

JOËL THOMAS

**Une constante de l'imaginaire virgilien:
la complémentarité des contraires, comme condition de la complexité**

La vie est l'union de l'union
et de la séparation
(E.Morin, *La Méthode*, VI, *Ethique*, p. 31)

Par rapport à notre propos, nous commencerons par faire un bilan très rapide des acquis de l'anthropologie et de l'ethnologie, ces disciplines qui nous ont permis, dans un comparatisme intelligent, des avancées épistémologiques importantes dans notre connaissance et notre analyse des mythes de l'Antiquité. Qu'avons-nous appris?

D'abord, la multiplicité des codes, pour exprimer un même mythe: la littérature, l'iconographie, la religion, les structures politiques, la vie quotidienne *disent* toutes le mythe.

Il s'agit donc d'une véritable structure générale du vivant, avec ses invariants, ses dynamismes organisateurs regroupant des constellations d'images. Elle est loin d'être pure fantaisie, et constitue comme une forme d'anticipation, dite avec d'autres mots, d'autres approches, d'un discours sur l'homme qui n'est pas incompatible avec une approche scientifique. C'est ce qui, en plus de son intérêt comme regard sur une société, fonde le discours mythique dans une pérennité plus longue. Dans *Lire Lévi-Strauss*, Lucien Scubla écrit¹:

La convergence du mythe et de la science n'a rien de suspect ou de mystérieux si l'on admet d'une part que tous les processus morphogénétiques (créateurs de formes) obéissent à des principes communs, comme le postule la théorie de Thom² et d'autre part que les mythes ne sont pas des productions narcissiques de l'esprit humain, mais qu'ils décrivent des processus morphogénétiques réels – et plus précisément la morphogénétique des sociétés humaines, comme le suppose par exemple R. Girard.

Car on comprendrait alors que les cosmologies modernes puissent ressembler aux mythes des sauvages, non pas (ou pas seulement) parce que la pensée scientifique utilise les mêmes mécanismes que la pensée sauvage [...] mais parce qu'en décrivant fidèlement la genèse de la société, les sauvages auraient en quelque sorte indirectement décrit la genèse du monde.

¹ Scubla 1998, 271-272.

² Il s'agit de la théorie dite des catastrophes, dans laquelle R.Thom lie toute création de forme (morphogénèse) à une rupture de forme, ou catastrophe. De la sorte, on peut lire dans les mêmes processus la genèse et la désintégration: l'ordre du monde s'édifie dans et par le déséquilibre.

Ce qui aurait immédiatement pour conséquence une des propriétés que Lévi-Strauss considère comme une des caractéristiques de la pensée mythique: à savoir la possibilité de traduire le même mythe à l'aide de plusieurs codes (astronomie, sociologie, etc...).

M. Eliade dira à peu près la même chose sous une autre forme, à propos de la pensée traditionnelle³:

Pour les structuralistes, les polarités, les couples de contraires, les oppositions, les antagonismes n'ont pas une origine sociale et ne s'expliquent pas non plus par des événements historiques. *Il s'agit d'une structure de la vie, qui est identique à la structure de la matière.*

Dans ce contexte, on est fondé à repérer des invariants, des structures organisatrices du système mythologique. Tous les anthropologues s'accordent à privilégier l'une d'elles, que l'on trouve à la source de tous les récits fondateurs: l'idée du *conflit générateur*, à travers deux propositions:

- toute structure provient du conflit de deux attracteurs antagonistes;
- mais en même temps, ce conflit tend à son propre dépassement.

Pour le dire autrement, un monde ne peut advenir que par la séparation, et ne peut exister que dans la relation entre ce qui est séparé. Il n'y a pas de fusion, ni de circulation, s'il n'y a d'abord tension et polarisation. L'homme est donc condamné à une sorte de «logique d'antagonismes», pour reprendre une expression du physicien S. Lupasco⁴. C'est en même temps un drame existentiel, qui transcrit les deux visages du désir humain: le sentiment de la séparation, le mythe du Paradis perdu; et, simultanément, en non-contradiction, le sentiment de la fusion possible, de la réintégration, à travers le mythe de la Terre promise.

