

BAROQUE

Baroque

3 | 1969

Analyse spectrale et fonction du poème baroque

Langage poétique et vision mystique dans *Les Divins Eslancemens* de Claude Hopil

Jean-Claude Brunon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/295>

DOI : 10.4000/baroque.295

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jean-Claude Brunon, « Langage poétique et vision mystique dans *Les Divins Eslancemens* de Claude Hopil », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/295> ; DOI : 10.4000/baroque.295

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

Langage poétique et vision mystique dans Les Divins Eslancemens de Claude Hopil

Jean-Claude Brunon

NOTE DE L'AUTEUR

Nota :

D.E. = *Les Divins eslancemens...* ;

C = Cantique ;

p. = pagination du volume RN. Ye 11.300.

- 1 Dans le spectre lumineux de la poésie baroque, il manquerait assurément l'une des couleurs fondamentales, si le lyrisme mystique qui se développe magnifiquement de Chassignet à Drelincourt, ne s'y trouvait pas représenté. Nous ne saurions combler ici cette lacune, mais nous tenterons de la limiter en analysant l'expérience poétique exemplaire de Claude Hopil dans *Les divins eslancemens* qu'il publie en 1629. Au sommet d'une carrière tout entière consacrée à la poésie religieuse¹, Hopil s'attache ici à la tentative la plus difficile qu'autorise le genre : inventer un langage poétique de la vision mystique. À l'origine, le poète ne possède rien d'autre que la richesse silencieuse de ses extases, closes sur la nuit intérieure de la contemplation. Achevée, sa création se développe en cent poèmes de visions lumineuses. Ainsi s'est établie, à la faveur de correspondances précises entre inspiration théologique et expression lyrique, la distance paradoxale d'un langage de l'ineffable.
- 2 C'est bien cette distance qui se révèle au lecteur dès l'entrée du recueil par le titre : *Les divins eslancemens d'amour exprimez en cent Cantiques faits en l'honneur de la Tres-sainte Trinité. Avec les ceslestes flammes de l'Espouse Sainte...*². Ce titre peut sembler un peu étrange par sa longueur élaborée et par le vocabulaire qu'il emprunte à la spiritualité du temps ;

mais pour les mêmes raisons, il ne cache aucune énigme. Se voulant précis et exhaustif, il trace d'avance, en raccourci, le dessin mystique et poétique de l'œuvre : élévation vers la connaissance abstraite de l'essence divine par un mouvement d'amour. La place centrale y est réservée au problème de l'expression, dans lequel apparaît l'importance du nombre. Bref, l'auteur désigne, dès l'entrée de son recueil, les trois sources de sa religion et de sa poésie : mystique de l'amour, mystique de l'essence, et mystique du nombre.

- 3 Comme Fray Luis de Leon, entre autres, et comme saint Jean de la Croix, Hopil a puisé dans l'amour de l'époux et de l'épouse l'élan qui lui permet de s'élever ensuite vers la connaissance abstraite. Aux *Divins esclancemens* de 1629, il a prélué par les *Douces extases* de 1627, méditations sur les thèmes du *Cantique des Cantiques*. D'une œuvre à l'autre, il souligne précisément la continuité de sa quête :

Je cherche l'unité que j'ai déjà cherchée
En la nuit de l'époux dedans un lit couchée³.

- 4 L'inspiration de la mystique amoureuse fournit spontanément un schème général d'expression : le cantique. Encore est-il susceptible de modulations différentes. Dans les *Douces extases*, Hopil, à la recherche d'un équivalent français du style de Salomon, avait essayé tour à tour du poème en vers et du poème en prose dont Gombauld, avec son *Endymion*, avait donné un an plus tôt un exemple célèbre. Cette prose berceuse et close, « magique » selon l'expression de Gombauld, qui enferme dans le cercle de son enchantement le lecteur et l'auteur, paraît inadéquate au poète religieux :

Je ne fais résonner en ce divin Cantique
Un feint Endymion qui dormait extatique
Dans le sein de la Lune...

