Qu'est devenue Myrrha ?

Isabelle Bertin

▶ **To cite this version:**

Isabelle Bertin. Qu'est devenue Myrrha ?. Travaux & documents, 2008, Journée de l'Antiquité 2007, 33, pp.141–157. hal-02184463

HAL Id: hal-02184463
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02184463

Submitted on 20 Aug 2019

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.

Qu'est devenue Myrrha ?

ISABELLE BERTIN
CHERCHEUR ASSOCIÉ, CRESOI

« Phèdre a peur, Myrrha tremble et Pasiphaé fuit.
Hélas ! elles ont bu les philtres de la nuit ! »[1], Victor Hugo.

Sur l'*ostrakon* (la coquille, le tesson de poterie) virtuel, un nom pourrait se deviner : celui de Myrrha.

Nous partirons du double constat suivant : qui ne connaît Orphée, Pygmalion, Adonis ? Et qui se souvient de Myrrha ?

Nous nous intéresserons ici à – risquons le terme – l'ostracisme dont fut, dont est toujours frappée l'arrière-petite-fille de Pygmalion, la mère d'Adonis dont l'amour tragique pour son père fut chanté par Orphée, dans le livre X des *Métamorphoses* d'Ovide. Nous nous pencherons donc sur le « cas » Myrrha, nous interrogerons sur les possibles raisons qui ont conduit à ostraciser cette figure, à la gommer de notre horizon artistique et culturel. Dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*[2], Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet ont émis l'hypothèse que l'ostracisme athénien était un rite symétrique de celui du *pharmakos* : on sait que la cité, dans le but de se purifier de la souillure accumulée durant une année, choisissait un *pharmakos* – habituellement un criminel – qu'elle mettait à mort (au moins au début de l'institution) après une cérémonie expiatoire. L'ostracisme correspondrait, sur le plan des idées, à cette liturgie organisée sur le plan des passions. Ainsi, par exemple, le poète est-il banni de la cité platonicienne, parce qu'il est, aux yeux de Platon, le dispensateur de l'illusion. Quelle menace représente donc Myrrha, en quoi son personnage est-il suffisamment dérangeant pour être ainsi victime, contrairement à cet autre incestueux qu'est Œdipe, d'un ostracisme par effacement ?

MAIS D'ABORD, QUI EST MYRRHA ?

Dans cette précieuse compilation mythologique qu'est la *Bibliothèque* attribuée à tort à Apollodore d'Athènes[3], l'on trouve ce récit laissé par Panyasis d'Halicarnasse, l'oncle d'Hérodote :

---

1 *Dieu*, dans *La Légende des siècles – La fin de Satan – Dieu,* Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950.

2 J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris, rééd. 1989.

3 Apollodore, *Bibliothèque*, III, 14, 3-4.

> Théias, roi d'Assyrie, avait une fille nommée Smyrna (ou Myrrha). Aphrodite la prit en haine, car Smyrna négligeait de lui rendre hommage. Elle inspira à la jeune fille un amour passionné pour son père. Avec l'aide de sa nourrice, Smyrna réussit, en trompant son père, à coucher avec lui, douze nuits de suite. Quand Théias comprit ce qu'il avait fait, dégainant son poignard, il se lança à la poursuite de Smyrna. Théias allait l'atteindre, quand elle supplia les dieux de la rendre invisible. Ils en eurent pitié et la métamorphosèrent en un arbre appelé *smúrna* (ou *múrrha*), l'arbre à myrrhe. Neuf mois plus tard, l'écorce de l'arbre se brisa et il en sortit l'enfant qu'on appelle Adonis.

Toute une série de versions – les unes grecques, les autres latines – ne diffèrent que sur des points à première vue mineurs (détails géographiques, nature du conflit entre Aphrodite et Myrrha…). Dans ses *Métamorphoses*, Ovide réunit les données éparses de cette histoire en un long récit de 220 vers qui tranche avec la sécheresse des sommaires laissés par les mythographes. L'auteur de *L'Art d'aimer* fait de Myrrha la fille de Cinyras, petit-fils de Pygmalion, le sculpteur qui vit ses vœux exaucés :

> « S'il est vrai, ô dieux, que vous pouvez tout accorder, je forme le vœu que mon épouse soit » et comme il n'ose dire : la vierge d'ivoire « semblable à la vierge d'ivoire », dit-il. Vénus […] comprit ce que voulait dire ce souhait […]. A leur union, qui est son ouvrage, Vénus est présente. Et quand, pour la neuvième fois, le croissant de la lune se referma sur son disque plein, la jeune femme mit au monde Paphos, de laquelle l'île tient son nom. C'est de celle-ci que naquit ce Cinyras qui, s'il n'avait pas eu de descendant, aurait pu compter parmi les heureux du monde. Je vais chanter une effroyable aventure. Loin d'ici, filles, loin d'ici, pères[4].

Après Ovide, les poètes grecs et latins feront de partielles allusions à ce mythe, le prenant, parmi tant d'autres, comme thème de leurs *progymnasmata*. Mais alors, si l'on en croit Pierre Grimal, « la mythologie n'est plus qu'un « cadavre embaumé », pure matière d'érudition coupée de ses sources vives »[5]. C'est donc essentiellement à travers l'œuvre ovidienne que l'Occident a découvert l'histoire de Myrrha, qui connut une vogue, éphémère, à l'époque impériale, comme en témoignent encore quelques peintures romaines datant du II^e^ siècle[6]. C'est à cette Myrrha mise en scène par Ovide que nous nous intéresserons.