C'est donc une précipitation abusive, entraînant une erreur de perspective qui a conduit l'anthropologie émergente du début du XX^{ème} siècle (celle de Piganiol, de Mauss, de Durkheim), à expliquer les sociétés traditionnelles (et pour Piganiol, la société romaine)⁵ à travers des structures dualistes. Ce n'était pas faux, mais ce n'était qu'une description de surface, qui attendait son propre dépassement. C'est ce qu'on fait Lévi-Strauss et M.Eliade. Pour Cl.Lévi-Strauss, un mythe est «un opérateur logique pour résoudre une contradiction»; et il écrit: «La pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions, et tend à leur médiation progressive»⁶. M.Eliade va dans le même sens: «Il n'y a pas de solu-

³ Eliade 1968, 64. C'est nous qui soulignons.

⁴ Cf. Lupasco 1951.

⁵ Piganiol 1916.

⁶ Lévi-Strauss 1958, 248.

tion de continuité entre les polarités et les oppositions enregistrées au niveau de la matière, de la vie, de la psyché profonde, du langage ou de l'organisation sociale – et le niveau des créations mythologiques et religieuses»⁷. Il fait écho à Goethe écrivant: «Ce qui apparaît doit se séparer pour apparaître [...]. Ce qui a été séparé produit un tiers nouveau, supérieur, inattendu»⁸.

Donc le conflit fonde toute création, mais il est immédiatement dépassé dans une *poétique de la relation*, pour reprendre la belle expression de l'écrivain antillais E. Glissant. Le poète F. Pessoa le dit à sa manière en affirmant que la mission du poète est de «vivre les contraires sans les accepter». Pour le dire autrement, et à la manière extrême-orientale, la partie visible, antagoniste, du jeu, est sur la scène; mais le vrai jeu se joue derrière la scène, et il est dépassement des antagonistes⁹.

Les Romains ont été profondément marqués par cette vision du monde. On la trouve déjà dans le premier Virgile, celui des *Bucoliques*. La structure même des poèmes est fondée sur l'*agon*, sur un affrontement des bergers dans des joutes oratoires, des compétitions sportives et poétiques. Il a été établi que Virgile avait substitué à l'ordre de composition chronologique un ordre symbolique, celui que nous connaissons, qui opposait les poèmes en couples reliés par une thématique commune: un et neuf, deux et huit, etc. Mais très vite, on remarque que ces affrontements ne sont que le moteur d'un processus plus complexe. D'abord, les compétiteurs font appel à un *arbitre*, qui, par ses jugements, crée une loi dans leur jeu. Ensuite, toute la structure des *Bucoliques* tend à une organisation des dix poèmes dans une figure dite «en chandelier»¹⁰, où les couples opposés se répondent dans une sorte de symphonie cosmique de la Révélation. Elle va de la lumière centrale des textes prophétiques, ceux des passions mystiques (de Daphnis au chant 5, de Gallus comparé à Adonis, au chant 10, ces deux chants composant une sorte de structure axiale, autour de laquelle s'irradie l'ensemble des *Bucoliques*) à l'obscurité de l'exil périphérique (de Mélibée, au chant 1, de Moeris, au chant 9), en passant par toutes les étapes intermédiaires (l'amour, aux chants 2-8; la musique, aux chants 3-7; les révélations prophétiques aux chants 4-6). C'est toute une symphonie qui se met en place, à travers cette lecture complexe de la complémentarité des contraires. Les *Bucoliques* sont bien sous le signe d'Orphée, ce prêtre d'Apollon qui rendait un culte à Dionysos, cet enchanteur qui savait lier les êtres vivants par la magie du chant, perçu comme discours de la relation, de l'harmonie universelle. On comprend l'intérêt de Virgile pour le pythagorisme, qui fondait son enseignement sur la mystique des nombres, et en particulier sur l'idée que le trois

⁷ Eliade 1968, 64.

⁸ Goethe, *Polarität* 1887, 11, 166.

⁹ Cf. Comaraswamy 1978, et Radhakrishnan 1954.