- 5 Le sommeil de sa propre extase amoureuse est activité du cœur dans la passivité du corps :

Je dors, et mon cœur veille, et dans un divin somme
Je vois mon créateur ...
Je dors, et mon cœur veille, et dès le point du jour
J'entends venir l'amour...⁴

- 6 Cette active passivité s'inscrit le plus souvent dans une modulation du cantique spirituel en strophes de six vers où alternent l'alexandrin et l'hexamètre, de manière telle que l'hexamètre, loin d'être détaché pour mettre en évidence un trait, s'intègre au contraire à la mélodie, qu'il prolonge sur le même rythme en l'interrompant d'une demi-mesure :

O beau lit de l'époux plein d'œillet et de lys !
N'êtes-vous pas de Dieu le très doux Paradis
Dans ce lit à mi-jour sommeille la pauvre âme
Elle y dort, elle y veille, et tandis qu'elle y dort
L'époux veillant pour elle, au baiser de la mort
Ravie elle se pâme.
Le Père vient en elle et lui donne un baiser
De la bouche du Verbe, et la vient épouser
Le feu du Saint-Esprit l'enflamme et la dévore
En respirant sur elle ; en ce lit nonpareil
Voyant trois purs rayons elle adore un soleil
Qui reluit sans Aurore⁵.

- 7 À l'intérieur de cette coulée rythmique, la vision amoureuse s'épanche en métaphores différentes. Souvent l'image, comme dans les deux strophes que nous venons de citer, est empruntée à l'amour humain ; et l'attitude de l'âme « ravie, extatique, pâmée, les yeux

clos », évoque alors celle que Bernin prêtera à sainte Thérèse dans la célèbre transverbération :

Elle dit en l'excès : Seigneur, fais que je meure
En tes bras ravissants⁶.

- 8 Rarement, il arrive que le ciel s'ouvre sur le spectacle d'un paradis concret. Ce domaine n'est pas celui de Hopil, et on le sent bien dans la conclusion d'une simplicité expéditive qu'il apporte à sa vision du jardin de l'Eden :

En somme Adam et Eve étaient là très contents⁷.

Le poète, quant à lui, tend à s'en évader vers des régions plus métaphysiques.

- 9 Le plus souvent, c'est dans les métaphores de la flamme et du vol que s'exprime l'élan amoureux de l'extase. Flamme et embrasement sont les signes de l'accès à la connaissance. L'auteur lui-même nous en prévient si, comme il semble, la citation manuscrite au recto du premier feuillet blanc dans l'exemplaire conservé à la B. N. est bien de sa main : « De excelso misit ignem in ossibus meis, et erudit me⁸ ». Et c'est ainsi que

Mille fois chaque jour il élance son âme
Au Paradis d'amour, en figure de flamme,
Il voit aux lieux divins
Un grand fleuve de feu ruisselant de sa face,
Aux rais de ce soleil se fondent comme glace
Les ardents Séraphins⁹.

- 10 Mais l'équivalent privilégié de l'extase amoureuse est le vol d'esprit. L'expression appartient au langage thérésien. Thérèse y a recours, « faute de mieux », dit-elle, pour traduire l'instantanéité du ravissement¹⁰. Hopil, plus sensible à l'élévation de l'envol qu'à sa rapidité, déploie l'image en un essor infini :

Nichant dans son côté, où d'amour je me pâme,
Si j'étais un pigeon, un Ange ou Séraphin
J'y volerais sans fin¹¹.

- 11 À l'intérieur même de cette dernière métaphore, on voit, par l'intercession de l'Ange, l'univers de l'amour, celui de la colombe thérésienne, se prolonger dans le ciel dionysien où trônent les Séraphins. Fusion constante chez Hopil, mais qui appartient aussi à tout un moment de la spiritualité française. Comme Bérulle en ses années de formation, comme les Carmélites de France, dont la dévotion directe et abstraite, « de suspension plutôt que d'imitation », inspirait à la Mère Anne de Jésus, dès 1605, un étonnement réprobateur, le parisien Hopil a accueilli l'influence de Denys l'Aréopagite, dans lequel tout le diocèse de Paris croit vénérer son premier évêque et son saint patron.

- 12 L'apport de l'Aréopagite est double dans son unité mystique. Dans les traités *Des hiérarchies célestes et ecclésiastiques* domine la notion d'ordre, dans la *Théologie mystique* la leçon de dépouillement.