---

4 Ovide, *Les Métamorphoses*, Traduction par J. Chamonard, GF-Flammarion, Paris, 1966.

5 Pierre Grimal, *La mythologie grecque,* Que sais-je ? n° 582, P.U.F., éd. 1999.

6 Dans une série de peintures murales qui décoraient la villa de Numisia Procula, on voit, représentées dans des attitudes théâtrales, cinq amantes tragiques. Ces peintures sont accompagnées de légendes latinisées (Canace, Pasifae, Scilla, Myrra et Fedra – Ill. I). Myrrha est représentée dans un mouvement de fuite (fresque se trouvant aujourd'hui au Museo Vaticano, à Rome).

Ill. I

Les Métamorphoses, véritable vivier de mythes, laisseront une empreinte profonde sur la littérature et les arts de l'Occident : ce long poème sera, siècle après siècle, une source inépuisable d'inspiration pour les créateurs. Les personnages animés par le poète latin connaîtront ainsi un destin hors du commun. Myrrha, dont la métamorphose végétale est pourtant l'une des plus hallucinantes qui soient, reste une exception. Triplement effacée : dans la langue, dans les arts, dans la littérature, elle apparaît comme une figure mythologique n'éveillant aucun écho.

DANS QUELLE MESURE PEUT-ON PARLER D'EFFACEMENT LINGUISTIQUE ?

Myrrha est et demeure un nom propre, qu'ignore d'ailleurs un certain nombre de dictionnaires : pas d'entrée « Myrrha » par exemple dans le *Dictionnaire des mythologies* dont Yves Bonnefoy a dirigé la publication[7]. Or, les anthroponymes[8] de Pygmalion, d'Adonis – pour rester dans la proximité de Myrrha – auront un tout autre destin : noms propres, ils vont être, par antonomase[9], utilisés comme noms communs. Lexicalisées, ces antonomases figureront dans les dictionnaires usuels : on parle bel et bien d'un Pygmalion, d'un Adonis. Cette hypostase[10] marque le pouvoir de résonance de tels anthroponymes, dont la lexicalisation prouve qu'ils sont utilisés par un assez grand pourcentage de la population[11]. Contrairement à ces noms propres qui viennent féconder la langue, l'anthroponyme Myrrha restera stérile.

DANS QUELLE MESURE PEUT-ON PARLER D'EFFACEMENT ARTISTIQUE ?

Dans la mesure où le mythe de Myrrha n'a pas donné lieu à des productions – musicales, sculpturales, picturales – notables. Contrairement à celui de Pygmalion, contrairement à celui d'Adonis. Le premier a non seulement inspiré nombre de sculpteurs, comme Falconet (1716-1791) ou Rodin (1840-1917), mais aussi des peintres, de Bronzino (1503-1572) à Paul Delvaux (1897-1994), en passant par Boucher (1703-1770), Girodet (1767-1824), Gérôme (1824-1904) ou Burne-Jones (1833-1898) et des compositeurs, comme Jean-Philippe Rameau (1683-1764), qui écrira le ballet *Pygmalion* en 1748 ou encore Rousseau (1712-1778), auteur d'un livret intitulé également *Pygmalion*, mis en musique en 1770[12]. Le fils de Myrrha, quant à lui, devenu l'emblème de la beauté, inspirera des peintres prestigieux, parmi lesquels Michel-Ange (1475-1564), le Titien (1488-1576), Véronèse (1528-1588), mais aussi le père de l'harmonie moderne, Monteverdi (1567-1643) qui composera en 1639 l'opéra *Adonis*.

---

7 *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Flammarion, 1981, n^le éd. 1999, 2 vol. Myrrha est juste mentionnée au début de l'article « Adonis ».

8 Anthroponyme : nom propre de personne.

9 Antonomase : figure de style par laquelle un nom propre est utilisé comme nom commun.

10 Hypostase (ou dérivation impropre) : passage d'un mot d'une catégorie grammaticale dans une autre.

11 Le *Nouveau Larousse illustré* de 1905 donnait ainsi, outre le nom commun « adonis », les verbes « adoniser », « s'adoniser » et le nom « adoniste », tous dérivés de l'anthroponyme Adonis. On trouve, dans *Les Amours* de Ronsard, ce décasyllabe : « Quand d'un bonnet sa tête elle adonise », et cette phrase chez Sainte-Beuve : « Je ne sais rien de moins intéressant qu'un homme qui se mire et qui s'adonise ».

12 *Pygmalion*, livret de Jean-Jacques Rousseau (1762), musique d'Horace Coignet (1770).

Rien de tel en ce qui concerne Myrrha.

Aucun livret, aucun opéra ne lui donnera vie musicalement. Certes, des gravures rendront compte de son histoire : au XVI^e^ siècle, de grands graveurs, comme le Lyonnais Bernard Salomon (1506-1561), que plagiera le prolifique Allemand Virgil Solis (1514-1562), illustreront la fable de Myrrha – mais comme ils le feront des quelque deux cent vingt fables qui composent les *Métamorphoses* d'Ovide : c'est en effet l'œuvre ovidienne tout entière qui se voit ainsi illustrée. On compte, à la Renaissance, une centaine de versions « figurées » du poème latin (Ill. II).

Le dessin de Nicolas Poussin (1594-1665), qui représente Myrrha mettant au monde Adonis, n'est pas davantage une œuvre isolée qui mettrait ainsi en vedette le personnage de Myrrha : il s'inscrit en effet dans une suite de dessins composée pour le Cavalier Marin[13] (entre 1620 et 1623), empruntant tous leurs sujets aux *Métamorphoses* (Ill. III).

