

**I/ UNE STRUCTURE DRAMATIQUE ET UNE HÉROÏNE TRAGIQUE*****A/ Une structure dramatique (= théâtrale) qu'on peut comparer à celle d'Hippolyte d'Euripide***

Situation initiale v.316-381	Exposition	L'héroïne veut mourir pour échapper à la tentation de l'inceste	Myrrha amoureuse de son père Cinyras	Phèdre amoureuse de son beau-fils Hippolyte
Force transformatrice v.382-430	Noeud	La nourrice parvient à libérer sa parole, ce qui déclenche le mécanisme tragique	La nourrice (sans nom)	La nourrice (sans nom)
Action v.431-471	Crise	A la faveur de l'absence de l'obstacle, l'héroïne passe à l'acte / subit l'initiative de la nourrice	L'absence de Cenchréis permet la consommation de l'inceste	En l'absence de Thésée, la nourrice joue les entremetteuses mais se heurte au refus d'Hippolyte
Force transformatrice 2 v.472-475	Catastrophe	Le Père incarnant l'autorité et la loi découvre le crime	Cinyras tente de tuer Myrrha	Thésée apprend le suicide de Phèdre, qui a laissé un message accusant Hippolyte: le père exile son fils
Situation finale v.476-502	Dénouement	La métamorphose de l'héroïne / la mort du héros permet le retour à l'ordre social / à la vérité	Métamorphose de Myrrha, châtement mais aussi récompense	Mort d'Hippolyte, mais Artémis rétablit la vérité

La comparaison entre les deux pièces permet de mesurer la capacité de **concentration dramatique** d'Ovide, auteur d'une *Médée* qui a été perdue : avec seulement trois personnages emblématiques (la Jeune fille, la Nourrice et le Père) rassemblés dans un huis-clos étouffant, il parvient à dessiner avec efficacité la courbe d'une histoire de **transgression** et de **retour à l'ordre un instant perturbé**.

***B/ Mais Ovide sait ne pas se contenter d'un registre dramatique***

Le texte alterne des temps purement dramatiques et des temps où le narrateur reprend le fil du récit : ce faisant, il parvient à additionner les avantages permis par des techniques différentes :

1/ Des temps purement dramatiques : le monologue délibératif de Myrrha au début de l'épisode, le dialogue pathétique entre la jeune fille et la nourrice, la prière finale de Myrrha appartiennent au théâtre (il s'agit de discours direct). Ils permettent d'entendre les mots mêmes des personnages, en particulier les expressions ambiguës, à double entente, et surtout ils donnent au texte une grande animation.

2/ Mais chaque fois qu'il le faut, le narrateur omniscient reprend la main et donne au lecteur tous les renseignements nécessaires pour entrer dans les pensées de tous les personnages, pour expliquer le motif de l'absence de la mère, pour rendre évidente la réprobation cosmique de la nature pendant la nuit de l'inceste, pour décrire en détail la métamorphose. Ce choix d'une focalisation omnisciente permet donc d'insister sur la psychologie, en même temps qu'il offre des possibilités plastiques intéressantes dans les descriptions : tout concourt à mettre en scène le tragique de la manière la plus efficace et spectaculaire possible.

***C/ Une héroïne tragique***

1/ Son jeune âge (c'est une "virgo", une "vierge") en fait une victime pathétique, consciente mais incapable de résister aux forces qui se liguent contre elle. Sa principale métamorphose est donc celle qui la conduit progressivement au crime.

2/ Elle est la victime des dieux (transcendance divine)

- ◆ Ovide a renoncé à utiliser la variante d'Hygin suggérant que c'est Vénus qui se venge de Cenchréis, qui avait affirmé que sa fille était plus belle que la déesse. Il préfère donner à son histoire une teinte encore plus sombre.
- ◆ Cupidon niant toute participation et donc toute responsabilité, il faut que ce soient les FURIES infernales (v.313-314 et 349-351) qui aient inspiré à la jeune fille un amour que l'on peut qualifier de FUROR (une fureur, une folie), c'est-à-dire une passion déréglée et funeste, impossible à surmonter, source de désordres psychologiques, familiaux et sociaux et qui doit être nécessairement châtiée pour que le monde retrouve un ordre pour l'instant sérieusement perturbé.