- 13 « Abandonne les sensations, ordonne Denys, renonce aux opérations intellectuelles, rejette tout ce qui appartient au sensible et à l'intelligible... et élève-toi ainsi... jusqu'à t'unir dans l'ignorance avec Celui qui est au-delà de toute essence et de tout savoir ». Pour suivre cette méthode, il ne suffira pas à Hopil de se plonger à l'imitation de saint Jean de la Croix, dans une nuit des sens plus radicale que celle où vécut l'aveugle Homère. Il doit dépasser Homère car :

Homère écrivait par art et par science
Moi par simple ignorance¹².

- 14 Dans ce paradoxe mystique, où ce qui détermine la nécessité d'écrire en abolit par sa nature la possibilité, il n'est pas à l'ignorance d'autre expression adéquate que le silence de la prière. Hopil en est bien conscient :

J'ai vu dedans les cieux
 Ce qu'on ne peut penser, encore moins écrire
 J'aime mieux l'adorer en esprit que de dire
 Ce qui n'est vu des yeux.

- 15 Il reste le besoin de proclamer une certitude absolue, mais ce besoin s'exprimera dans une affirmation qui nie aussitôt son contenu :

Je l'ai vu sans le voir, il est inaccessible...
 J'ai tout vu sans rien voir, dans l'extase suprême,
 Ainsi je vous dis tout en ne vous disant rien¹³.

- 16 Le refus du langage devient alors créateur d'un type d'expression. Le voile des négations continuées qui s'étend sur les cent poèmes des *Divins Eslancemens* y fait régner une lumière d'absence, et pour la première fois, me semble-t-il, avec une telle intensité d'obstination, la poésie française est placée « dans ce qui n'est pas » :

Pour dire ce qu'il n'est, chantons notre non être¹⁴.

- 17 Le néo-platonisme de Denys permet de dépasser ce stade de l'affirmation niée, et de modeler l'élan du vol d'amour selon une trajectoire sans espace :

Au vol de mon esprit, mon âme était guinée
 Sur tous les Cieux des Cieux, en sa plus haute idée
 Dans un lieu sur tout lieu
 Je vis en trois moments, dans l'essence très claire
 Trois rayons tout pareils, et dans ce grand mystère
 Sans rien voir, je vis tout aux cachots de mon Dieu¹⁵.

- 18 Se souvenant de la caverne platonicienne, Denys consacre un chapitre de sa *Théologie mystique* à la *Caliginosité* divine, et fournit l'image du brouillard. Chez Hopil, le thème de la transparence obscure est sans cesse repris sous les diverses formes qu'a magistralement analysées M. Jean Rousset ; ce type de métaphore devient l'une des principales modulations de l'extase : rayon ténébreux (l'expression est dans Denys), soleil à l'ombre, nuée éblouissante, ceinture de nuages, miroir obscur, éclatant cachot, pertuis que traverse un rayon de lumière.

- 19 On a pu être tenté de rapprocher cette poésie, dont l'univers se compose presque exclusivement d'ombre et de lumière, avec la peinture de cet autre mystique ; Georges de la Tour. Mais en vérité, il n'y a rien de comparable. La petite frange d'ombre lumineuse dont La Tour cerne à peine ses profils perdus devient chez Hopil le fond même du tableau. L'ombre et la lumière ne luttent plus, mais s'identifient. Supra-rationnel, le monde hopilien s'exprime en images irrationnelles, au contenu contradictoire.

- 20 Ce qui paraît encore original chez Hopil, c'est que l'obstacle à la connaissance devient instrument de connaissance. Le brouillard mystique ne masque pas Dieu, comme chez saint Jean, dans une absence inquiète, mais il le contient dans une présence heureuse. La nuée n'est pas placée devant Dieu, comme un écran, mais elle l'encercle. Ce n'est pas à travers, mais dans la nuée mystique et grâce à elle, que Hopil peut entrevoir Dieu.

- 21 Rarement, l'extase le met en présence de Dieu seul. Le plus souvent, il aperçoit la divinité entourée du chœur des hiérarchies célestes, vers lequel un ange intercesseur le conduit. Là se manifeste la seconde leçon de l'Aréopagite. Leçon d'ordre, qui n'est pas celle à laquelle les esprits du XVII^e siècle ont été le moins sensibles. On a montré ce que

l'institution de l'Oratoire devait à la lecture du traité *De la Hiérarchie ecclésiastique*, traducteur des œuvres de Denys, en 1608, en présentant l'ouvrage au roi, le convie à méditer d'abord sur l'ordonnance de l'univers céleste :

