

« OPPOSITIONS ET JEUX PHONIQUES :
LE SENS ET LE SON
DANS LES *HYMNES ORPHIQUES* »*

Anne-France MORAND, Lausanne et Victoria (Canada)

Trop influencés par la lecture silencieuse, nous passons à côté de jeux sonores présents dans les textes anciens. Dans cet article, je me propose d'explorer les jeux phoniques, certaines figures de style liées à ces jeux et les sens qui en dérivent. L'absence de lien entre le son et le sens nous semble si banale qu'il est difficile, dans notre ère postsaussurienne, d'envisager sérieusement le lien essentiel qui les unissait dans la conception antique. J'ai choisi de ne pas me limiter à des figures rhétoriques restreintes et de me référer aux notions de jeux sonores et d'harmonie phonique «qui comprend toute chose comme allitération, rime, assonance, etc.»¹. Cette définition a l'avantage de ne pas nous enfermer dans une catégorie trop étroite.

Un point a retenu mon attention : le lien entre les oppositions, figures polaires et oxymores, et les rapprochements de sons, car ces figures littéraires sont particulièrement importantes dans un texte en apparence dépouillé, les *Hymnes orphiques*. La combinaison d'une opposition et d'un jeu sur le son ne constitue qu'une partie d'un ensemble plus vaste que nous aborderons de manière globale, de manière à éclairer les rapports entre les oxymores et les croyances du groupe des *Hymnes orphiques*. Avant d'aborder le sens des oppositions dans des cas concrets, voyons s'il est possible de les définir plus précisément. L'«expression polaire», que Lausberg range au nombre des énumérations², est définie de la manière suivante par Macleod :

'neither x nor y ', or 'both x and y ' – y being the opposite of x – where the relevant notion is only either x or y ³.

* Je remercie Emmanuelle Métry, Hervé Genoud et Jean-Luc Vix qui ont relu mon texte et l'ont fait profiter de critiques fort utiles.

¹ Starobinski 1967, 1906; Starobinski 1971, 27.

² Lausberg 1990, § 672.

³ Macleod 1982, 92 (ad Hom. *Il.* XXIV,45). Cf. aussi Wilamowitz 1909, vol. iii, 230-231 (ad E. *HF* 1106); Lloyd 1966, 90-94.

Les oppositions contenues dans les *Hymnes orphiques* servent parfois à exprimer un sentiment de plénitude divine, mais dans d'autres cas, l'opposition est plus forte et le terme d'oxymore semble mieux convenir. Lausberg définit cette figure comme la jonction syntaxique de termes opposés en une unité qui acquiert ainsi une forte tension contradictoire⁴; Büchner, comme l'union complète de contradictions exclusives⁵. Puisque la définition de l'oxymore est relativement tardive⁶, il nous appartient de déterminer la nature et le caractère des oppositions dans le cadre des *Hymnes orphiques*.

Ces derniers, qui comportent quatre-vingt-sept hymnes hexamétriques courts, introduits par un prologue, ont recueilli les critiques les plus vives quant à leur style et à leur contenu.

[The] collection of Orphic hymns cited in the Derveni papyrus . . . cannot be identified with the eighty-seven hymns that have come down to us in company with the hymns of Homer, Callimachus, and Proclus, for these were composed somewhere in western Asia Minor. They form a single collection, bound together by homogeneity of style and technique, and probably composed by a single author. They were used by members of a private cult society who met at night in a house and prayed to all the gods they could think of, to the light of torches and the fragrances of eight varieties of incense. Occasionally their ceremonial activity went as far as a libation of milk. We get a picture of cheerful and inexpensive dabbling in religion by a literary-minded burgher and his friends, perhaps in the second or third century of our era⁷.

Il n'est pourtant pas surprenant de trouver peu d'effets poétiques dans ces vers car il s'agit de textes rituels qui, par nature, ne sont pas narratifs, mais il semble d'autant plus nécessaire de prendre en compte le peu d'indices sur les liens qui unissent les mots.

