



HAL
open science

Grecs et Romains "à deux têtes": la non-séparativité de l'approche intuitive et de l'approche technique dans les processus de création poétique

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. Grecs et Romains "à deux têtes": la non-séparativité de l'approche intuitive et de l'approche technique dans les processus de création poétique. Mythes et savoirs dans les textes grecs et latins, Dec 2007, Toulouse, France. pp.33-40. hal-04627664

HAL Id: hal-04627664

<https://hal.science/hal-04627664>

Submitted on 27 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Grecs et Romains « à deux têtes » : la non-séparativité de l'approche intuitive et de l'approche technique dans les processus de création poétique.

Joël THOMAS – Professeur à l'Université de Perpignan-*Via Domitia*

« Je crois qu'exprimer une chose, c'est lui conserver sa force et lui ôter l'épouvante. »
(F. Pessoa)

[La civilisation à venir devra] « donner un cerveau double à l'homme, quelque chose comme deux compartiments cérébraux, l'un pour être sensible à la science, l'autre, à ce qui n'est pas la science. »
(F. Nietzsche, *Humain, trop humain.*)

J'ai participé récemment à un colloque organisé par le Pr. de Lumley sur les bifaces et la naissance de la pensée symbolique¹, et il s'y est dit des choses fort intéressantes pour nous, me semble-t-il. J'y ai pour ma part développé quelques idées que je voudrais d'abord vous présenter rapidement, car je pense qu'elles peuvent éclairer notre propos. En particulier, l'étude de la pensée symbolique des origines m'a confirmé dans l'idée que la problématique de notre colloque n'est pas autonomisée, qu'elle s'inscrit dans un contexte plus large, dont elle est une variation originale.

L'ensemble de la communauté scientifique des préhistoriens s'accorde maintenant sur l'idée qu'il n'y a pas de solution de continuité dans le développement de la pensée symbolique ; ainsi, ce que Lévi-Strauss présentait il y a cinquante ans comme une hypothèse, « Peut-être découvrirons-nous un jour que la même logique est à l'oeuvre dans la pensée mythique et dans la pensée scientifique, et que l'homme a toujours pensé aussi bien »² (la formule est belle) est en train de se révéler comme une anticipation et une grande avancée dans le domaine des sciences humaines. En effet, les préhistoriens ont renoncé à la notion de pensée « prélogique », et lui substituent une problématique selon laquelle, dès son émergence, la pensée symbolique pose le conflit de deux attracteurs antagonistes (c'est un des grands mérites de Leroi-Gourhan que d'avoir mis en lumière la fonction centrale de la polarité masculin-féminin dans l'art paléolithique) ; mais en même temps, ce conflit tend immédiatement à son propre dépassement : nous sommes bien dans une logique d'antagonismes, où un monde ne peut advenir que par la séparation, mais ne peut exister que dans la relation entre ce qui est séparé. Cette approche dynamique des formes et des représentations tend à faire de l'ambivalence non plus une propriété latérale de la psyché humaine, mais une véritable loi constitutive du vivant.

Ainsi, un des antagonismes essentiels de la pensée primitive, comme de la « pensée sauvage » des sociétés traditionnelles, c'est qu'elles connaissent la logique, mais que, en même temps, elles développent une forte capacité intuitive. Elles sont bien, comme le dit

¹ Thomas, 2008

² Lévi-Strauss, 1958, p. 255.

Lévi-Strauss, « à deux têtes », une tête logique et une tête intuitive, sans qu'il y ait conflit entre ces deux postulats et ces deux approches cognitives.

C'est la *Gestalttheorie*, la Théorie de la Forme, qui va nous aider à comprendre le processus dans sa genèse. On sait que pour la *Gestalttheorie*, la Forme est un ensemble structuré, existant comme un tout. Elle est une des composantes du cosmos, son dynamisme organisateur. On ne saurait donc parler, dans un discours symbolique, d'être (c'est-à-dire de force) et de matière, *en séparativité* ; ils sont dans une triade être-matière-organisation, où la forme donne sens, parce qu'elle met en relation. Ainsi, les forces du cosmos ne peuvent être connues de nous qu'à travers les formes : l'homme primitif va privilégier des formes stables, celles de la nature derrière laquelle il sent la force cosmique. Dans un premier temps, c'est la pierre elle-même qui apparaît comme « lieutenant du monde », représentation d'autre chose qu'elle-même. Mais l'homme s'aperçoit aussi qu'il peut agir sur cette pierre, que s'il la sélectionne en fonction de l'efficacité de sa forme, ou plus tard s'il la modifie, l'optimise en la taillant grossièrement, il en fait un outil auquel il imprime sa marque. L'outil ainsi conçu n'est pas fondamentalement différent de la pierre non taillée, dans ses résonances imaginaires : tous deux sont considérés comme chargés d'une force, et donc potentiellement, d'une efficacité. Nous ne sommes pas loin d'une forme archaïque de magie. Mais la différence capitale introduite par l'apparition de l'outil, c'est que pour la première fois, l'homme se pose comme démiurge. C'est lui qui donne sens à l'outil. À un moment, il décide d'être acteur dans la pièce qui est en train de se jouer autour de lui. Il n'est plus passif, agi, traversé par des forces. Il suscite et modifie les énergies. Et cela, il y parvient parce qu'il modifie les formes qui l'entourent.