3/ Elle semble être victime d'une conjuration des adultes et des circonstances (une autre transcendance, la Fatalité)

- ◆ l'arrivée fortuite de la nourrice (intervention du hasard) puis l'aveu à cette nourrice déclenche l'action, et c'est par amour que la vieille femme intervient dans l'histoire (ironie tragique)
- ◆ l'absence de la mère, qui assiste aux fêtes de Cérès, fait de cette déesse une sorte de complice passive du crime
- ◆ l'attitude très ambiguë du père, qui ne recule pas devant un adultère, rend encore plus impossible la résistance

4/ Toute cette conjuration de forces rend la transgression inéluctable, et donc le châtement indispensable : Myrrha est prise dans un piège duquel elle n'a aucune chance de sortir indemne.

## II/ LA POÉSIE OVIDIENNE DANS DEUX MORCEAUX D'ANTHOLOGIE

### A/ Le nocturne de la nuit de l'inceste (v.446-468)

Il faut ici étudier de près la technique d'Ovide, poète capable d'imaginer (et de faire imaginer à son lecteur) une scène dans laquelle chaque instant est impressionnant : on peut utiliser (avec les précautions d'usage) le vocabulaire du cinéma pour prendre la mesure de son génie visionnaire dans la description et la narration :

- ◆ une "bande-son" toute en contrastes : le silence, les trois hullements sinistres du hibou, la seule parole funeste de la nourrice, au discours direct, qui scelle le destin de Myrrha : "Prends-la , Cinyras, elle est à toi".
- ◆ une invasion progressive des ténèbres, en plans d'ensemble évoquant le ciel, avec la disparition progressive des sources de lumière (lune, astres, étoiles) et une personnification de ces éléments (déserte, se cachent, les recouvrent) expliquée par une ancienne métamorphose : les étoiles elles aussi ont une sensibilité, parce qu'elles étaient auparavant des êtres humains (Icarios et Erigoné). Ainsi, toute la nature est animée, et assiste ici à la scène en témoin réprobateur : en se cachant, les astres refusent d'être complices du crime qui se prépare.
- ◆ en contraste, des gros-plans sur le corps de Myrrha (main gauche/main droite, jambes/genoux), pour suggérer de manière visuelle l'état psychologique de la jeune fille
- ◆ et une accélération du rythme, pouvant évoquer de manière subjective les battements de son coeur, scandée en latin par la triple anaphore de "jam" (déjà) (v.456-457) en tête de trois segments très courts résumés à trois verbes de mouvement ("tangit" : elle touche / "aperit" : elle ouvre / "ducitur" : elle est conduite)
- ◆ enfin deux noms au discours direct : "filia", "pater" trouant le silence et le noir et résumant à eux seuls l'anormalité de la situation.

### B/ Le moment de la métamorphose (à comparer avec la statue de Daphné par le Bernin)

1/ Une intégration de la durée par une montée progressive (combinaison du temps et de l'espace : de bas en haut, comme au ralenti), et une analogie systématique de formes

- ◆ terre, jambes, ongles, racines (le point le plus bas de l'être humain et de l'arbre : point de départ de la métamorphose, qui est d'abord un enracinement, une immobilisation)
- ◆ tronc, os, bois (partie centrale du corps humain et de l'arbre : sang = sève)
- ◆ bras, grosses branches, doigts, petites branches (partie aérienne de l'arbre, correspondant aux extrémités supérieures des membres)
- ◆ visage, larmes, sensibilité (fin de la métamorphose, ensevelissement ultime de l'être humain dans le végétal)

2/ Significations multiples de cette métamorphose

a) signification étymologique

- ◆ étymologie : l'arbre à myrrhe s'appelle ainsi parce qu'il résulte de la métamorphose de Myrrha
- ◆ caractéristiques physiques : l'arbre à myrrhe fait couler des gouttes qui viennent des larmes de Myrrha, et leur caractère perpétuel vient du remords perpétuel de la jeune fille

b) une signification morale ambiguë

- ◆ le passage du mouvement (la fuite) à l'immobilité, le passage de la souplesse à la dureté (c'est-à-dire un processus inverse de celui de la statue qui est l'ancêtre de Myrrha), la persistance du remords et l'extrême difficulté de l'accouchement suggèrent un châtiment : Myrrha est soustraite à la vie humaine, comme elle l'a demandé.
- ◆ mais en même temps, la végétalisation et le fait qu'on "parlera à tout jamais de la myrrhe", parfum rare et précieux, font accéder Myrrha à une forme d'éternité qui l'arrache au monde des morts et la fera vivre d'une part suivant un temps cyclique, et d'autre part dans la mémoire des hommes.