Ill. II

[13] Giambattista Marino (1569-1625), le « Cavalier Marin », est l'auteur d'un *Adonis* (1623), long poème mythologique en vingt chants et quelque quarante-trois mille vers.

Ill. III

Il convient ici de rappeler ce qui n'a cessé d'être souligné, à savoir le caractère essentiellement visuel, voire pré-cinématographique, de la poésie d'Ovide. Italo Calvino, par exemple, remarque que, pour l'auteur latin « chaque vers, comme chaque photogramme, doit être rempli de stimuli visuels en mouvement ». Le passage du livre X qui donne à voir simultanément, en une série de fondus enchaînés, la métamorphose et l'accouchement de Myrrha, est si « spectaculaire » qu'on ne peut que s'étonner du nombre restreint d'artistes ayant cherché à le traduire :

> […] la terre vint recouvrir ses pieds ; entre ses ongles qui se fendent, s'allonge obliquement une racine qui forme l'assise solide d'un tronc élancé. Ses os deviennent un bois dur et, dans le canal central de la moelle, qui subsiste, le sang circule transformé en sève ; les bras deviennent de longues branches, les doigts, de plus petites ; la peau se durcit, changée en écorce. Et déjà l'arbre, poursuivant sa croissance, avait comprimé les flancs appesantis, recouvert la poitrine et s'apprêtait à envahir le cou ; Myrrha ne put supporter l'attente : prévenant la montée du bois, elle s'affaissa et enfouit dans l'écorce son visage. Bien qu'elle ait perdu, avec son corps, sa sensibilité d'autrefois, elle pleure cependant, et des gouttes tièdes coulent de l'arbre. […] Cependant l'enfant, fruit de la faute, avait crû sous le bois et cherchait l'issue par laquelle, abandonnant celle qui le portait, il se libèrerait d'elle. Le milieu de l'arbre enfle sous la poussée du ventre alourdi que son faix distend. Les douleurs de la mère ne peuvent s'exprimer par des mots, et, pour enfanter, sa voix ne peut invoquer l'aide de Lucine. Cependant, l'arbre a toute l'apparence d'une femme en travail ; courbé, il ne cesse de pousser des gémissements, et des larmes qui tombent de ses branches l'humectent. Lucine, pitoyable, s'approcha des rameaux plaintifs, leur imposa ses mains et prononça les mots de la délivrance. L'arbre se fissure et, par une fente de l'écorce, livre passage à son vivant fardeau ; l'enfant vagit ; les Naïades l'étendirent sur une molle couche d'herbe et l'oignirent des larmes de sa mère[14].

[14] Ovide, *Les Métamorphoses*, livre X, *op. cit.,* p. 267-268.

Un peintre du XVIII[e] siècle, quelque peu oublié de nos jours, le délicat Philippe Caresme (1734-1796) représentera bien, non pas la naissance d'Adonis, mais *Myrrha poursuivie par son père commençant à se métamorphoser* (Ill. IV). Toutefois cette toile, commandée par Louis XV, loin d'être placée en évidence, sera accrochée au-dessus de la porte de l'antichambre du petit Trianon. Son pendant – aujourd'hui disparu – qui représentait la nymphe Menté métamorphosée en menthe, relativise l'importance accordée par le peintre au personnage de Myrrha. En réalité, les artistes donneront bien davantage à voir la mère d'Adonis que la fille incestueuse de Cinyras. Ainsi, Sebastiano del Piombo (vers 1485-1547) au XVI[e] siècle ou Marcantonio Franceschini (1648-1729) au siècle suivant, peindront la venue au monde de l'enfant bien plus que la métamorphose de Myrrha, comme en témoignent les titres de leurs œuvres, *La Naissance d'Adonis*. Un glissement s'opère, de la mère vers le fils. Alors que le mythe d'Adonis était, jusqu'au Moyen Age encore, intimement lié à l'histoire de sa mère, il va ensuite, peu à peu, s'en affranchir, acquérir son indépendance : on a commencé à considérer séparément les fables d'Adonis et de Myrrha dans la première moitié du XVI[e] siècle. Le fils repousse la mère dans les marges, la « répudie » ; refoulée dans les coulisses, Myrrha verra désormais son fils occuper le devant de la scène.

Ill. IV

DANS QUELLE MESURE ENFIN PEUT-ON PARLER D'EFFACEMENT LITTÉRAIRE DU MYTHE DE MYRRHA ?

Pour se convaincre de l'ostracisme qui a frappé littérairement la fille de Cinyras, il suffit là encore de comparer son destin à celui de son ancêtre, Pygmalion, dont le « complexe » n'a cessé de travailler les écrivains : parmi eux, Bernard Shaw, auteur en 1912 d'un *Pygmalion* qui fournira à son tour un scénario au cinéaste George Cukor dont la comédie musicale, *My Fair Lady*, n'obtiendra pas moins de huit Oscars en 1964. Au Moyen Age déjà Jean de Meung avait longuement réécrit la fable de Pygmalion dans *Le Roman de la Rose* (1275-1280) ; La Fontaine l'évoquera explicitement dans une de ses *Fables*, Voltaire dans une de ses *Epîtres*, Charles Cros dans un de ses sonnets. La postérité de l'histoire du sculpteur exaucé par Vénus est immense en Occident : sa matière remodelée, refaçonnée, donnera naissance, par exemple, à *L'homme au sable* (1816) de l'Allemand E.T.A. Hoffmann, à *Frankenstein* (1818) de l'Anglaise Mary Shelley, à *Pinocchio* (1883) de l'Italien Collodi ou encore à *L'Eve future* (1886) du Français Villiers de l'Isle-Adam.

