹ C. Wolf, *Cassandre*, op. cit., p. 407 ; « *Zwischen Töten und Sterben, ist ein Drittes : Leben* », dans *Kassandra. Erzählung*, op. cit., p. 141.

⁵² C. Pujade-Renaud, *Celles qui savaient*, op. cit., p. 26.

⁵³ Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, op. cit., p. 70.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 76.

longue déploration sur le bonheur brisé d'une nymphe au cœur fidèle. [...] À la suite des élégiaques, Ovide refuse de prendre pour modèle Virgile dont l'œuvre culmine, avec l'exaltation, dans *L'Énéide*, des valeurs héroïques célébrées comme le ferment de la cité et la condition de la domination romaine sur l'univers. Par un changement de perspective aussi ingénieux que provocant, l'*Héroïde* V réduit le plus illustre des conflits héroïques à n'être qu'un fond de scène sur lequel se détachent les bonheurs et les aléas de la vie pastorale [...]. Ce qui relativise l'histoire du prince avec Hélène, le réduit à un simple adultère⁵⁵.

L'originalité du texte ovidien qui semble résonner dans les choix opérés dans *Celles qui savaient* tient aussi au point de vue adopté : une vision profondément subjective qui est celle d'une figure féminine. Car comme le remarque Évrard Delbey, « ce qui est nouveau, c'est que plus que d'autres œuvres de la poésie antique les *Héroïdes* semblent mettre l'individu au premier plan. Pour la première fois, des personnages mythologiques – des femmes essentiellement – prennent la parole, disent “je” sans être sur scène ou sans que leurs paroles soient introduites par un aède⁵⁶ ».

C'est donc aussi aux questions de la parole et du savoir féminins que nous convie le réinvestissement contemporain d'Œnonè.

De l'autonomie de la parole et du savoir d'Œnonè

Les réécritures livrées par Wolf et Pujade-Renaud relèvent des entreprises contemporaines de révision des mythes qui visent à donner de l'épaisseur aux figures féminines mineures des textes fondateurs de la culture occidentale en les faisant passer au premier plan et, plus particulièrement, en réécrivant l'histoire de leur point de vue. Donner une voix aux femmes de l'ombre, faire entendre une « parole de femme⁵⁷ » (Annie Leclerc) face à une culture masculine dominante qui assigne les femmes au silence dans la vie publique et dans le domaine de la création où elles sont parlées par les hommes⁵⁸, c'est réviser (voire corriger) l'histoire en montrant la contribution prépondérante à la civilisation apportée par l'autre moitié de l'humanité et en proposant des modèles féminins. La réception créatrice des mythes le permet particulièrement, ceux-ci étant des matériaux transgénériques et des outils de symbolisation collectifs.

Qu'en est-il d'Œnonè, cette figure mineure qui n'apparaît pas dans les œuvres devenues canoniques du corpus épique (Homère, Virgile) ou des principaux dramaturges tragiques (Eschyle, Euripide, Sophocle, Sénèque) ? Avant Ovide, l'énonciation à la première personne semble lui avoir été refusée (Lycophron, Parthénios de Nicée). Mais le potentiel élégiaque de son histoire conduit le poète latin à lui donner la parole dans un genre nouveau et hybride, empruntant à plusieurs formes : l'éthopée (délibération rhétorique conduite par un personnage mythologique ou historique), la lettre en vers (distiques élégiaques), le monologue d'inspiration tragique (poème fait pour être lu) empruntant son sujet à l'épopée mais en le traitant à la marge. On sait combien fut novatrice, face à l'ordre moral voulu par Auguste, l'expression directe du désir féminin

⁵⁵ Jacqueline Fabre-Serris, « *L'Héroïde* V d'Ovide. Variation sur un topos de la poésie romaine : l'opposition monde pastoral / monde héroïque », dans Jacqueline Fabre-Serris et Alain Deremetz (dir.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*. En hommage à Simone Viarre, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille III, coll. « UL3 Travaux et recherches », 1999, p. 49-50.

⁵⁶ Évrard Delbey, *Héroïdes d'Ovide*, Paris, Atlantica, 2005, p. 17.

⁵⁷ Annie Leclerc, *Parole de femme*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1974. Signalons que l'autrice a consacré une fiction au point de vue de Pénélope (*Toi, Pénélope*, Arles, Actes Sud, 2001).