Il semble donc que les divinités ne soient pas aussi courroucées qu'elles devraient l'être par le crime de Myrrha. Le remords de la jeune fille, et donc sa *pietas* in extremis, suffit-il à expliquer cette extraordinaire mansuétude ?

## III/ UN TEXTE PLUS AMBIGU QU'IL N'Y PARAÎT ET QUI AUTORISE UNE LECTURE MÉTAMORPHIQUE

### A/ L'enchaînement des épisodes adjacents impose une lecture moralisatrice explicite

1/ Cérastes et Propétides : important champ lexical de l'impiété et de la colère divine. Blâme explicite.

2/ Pygmalion : opposition dans la jointure (v.243-244). Pygmalion choqué par ces vices, est immédiatement présenté de manière très valorisante, et ce parti-pris est amplifié par l'évocation de sa piété à l'égard de Vénus et par la récompense qu'elle lui accorde : elle exauce sa prière. Eloge implicite.

3/ Myrrha : prologue très rhétorique, et même déclamatoire, blâme explicite. Abondant champ lexical du crime dans tout le cours de l'épisode.

4/ Adonis : présentation initiale très valorisante de sa naissance et de sa beauté, qui a su toucher même Vénus.

Donc une logique de structuration par oppositions moralisatrices : -- / ++ / -- / ++ qui ne semble pas souffrir d'autre interprétation. Dans chacune des jointures, le narrateur Orphée a orienté la lecture de manière appuyée.

## B/ Pourtant une relecture attentive de l'épisode de Myrrha laisse apparaître des ambiguïtés

### 1/ Le monologue délibératif de Myrrha au début de l'épisode

- ◆ il est inspiré des multiples exercices scolaires en vigueur à l'époque d'Ovide dans les cours de rhétorique (c'est ce qu'on appelle une *suasoria* = une délibération : que dois-je faire ? avec oscillation entre divers aspects d'un même dilemme)
- ◆ il pose le problème de la relativité des notions de PIETAS (respect des lois divines, ici dans le domaine familial et social) et de SCELUS (crime que la communauté doit châtier)
  - où s'arrête le respect filial (l'amour que l'on doit à son père) et où commence le FUROR (= la passion criminelle) ? Même Cinyras s'y laisse prendre, puisqu'il interprète aux vers 365-366 les paroles ambiguës de Myrrha comme la preuve de son amour filial.
  - Myrrha évoque l'absence d'interdit de l'inceste dans l'espèce animale et dans certaines sociétés humaines (elle peut penser aux Perses et aux Egyptiens) : cette relativité des interdits souligne son absence de "chance" : elle n'est pas née au bon endroit, ailleurs le problème qui la taraude n'en serait pas un (argument stoïcien, en usage à l'époque d'Ovide)

### 2/ L'attitude de Cinyras elle-même est assez ambiguë

- ◆ il profite des fêtes de Cérès pour s'offrir un divertissement extra-conjugal : c'est objectivement un adultère.
- ◆ il n'hésite pas à s'offrir ce divertissement avec une jeune fille qui a l'âge de Myrrha, et le narrateur envisage l'éventualité d'un dialogue plus qu'ambigu avec la jeune fille la nuit de l'inceste : "Ma fille" - "Mon père"  
Le Père est donc présenté comme prédisposé au minimum au FANTASME de l'inceste. Il n'est pas totalement innocent et joue un rôle dans la mécanique infernale qui conduit Myrrha dans les draps de son père.