Dans une première partie, je fournirai des exemples de jeux sonores, de rapprochements de mots par le biais du son et du mètre et enfin d'oppositions fondées sur des mots aux sonorités semblables, de manière à donner quelques parallèles tirés de la tradition dans laquelle les *Hymnes orphiques* s'inscrivent. Puis, dans une deuxième partie, je me concentrerai sur les *Hymnes orphiques*: le recours à des sons semblables pour rapprocher des entités divines, les jeux d'oppositions liés aux croyances du groupe qui utilisa ce texte et enfin les cas un peu particuliers où l'opposition est exprimée par des mots de sonorités semblables.

⁴ Lausberg, § 807.

⁵ Büchner 1951, 2; 11.

⁶ Serv. *Aen.* VII,295; Büchner 1951, 7.

⁷ West 1983, 28-29.

Dans la littérature grecque, les jeux phoniques abondent. Pindare commence la première *Olympique* avec les sons a/i/o/e/u/ô, ἄριστον μὲν ὕδωρ⁸. La succession de toutes les voyelles provoque le sentiment plaisant d'une harmonie phonique que l'absence de la lettre êta ne saurait gêner. L'origine exacte de ce sentiment peut d'ailleurs échapper à l'auditeur ou au lecteur. Ce type d'effet a bien entendu plus de chance d'être perçu lorsque les textes sont lus à voix haute et à plusieurs reprises.

La succession des voyelles a, par ailleurs, une valeur religieuse, de même que la succession des lettres de l'alphabet⁹. Les Papyrus magiques, pour ne prendre qu'un exemple, comportent de nombreux jeux phoniques fondés sur les voyelles :

α· εε ηη Ι ιιι οοοο υυυυ ωωωωωω Σεμεσιλάμψ Ι αειηουω¹⁰

Dans ces lignes, les voyelles sont en outre disposées en un jeu numérique.

Deux mots, aux sons similaires, placés dans la même position métrique, peuvent ainsi être rapprochés. L'*Hymne homérique à Déméter* débute ainsi :

Δήμητρ' ἠύκομον σεμνήν θεὰν ἄρχομ' αἰίδειν,
αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα τανύσφυρον ἦν Αἰδωνεύς
ἦρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς¹¹.

Les deux adjectifs mis en parallèle comprennent les sons a/u/u/o. Comme souvent dans ce genre de jeux phoniques, le rapprochement des mots n'est pas isolé mais fait partie d'un ensemble de répétitions de sons : dans ce cas, les vers se terminent en outre par une rime en -eus. Le sentiment d'harmonie phonique, que l'auditeur perçoit, provient de divers éléments : la métrique très semblable des deux vers, la position des mots rapprochés juste après la césure, la place de l'accent, la rime, la succession des voyelles.

Le rapprochement de mots par le biais de sons similaires sert aussi à mettre en évidence une opposition de sens : au chant V de l'*Odyssée*, Athéna adresse un discours animé à son père :

Ζεῦ πάτερ ἠδ' ἄλλοι μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἔοντες,
μή τις ἔτι πρόφρων ἀγανὸς καὶ ἦπιος ἔστω

⁸ Pi. O. 1,1.

⁹ Guarducci 1978, *passim*.

¹⁰ PGM 13.624-626.

¹¹ H. Hom. Cer. 1-3 [Allen]. A cause du parallélisme entre les deux vers, je n'ai pas adopté la leçon τανύσφυρον au vers 2. Cf. Richardson 1974, 137 (ad h. Hom. Cer. 2).

σκηπτοῦχος βασιλεύς, μηδὲ φρεσὶν αἴσιμα εἰδώς,
ἀλλ' αἰεὶ χαλεπὸς τ' εἶη καὶ αἴσυλα ῥέζοι¹²

A nouveau, le rythme caractéristique du vers, la place des mots, juste après la coupe bucolique et les sons mettent en évidence le rapprochement des deux mots. Le poète ne cherche cependant pas simplement à flatter l'oreille, mais il les unit pour mieux les opposer en une sorte d'expression polaire.