Quant au mythe de Myrrha, à une exception près, il s'avèrera sans résonance littéraire. L'exception, en l'occurrence, n'est pas française, mais italienne. Je ne veux pas parler ici des quelques vers que Dante consacra, dans le trentième chant de sa « divine » *Comédie*, à la fille criminelle de Cinyras, qu'il relégua dans la dixième fosse du huitième cercle de son Enfer, parmi les Trompeurs[15] — mais de la tragédie en cinq actes que Vittorio Alfieri (1749-1803) consacra à la sombre héroïne d'Ovide[16]. Voici ce que note dans son autobiographie sobrement intitulée *Vita* celui qui s'est donné pour tâche d'offrir à l'Italie le théâtre tragique qui lui manquait :

> Pour ce qui est de Myrrha, je n'y avais jamais pensé. Ce sujet m'avait paru tout aussi peu que celui de Byblis[17] ou tout autre fondé sur un amour incestueux de nature à être traduit sur la scène ; mais tombant par hasard, comme je lisais les *Métamorphoses* d'Ovide, sur ce discours éloquent et vraiment divin que Myrrha adresse à sa nourrice, je fondis en larmes, et aussitôt l'idée d'en faire une tragédie passa devant mes yeux comme un éclair. Il me sembla qu'il pouvait en résulter une tragédie très touchante et très originale, pour peu que l'auteur eût l'art d'arranger sa fable de manière à laisser le spectateur découvrir lui-même par degré les horribles tempêtes qui s'élèvent dans le cœur embrasé et tout ensemble innocent de la pauvre Myrrha, bien plus infortunée que coupable, sans qu'elle en dît la moitié, n'osant s'avouer à elle-même, loin de la confier à personne, une passion si criminelle.

---

15 « Cette ombre est l'âme antique / de Myrrha criminelle : elle était devenue / contre la loi d'amour, l'amante de son père./ Elle put à la fin consommer le péché / grâce à l'aspect menteur qu'elle prenait d'une autre ». Dante, *La Divine Comédie*, chant 30.

16 *Mirra* (1784 -1787), tragédie en cinq actes.

17 Ovide raconte, dans le livre IX des *Métamorphoses*, l'amour incestueux de Byblis pour son frère jumeau, Caunus.

La pièce d'Alfieri[18] – qui enthousiasmera Byron, séduit par son sujet et son écriture à la sensibilité préromantique – sera jouée à Paris en 1855 : elle connaîtra alors un immense succès, dû en partie à l'interprétation d'un des premiers monstres sacrés du théâtre, l'Italienne Adélaïde Ristori, dite la Marquise (Ill. V), dont la gloire inquiétera la grande tragédienne Rachel[19].

Ill. V

Le critique Paul de Saint-Victor (1827-1881), dans le compte rendu qu'il rédige pour *La Presse* du 3 juin 1855, remarque :

> La Myrrha d'Alfieri est, à l'heure qu'il est, naturalisée « Française ». Phèdre peut l'appeler sa sœur, lui donner la main et descendre avec elle aux Enfers.

[18] Luca Ronconi a mis en scène en 1988 la *Mirra* d'Alfieri au Teatro Stabile de Turin : voir l'ouvrage de Roberto Alonge, *Mirra l'Incestuosa*, Carocci editore S.p.A., Roma, 2005.

[19] Adélaïde Ristori (1822-1906) ; Rachel (1821-1858).

> La fable de Myrrha est un des groupes les plus tragiques du musée secret de l'antiquité […] Il ne fallait rien moins qu'Alfieri pour traiter un sujet pareil. Lui-même raconte, dans ses mémoires, qu'il désespéra longtemps d'y réussir.

Le lendemain, Théophile Gautier, dans *Le Moniteur*, salue à son tour la pièce de l'auteur italien :

> La tragédie d'Alfieri […] est un véritable chef d'œuvre […]. Chacun sait, pour l'avoir lue dans Ovide, l'histoire de Myrrha. Un tel sujet dépasse en hardiesse les fureurs de Phèdre, et nous ne croyons pas qu'un poète français eût osé l'aborder : l'amour incestueux d'une fille pour son père révolte les délicatesses de l'âme ; mais avec quel art profond, quelle maëstria suprême Alfieri en a suspendu l'aveu pendant cinq actes !

En réalité, de la Myrrha ovidienne, fille incestueuse de Cinyras dont elle portera l'enfant, le dramaturge italien n'a retenu ni l'amante, ni la mère d'Adonis transformée en arbuste : la *Mirra* d'Alfieri ne saurait apparaître comme la version féminine d'Œdipe. Alexandre Dumas le constate dans le feuilleton de son journal *Le Mousquetaire* du 31 mai 1855 :

> Alfieri ne s'est point occupé de la légende ; Myrrha, chez lui, ne consomme pas l'inceste. Les cinq actes sont une lutte contre sa passion, un combat contre elle-même, et la minute qui entend l'aveu qu'elle fait de son amour à son père voit en même temps sa mort.

Cette citation d'Alexandre Dumas nous oriente vers les causes de l'étiolement de la longue fable ovidienne de Myrrha, qui contraste tant avec l'épanouissement de celle de Pygmalion, si brève pourtant chez Ovide (narrée en cinquante-cinq vers seulement, chiffre dérisoire eu égard aux quelque douze mille vers qui composent les *Métamorphoses*) et de celle d'Adonis : matières protéiformes sans cesse renouvelées au fil des siècles.