⁵⁸ Voir à ce sujet l'article de l'anthropologue Ida Magli, « Pouvoir de la parole et silence de la femme » [« Donna Woman Femme », 1976], trad. de l'italien par J. Anzilotti et J. de Groote, https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_12_1_1079 (consulté le 30 mars 2021).

que traduisent nombre d'*Héroïdes*⁵⁹. Dans la lignée d'Ovide, c'est à la voix d'Œnonè qu'André Destouches consacre sa *Cantate à voix seule* (1716). Modulée à la première personne, la plainte de la nymphe se déploie aussi dans le célèbre poème d'Alfred Tennyson, tout comme elle constitue le deuxième monologue poétique du recueil de Claude Pujade-Renaud.

Le texte hybride de Wolf lui-même situé au carrefour des genres narratif et théâtral⁶⁰ présente, dans le traitement d'Œnonè, une alternance entre énonciations directe et indirecte (déjà à l'œuvre chez Quintus de Smyrne), les paroles de la protagoniste rapportées au discours direct restant néanmoins rares. C'est que Cassandre est la principale énonciatrice et l'héroïne éponyme d'un récit où, au seuil de la mort, elle rapporte sa version de la guerre de Troie. La situation diffère chez Pujade-Renaud dans la mesure où *Celles qui savaient* constitue un recueil poétique. Toutefois, si la voix d'Œnonè s'y fait bien entendre à la première personne, le monologue poétique qui lui est confié n'en est pas moins l'un des plus courts d'un ouvrage dans lequel la nymphe n'a pas non plus le statut d'héroïne éponyme. La parole de la naïade ne trouve son sens que dans la construction d'un ensemble, où chacune des cinq figures féminines accède à la première personne dans des discours fédérés par les questions du savoir et de la parole publique, cette dernière ayant une portée politique majeure dans la mesure où les assignations de genre cantonnent les femmes à la sphère du privé dans un système structurel où le masculin détient le monopole de l'action publique et de l'accès aux fonctions d'autorité. Or, les locutrices de *Celles qui savaient* ont en commun d'énoncer des vérités que les hommes ne veulent pas entendre (ou qui ne sont admises que trop tard, une fois la catastrophe advenue : la guerre de Troie ; la guerre fratricide entre Étéocle et Polynice à Thèbes). Leur voix et leur lucidité contredisent les versions officielles qui affirment leur ignorance, leur incapacité et leur infériorité. Toutes les cinq paient leur clairvoyance et leur discernement par leur éloignement, voire leur transformation en animal (dans le cas d'Okyrroè), c'est-à-dire par leur rejet du champ politique sur lequel les hommes continuent à régner. Mais, à travers les propos des locutrices⁶¹, savoir et sagesse n'en sont pas moins déplacés du masculin vers le féminin grâce à une série de permutations et de repolarisations de genre.

Celles qui savaient peut ainsi être lu comme une variation dans la littérature de l'extrême contemporain sur la constitution d'un répertoire généalogique féminin ou d'une galerie de modèles associés au champ du savoir traditionnellement dénié aux femmes. On peut donc estimer que le recueil de Claude Pujade-Renaud s'inscrit dans la lignée de l'œuvre pionnière de Christine de Pizan (*Le Livre de la Cité des Dames*, 1404) et des

⁵⁹ Voir Jean-Pierre Néraudau, *Ovide ou les dissidences du poète*, Paris, Les InterUniversitaires, 1989, p. 19-26.

⁶⁰ *Kassandra*, œuvre polygénérique, joue du brouillage et du franchissement des frontières entre les formes littéraires. La fiction narrative (la cinquième conférence) consiste en un unique monologue de Cassandre et fait suite à quatre conférences relevant de genres divers : récit de voyage, journal de travail, lettre. Ce monologue de Cassandre se prête facilement à la mise en scène (citons par exemple l'adaptation française réalisée par Hervé Loichemol en 2015 avec Fanny Ardant dans le rôle de l'héroïne éponyme). En effet, il s'approche des « paroles solitaires » qui constituent l'« une des constantes du théâtre contemporain » (Florence Fix, « Avant-propos », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 7). Bâties autour d'un unique énonciateur, ces pièces monologiques « di[sent] et répèt[ent] le manque, l'absence de l'autre, mais aussi la dépossession du langage qu'implique cette énonciation » (*ibid.*, p. 8) ; elles influent sur la conception de l'action dramatique en en instaurant une « architecture non-actionnelle, mais narrative » (*ibid.*, p. 11).