### 3/ Enfin une expression ambiguë relie l'épisode de Myrrha aux deux qui l'encadrent

- ◆ au vers 364, Myrrha répond à une question de son père, qui lui demande "qui elle aimerait avoir pour époux", par l'expression latine : "Similem tibi" = quelqu'un qui te ressemble.
- ◆ or au vers 276, dans la prière de Pygmalion à Vénus, on trouve une expression très semblable : "similis mea eburnea" = je souhaite avoir une épouse semblable à ma vierge d'ivoire.
- ◆ enfin dans la présentation de la beauté d'Adonis, on trouve une première comparaison : Adonis ressemble aux Amours nus qu'on représente sur les tableaux ("talis erat" = il était semblable [à eux]), puis le narrateur rectifie : finalement, c'est à Cupidon, le dieu de l'Amour et fils de Vénus, qu'il ressemblait le plus.

Ce système évidemment concerté d'analogies nous invite donc à relire les deux épisodes qui encadrent celui de Myrrha à la lumière de l'épisode central, qui en fournit en quelque sorte une clef :

- ◆ à qui Pygmalion veut-il s'unir ? A un objet qui est son oeuvre : le créateur veut s'unir à sa créature.
- ◆ quant à Vénus, elle tombe amoureuse d'un jeune homme qui manifeste une ressemblance frappante avec son propre fils

Ces deux épisodes mettent donc en scène ce qui apparaît bien comme deux incestes camouflés. Vénus n'est donc pas une divinité si à cheval qu'on pourrait le croire avec certains principes d'organisation sociale, puisqu'elle donne satisfaction à Pygmalion et qu'elle s'abandonne elle-même au vertige d'un amour qui, comme celui de Myrrha, mais aussi celui d'Apollon pour Hyacinthe, est un FUROR entraînant une modification importante de la personnalité de celui qui le subit. Dans le cas d'Apollon et de Vénus, qui oublient tous leurs devoirs de divinités, ce qui constitue un désordre cosmique, on comprend que la Nécessité doit chaque fois intervenir pour faire cesser ce désordre en faisant mourir l'aimé...

Les déclarations moralisatrices explicites d'Orphée semblent donc destinées à induire en erreur un lecteur inattentif et à lui donner des gages d'une pensée "moralement correcte", mais d'autres indices, plus discrets et qui fonctionnent comme des clins d'oeil d'Ovide à un public plus averti, nous invitent à lire entre les lignes des histoires bien plus subversives.

Reste à se demander dans quel but Ovide autorise des lectures nettement moins du goût d'Auguste.

- ◆ il faut surtout éviter d'en faire un révolutionnaire et un opposant politique : ce serait certainement un contresens.
- ◆ mais on doit plutôt être sensible à l'esprit de **relativité** dont il fait preuve : les notions de PIETAS, d'IMPIETAS et de SCELUS sont peut-être moins abruptes qu'on ne le croit, et ce qui est valable ici, dans un règne humain, peut ne pas l'être ailleurs, dans d'autres sociétés humaines ou chez les animaux. Toutes les formes d'amour sont dans la nature, et ce qui est une perversion au regard d'une norme particulière ne l'est pas quand cette norme n'existe pas. Sur ce plan, Ovide a peut-être subi l'influence des théories stoïciennes, qui envisagent le monde de manière globale, cosmique, et qui condamnent les frontières avec ce qu'elles entraînent de particularités et de restrictions.
- ◆ cette **liberté de pensée** le conduit par ailleurs à poser le **problème de l'origine de l'amour** : qu'est-ce qui fait qu'on tombe amoureux d'un tel et pas de tel autre ? Comme dans de nombreuses histoires d'amour des *Métamorphoses*, force est de constater que le MEME attire : l'inceste est le résultat du désir de ce qui est semblable à soi, et la proximité (familiale, spatiale : beaucoup de ces histoires se déroulent dans des espaces clos) ne fait que créer des conditions favorables à l'exacerbation de ce désir, dans lequel le narcissisme peut en outre jouer un rôle. Il faudra creuser cette piste, se demander ce qui fait la solidité de certains couples hétérosexuels, mais aussi mettre en évidence la dimension souvent violente des histoires hétérosexuelles qui rassemblent des personnages réellement différents : l'AUTRE est souvent objet de prédation.