QUELLES PEUVENT DONC ÊTRE LES RAISONS DE L'OSTRACISME DONT MYRRHA FUT, ET RESTE, VICTIME[20] ?

La première, dans la mesure où elle semble s'imposer d'elle-même, bien que non suffisante, est certes la dimension incestueuse du personnage, qui fait horreur. Dans son *Voyage en Orient*, paru en 1851, Gérard de Nerval notait :

---

[20] Il convient de noter ici le caractère audacieux de la peinture ovidienne du désir féminin : sujet longtemps occulté dans la civilisation latine, où la femme n'est pas censée éprouver du désir, celui-ci étant contraire à la *pudicitia*.

> C'est près de l'endroit où cette rivière se jette dans la mer qu'est situé Djebaïl, l'ancienne Byblos, où naquit Adonis, fils, comme on sait, de Cynire et de Myrrha, la propre fille de ce roi phénicien. Ces souvenirs de la fable, ces adorations, ces honneurs divins rendus jadis à l'inceste et à l'adultère indignent encore les bons religieux lazaristes. Quant aux moines maronites, ils ont le bonheur de les ignorer profondément.

Thème majeur de l'anthropologie, la prohibition de l'inceste[21] reste active au point d'induire des tabous dans l'expression littéraire : « La littérature moderne, à laquelle le bégueulisme jette sa petite pierre, a-t-elle jamais osé les histoires de Myrrha, d'Agrippine et d'Œdipe […] », s'écriait l'auteur des *Diaboliques*[22], Barbey d'Aurevilly. Fréquemment représenté dans les mythes et la littérature antiques, l'inceste — ou le désir incestueux — a ainsi subi un refoulement actif qui correspond aux exigences de la morale triomphante. Le propos des antiquistes du XIX^e^ siècle est à cet égard significatif : voici ce qu'écrit, au sujet d'un poète ami de Catulle — qui avait prédit à son œuvre l'immortalité : « La *Smyrna* sera lue jusqu'aux siècles chenus » — le grand romaniste allemand Theodor Mommsen dans sa monumentale *Histoire romaine* :

> Voici venir maintenant Gaius Helvius Cinna avec sa petite épopée de la *Smyrna* fort vantée par toute la coterie ; il n'en atteste pas moins la dépravation du siècle, et par le choix du sujet, l'amour incestueux d'une fille pour son père, et par les neuf années employées à polir un tel poème[23].

Quant à l'historien Jean-Jacques Ampère, il n'a pas de mots assez durs pour condamner l'exploitation artistique de thèmes si immoraux :

> On a trouvé dans une chambre antique et on a placé au Vatican les portraits peints de plusieurs héroïnes grecques fameuses par leurs coupables amours, parmi lesquelles Myrrha, qui aima son père […]. Quand la corruption des mœurs prévalut à Rome, on devint friand de ces scandaleuses passions qu'Ovide décrivait avec complaisance dans ses *Métamorphoses* et dans ses *Héroïdes*, et on multiplia les images qui les rappelaient. […] On jouait une *Myrrha* à Aegium, en Macédoine, dans cette fête où fut tué le père d'Alexandre ; et à Rome, un mime dont l'amour de Myrrha était le sujet, le jour du meurtre de Caligula. Si Alfieri avait pensé à cela, le goût de Caligula pour un tel sujet en eût peut-être dégoûté l'ennemi des tyrans[24].

---

21 Rappelons que, dans l'analyse structurale de Lévi-Strauss, l'inceste est banni dans la mesure où il empêche de régler ce qui fonde la société : les échanges, en particulier de femmes.

22 Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), *Les Diaboliques : La Vengeance d'une femme. Fortiter,* (1874).

23 Theodor Mommsen (1817-1903), *Histoire romaine*, Livre V, chap. XII : Religion, culture, littérature et art (1854-1886).

24 Jean-Jacques Ampère (1800-1864), *L'Histoire romaine à Rome*. Deuxième partie – La République. XI. Suite de la Grèce à Rome dans l'art (1856).

Il conviendrait donc d'effacer jusqu'au souvenir de celle dont la conduite est si répréhensible. Mais la seule prohibition de l'inceste ne saurait expliquer la relégation de la fable ovidienne de Myrrha. Le tabou, on le sait, peut être enfreint dans la référence aux mythes de l'Antiquité : c'est ainsi que Phèdre fut ressuscitée par Racine (1677), et Œdipe — dont la dimension incestueuse semble comparable à celle de Myrrha[25] — successivement par Corneille (1659), Voltaire (1718), ou encore Gide (1931). Quant à Pygmalion — dont on a vu combien grande était la postérité du mythe —, créateur amoureux de sa créature[26], ancêtre de la créature amoureuse de son créateur, il est apparu comme figure incestueuse à La Fontaine, par exemple :

> Pygmalion devint amant
> De la Vénus dont il fut père [27].

comme à Voltaire, qui parle ici de Galatée s'offrant à Pygmalion :

> Même elle fut plus dissolue
> Que son père et son créateur [28].

La question mérite bien d'être reposée : pourquoi l'ostracisme par effacement frappe-t-il singulièrement Myrrha, et non pas Phèdre, Œdipe ou Pygmalion ?