¹⁰ Cf. Leclercq 1996, Maury 1944, Thomas 1998.

introduit un élément de direction, un processus dynamique dans le rythme oscillatoire du deux¹¹. Il crée ce que, dans les théories de la complexité, on appellerait une émergence. Ce parcours qui revient sur ses traces, qui était déjà celui du *boustrophédon*, nous le trouvons dans les *Bucoliques* comme chant de l'alternance, métaphorisant un mouvement plus général du cosmos par lequel toute création ne tient que comme tension entre des instances opposées. Par une harmonie imitative, l'écriture, le contenant, est à l'image du contenu, du sens symbolique: elle est aussi *carmen deductum*, chant tissé¹² (l'expression est dans Virgile, *ecl.* VI 5), tissé dans la multiplicité des niveaux de sens, louange tressée qui va de l'épi de blé à l'homme, et de l'homme aux constellations. Le poème est une structure médiatrice qui capte le chant profond des Origines, et qui permet de le conserver, de le faire germer à nouveau. Et le poète est bien *rhapsode*, de *rhaptein*, «coudre», «ajuster en cousant»: il est «couseur de vers», croiseur de fils.

Quant au processus qui permet le dépassement du dualisme et de la polarité, nous en verrions volontiers un exemple, dans l'écriture, à travers l'élan dissymétrique représenté par le recours à l'*impair*, cher aux Pythagoriciens, comme dépassement de la symétrie. Certes, la *symmetria* est l'expression de la réduction à la juste mesure, mais les mythes de fondation, toujours fondés sur le jaillissement, le bondissement, nous montrent qu'elle peut avoir une *Nachtseite*, un visage mortifère, si elle ne se régénère pas dans la création. C'est ce que nous disent les récits mythiques sur la *boiterie initiatique*, comme déséquilibre qui permet de dépasser l'état initial, et d'entrer dans le voyage: la boiterie de Jason monosandale, qui le projette dans son destin, puisque c'est en le reconnaissant à ce détail que le roi Pélias repère celui qui doit le détrôner, et, pour s'en débarrasser, l'envoie à la recherche de la Toison d'Or.

On sait que les Pythagoriciens voyaient une forme de supériorité de l'impair dans sa capacité à produire le pair par sa fusion et son addition ($7+7=14$), alors que le pair stérile ne peut générer que lui-même ($6 + 6=12$). D'où peut-être un des sens du vers fameux (*ecl.* VIII 75):

Numero deus impare gaudet.

Derrière une apparente préférence esthétique et un choix artistique, il y aurait l'affirmation d'un véritable principe cosmique. On passe d'un contraste mortifère à une respiration cosmique, un principe où l'alternance a valeur de complémentarité, et fonde la régénération. C'est le sens ultime du chant amébée (*amoiboios*, de *ameibô*, échanger).

Quand on passe des *Bucoliques* à l'*Enéide*, on retrouve la même problématique, mais dans un autre contexte. Le ton est plus grave, les ambitions sont plus hautes. En passant à l'épopée, Virgile entreprend de dire l'histoire collective du peuple romain; il a mûri, aussi, et il a com-

¹¹ Cf. Von Franz 1978.

¹² Cf. Deremetz 1995.

pris qu'on ne pouvait faire l'économie de toutes les souffrances sur lesquelles s'est construit ce destin romain. Il va reprendre, dans l'*Enéide*, la même stratégie des structures antagonistes, surdéterminées par une relation qui leur donne sens. Il l'applique, par exemple, aux couples antagonistes des dieux, divisés en adjuvants et opposants: Junon la malveillante se pose contre Vénus, qui aime son fils, ou Apollon, qui lui prodigue la connaissance oraculaire.

Mais le plus intéressant est sans doute le rôle que Virgile a dévolu à la *guerre* dans l'*Enéide*. On s'est étonné que Virgile, cet homme de douceur, ait aussi longuement parlé de la guerre. On en a déduit que c'était pour la condamner, et en faire ressortir l'horreur. Assurément, c'est vrai, et il suffit de lire le livre II, traversé par la lueur des incendies, la cruauté des combattants, la douleur des innocents, pour en être persuadé. Même chose dans toute la deuxième partie de l'*Enéide* où, des livres VIII à XII, la violence devient obsessionnelle, monotone aussi: les guerriers fauchent les vies en mornes moissons qui transcrivent ce scandale de la guerre: elle nie l'individu, en renvoyant tout à l'anonymat de la mort.

