

I. — UN RECIT TRES THEATRAL.

Pour exprimer le désarroi de Myrrha, Ovide avait choisi la forme discursive du monologue au discours direct. Inversement, ici, les passages au discours direct sont peu nombreux et le récit domine. Pourtant, le narrateur privilégie les **effets théâtraux**, très **spectaculaires**.

1) Des effets pathétiques et dramatiques.

- L'aveu est **dramatisé**. Sa révélation progressive, sous la pression de la nourrice, n'occupe pas moins de neuf vers et tout est fait pour que le lecteur ressente le temps passé et éprouve la difficulté de l'aveu. La focalisation interne en accroît la **vérité psychologique** : "*conataque saepe fateri / saepe tenet uocem*" (v. 420-421).

- Le narrateur multiplie les **hyperboles pathétiques**, et traduit l'intensité des sentiments éprouvés par des **notations très visuelles** (théâtrales ou cinématographiques).

- Ou bien il évoque des **réactions physiologiques violentes**, avec des termes forts : "*horret anus*" (v. 414), "*tremulas manus tendit*" (v. 415), "*gelidos nutricis in artus ossaque [...] penetrat tremor*" (v. 423), "*albaque toto uertice canities rigidis stetit hirta capillis*" (v. 424-425) — **hypotypose** telle que pléonasmes et redondances sont difficilement traduisibles ; "*praesagaque pectora maerent*" (v. 444).

- Ou bien il dépeint des attitudes et des gestes très **démonstratifs** : "*supplex procumbit*" (v. 415), "*lacrimis impleuit abortis pectora nutricis*" (v. 419), "*uestibus ora textit*" (v. 421), "*gemit*" (v. 423), "*conticuit promissaque numine firmit*" (v. 430). Ces indications fonctionnent comme autant de **didascalies** qui servent à mieux mettre en valeur les rares marques de dialogue, comme le fait la mention du silence pesant qui suit l'aveu de Myrrha et la résolution de la nourrice : "*conticuit*" (v. 430).

- Justement parce qu'ils sont rares, les passages au discours direct n'en ont que plus d'impact. La force de ces **répliques** tient à leur caractère allusif, tout en **litotes** (vers 422, 441, 443 : "*uicimus*") et en **ellipses** (v. 429 : "*potiere tuo... et, non ausa "parente" dicere*").

- L'allusion aux fêtes de Cérès (à l'imparfait d'arrière-plan) crée **une rupture dans le rythme et dans la tension du récit** qui fait ressortir par contraste la précipitation des événements qui suivent.

2) Une tonalité tragique.

Bien que tout semble s'arranger (cf. les réjouissances finales : répétition du verbe "*gaudere*"), l'ensemble du texte baigne dans une tonalité tragique soigneusement entretenue par Ovide. Telle est la fonction des deux premiers vers, de l'allusion à "*la mort commencée*" ("*coepitae mortis*", v. 417), du verbe "*gemit*" (v. 423), des adjectifs "*diros*" (v. 426) et "*infelix*" (v. 443). Le vers 427 rappelle la **mauvaise conscience** de Myrrha ("*at uirgo scit se non falsa moneri*"), le vers suivant sa **détermination fatale** : "*certa mori tamen est*". Les deux derniers vers insistent sur

l'**aliénation** du personnage ("*tanta est discordia mentis*") et sur sa **conscience tragique** : "*praesaga pectora*".

- Ovide souligne d'ailleurs l'**ironie tragique** de la situation. Le triomphe de la nourrice ("*gaude... uicimus*") est la preuve d'une inconscience fatale. Mais surtout, le crime a lieu à la faveur des fêtes de Cérès, au moment même où la piété interdit aux fidèles "*uenerem tactusque uiriles*". C'est précisément en respectant scrupuleusement la prescription religieuse de chasteté que Cenchréis permet inconsciemment que s'accomplisse l'union criminelle ! L'adjectif "*legitima*" rappelle de même le crime contre les lois humaines et divines.

- Enfin, nombreuses sont les **analogies avec l'histoire de Pygmalion** : le cadre festif (même mise en valeur du mot "*Festa*" en début de vers, cf. v. 270) ; la même hésitation dans la désignation de l'objet du désir ("*non ausa "parente" dicere*" / "*non ausus "eburnea uirgo" dicere*") ; la même ruse ("*par est Myrrhae*" / "*similis mea eburnae*", v. 276). Ainsi comprend-on comment, ironiquement, l'histoire apparemment heureuse de Pygmalion contenait en germe l'histoire de Myrrha, qui est son contrepoint tragique.