Une étymologie associée au nom de Ménélas joue sur la ressemblance des sons et l'opposition entre ténèbres et lumière :

ὡς Μενέλαος οὐ-
 πω μελαμφάεσσι οἴχεται
δι' ἔρεβος . . .¹³

Ce genre d'oxymore, exprimé par des sons semblables, convient bien à l'atmosphère oraculaire de ce passage choral.

Les effets sonores et les oppositions dans les *Hymnes orphiques* ont peu intéressé la critique. Avant d'aborder les exemples concrets, un certain nombre de remarques sur le genre de ces hymnes s'imposent. La forme choisie pour ces prières trouve des explications chez les auteurs antiques. Lorsqu'il mentionne les hymnes d'Orphée, Pausanias met en évidence deux aspects : ils sont d'une grande beauté et ils sont courts¹⁴. Leur brièveté les distingue nettement des *Hymnes homériques* par exemple¹⁵.

[Le développement des *Hymnes*] est formé d'épithètes, de participiales ou de courtes relatives. Il n'y a là aucune place pour un récit ; en bref, les hymnes orphiques ne sont pas narratifs ; il ne faut donc y chercher l'exposé d'aucun mythe¹⁶.

Les *Hymnes orphiques* sont courts, ne présentent pas à la divinité le récit d'un mythe et adoptent un style haché qui fait songer à la *congerie*, συναθρομῶς, une figure impliquant la juxtaposition et le lien entre les différents termes¹⁷. Les mots ne se succèdent en effet pas dans le désordre mais conformément à la logique du rituel et du mythe¹⁸. Le lien entre les différents mots n'est pas évident, mais la métrique, en particulier les

¹² Hom. *Od.* V, 7-10 [von der Mühl].

¹³ E. *Hel.* 517-519 [Diggle]; Büchner 1950, 52.

¹⁴ Paus. IX, 30, 4 et IX, 30, 12 (cf. *OF* 304).

¹⁵ Rudhardt 2002, 486 ; Hopman-Govers 2001, 35.

¹⁶ Rudhardt 2002, 487.

¹⁷ Quint. *inst.* 8,4,26 ; Lausberg 1990, § 406 ; § 675.

¹⁸ Morand 1997, 175-176.

limites que déterminent les césures, les jeux phoniques, dont le but est de rapprocher et d'opposer certains mots, sont autant d'indices sur le sens du texte. Dans les *Hymnes orphiques*, le rapprochement de sons sert parfois à mettre en évidence l'unité ontologique des mots. L'hymne à Physis rapproche les mots δαίμων « divinité » et δαήμων « savant » :

πολύκτιτε δαίμων
 πολύμικτε, δαήμων
 πολύκτιτε, † ποντία δαίμων . . .¹⁹ (à Physis)

L'essence véritable des dieux se manifeste dans leurs noms. Ainsi, l'adjectif ἀερόμορφος, « qui a la forme de l'air », désignant Héra et Rhéa, les rapproche de cet élément²⁰. Platon note dans le *Cratyle*, à propos du rapprochement entre le nom d'Héra et l'air, qu'il y a une inversion, θείσ τήν ἀρχήν ἐπὶ τελευτήν, et que la déesse est nommée de manière cachée, ὠνόμασεν ἐπικρυπτόμενος²¹.

Les *Hymnes orphiques* fournissent fréquemment des étymologies de noms divins. Un des noms de Protogonos est expliqué par la notion de lumière :

λαμπρὸν ἄγων φάος ἀγνόν, ἀφ' οὗ σε Φάμητα κικλήσκω²²
 (à Protogonos)

Le rapprochement de Phanès et de la lumière est de plus souligné par l'inversion du son dans la préposition ἀφ'.

A l'inverse, nos textes opposent des notions. Nous aborderons de manière systématique les oxymores – qu'ils comportent un jeu sonore ou non – en rapport avec les principales croyances du groupe. Dans ces textes, la forme la plus concise d'oxymore figure dans certains adjectifs composés. Par exemple, l'hymne à la Nuit présente cette divinité de manière originale. Quand il est question de la Nuit dans d'autres hymnes, elle est qualifiée de « sombre », « brumeuse » ou tout simplement « noire »²³. En revanche, dans l'hymne qui lui est consacré, la Nuit se présente comme une lumière qui se détache de l'obscurité. Cette manière de la caractériser est liée aux rituels nocturnes du groupe religieux comme l'indique

¹⁹ Orph. *H.* 10,2; 10,11; 10,20 [Quandt]; cf. Pl. *Cra.* 398b.