Mais il y a plus. Virgile est un homme d'espérance. C'est sans doute pour cela que, dans l'architecture de l'*Enéide*, tous les combats ne prennent sens que par leur dépassement final dans l'*alliance* qui unit les belligérants. La guerre est alors présentée comme le symbole d'un principe cosmique terrible, mais finalement supportable parce qu'il est surdéterminé par un autre principe, vital celui-ci et non mortifère, et encore plus grand que lui. C'est ce que disait Empédocle, lorsqu'il décrivait le monde comme régi par la lutte de deux grands principes, *Neikos*, la Haine, et *Philia*, l'Amour. La guerre est alors présentée comme le prélude qui arme un processus d'émergence reprenant les groupes épars (Troyens, Etrusques et Latins) et les associant, les ordonnant dans la fonctionnalité de la cité naissante. Le désordre de la guerre apparaît alors, chez Virgile comme une sorte de chaos à partir duquel émergent, par un déterminisme tragique, l'ordre et la civilisation. Si l'on analyse les choses cyniquement, c'était une façon de justifier la politique d'Auguste. Mais, de façon plus émouvante, c'était aussi une façon de ne pas perdre espoir, de se dire qu'ils n'avaient pas servi à rien, tous ces déchirements qu'avait connus la République agonisante (et qui avaient été le seul horizon de Virgile, pendant toute la première moitié de sa vie). En même temps, on remarque que Virgile est loin de la vision irénique et cristalline des *Bucoliques*. Il sait que la violence est dans le monde, et qu'elle est d'abord séparation, *diabolê*, diabolique. Donc, dans une perspective réaliste, la civilisation ne peut pas faire l'économie de ce voyage terrible au cœur de la barbarie – et surtout de la barbarie intérieure – sur laquelle elle se construit. On pense à Nietzsche disant: «L'homme, c'est quelque chose qui est fait pour qu'on le surmonte». La guerre est partout comme principe mortifère, elle est dans le cœur des hommes, elle est endémique dans l'histoire, et le cynique *si uis pacem para bellum* s'impose à un plus irénique *si uis pacem para pacem*, un «faites l'amour, pas la guerre», prôné par ailleurs, à la même époque par Properce et Tibulle qui, lui, avait fait la guerre, et qui était sans doute trop écoeuré pour en dire autre chose que du mal.

Mais en même temps, l'état de paix prend de l'épaisseur et de la valeur. La paix dans l'*Enéide* n'est plus la paix a priori de l'Age d'Or; c'est d'abord un état complexe d'alliance; et c'est aussi un état *conquis* sur la guerre, reconquis sur la barbarie et l'animalité. Elle surmonte la culture guerrière ancrée en nous. Mais au bout du compte – et c'est sans doute pour cela qu'il y a tant de tristesse dans l'*Enéide* – ce qu'il en ressort, c'est que Virgile est persuadé qu'on ne peut faire l'économie de la guerre. La condition de l'homme *passé par la nécessité du drame*. Enée sait que ce n'est qu'au prix de la guerre qu'il pourra peut-être, à terme, la désapprendre, pour reprendre la formule du Patriarche Athénagoras, qui disait: «J'ai passé toute ma vie à désapprendre la guerre». Enée vit le conflit, mais ne l'accepte pas, et c'est ainsi qu'il arrive à dépasser son pessimisme sur l'homme.

Même chose dans la construction d'un espace individuel, et non plus collectif: et nous touchons là à la dimension proprement initiatique de l'*Enéide*. Tout part de visions clivées, contrastées, parcellaires; l'Enée du début de l'*Enéide* ne sait pas où aller; il est aveuglé par sa douleur, désorienté dans son voyage; et dans ses relations humaines, il est souvent clivé, simplifié. Le voyage va lui apprendre la complexité, et l'orientation; il va *apprendre à lire*, c'est-à-dire à interpréter des signes qui jusqu'alors lui restaient étrangers, dans un espace schizophrène, clivé. L'histoire du voyage d'Enée, c'est celle du sens tissé, et du dépassement des contraires, qui deviennent complémentaires. En construisant cet espace relationnel, transitionnel, au sens où Winnicott utilise le mot, comme exorcisme d'attitudes régressives, le héros devient adulte. Il dépasse le schéma barbare fondé sur la *diaspora*, la dispersion, et la *diabolé*, la séparation, toutes structures dualistes qui sont à l'origine des grands naufrages de l'*Enéide*, comme régressions dans l'indifférencié élémentaire: la noyade, et la folie, ce naufrage psychologique dans lequel sombre Didon, et à laquelle s'oppose le schéma d'individuation du héros comme construction d'un espace intérieur cohérent et structuré. Le héros est bien un tisseur, un médiateur, et c'est dans cette science de la relation, cette aptitude à la complexité, que B.Otis définit très justement l'*Enéide* comme «civilized poetry»¹³.