Qu'il jette les yeux sur ce livre, il y verra comme cet unique et souverain monarque de l'Univers gouverne ces grandes et innumérables armées des esprits Angéliques, comme il les a distinguées par ordres et par hiérarchies, comme il a voulu qu'en chaque ordre il y eût des puissances premières, moyennes et dernières... comme enfin toute cette multitude... se meut au branle de sa très sainte volonté.¹⁶

- 22 C'est là le point où, à l'intérieur même de l'œuvre de l'Aréopagite, s'accomplit le passage de la mystique apophatique à la mystique du nombre, et où la connaissance devient architecture. C'est là aussi que Claude Hopil trouve le secret de la construction des *Divins Esclancemens*. On peut être assuré qu'il accorde à la mystique du nombre la plus haute importance, puisque dans *l'Épître liminaire* traditionnelle où l'auteur s'attache à présenter son œuvre au lecteur, avant saint Augustin, saint Denys et saint Paul, bien avant le cortège des « philosophes », le premier nom qu'il cite est celui de Pythagore.

Tout au monde est pour Hopil nombre caché :

Au monde on ne voit rien que les ombres des nombres¹⁷.

Tut est nombre aussi dans l'univers religieux :

Le deux nous mène au trois par un très doux mystère

Le cinq nous fait entrer au secret sanctuaire

Cinq plaies de l'agneau...¹⁸.

- 23 Au sommet et au sein de l'univers visible et invisible, la présence de Dieu, éprouvée dans l'extase comme unité et trinité, explique et signifie que le nombre n'est pas éclatement mais rayonnement concentrique de l'un où il faut sans cesse revenir :

Trois abîmes en un, trois fleuves en un fleuve

Trois soleils au soleil, trois points en un seul point¹⁹.

- 24 Par le mystère trinitaire est abolie la dualité, idée pure de la multiplicité conçue comme contradictoire de l'un :

Dieu, simple esprit, n'aime le deux²⁰.

- 25 Ainsi la notion d'unité dans la multiplicité est-elle toute naturellement celle que cherche à exprimer le recueil par des équivalents intellectuels ou sensibles, dans sa composition et sa musique, sa thématique et son langage.

- 26 Dans chacun des *Cantiques* se déploient les éléments d'une gigantesque thématique ternaire, dont la signification est parfaitement claire :

Pour trouver l'unité, je cherche le ternaire²¹.

- 27 Thématique recueillie de toutes mains. À saint Augustin sont empruntées, dans le *De Trinitate*, les distinctions dans l'âme, de l'être, du connaître et du vouloir ; dans l'amour, de l'amant, de l'aimé et de l'amour ; dans l'intellect, de l'esprit, de l'amour et de la connaissance. L'Aréopagite fournit le triple tripartisme des hiérarchies sur-céleste, angélique et laïque, chacune étant subdivisée à son tour en trois nouvelles hiérarchies. Saint Paul offre la trinité aérienne de l'empyrée, de l'éther et de l'air. Ainsi, par toute une série de divisions ternaires, Dieu « Grande Trinité » et l'homme « trinité petite », finissent-ils par se fondre dans l'unité de l'extase :

Le triangle créé trouve sa plénitude

Au ternaire parfait où règne l'unité

Notre béatitude²².

28 Pour illustrer ce passage, dans l'art religieux, du concret à l'abstrait et de la nuit à la lumière, j'emprunterai à l'architecte Guarini l'image de l'intérieur de la coupole du Saint-Suaire de Turin. Du vaste cercle sombre de la base au point lumineux par où le jour pénètre au sommet de la coupole, c'est par une étrange série de triangles de pierre superposés en couches concentriques, que Guarini a joint le Suaire, vêtement du Verbe incarné, à la lumière, symbole du Verbe essentiel.

29 La rhétorique hopilienne n'est pas sans analogie avec cette technique architecturale, dans le triangle musical du cantique 128 par exemple :

Il a pour sa hauteur la même immensité
Il a pour sa longueur l'heureuse éternité
Il a pour sa largeur la charité divine.

Je citerai encore le cantique 19 où se superposent dans un effet plus ascendant deux divisions ternaires :

Je donne à Dieu mon âme, au Père la mémoire,
Au Fils l'entendement, et à l'Esprit de gloire
Je consacre mon cœur, mes sens, ma liberté.