²⁰ Orph. *H.* 14,11 (à Rhéa); 16,1 (à Héra). Cf. Pap. Derveni col. 22,12; D.L. 7,147; Pl. *Cra.* 404c; *OF* 56.

²¹ Pl. *Cra.* 404c; il convient néanmoins d'ajouter que Platon commence sa phrase avec le mot ἴσως.

²² Orph. *H.* 6,8.

²³ Orph. *H.* 7,3 (aux Astres); 59,1 (aux Moires); 78,4 (à Eos), etc.

notamment l'offrande d'une torche dans le titre de cet hymne²⁴. Le recours à des adjectifs comportant une forte opposition entre l'obscurité et la lumière est en harmonie avec cette image :

κυαναυγής
 † νυχαυγής
 νυχαυγείς²⁵ (à la Nuit)

L'épithète νυχαυγής «brillante dans la nuit» qualifie également Mélinoé, une divinité des ténèbres apparemment fille de l'union incestueuse de Zeus et de Perséphone. Le mot νυχαυγής se présente comme le dénouement de l'opposition entre les aspects visibles et les aspects ténébreux de la déesse.

ἄλλοτε μὲν προφανής, ποτὲ δὲ σκοτόεσσα, νυχαυγής²⁶

Mais l'opposition n'est pas entièrement réduite puisqu'elle persiste dans la notion de «brillante dans la nuit» : elle est simplement exprimée de manière succincte.

De manière plus banale, la plénitude divine est mise en évidence par des jeux d'oppositions :

'Ἀρχήν τ' ἠδὲ Πέρασ - τὸ γὰρ ἔπλετο πᾶσι μέγιστον -²⁷ (pr.)
 πρεσβυγένεθλ', ἀρχή πάντων πάντων τε τελευτή²⁸ (à Ouranos)
 παντογένεθλ', ἀρχή πάντων πάντων τε τελευτή²⁹ (à Zeus)
 πυθμῆν μὲν πόντου, γαίης πέρας, ἀρχή ἀπάντων³⁰ (à Néréée)
 ἔχεις δέ τε πείρατα κόσμου
 παντός· σοὶ δ' ἀρχή τε τελευτή τ' ἐστὶ μέλουσα³¹ (à Apollon)
τέρμα φίλον γαίης, ἀρχή πόλου³² (à Océan)

²⁴ Orph. H. 3, tit.

²⁵ Orph. H. 3,3; 3,7; 3,14 (à la Nuit). ὦ Νυκτὸς κελαινοφαῖς □ῶρφνα Ar. Ra. 1331 (Eschyle se moque du style d'Euripide). Le terme κυαναυγής est aussi utilisé pour les Néréides (Orph. H. 24,8), mais je comprends cet adjectif comme une référence à la couleur de la mer. Cf. Ricciardelli 2000, 302-303 (ad Orph. H. 16,1).

²⁶ Orph. H. 71,8 (à Mélinoé). Pour κυαναυγής, cf. SEG 35 (1985), 1683 qui se réfère aux maisons de Pluton et de Perséphone; μελαμφαεῖς μυχοῦς TrGF I 70 Carcinus II F 5,3 (aussi dans le contexte de Koré et de Pluton).

²⁷ Orph. H. pr. 42.

²⁸ Orph. H. 4,2.

²⁹ Orph. H. 15,7.

³⁰ Orph. H. 23,4.

³¹ Orph. H. 34,14-15.

³² Orph. H. 83,7.

Dans l'hymne à Ouranos et dans l'hymne à Zeus, l'opposition entre le début et la fin est séparée par la répétition des mots πάντων et τε qui attirent l'attention et, comme les oppositions fondées sur des termes de même racine, donnent une impression de rapprochement dans la contradiction.