Ce sont finalement les structures anthropologiques mises en évidence par G. Durand¹⁴ qui nous aident à comprendre la relation entre dualité et complexité dans l'*Enéide*. Pour Durand, les images se regroupent en trois dynamismes organisateurs, trois constellations, elles-mêmes en interaction: les images diurnes, masculines et héroïques, liées à une dominante posturale; les images nocturnes, féminines, maternelles de fusion, liées à une dominante «digestive»; et entre les deux, les images relationnelles, celles du Fils, du héros voyageur, dites nocturnes synthétiques par Durand, liées à une dominante dite «copulative», et dont nous préférons dire qu'elles sont associées à une problématique de la réconciliation et du dépassement des contraires, qui constitue à proprement parler l'émergence du héros,

¹³ Otis 1964.

¹⁴ Durand 1992.

comme processus initiatique et civilisateur. Ces trois catégories sont bien présentes dans l'*Enéide*: le personnage complexe d'Enée est à la fois un guerrier, un héros, lié à la première fonction; mais aussi un fils, un homme qui aspire à retrouver l'unité fusionnelle perdue, à travers l'amour de sa mère Vénus; et enfin un voyageur, un homme qui se construit et construit le monde à travers la conciliation des contraires et leur dépassement, dans le temps et la durée, dans ce qui constitue à proprement parler le processus de la métamorphose initiatique qui associe les trois modes d'imaginaire et les surdétermine. Ainsi, pour reprendre notre postulat de départ, dans l'*Enéide*, il n'y a pas de fusion (régime 3) ni de circulation (régime 2) s'il n'y a d'abord tension et polarisation (régime 1).

C'est pour cela que, sur le plan artistique, l'*Enéide* est un chef d'œuvre. C'est une œuvre de totalité, de plénitude. Elle ne cache rien, ne mutile rien. Enée est un homme complet qui associe le courage du guerrier à la ténacité du voyageur, et aux qualités de cœur et de sensibilité que n'avaient pas (ou pas toujours) les guerriers de l'*Illiade*.

Parce que l'*Enéide* n'a pas fait l'impasse sur l'imaginaire de la dualité, elle s'ouvre à une constellation d'images héroïques, qui campent un héros exaltant, en lutte, dans un monde qui résiste. C'est la part spectaculaire, hollywoodienne de l'*Enéide*. Mais, pour ne pas être simplifiée, cette lecture d'un monde «diurne» schizoïde ne peut être que le portant d'un triptyque où les autres régimes de l'imaginaire sont représentés. Le nocturne mystique, le rêve de fusion, c'est l'amour jamais démenti de Vénus pour son fils, et le rêve de réintégration de l'Age d'Or qui, on l'a vu, parcourt et auréole toute l'*Enéide*. Mais il n'est possible que dans ce travail de relation qui est le propre de l'homme, et qui constitue le régime nocturne synthétique; et cela, c'est le travail du héros médiateur, dans toutes ces images du *passage* et du *passer* qui sont sans doute la constellation dominante de l'*Enéide*: Enée passe (de l'Orient à l'Occident; du désordre à l'ordre; de l'errance à l'orientation, du cri au chant, de l'enchaînement à la danse...) et fait passer son peuple. Le principe relationnel est bien celui de la dialogique chère à E.Morin¹⁵: chacune de ces trois instances (diurne, nocturne synthétique, nocturne mystique) est conservée dans son *agon* avec les deux autres, dans sa spécificité, mais elle est aussi dépassée dans un «dialogue» qui est à proprement parler la résultante du voyage d'Enée, comme émergence d'un monde nouveau.

Demeurer et passer: les deux dignités qui font l'homme dans l'*Enéide*. C'est sans doute à cause de cette capacité à relier les contraires que l'*oxymore* est une des figures reines de l'*Enéide* en particulier, et de la poésie en général, comme espace de création. L'*Enéide* est traversée par ces images oxymoriques, qui portent le plus souvent sur un contraste symbolique et signifiant entre les ténèbres et la lumière¹⁶.

¹⁵ Cf. par exemple Morin 1987.

¹⁶ Pour une étude systématique, cf. Thomas 1981, 116-119.