⁶¹ Sur la parole au féminin, renvoyons aussi à l'historienne Mary Beard, *Women and Power: A Manifesto*, London, Profile Books Ltd, 2017.

écrits philogynes de la Querelle des femmes⁶² (citons pour exemples Madeleine de Scudéry, *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques* [1644], Pierre Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes* [1647], Benito Jerónimo Feijoo, *Defensa de las mujeres* [1726] ou Felicia Hemans, *Records of Woman* [1828]). Développant un contre-récit collectif et choral face aux représentations traditionnelles et à l'écriture de l'Histoire, l'entreprise conduite par Claude Pujade-Renaud s'apparente à des œuvres contemporaines ou ultra-contemporaines comme *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig, *Figures d'égarées* (1989) et *Cantate à sept voix* (2009) de Sylviane Dupuis ou *The World's Wife* de Carol Ann Duffy (1999) qui sont autant d'exemples de reconfigurations à l'ère des réparations⁶³ de la forme littéraire des catalogues de figures féminines.

Figure mineure dans la littérature antique, Cœnonè conserve néanmoins ce statut second dans les actualisations allemande et française ici considérées. Même chez Pujade-Renaud où elle s'exprime à la première personne, elle reste dans l'ombre d'une figure de la parole et du savoir plus conséquente et plus puissante consacrée par la tradition littéraire, celle de la princesse-prophétesse du mythe troyen, dont la voix se fait entendre dès l'ouverture du volume. Il est à ce titre significatif que les premiers mots prononcés par Cœnonè dans son monologue donnent la préséance à Cassandre :

Cassandre fille de roi
et moi la nymphe des bois
nous avons prédit la guerre
et son cortège d'épouvante⁶⁴.

De tels vers liminaires n'ont pas que fonction de lien dans un recueil savamment construit. Figure de sachante à la connaissance minorée ou ignorée, Cœnonè peut apparaître comme une variante affadée de Cassandre dont le principal rôle est de chanter les valeurs de l'harmonie et de la paix :

De moi il [Pâris] tenait cette loi
j'avais su le préserver
de la jouissance du meurtre⁶⁵.

Sa dimension secondaire est plus nette encore chez Wolf dans un monologue narratif entièrement énoncé par Cassandre elle-même. Il semble significatif que le motif des prophéties d'Cœnonè disparaisse comme s'il n'y avait de place dans *Kassandra* que pour une seule figure de voyante. C'était déjà le cas chez Lycophron dans *Alexandra* (où le monologue de Cassandre se déploie sur plus d'un millier de vers), chez Ovide où la prophétie de Cassandre sur la catastrophe à venir est intégrée au discours direct dans la lettre d'Cœnonè (prophétie également rapportée par Pâris dans la XVI^e héroïde, lettre que celui-ci adresse à Hélène) ou dans le poème de Tennyson. Dans les versions de l'histoire d'Cœnonè que nous avons recueillies, seul le texte de Pujade-Renaud contrevient donc à ce mode opératoire puisque la nymphe, dans sa proximité revendiquée avec Cassandre,

⁶² Sur la Querelle des femmes (appellation apparue dans la critique aux alentours de 1880), nous renvoyons principalement aux publications suivantes : Joan Kelly, « Early Feminist Theory and the 'Querelle Des Femmes', 1400-1789 », *Signs*, vol. 8, n° 1, 1982, p. 4-28 ; Margarete Zimmermann, « Querelle des femmes, querelles du livre », dans Dominique de Courcelles et Carmen Val Julian (dir.), *Des femmes et des livres : France et Espagne, XIV^e-XVII^e siècles*, Publication de l'École Nationale des Chartes, 1999, p. 79-94 ; *Revisiter la Querelle des femmes* (collectif), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 4 volumes, 2012, 2013 et 2015. Voir aussi la rubrique « Revisiter la Querelle des femmes » sur le site de la SIEFAR : <http://siefar.org/revisiter-la-querelle-des-femmes/> (consulté le 26 mars 2021).