30 Pour traduire le supra-rationnel du mystère divin, le poète, bien supérieur en ressources à l'architecte, dispose à son aise de l'imaginaire irrationnel. Il devient alors inutile autant qu'impossible de projeter la vision poétique dans une image plastique d'une structure architecturale :

Une Croix étant mise en la caverne austère
Par l'Archange Michel, vous voyez le mystère
Du Paradis de Dieu dedans ce beau miroir
Vous voyez le Tabor et l'amoureux calvaire
Et les secrets très beaux du divin sanctuaire
Où Dieu même on peut voir.
O Croix, livre vivant où l'on lit toutes choses !
Lit où l'on voit mourir Dieu, la cause des causes
Pour faire mourir l'homme à soi pour vivre en Dieu
Je ne sais si l'esprit pourra croire à mon dire
L'esprit voit en la croix le trin'un que j'admire
Et l'Époux au milieu²³.

31 Dans ces deux strophes se manifeste avec évidence le syncrétisme fantastique auquel finit par atteindre Hopil dans sa vision unifiante. L'instrument de la Passion du Christ y voisine avec le symbole du mythe platonicien, le langage de la mystique amoureuse se mêle à celui de la mystique essentialiste, dans une union couronnée par une création verbale due à la mystique du nombre : l'adjectif « trin'un », dans lequel se réconcilient exemplairement multiplicité et unité. À cette ambitieuse tentative, on pourra préférer le plus simple et plus purement musical :

Midi qui sans changer toujours midi demeure²⁴
où le nombre verbal, subtilement divisé, utilise cette division elle-même pour imposer plus impérieusement l'image de la permanence divine.

32 Paradoxalement, c'est en de telles réussites que le danger est le plus grand pour le poète mystique. Le sentiment d'orgueil que peut lui inspirer le triomphe qu'il vient de remporter sur les sens en les maîtrisant dans la forme risque de pervertir le sens de sa mystique et la nature de sa poésie. Hopil n'est pas inaccessible à une forme d'orgueil dont il fait au contraire vertu :

Il faut être orgueilleux d'un orgueil salutaire
Il faut tenir le monde en dessous de nos pieds

Il faut tout mépriser pour le divin ternaire
 Avoir des sens liés
 Afin de les unir à l'unité céleste²⁵.

L'écueil de l'orgueil, c'est la déification ; or, Hopil cherche à voir :

Avec cet œil mystique
 Qui va déifiant la nature angélique...

et, au sein même du brouillard :

Il est si glorieux qu'il se rend déifique²⁶.

- 33 L'écueil poétique de l'orgueil, c'est peut-être plus proprement un certain triomphalisme didactique, qui n'est pas absent des *Divins Esclancemens*. Sur fond d'azur et d'or, Hopil s'élance alors vers les visions de gloire du « cristallin manoir », à la suite de son ange gardien,

fendant la voûte bleue
 Avec des ailes d'or²⁷...

- 34 Dans ces visions plus sensibles, plus pompeuses et qui se font plus nombreuses vers la fin du recueil, le poète nous découvre avec plus d'évidence le sens de la conversion qui s'est opérée dans son imagination entre son premier ouvrage, *Les Œuvres Chrestiennes* de 1603 et *Les Divins Esclancemens* de 1629. *Les Œuvres Chrestiennes*, qui connurent en 1603 une réédition provinciale²⁸, ne sont pas sans intérêt. Aussi une comparaison détaillée entre les deux recueils mériterait-elle d'être faite ; et sans doute parviendrait-elle à définir un itinéraire spirituel et poétique. Je suggérerai simplement les conclusions auxquelles cette enquête permettrait peut-être d'aboutir.

- 35 De 1603 à 1629, la vision de l'univers religieux s'est transformée. À un monde partagé entre Dieu et le Démon toujours menaçant, comme un corbeau ou comme un loup dans la veille et dans le rêve, succède un monde réconcilié où le Démon n'est plus qu'une tentation de connaissance. Satan devient Lucifer.

- 36 En même temps, la fonction de l'imagination a changé. Au besoin d'étonner a succédé le désir d'admirer.

Les anges ni les saints n'ont point d'autre langage :
 Que d'admirer toujours²⁹.