L'opposition entre la mortalité et l'immortalité est illustrée à quelques reprises par la juxtaposition de mots allitératifs. Dans l'hymne à Mère Antaia, les mots θεὸν θνητῆς se suivent juste après la césure :

Εὐβουλον τεύξασα θεὸν θνητῆς ἀπ' ἀνάγκης³³ (à Mère Antaia)

Ce jeu sur les sons et sur l'opposition des sens apparaît dans un vers qui décrit le passage d'Euboulos de l'état d'humain à celui de dieu³⁴. Cette figure rhétorique convient donc bien au contexte.

Nous ne sommes pas surpris de rencontrer l'opposition entre la mortalité et l'immortalité dans les hymnes à Pluton et à Perséphone :

ἔδρανον ἀθανάτων, θνητῶν στήριγμα κραταιόν³⁵ (à Pluton)
ζῶη καὶ θάνατος μούνη θνητοῖς πολυμόχθοις³⁶ (à Perséphone)

Certains traits de la cosmogonie orphique sont particulièrement bien exprimés par des oxymores, comme le caractère à la fois masculin et féminin de certains dieux :

θῆλυς τε καὶ ἄρσην³⁷ (à Séléne)
πάντων μὲν σὺ πατήρ, μήτηρ, τροφὸς ἡδὲ τιθηνός³⁸ (à Physis)
ἄρσην μὲν καὶ θῆλυς ἔφους³⁹ (à Athéna)
ἄρσενα καὶ θῆλυν, διφυῆ⁴⁰ (à Misé)

Ces exemples ne recourent pas à une racine ou à un son communs. Le dernier exemple comporte cependant un trait original : l'oxymore aboutit à une résolution : les caractères féminin et masculin sont définis par le

³³ Orph. H. 41,8. Cf. aussi, ἀθανάτων τε θεῶν ἡδὲ θνητῶν ἀνθρώπων Orph. H. 41,2.

³⁴ Le texte est incertain et difficile à interpréter. Je ne suis pas d'accord avec la correction d'Euboulos en Eubouleus dans l'édition de Ricciardelli 2000, 397-398 (ad Orph. H. 41,8). Morand 2001, 167-168.

³⁵ Orph. H. 18,7. Pour les sons, cf. aussi ὅς κρατέεις θνητῶν θανάτου χάριν Orph. H. 18,11.

³⁶ Orph. H. 29,15. Cf. aussi θεά, θνητοῖς . . . Orph. H. 78,1 (à Eos).

³⁷ Orph. H. 9,4.

³⁸ Orph. H. 10,18 ; cf. OF 248 μητροπάτωρ.

³⁹ Orph. H. 32,10.

⁴⁰ Orph. H. 42,4.

terme de « nature double », διφυή, qui se réfère à l'androgynie de Misé. Le terme διφυή qualifie d'ailleurs aussi Protogonos-Phanès, cet être sorti de l'œuf de vent⁴¹.

Un autre exemple de résolution d'une opposition se trouve dans un hymne à Dionysos qui rapproche ce dieu de Protogonos-Phanès et commence de la manière suivante : Πρωτόγονον, διφυή⁴². L'opposition entre les chiffres un et deux se poursuit avec le chiffre trois : Πρωτόγονον, διφυή, τρίγονον⁴³. Cette figure de style fondée sur une succession numérique sert à mettre en évidence la nature double de Dionysos et à exposer un mythe fondamental de l'orphisme : les trois naissances de ce dieu⁴⁴.

Dans un seul cas, l'androgynie est évoquée par des mots de sons apparentés :

κούρη καὶ κοῦρε⁴⁵ (à Adonis)

La confusion des générations, qui a déjà été évoquée dans le rapprochement de Protogonos et de Dionysos, est également un élément caractéristique des croyances orphiques que l'oxymore exprime parfaitement. Le premier exemple se trouve au début de l'hymne à Sabazios qui est un des noms de Zeus :

Κλυθι, πάτερ, Κρόνου υἱέ⁴⁶ (à Sabazios)

Cet oxymore contient une opposition faible puisque les substantifs ne sont pas étroitement liés ; les mots ne sont cependant pas rapprochés arbitrairement.