II. — LE PERSONNAGE DE LA NOURRICE.

Le personnage de la nourrice est introduit dans l'histoire à l'un des moments les plus dramatiques, pendant la tentative de suicide de Myrrha. Surgissant en pleine action, la nourrice influence aussi le cours, en arrachant la fille de Cinyras à la mort et en la précipitant vers l'inceste.

1) Un substitut de la mère.

- Très significativement, c'est en l'**absence de Cenchréis** que se noue le drame. Cenchréis est éloignée par les fêtes de Cérès, mais de toute façon à aucun moment du récit elle ne joue un rôle ni ne prend la parole. Myrrha l'ignore et ne pense à elle que comme à une **rivale** ("*matris paelex*", v. 347).

- La nourrice est, pour Myrrha, **une deuxième mère**, bien plus présente que sa mère véritable. Elle dort dans la pièce voisine, près de sa jeune maîtresse, et est attentive au moindre bruit car elle a senti le désarroi de Myrrha ; elle éprouve la tendresse inquiète d'une mère qui se précipite, en pleine nuit, auprès de son enfant malade. [Cf. le passage immédiatement précédent]

- Le sentiment profondément maternel de la nourrice transparaît dans ses gestes et dans ses paroles. Après avoir sauvé la jeune fille de la pendaison, par deux fois elle la prend tendrement dans ses bras, pour la réconforter (v. 387-388 ; v. 406-407), et Myrrha pleure sur sa poitrine ("*lacrimis impleuit abortis pectora nutricis*", v. 419-420). Afin de connaître la cause du désespoir de Myrrha, elle la presse de questions, de supplications, de caresses, de menaces, de promesses, comme une mère inquiète sonde le cœur de sa fille. Et c'est parce qu'elle la connaît mieux que quiconque qu'elle devine ("*sensit*", v. 424) les propos pourtant sibyllins de la jeune fille. Ensuite, ayant échoué à

la raisonner, et bien que consciente de l'abomination de l'acte, elle cède au désir de Myrrha et entreprend de tout faire pour qu'il soit satisfait, comme une mère peut devenir complice d'une mauvaise action à partir du moment où elle croit que le bonheur de son enfant en dépend. D'ailleurs, Ovide insiste sur le **lien maternel très fort** qui unit les deux femmes, en répétant le nom "*alumna*" (= celle qu'on a nourrie, élevée), déterminé au vers 442 par le possessif "*mea*".

2) Un instrument du tragique.

- Dans l'Antiquité, la nourrice était une esclave attachée à la maison de ses maîtres. Elle allaitait l'enfant qui lui était confié, puis prenait soin de lui, au fil des années. Transposée de la vie à la scène, cette esclave est devenue, chez les Grecs puis chez les Romains, **un personnage traditionnel** de la comédie et de la tragédie. Elle remplit souvent le double rôle de **confidente** et d'**entremetteuse**, qui intrigue pour favoriser les amours de sa jeune maîtresse. C'est bien dans cette tradition que s'inscrit ici le personnage de la nourrice, qui recueille l'aveu de Myrrha puis arrange son rendez-vous avec Cinyras. C'est même elle qui, dans le passage qui suit immédiatement, mène

Myrrha, à travers le palais et la nuit, jusqu'au lit de son père, en la tenant par la main.

- Ainsi joue-t-elle un rôle déterminant dans l'accomplissement de l'inceste et la réalisation du destin de Myrrha, tandis qu'est atténuée la responsabilité de Cinyras ("appesanti par le vin", trompé par la nourrice). **L'ironie tragique** a poussé celle-ci à causer le malheur de Myrrha par amour pour elle. En la sauvant de la mort, elle l'a perdue. C'est son **excès d'amour** (autre forme de la passion amoureuse), son zèle même, qui est tragique. Ovide y insiste en désignant le personnage par une formule aux résonances fatidiques : "*male sedula nutrix*" (v. 438). Dans la suite du récit, le personnage de la nourrice n'apparaît plus, car elle n'a plus de fonction dramatique : elle a rempli son **terrible office, fixé par le destin**.

La promotion littéraire du personnage de la nourrice (un des rares personnages populaires des *Métamorphoses*) annonce l'importance que va prendre le rôle de confidente / mauvaise conseillère au théâtre, par exemple au siècle suivant dans la *Phèdre* de SENEQUE ou, plus tard, dans celle de RACINE (cf. le personnage d'**Enone**).