

I. — LES DERNIERS MOTS DE MYRRHA.

Au terme d'une errance tragique qui la conduit jusqu'à la terre de Saba (à l'est de l'actuel Yémen), Myrrha à bout de forces et sur le point d'accoucher s'en remet aux dieux dans une ultime prière.

1) Une situation tragique.

- La première phrase pose le **dilemme**, typiquement tragique, dans lequel se débat Myrrha : "*nescia uoti / atque inter mortisque metus et taedia uitae*".

- Nouvel appel aux dieux. Le texte rappelle cruellement combien les précédents étaient restés vains : "*ultima certe uota suos habuere deos*" (v. 488-489). Curieusement, Ovide tait le nom de la divinité qui exauce les vœux suprêmes de Myrrha : "*Numen aliquod*"... Sans doute le crime est-il si grand que même les dieux ne doivent pas apparaître comme ses complices.

2) Une réaction de dignité pathétique.

- D'ailleurs Myrrha en a conscience, qui se juge elle-même une offense vivante ("*ne uiolem*") aux humains : par son crime abominable, elle est devenue ce que les Romains appelaient *sacer* (*sacra*), c'est-à-dire intouchable, infréquentable, tabou. Elle sait que l'attend légitimement un châtiement digne du Tartare, comme le signale la mise en valeur du mot "*supplicium*", en rejet au début du vers 485.

- Ses derniers mots sont donc d'une haute tenue morale, qui lui gagne l'indulgence des dieux et du lecteur. Myrrha, libérée de son désir tyrannique, rentre en possession d'elle-même. De cette maîtrise retrouvée témoigne la cohérence de son discours (par opposition avec le désordre syntaxique, stylistique et rhétorique de son monologue, signe de son aliénation) : cf. la formule introductive qui prouve des paroles réfléchies ("*est complexa preces*"), la détermination des impératifs ("*pellite*", "*negate*"), les effets rhétoriques du chiasme ("*uiuos superstes mortuaque extinctos*") ou du parallélisme ("*uitamque necemque*") avec une épiphore en "*-que*".

II. — LA MÉTAMORPHOSE.

Le récit de la métamorphose n'occupe pas moins d'une douzaine de vers (vers 489-502), et est un des passages de l'œuvre qui justifient le mieux son titre. Cet exercice de style est l'occasion pour Ovide de démontrer toute sa virtuosité.

1) Une poésie très visuelle

- Ovide décrit d'une manière très détaillée le moment même de la transformation, moment fascinant pour le lecteur. Le poète insiste sur le mouvement qui accompagne la métamorphose, précisément en multipliant les verbes de mouvement : "*superuenit*", "*porrigitur*", "*it*", "*crescens*", "*perstinxerat*", "*obruerat*", "*operire*", "*uenienti*", "*subsedit*", "*mersit*".

- Le passage d'un ordre à l'autre s'opère **progressivement**, selon une progression marquée par des repères tem-

porels qui la dramatisent : "*Iamque*" (v. 495), l'emploi du verbe inchoatif "*crescens*", "*non tulit illa moram*". Le présent de narration du début, en actualisant l'action, contribue lui aussi à la dramatisation. L'organisation même de la description suit un principe dynamique : l'irrésistible ascension de l'arbre, de bas en haut, des pieds à la tête, des racines à la cime.

- Les réseaux lexicaux du végétal et du corps humain **s'interpénètrent** : "*crura, ungues / radix, trunci*" ; "*ossa, medulla, sanguis / robur, sucos*" ; "*bracchia, digiti / ramos*" ; "*pellis / cortice*". La métamorphose est motivée par des **analogies** (sang / sève, bras / branches, etc.) qui relèvent justement de l'essence même de la poésie : l'art de fabriquer des images. Ainsi la puissance de l'imagination finit-elle par rendre presque crédible le prodige, le franchissement irrationnel des frontières entre deux règnes. Poésie visuelle, très cinématographique, qui annonce la peinture d'un ARCIMBOLDO ou la sculpture du BERNIN (*Apollon et Daphné*).

2) Le sens de la métamorphose.

- Selon les vœux mêmes de Myrrha, la métamorphose n'est ni la vie ni la mort. C'est un état hybride, **paradoxal**, peut-être une solution dialectique à la contradiction vie / mort, dans la lignée de la **métempycose pythagoricienne**. D'un côté, Myrrha perd ses sensations humaines en même temps qu'elle se "végétalise" ("*amisit ueteres cum corpore sensus*"). De l'autre, elle gagne la vie éternelle : "*nullo tacebitur aeuo*". La dimension **étiologique** de la métamorphose domine la fin du récit, lorsque les pleurs du personnage ("*flet tamen*") sont devenus les gouttes de la sève odoriférante ("*ex arbore guttae*"), lorsque Myrrha perd sa majuscule pour devenir "la myrrhe", arbre emblématique de la lointaine Arabie. Mais par un second prodige, la mort de Myrrha (accouchement inversé) est en quelque manière équilibrée par la naissance d'Adonis, dans une sorte d'équation de l'énergie vitale.

- Prix à payer pour le crime commis, la métamorphose n'en est pas moins **douloureuse**, comme le signalent les verbes "*ruptos*", "*duratur*", "*perstinxerat*", "*obruerat*", sans compter les termes qui expriment la douleur physique de l'accouchement : "*tumet uenter*", "*tendit onus matrem*", "*dolores*", "*curuata arbor*", "*gemitus*", "*lacrimis*", "*ramos dolentes*". Ces effets **pathétiques** culminent dans l'ultime geste de Myrrha, qui décide d'abrégé son supplice en enfouissant son visage dans l'écorce : c'est évidemment un écho de ce geste de honte qui lui faisait enfouir son visage sous ses vêtements au moment de l'aveu.

- La **délivrance** donne lieu à un nouveau glissement du registre pathétique (douleurs muettes) vers le registre **merveilleux**. C'est l'arbre, nom féminin en latin, qui accouche ! Et les divinités président à la naissance de l'enfant : Lucine, puis les Naïades. La fin de l'épisode, très pittoresque au sens propre ("*tabula pinguntur*"), retrouve le ton du poète des *Amours*. La grâce un peu mièvre du tableau ("*molibus herbis*") est mise à distance par les traits d'humour. La comparaison avec Cupidon annonce la transition vers

l'épisode suivant (les amours de Vénus et d'Adonis), tant Ovide a le sens de la composition.