- 37 En 1603, l'imagination s'efforce de diviser l'esprit d'avec lui-même dans l'étonnement. En 1629, elle cherche à le rassembler autour de son objet dans l'admiration. Elle ne divertit plus, elle convertit. Cette conversion s'inscrit dans les formes littéraires. La juxtaposition des élégies, des sonnets, des quatrains, des odes et des stances fait place à la succession presque uniformément rythmée des cent cantiques. La thématique concrète, non seulement se trouve limitée, mais découvre d'autres valeurs dans des fonctions nouvelles. Ainsi le miroir, naguère transparent instrument d'inversion et d'erreur, maintenant embrumé et terni, devient un accès privilégié à la connaissance. La mer, autrefois surface tourmentée, « l'orageuse mer de ce monde inconstant », où l'homme errait comme un navire sans adresse, à la recherche d'un port introuvable, devient la profondeur unie où l'âme se plonge pour se fondre en Dieu. Enfin, la portée des figures se transforme, et c'est ainsi que l'antithèse traduit moins la distinction radicale que l'unité des contraires, que le « je meurs et je vis » devient « vivante mort » ou plus simplement : « elle meurt, elle vit sans cesse en cette vie ». Bref, toute source d'illusion et de division tend à disparaître avec Satan, père des mauvais songes.

- 38 Il s'accomplit ainsi dans l'œuvre de Claude Hopil avec une particulière évidence une mutation simultanée de la vision et du langage, qui pourrait faire accorder peut-être à

cette œuvre la valeur d'un témoignage privilégié sur l'évolution du lyrisme religieux baroque dans le premier tiers du XVII^e siècle. Nous n'avons cherché qu'à préciser un moment de cette évolution : celui des *Divins Esclancemens*, où Claude Hopil tente dans le langage poétique la synthèse des trois mystiques de l'amour, de l'essence et du nombre, et s'élance à l'infini vers un Dieu multiple et un dans « un Ciel sans mouvement »³⁰.

NOTES

1. On connaît de Claude Hopil quatre recueils de poésie religieuse :

a. *Les Œuvres chrestiennes* de Claude Hopil, parisien. Avec un mélange de poésie... Paris, 1603 et Lyon 1604.

b. *Les douces extases de l'âme spirituelle...*, Paris, 1627.

c. *Les Divins esclancemens d'amour...*, Paris, 1629.

d. *Le Parnasse des odes...*, Paris, 1633.

2. Paris, Sébastien Hure, 1629. Nos citations sont données d'après l'exemplaire conservé à la RN. Ye 11.300.

3. D.E., C. IV, p. 20.

4. D.E., C. XXXV, p. 122.

5. D.E., C. XXX, p. 110.

6. D.E., C. XX, p. 80.

7. D.E., C. XCIV, p. 325.

8. Cette citation est en tout cas de la même main qui, sur l'exemplaire de la RN., offert par l'auteur à son premier possesseur en novembre 1628. a rectifié à de nombreuses reprises les erreurs ou omissions de l'imprimeur.

9. D.E., C. LXXXV, p. 293.

10. *Le Château intérieur, Sixièmes demeures*, chap. 5.

11. D.E., C. VI, p. 27.

12. D.E., C. X, p. 40.

13. D.B., C. XVII, p. 61.

14. D.E., C. L., p. 189.

15. D.E., C. XXV, p. 87.

16. *Les Œuvres du Divin S. Denys l'Aréopagite Évêque d'Athènes, et du depuis apôtre de France et premier Évêque de Paris, Traduites du grec en français par F. Jean de S. François Prieur des Feuillantins*, Paris, Jean de Heuqueville, 1608, Au Roi.

17. D.B., C. ,LXXXIV, p. 289.

18. D.E., C. XLIII, p. 156.

19. D.E., C. VIII, p. 33.

20. D.E., C. XLVIII, p. 178.

21. D.E., C. XVIIH, p. 70.

22. D.B., C. XLIII, p. 155.

23. D.E., C. XII, p. 49.

24. D.E., C. XXX, p. 110.

25. D.E., C. LVIII, p. 203.

26. D.E., C. XXXI, p. 110, cf. XXIV, st. 4 et 5, p. 82.

27. D.E., C. XCI, p. 312.

28. British Museum 11, 474 a 27.

29. D.E., C. LXXXVI, p. 297.

30. D.E., C. LXXVI, p. 262.

AUTEUR

JEAN-CLAUDE BRUNON

Maître-Assistant à l'Université de Montpellier