Le rapprochement entre père et fils se trouve dans l'hymne à Triétérique, une épiclèse de Dionysos :

Πρωτόγον', Ἡρικεπαῖε, θεῶν πάτερ ἠδὲ καὶ υἱέ⁴⁷ (à Triétérique)

L'oxymore exprime aussi les liens qui unissent certains dieux, comme Rhéa et Héra ou Zeus et Dionysos, car ces divinités sont à la fois rapprochées mais également séparées. Les dieux demeurent en effet des entités

⁴¹ Orph. H. 6,1 (à Protogonos) ; cf. OF 54 ; 56 ; 81. Les autres dieux qui ont cette double nature sont : Dionysos (Orph. H. 30,2), Corybas (Orph. H. 39,5), Eros (Orph. H. 58,4) ; pour Eros, cf. Orph. A. 14.

⁴² Orph. H. 30,2.

⁴³ Orph. H. 30,2 (à Dionysos) ; cf. AP X, 28 ; S. Ant. 55.

⁴⁴ Rudhardt 2002, *passim*.

⁴⁵ Orph. H. 56,4. κοῦρε ne se trouve pas chez Quandt, cf. West 1968, 294-295.

⁴⁶ Orph. H. 48,1.

⁴⁷ Orph. H. 52,6. Quandt édite πρωτόγον', mais la majuscule s'impose.

distinctes, car ils conservent des caractéristiques différentes et apparaissent à des moments différents de la chronologie divine.

Les *Hymnes* rapprochent également des sons pour mieux en opposer le sens; Athéna est «indicable et dite», ἄρρητε, ῥητή . . .⁴⁸ (à Athéna). Le mot ἄρρητος, «indicable, qui ne saurait être dit», est étroitement lié aux mystères du groupe qui utilisa les *Hymnes*.

Enfin, certaines oppositions sont plus complexes :

πάντων γὰρ κρατέεις μούνη πάντεσσί τ' ἀνάσσεις⁴⁹ (à Héra)
πάντων γὰρ κρατέεις μούνη καὶ πάσων ἀνάσσεις⁵⁰ (à Hygie)
κοιῶν μὲν πάντεσσι, ἀκοιῶνιτε δὲ μούνη⁵¹ (à Physis)

Les deux premiers exemples contiennent une opposition et un rapprochement de mots liés à la notion de tout (παντ-), tandis que le dernier vers contient une double opposition. Les oxymores doubles provoquent un sentiment de confusion caractéristique du langage des devinettes et des oracles⁵².

En résumé, certains oxymores opposent des termes de racines différentes, d'autres jouent sur des ressemblances du son de plusieurs manières : en introduisant des mots répétés au milieu de l'opposition, en recourant à des mots de la même famille ou en utilisant des mots aux sons similaires. Un jeu phonique apparaît rarement de manière isolée, mais s'intègre dans un réseau de jeux sur les sons. Plusieurs éléments contribuent en outre à rendre le phénomène perceptible pour l'auditeur : le mètre, les césures, les différents jeux phoniques qui impliquent même dans certains cas des inversions du son. Parfois, la résolution de l'oxymore est suggérée par une épithète ou dans un exemple, par un jeu numérique, mais dans la grande majorité des cas, l'auditeur demeure face à une opposition en apparence irréductible ou même à plusieurs oppositions qui contribuent à obscurcir le texte.

En conclusion, les oxymores sont fondamentaux pour la compréhension de la religion des *Hymnes orphiques*. Cette figure est idéale pour décrire les rapprochements de divinités, l'identification de dieux appartenant à des générations différentes, le caractère féminin et masculin de certains et l'opposition entre la mortalité et l'immortalité. L'oxymore décrit bien ces aspects des croyances orphiques, parce que le résultat de

⁴⁸ Orph. H. 32,3.

⁴⁹ Orph. H. 16,7.

⁵⁰ Orph. H. 68,11.