Ainsi jaillirait aussi l'idée du beau. L'*artifex*, l'*homo faber*, fait émerger la force de la matière, il donne forme, donc sens. Il devient un collaborateur dans l'organisation du cosmos. Et la forme la plus parfaite sera belle, c'est-à-dire harmonieuse, en accord avec la force dont elle est l'émanation.

Le geste juste est donc le plus économique, le plus équilibré. À la fois doux et ferme, mesuré mais précis, il donnera la bonne forme et le bel instrument, à la fois masculin et féminin, efficace et beau à voir. On sait que, de nos jours encore, dans le monde de la musique, le bon facteur d'instruments ne sait pas expliquer rationnellement comment il sélectionne ses bois ; il les touche, il les regarde, il établit entre lui et la matière une affinité intuitive qui se développe avec l'expérience, et lui permet de savoir ce que le bois va donner en sonorité. Il y a bien là l'alliance « à deux têtes » d'une intuition et d'une technique, qui a perduré à travers les cultures, et qui repose sur l'idée que la force habite la forme³. En allant plus loin, on remarquera que le bon archer (dont Apollon est le paradigme) est celui qui pratique le tir de façon instinctive, au-delà de la technique qu'il maîtrise, mais qu'il a dépassée, oubliée, la justesse du coup d'œil, *eustochia*, qui est une des valeurs de la *métis*, étant justement la capacité de concilier l'intuition et la *techné* ; et Apollon sonore fait jaillir la voix et le chant divins de l'arc et de la lyre, ces instruments qui sont à la fois faits de main d'homme et habités par le dieu.

Lorsqu'émergent les grandes civilisations méditerranéennes, et à cause justement de cette absence de rupture, de solution de continuité dont nous avons parlé, les processus de relation à la créativité ne vont pas fondamentalement changer⁴. Il me semble que ce regard que nous avons porté sur la pensée symbolique des origines permet de comprendre que, pour l'homme gréco-romain, il serait incohérent de dissocier pensée rationnelle et pensée intuitive,

³ Monbrun, 2007, p. 91-177.

⁴ Pour une étude plus systématique, cf. Thomas, 2006.

discours scientifique et discours mythique. Ils sont reliés comme les deux portants d'un même diptyque. Et le sens global de la connaissance réside dans le lien même entre ces approches. Apollon et Dionysos sont indissociables.

Il serait donc vain de chercher une séparativité entre la science et le mythe, car, comme l'écrit L. Scubla,

« 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 Thom⁵, 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. »⁶

Nous en avons longuement parlé à Trieste, au colloque *Mirabilia*⁷, autour du mythe de Dédale, de l'invention de la médecine, et je me permets de vous y renvoyer.

Dans le même esprit, je relèverai la récurrence, dans la pensée gréco-romaine, des images de l'équilibre, qui prennent ainsi tout leur sens⁸. Elles sont la base d'un art classique : ce qui est beau est équilibré, tout particulièrement lorsque cet équilibre est une tension maîtrisée entre un ordre et un désordre, une discipline et une effusion : ainsi, les chevaux du Parthénon sont habités par une force que la technique du sculpteur restitue sans la mutiler. C'est le sens même d'un art et d'une pensée où beauté et fonctionnalité se rejoignent : le *kalos k'agathos*, bien sûr, mais aussi le *méden agan*, « rien de trop », et le *métron ariston*, « la mesure est ce qu'il y a de meilleur », gravés dans le temple d'Apollon à Delphes. Ils se prolongent dans la *mediocritas* d'Horace, comme art de l'équilibre, de l'*isonomia*.

Cette problématique prend son sens et s'enracine dans un imaginaire de la matière, et à travers les figures de l'opérateur de cette matière : l'artisan, tel que Platon nous le donne à voir, dans une dimension fortement symbolique. Leroi-Gourhan avait déjà repéré toute une taxinomie de la matière, chez l'homme préhistorique, en fonction de son aptitude à la *téchné* :

* *Les solides stables*, pierres taillées qui servent à obtenir un résultat, une efficacité. Si elles sont bien faites, elles sont chargées d'efficacité : le tailleur de pierres allie la technique et la connaissance de l'au-delà, la pratique de la force.

* *les solides semi-plastiques* (l'ivoire, l'os, le bois, plus dociles que la pierre) qui, plus tard, permettront l'invention de l'arc, celle des instruments de musique, et conduiront à des artisanats comme celui du charpentier, de l'archer, du facteur d'instruments.

* *les solides plastiques*, la terre glaise, et son modelleur, le potier.

* *les solides souples*, qui se prêtent au tressage, au tissage, et impliquent le métier du tisserand.

⁵ 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.

⁶ Scubla, 1998, p. 271-272.

⁷ Mudry (dir.), 2006.

⁸ Thomas, 2001, p. 77-89. En ligne sur HAL.