⁶³ Voir, par exemple, Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2017.

⁶⁴ C. Pujade-Renaud, *Celles qui savaient*, op. cit., p. 25.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

est bien aussi une visionnaire, mais qui manifeste toutefois une épaisseur moindre en termes de savoir et de parole que la protagoniste issue du corpus homérique. L'Énonè de *Celles qui savaient* demeure en effet dans l'ombre d'une figure que le chœur eschyléen d'*Agamemnon*, pris de pitié face à l'ampleur exceptionnelle de sa connaissance totale du temps (passé, présent, avenir), avait qualifiée de « femme trop savante⁶⁶ ».

Conclusion

Le réinvestissement de la figure relativement obscure d'Énonè dans deux reconfigurations contemporaines du mythe troyen va bien au-delà du plaisir intertextuel, du jeu littéraire et savant. Dans une perspective de révision des mythes (*revisionist mythmaking*), il s'agit sans doute pour Christa Wolf et Claude Pujade-Renaud de revisiter un pan de la guerre de Troie relativement oublié parce que situé à l'écart du théâtre des combats : celui d'une « chronique amoureuse⁶⁷ » du conflit écrite d'un point de vue féminin de non-combattante et de victime, chronique détachée des catégories héroïques de l'épique mais sur laquelle celles-ci retentissent toutefois inévitablement.

Faire place à Énonè dans la littérature contemporaine⁶⁸ permet d'ajouter une voix et une histoire individualisées aux représentations d'un féminin pluriel afin d'amplifier la dénonciation d'une domination patriarcale génératrice de déliaison, voire d'exclusion, et d'exprimer des revendications d'ordre éthique et politique visant à renouveler la pensée du commun et de la communauté⁶⁹. Dans ce cadre et en raison des liens étroits qu'elle entretient avec le registre pastoral, la figure de la nymphe troyenne incarne particulièrement bien la recherche de l'harmonie naturelle et les valeurs pacifiques. Elle reste cependant une « mineure » au sens deleuzien du terme⁷⁰ qui, dans la fiction de Wolf surtout, manque de complexité et d'épaisseur et tend à l'allégorie. C'est que le projet des deux autrices n'est manifestement pas de faire d'Énonè une héroïne de premier plan, mais de l'intégrer à un ensemble affirmant la sororité⁷¹ (qui peut prendre une forme chorale comme *Celles qui savaient* en offre une illustration emblématique), répertoire ample figurant tant la pluralité féminine qu'une communauté de valeurs et de destins. Les configurations collectives que déploient le roman de Wolf et le recueil de Pujade-Renaud ont donc pour fonction non seulement de valoriser des voix féminines minorées (en cela elles participent de l'entreprise contemporaine de constitution d'un matrimoine⁷²), mais aussi de proposer des formes alternatives de partage visant à une redéfinition du commun.

⁶⁶ Eschyle, *Agamemnon*, v. 1295, dans *L'Orestie*, texte établi et traduit par Daniel Loayza, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, p. 151.

⁶⁷ É. Delbey, *Héroïdes d'Ovide*, op. cit., p. 34.

⁶⁸ Comme le fait aussi *A Thousand Ships*, le roman de Natalie Haynes déjà mentionné.

⁶⁹ Sur ce point, nous renvoyons à Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986 et à Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* [*La comunità qui viene*, 1990], trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990 ou Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

⁷⁰ Dans la pensée deleuzienne, le « mineur » s'oppose au « majeur » en tant que ce dernier constitue la « constante idéale », le « mètre-étalon » en matière de normes sociales et de relations de domination. Voir Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, n° 369, Paris, Minuit, février 1978, p. 154.

⁷¹ Sur cette valeur fondamentale dans la pensée féministe qui s'affirme dans les années 1970-1980, voir l'ouvrage considéré comme fondateur de Robin Morgan : *Sisterhood Is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation*, New York, Random House, 1970.

⁷² Le matrimoine désigne l'héritage culturel des femmes et des créatrices. Il s'agit d'un terme emprunté au vocabulaire juridique utilisé au XIV^e siècle et en vigueur jusqu'aux XVI^e et XVII^e siècles pour désigner l'héritage transmis par la mère.