⁵¹ Orph. H. 10,9.

⁵² Büchner 1951, 94.

l'opposition va au delà des deux termes opposés et exprime la plénitude divine. Nombre de ces oppositions sont étroitement liées à un ensemble de jeux phoniques qui recourent à des mots liés par l'étymologie ou de sonorités similaires. Les termes opposés rendent compte de la multiplicité des manifestations divines, tandis que la ressemblance entre les différents sons est un signe de la cohérence et de l'unité qui règnent au niveau divin. C'est en effet à ce niveau que les contradictions exclusives pour les humains se résolvent. L'oxymore, une figure qui convient particulièrement bien au discours religieux, donne le sentiment diffus d'un phénomène qui dépasse le mortel⁵³.

L'impression d'une harmonie phonique est présente dès la première lecture ou audition de ces textes, tandis que le lien entre les sons et les sens est à peine perceptible, car il implique une bonne connaissance des hymnes. Platon nous dit dans le *Cratyle* que le lien entre les mots « Héra » et « l'air » ne devient clair que lorsque le nom de la déesse est répété plusieurs fois⁵⁴. L'existence d'un sens à découvrir sous les mots et les sons ne surprend pas dans le contexte des écrits attribués à Orphée. Comme le papyrus de Derveni, les *Hymnes orphiques* s'expriment par énigmes, αἰνίγματα⁵⁵. La découverte du sens est le résultat d'une grande familiarité avec ces vers. Celui qui n'est pas initié ne peut en comprendre la portée, car le texte est, comme Athéna, à la fois « indicible et dit », ἄρρητε, ῥητή⁵⁶.

Bibliographie

- Büchner, H. (1951) – *Das Oxymoron in der griechischen Dichtung von Homer bis in die Zeit des Hellenismus mit einem Überblick über seine Entwicklung*, Diss. Tübingen.
- Guarducci, M. (1978) – « Dal gioco letterale alla crittografia mistica », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 16.2, 1736-1773.
- Hopman-Govers, M. (2001) – « Le jeu des épithètes dans les *Hymnes orphiques* », *Kernos* 14, 35-49.
- Lausberg, H. (1990³) – *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart.
- Lloyd, G.E.R. (1966) – *Polarity and analogy*, Cambridge.
- Macleod, C.W. (1982) – *Homer, Iliad Book XXIV*, Cambridge.

⁵³ Büchner 1951, 112 ss.

⁵⁴ Pl. *Cra* 404c.

⁵⁵ Sur le vocabulaire des énigmes dans le papyrus de Derveni, cf. Most 1997, 123.

⁵⁶ Orph. *H.* 32.3.

- Morand, A.-F. (1997) – «Orphic gods and other gods», dans Lloyd, A.B. (éd.) *What is a God? Studies in the nature of Greek divinity*, Londres, 169-181.
- Morand, A.-F. (2001) – *Etudes sur les Hymnes orphiques*, Leyde/Boston/Cologne. (= *Religions in the Graeco-Roman World*, n° 143).
- Most, G.W. (1997) – «The fire next time. Cosmology, allegoresis, and salvation in the Derveni Papyrus», *Journal of Hellenic Studies* 117, 117-135.
- Ricciardelli, G. (2000) – *Inni orfici*, Milan.
- Richardson, N.J. (1974) – *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.
- Rudhardt, J. (2002) – «Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé, dans les *Hymnes orphiques*» dans Borgeaud, Ph./ Calame, C./Hurst, A. (éd.), *L'orphisme et ses écritures. Nouvelles recherches*, Paris (= *Revue de l'histoire des religions* 219), 483-501.
- Starobinski, J. (1967) – «Les mots sous les mots: textes inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure» dans *To honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*, La Haye/Paris, vol. iii, 1906-1917.
- Starobinski, J. (1971) – *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris.
- West, M.L. (1968) – «Notes on the Orphic Hymns», *Classical Quarterly* 62, 288-296.
- West, M.L. (1983) – *The Orphic Poems*, Oxford.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1909²) – *Euripides Herakles*, Berlin (reprint Darmstadt 1959).