L'on peut trouver chez Marcel Detienne un élément de réponse plus précis dans son ouvrage sur la mythologie des aromates en Grèce, intitulé *Les Jardins*

---

[25] Dans les deux cas, l'inceste vient brouiller l'ordre des générations, en briser la linéarité : ainsi Myrrha est la fille de Cinyras mais en se glissant dans le lit conjugal elle se substitue à sa propre mère ; le fils qu'elle a conçu est en même temps son frère, tandis que Cinyras est à la fois le père et le grand-père d'Adonis. L'inceste trouble donc l'ordre de la cité, instaurant le chaos. Les Grecs y voyaient la marque du désordre des civilisations barbares :
« Toute la race des Barbares est ainsi faite.
Le père y couche avec la fille, le fils avec la mère,
la sœur avec le frère. Les plus proches aussi s'entretuent,
sans que nulle loi l'interdise ».
Euripide, *Andromaque*, v. 173-176. Trad. Marie Delcourt-Curvers. Dans ses *Métamorphoses*, l'auteur latin, quant à lui, prend bien soin de mettre à distance le personnage incestueux : « […] je félicite les peuples de l'Ismarus, et notre partie du monde, je félicite cette terre où nous vivons, de la distance qui la sépare des pays où vit le jour un être capable d'un tel sacrilège »., *op. cit*., p. 262.

[26] C'est par l'exercice de l'érotisme que, chez Ovide, la statue prend vie. Loin d'être un simple spectateur de la métamorphose, Pygmalion en est l'acteur principal, le véritable moteur.

[27] La Fontaine, *Fables*, IX, 6, *Le Statuaire et la Statue de Jupiter* (1678).

[28] Voltaire, *Epître 107 : A M. Pigalle* (1770).

d'Adonis[29]. L'historien voit en Myrrha, qui refuse de choisir un mari parmi les prétendants venus « de tout l'Orient », celle qui, repoussant l'alliance « à bonne distance », va incarner, en aimant son propre père, la forme de séduction la plus paroxystique : celle appariant deux êtres qui, sous l'apparence trompeuse de la proximité, sont en fait le plus soigneusement tenus à distance par l'ordre social. Car l'union de Myrrha avec Cinyras n'a pas lieu seulement pendant une absence de Cenchréis, l'épouse légitime, elle se conclut, comme le souligne fortement Ovide, alors que :

> les matrones du pays célébraient pieusement ces fêtes de Cérès où, enveloppées dans des vêtements d'une blancheur de neige, elles lui offrent comme prémices de la moisson des guirlandes d'épis, et, pendant neuf nuits entières, comptent au nombre des actes interdits l'amour et tout contact avec un homme[30].

Marcel Detienne voit dans cette référence aux fêtes de Cérès un élément capital de la fable mise en forme par le poète latin. Cette cérémonie, dite *Sacrum Anniversarium Cereris*, constituait le rituel le plus important du culte hellénisé de Cérès-Déméter (introduit à Rome dans la seconde moitié du III^e^ siècle avant notre ère). Il s'agissait d'une fête mobile, célébrée chaque année quand le blé était mûr. Les hommes étaient sévèrement tenus à l'écart de la fête, réservée aux seules femmes mariées. Cette exclusion des hommes était même sanctionnée par un tabou linguistique qui sévissait tout au long de la fête : les mots de *pater* et de *filia* y étaient rigoureusement prohibés. Ainsi, dans un rituel qui insistait sur l'attachement réciproque de Déméter et de Perséphone, le caractère privilégié des rapports entre la mère et sa fille se trouvait renforcé par la censure qui frappait toute solidarité entre le père et sa fille. C'est donc dans cette configuration sociologique très particulière que Myrrha devient la maîtresse de son père : « Dans le même temps, note Marcel Detienne, que les termes les plus disjoints sur le plan rituel (père / fille) sont étroitement conjoints, les termes les plus conjoints sur le même plan (mère / fille) sont fortement disjoints ». Et c'est ainsi qu'en s'attaquant à un père « rituellement » interdit, Myrrha court-circuite et met à mal une triple relation : mari / femme ; mère / fille ; fille / père. Jean-Pierre Vernant, auteur d'une belle introduction aux *Jardins d'Adonis*, résumera en ces quelques lignes la situation de Myrrha : « Méprisant d'abord tous les hommes qui pourraient l'épouser, brûlant ensuite de passion pour le seul être qui ne peut devenir son mari, Myrrha, pour s'être voulue en deçà du mariage, se retrouve au-delà, à l'extrême pointe de l'interdit ».

---

[29] Marcel Detienne, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Ed. Gallimard, 1972, 1989 pour la postface, 263 p.

[30] *Op. cit.* p. 265.

Myrrha l'Incestueuse : le portrait brossé par Ovide est assurément celui d'une Myrrha *incesta*[31], dans son sens religieux premier de *in-casta* (*impia*) : qui ne se conforme pas aux rites, et dont il conviendrait d'oblitérer le nom, d'effacer la trace.

Mais une autre raison, purement littéraire, pourrait expliquer la relégation de cette figure ovidienne, qui ne serait plus – ou pas seulement – celle par qui le scandale absolu arrive, mais celle, sans doute plus dérangeante, qui fait vaciller les certitudes.

Car il semblerait bien – telle est la thèse soutenue par Jacqueline Fabre-Serris dans un article récent[32] – qu'Ovide ait mis en place dans le livre X des *Métamorphoses* un dispositif narratif complexe lui permettant de dépasser l'antagonisme radical entre *furor* et *pietas* sur lequel Virgile avait mis l'accent au livre IV de ses *Géorgiques*. Le chant en catalogue – incluant la fable de Myrrha – attribué par Ovide à Orphée engage en effet à une réévaluation de l'opposition virgilienne *furor* / *pietas* – le *furor* renvoyant à la passion amoureuse, à ses excès néfastes et ses effets dévastateurs, la *pietas* désignant l'une des grandes vertus romaines qu'Auguste entend alors réactiver : celle qui s'applique à l'idéal des sentiments et des comportements d'un individu à l'égard de sa famille, des dieux et de l'Etat. Dans le chant qu'Ovide prête au musicien thrace : « Il nous faut maintenant, d'une touche plus légère, chanter les jeunes garçons aimés des dieux et le châtiment que des jeunes filles, égarées par une passion interdite, méritèrent pour leur dépravation »[33], les différents récits de *furiosa libido* – et particulièrement celui, central, de Myrrha l'incestueuse – ne prennent tout leur sens qu'à partir de leurs mises en relation réciproques.