A l'appui de cette problématique de la complémentarité des contraires, de la *coincidentia oppositorum* dans l'*Enéide*, nous citerions volontiers, dans une perspective comparatiste, l'écrivain et poète franco-chinois François Cheng parlant de la notion de *vide médian* dans la culture chinoise: entre le souffle du Yang et le souffle du Yin, intervient le souffle du vide médian, qui les élève idéalement vers une transformation bienfaisante. Cheng souligne qu'on pourrait croire que la pensée chinoise est duelle, voire dualiste. Ce serait oublier le Vide Médian, ce grand Trois né du Deux, et qui permet au Deux de se dépasser. Il intervient chaque fois que le Yin et le Yang sont en présence, et il crée un espace vivifiant où il entraîne le Yin et le Yang dans une interaction créative. C'est dans cet «entre-deux» que le vivant peut accéder à une présence authentique au monde. Nous rapprocherions volontiers ce «vide médian» de l'idée de *chiasme* prônée par Merleau-Ponty, et fondée sur l'entrecroisement et le relationnel.

Cheng rapproche sur ce plan le peintre chinois Shitao (XVII^{ème} s.) disant: «Je tiens le nœud de la montagne, son cœur bat en moi», et P.Cézanne écrivant, à propos de la sainte Victoire: «La montagne pense en moi, je deviens sa conscience». En fonction de tout ce que nous avons dit, je m'autoriserai à y joindre Virgile, et nous pourrions conclure que Cézanne, comme Shitao, comme Virgile, «savent que toute œuvre d'art est justement un Trois qui, drainant la meilleure part du Deux, permet aux deux – l'artiste et son sujet – de se transcender»¹⁷.

Ainsi, pour Virgile, et à travers ce dépassement des structures dualistes (la guerre) en structures ternaires (l'alliance des trois peuples fondant Rome), l'art est bien *anti-destin* au sens où l'entendait Malraux, c'est-à-dire qu'il est dépassement et victoire sur ce qui fait en même temps «la triple grandeur de l'homme: la mort, la misère, le risque» (Ch.Péguy). Conciliant le courage de regarder la souffrance en face, et la capacité à garder espoir dans un idéal, Virgile anticipe en quelque sorte, au paradis des créateurs, sur le mot d'ordre du sur-réalisme défini par A. Breton dans *La Clef des Champs*, comme «l'espoir persistant dans la dialectique (celle d'Héraclite, de Maître Eckhart, de Hegel) pour la résolution des antinomies qui accablent l'homme».

¹⁷ Cheng, 2004, 11.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Cheng 2004
F.Cheng, *Le Livre du Vide Médian*, Paris, Albin Michel 2004.
- Coomaraswamy 1978
A.-K.Coomaraswamy, *La Doctrine du Sacrifice*, Paris, Dervy 1978.
- Deremetz 1995
A.Deremetz, *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion 1995.
- Durand 1992
G.Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod 1992¹¹
- Eliade 1968
M.Eliade, *Mythes de combat et de repos. Dyades et polarités*, in «Eranos Jahrbuch,1967», *Polarität des Lebens*, Zürich, Rhein 1968.
- Leclercq 1996
R.Leclercq, *Le Divin Loisir. Etude sur les Bucoliques de Virgile*, Bruxelles, Latomus 1996.
- Lévi-Strauss 1958
Cl.Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon1958.
- Lupasco 1951
S.Lupasco, *Le Principe de l'antagonisme et la logique de l'énergie*, Paris, Hermann 1951.
- Maury 1944
P.Maury, «Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*», in *Lettres d'Humanité*, 1944, 71-147.
- Morin 1987
E.Morin, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard 1987.
- Otis 1964
B.Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Oxford University Press 1964.
- Piganiol 1916
A.Piganiol, *Essai sur les Origines de Rome*, Paris, De Boccard 1916.
- Radhakrishnan 1954
S.Radhakrishnan, *La Bhagavad Gîtâ*, Paris, Adyar 1954.
- Scubla 1998
L.Scubla, *Lire Lévi-Strauss*, Paris, Odile Jacob 1998.
- Thomas, 1981
J.Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres 1981.
- Thomas 1998
J.Thomas, *Virgile, Bucoliques, Géorgiques*, Paris, Ellipses 1998.

JOËL THOMAS

Von Franz 1978

M.-L. Von Franz, *Nombre et Temps, Psychologie des profondeurs et physique moderne*,
La Fontaine de Pierre 1978.