Les histoires racontées par le chantre de Thrace ne contestent pas la conception de l'amour-*furor* marqué par l'excès et l'incapacité de se maîtriser, mais elles mettent en question tout jugement trop négatif sur la conduite qui en résulte : car des dieux aussi ont aimé *furieusement*, tel Jupiter enlevant Ganymède, commis des fautes, cédé au désespoir le plus profond à la mort de l'être aimé et voulu perpétuer les marques de leur douleur, telle Vénus à la mort d'Adonis. L'enca-

---

31 Voir l'article *Incestum* dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio (1877) : « […] L'inceste doit être considéré encore au point de vue religieux : il peut être la profanation du culte des dieux par des actes d'impudicité. Tel était le cas des vestales qui violaient leur vœu de virginité, qu'elles devaient garder trente ans ; elles étaient punies de peines terribles, afin de détourner de Rome la colère céleste ; de plus, on recourait à des sacrifices expiatoires […]. On donnait aussi parfois le nom d'inceste à des profanations commises par d'autres personnes que les vestales ».

32 Jacqueline Fabre-Serris, « Histoires d'inceste et de *furor* dans les *Métamorphoses* 9 et dans le chant en catalogue d'Orphée : une réponse d'Ovide au livre 4 des *Géorgiques* », *Dictynna* n° 2, 2005.

33 *Op. cit.* p. 257.

drement narratif qu'Ovide-Orphée choisit pour le cas le plus extrême de passion interdite, l'inceste, sape le bien-fondé d'une condamnation sans appel en proposant de reconnaître des variantes d'incestes à peine camouflés dans l'amour d'un homme pour une jeune fille qu'il façonne selon ses désirs (l'histoire de Pygmalion précède immédiatement celle de Myrrha) ou dans la passion d'une déesse pour un jeune homme qui ressemble à son fils[34] (l'histoire de l'amour de Vénus pour Adonis suit immédiatement celle de Myrrha). D'une fable à l'autre, Ovide a donc mis en place tout un jeu de similitudes et de différences conduisant à un brouillage du sens immédiat : un récit intégré dans un ensemble ne saurait être un compartiment étanche ; certes, il possède un sens en soi, mais il doit également être mis en perspective avec ceux qui le précèdent et le suivent.

Plaideraient d'ailleurs en faveur de cette relativisation de l'antagonisme *furor / pietas* d'une part la réalisation par les dieux du vœu émis par Myrrha enceinte des œuvres de son père : « […] "par une métamorphose, consentez à me soustraire à la vie comme à la mort". Il est une divinité qui prête l'oreille aux aveux. Et les dieux agréèrent au moins le souhait suprême de Myrrha […] »[35] ; d'autre part l'introduction, dans le récit ovidien, d'une divinité bien romaine : Juno Lucina, la déesse qui aide aux accouchements : « Lucine, pitoyable, s'approcha des rameaux plaintifs, leur imposa ses mains et prononça les mots de la délivrance »[36]. Le poète latin choisit donc de faire bénéficier l'*incesta*, l'*impia* de l'aide de Junon, la « reine des dieux », faisant partie de cette Triade du Capitole qui préserve l'Etat romain et en assure la pérennité. Enfin, peut-on considérer comme un terrible châtiment la métamorphose de la fille de Cinyras en arbre à myrrhe, quand on connaît la valeur accordée par tout le monde antique à cette gomme-résine aromatique : « […] des gouttes tièdes coulent de l'arbre. Ces larmes sont hautement prisées ; et la myrrhe que dispense goutte à goutte l'écorce conserve le nom de celle dont elle provient, et que nul siècle à venir ne taira »[37]. De l'or, de l'encens et… de la myrrhe : telles seront, nul ne l'ignore, les offrandes apportées par les rois mages à l'Enfant Jésus[38].

---

[34] Voir la description d'Adonis enfant : « L'Envie, elle aussi, louerait sa beauté. Car tels que sont les Amours que l'on voit peints nus dans les tableaux, tel il était ; mais, pour qu'il n'y ait nulle différence dans les atours, ou bien donnez-lui un léger carquois, ou bien enlevez le sien à Cupidon ».

[35] *Op. cit.* p. 267.

[36] *Op. cit.* p. 268.

[37] *Op. cit.* p. 267. Il convient de rappeler ici que, chez les Grecs, les mythes de métamorphose sont presque toujours de type étiologique.

[38] « […] L'encens honore sa divinité, et la myrrhe son humanité et sa sépulture, parce que c'était le parfum dont on embaumait les morts », écrit Bossuet dans son *Elévation sur tous les mystères*, XVII, IX.

Cette référence à la figure christique me conduit, pour finir, à évoquer un texte qui a sans doute fait du tort à Myrrha, en achevant de brouiller son image : il s'agit de l'*Ovide moralisé*.

Cette œuvre anonyme, datant du premier quart du XIV^e^ siècle, composée de quelque soixante-douze mille octosyllabes, est la première traduction en langue vernaculaire de l'ensemble des *Métamorphoses* d'Ovide, devenues le plus grand texte littéraire de référence en matière de mythologie gréco-romaine pour l'Occident chrétien. L'auteur va travailler la matière fabuleuse de cette gigantesque somme afin de l'adapter aux exigences du monde chrétien. Car il est nécessaire alors de rendre fréquentables les écrivains païens de l'Antiquité. Dès le XII^e^ siècle, voire même au XIème, circulait la légende d'un Ovide converti au christianisme, qui justifiait d'avance tout l'enseignement moral et théologique puisé plus tard dans les *Métamorphoses*, dont les personnages et les épisodes auraient préfiguré la vérité chrétienne. Généralement, l'auteur de l'*Ovide moralisé*, qui s'inscrit dans la tradition des traductions interprétatives dans lesquelles les récits païens sont systématiquement allégorisés, traduit un mythe, ou une séquence de mythes, en suivant l'organisation narrative du poème latin, et ajoute une ou plusieurs gloses interprétatives. Puis il revient au fil narratif, impulsant ainsi un rythme qui bascule continûment entre récits et gloses. Ses commentaires établissent une correspondance précise entre les termes du mythe et les significations dites « cachées » sous l'*integumentum*. Il ne s'agit pas d'éradiquer la lettre, mais de la charger d'une signification autre. Ainsi vont pulluler dans cet *Ovide moralisé* des images tactiles, sensuelles, érotiques, qui sont censées désigner leur contraire : des idées abstraites et incorporelles. Un processus d'assimilation est engagé : certains dieux deviennent des saints, tel Hermès portant Dionysos enfant, confondu avec Saint Christophe ; d'autres, des démons, comme Pan. Le déchiffrement de la fable en révèle tout le sens spirituel : ainsi Déméter à la recherche de sa fille représente l'Eglise ramenant vers elle les âmes pécheresses[39].

QUE DEVIENT DONC LA FABLE « MORALISÉE » DE MYRRHA ?

Un véritable tissu de contradictions, puisque l'auteur interprète la fille de Cinyras enceinte d'Adonis d'abord comme la Vierge Marie, qui conçut Jésus avec Dieu, le Père dont le Fils est né de sa fille[40] ; puis, dans une autre glose, comme

[39] L'*Ovide moralisé* deviendra la source des mythes ovidiens pour les poètes des XIV^e^ et XV^e^ siècles, comme Guillaume de Machaut, Jean Froissart ou Christine de Pisan ; au XVI^e^ siècle, les premiers humanistes hériteront de ces spéculations et, jusqu'à la fin du siècle, l'œuvre d'Ovide, abondamment commentée, sera tenue pour un manuel de morale et de sagesse.

[40] « *La mirre amere signifie / Nostre mere, sainte Marie, / La sainte, la vierge pucele, / Qui de Dieu fu fille et ancele, / Qui tant fu bele et delitable / Et gracieuse et amiable, / Que de mains homes*

une *ame pecherresse* qui, hypocritement, et sans s'être confessée, avale l'hostie, la chair du Christ, le dimanche de Pâques[41]…

Figure instable, duelle, oxymorique, déstructurée, et donc éminemment dérangeante, Myrrha est condamnée à disparaître. Il semble bien – si l'on admet qu'ostraciser, c'est créer l'absence de celui (celle, en l'occurrence) dont la présence échappe aux critères de référence – qu'on puisse affirmer que Myrrha a bel et bien été frappée d'ostracisme.

Ma conclusion sera aussi abrupte que brève : à l'aube du XXI[e] siècle, qu'est devenue Myrrha ? Un réacteur nucléaire, devant permettre la transmutation de déchets hautement radioactifs[42]. Ne faut-il pas voir, dans ce choix de « baptiser » Myrrha un réacteur chargé de désactiver des résidus irradiants, une forme d'apotropée[43] ?

---

fu requise / Mes tant fu ardaument esprise / De l'amour Dieu, cui fille elle iere, / Onc ne vault en nulle maniere / metre son penser ne sa cure/ En amer nuule creature. / La soie amour fut ferme et fine, / Si parfaite et si enterine / C'onques si fine amour ne fu. / Pour l'amour Dieu mist en refu / Toutes terriennes amours […] », *Ovide moralisé : poème du commencement du quatorzième siècle*, publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer ; [avec la collab. de] Martina G. de Boer et Jeannette Th. M. van't Sant, reprod. en fac-sim., Vaduz : Sändig : H. R. Wohlwend, 1968-1988, vers 3750-3766.

41 « *Autre sentence i puet avoir / Qui assez est semblable à voir. / Mirra la fole signifie / L'ame pecherresse et bonie / De crestien […] Vient a l'autier, c'est à la couche / Où li cors Dieu repose et couche, / Pour soi joindre à lui charnelment, / Si le reçoit non dignement / A Pasque, feste au Creatour […]* », *ibidem*, vers 3810-3826.

42 Projet européen signé en 2005, ouvrant la voie à des études sur la transmutation des déchets hautement radioactifs. Les déchets, pouvant irradier durant des millions d'années, pourraient ainsi être transformés en déchets qui se désactivent à un niveau naturel au bout de 3 à 700 ans.

43 Le *Petit Robert* ne retient pas ce substantif. Le *Nouveau Larousse illustré* de 1905 le définissait ainsi : Apotropée (du gr. *apo*, de, et *trépein*, tourner) n. f. Antiq. gr. Conjuration ou ensemble de prières et de cérémonies purificatoires, qui avaient pour but de détourner le malheur.