On notera, dans cet imaginaire technique, le passage de ce que G. Durand désigne comme le régime schizoïde « héroïque » lié aux solides, à une complexification plus grande, coïncidant avec le régime nocturne synthétique de G. Durand, et avec les figures du tissage, associées aux solides souples. La déclinaison des états de la matière correspond donc en fait à une capacité de l'imaginaire humain à concilier des tropismes de l'imaginaire (par exemple, le dur et le mou, le clair et l'obscur), et à les dépasser dans une lecture complexe qui est déjà l'émergence d'une forme d'harmonie.

En opposition à cette déclinaison des solides, les fluides instables, impossibles à fixer, ne donnent pas lieu immédiatement à une forme d'artisanat comparable, et la maîtrise de la physique des fluides est plus tardive. Elle sera pourtant capitale dans l'évolution de la physique, constituée comme science, et culminera dans la thermodynamique, l'étude des gaz et de leurs turbulences, ouvrant la voie à la compréhension de ce qu'on appellera les structures du chaos.

On remarquera que Platon retrouve tout cet imaginaire élémentaire, à travers son évocation des métiers, comme paradigme d'une posture ontologique essentielle de l'homme : la figure du potier, celle du tisserand occupent une place importante dans son œuvre. Dans tous les cas, ils associent, dans leur création, intuition et logique : d'abord, écoute de la force, puis *téchnê* pour la fixer, la recherche ultime étant celle d'une harmonie. Platon définira d'autres métiers, plus socialisés, en relation avec les lois de cette symbolique élémentaire ; dans les *Lois* (934 b), il compare le juriste et l'homme d'État à l'archer, en soulignant qu'une sentence équitable n'est ni trop lourde ni trop légère, comme une flèche qui touche au but. Sénèque, lui, dans le *De Ira* (I, 6, 1-3), comparera l'homme d'État et le médecin ; ils ont en commun la même logique d'antagonismes entre deux actes complémentaires, l'un « masculin » et l'autre « féminin » : punir et protéger, les équivalents du travail de Machaon le chirurgien, qui ampute, et de celui d'Hygie et de Panacée, ses sœurs, qui rétablissent et restaurent. C'est la technique même que Virgile préconisait dans les *Géorgiques* (II, 354-370) pour la taille de la vigne : le vigneron doit à la fois tailler et tuteurer.

Parmi ces figures de l'*artifex*, il est un domaine auquel je m'intéresserai plus particulièrement : celui de la création poétique. Nous allons y retrouver le même processus de complémentarité entre inspiration « divine » et *téchnê*, travail humain. Le processus de l'écriture n'est pas fondamentalement différent de celui de la taille de la pierre. Il a les mêmes sources. Rendu inquiet par l'instabilité fluide du temps qui s'écoule et génère le changement, l'homme se donne comme objectif de fixer ce qui doit demeurer, par des formes solides (l'écrit, les monuments, et d'abord, la taille des outils, qui fixe le savoir-faire de la technique, à travers l'efficacité au quotidien de l'outil). L'homme veut, par sa *technê*, puis par son art, s'installer dans l'espace, et conférer la résistance de la matière à la fragilité du temps qui passe. Le *graffito* en est une forme à la fois dévaluée et dérisoire : une tentative pour fixer un moment de bonheur, ou le simple souvenir de soi, dans la solidité pérenne d'un arbre, d'un monument... Mais on remarquera que ce processus n'est pas seulement nostalgique. Il est en même temps fondateur. C'est à la fois une aurore et un crépuscule. Car la cristallisation dans l'écriture est à la fois une évocation (un jaillissement) et une mise au tombeau, une commémoration. Elle englobe les deux visages du désir, le désir prospectif et le désir nostalgique. C'est pour cela qu'on interprète avec raison l'œuvre de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide dans une perspective initiatique : elles sont, comme déjà l'étaient les peintures rupestres, anagogie, incitation au dépassement et à la transformation du monde et de soi. Elles y parviennent par leur capacité à nous donner à

voir plus loin que notre regard quotidien, comme l'outil originel permettait de dépasser l'animalité. Pour cela, Virgile a fasciné ses contemporains, sans doute comme le peintre de Lascaux fascinait sa tribu de chasseurs. Donc, ces créations nous incitent à oser, mais elles nous rassurent aussi, en nous montrant, sous une forme parfaite, ce que nous connaissons, ce qui est notre passé, donc qui est acquis, rassurant. La matière vivante semble partagée (et c'est son secret) entre une tendance à la stabilité (liée aux formes solides dans l'espace) et une tendance à l'écoulement (liée au temps). Chacune des deux, prise isolément, est mortifère ; et entre les deux, il n'est qu'une solution médiatrice, celle qui passe par la relation, l'adaptation et la transformation ; celle que réussit la forme, entre le « réel en soi », inconnaissable, et le « réel en moi », subjectif. Les Présocratiques avaient déjà dit que les « états de la matière » n'étaient que les mutations d'une réalité unique. C'est ce miracle de la forme, mouvante et mutable, que nous donnent à voir les *Métamorphoses* d'Ovide et l'*Énéide* de Virgile

L'approche systémique permet en effet d'élucider ce vieux problème de la critique littéraire appliquée à l'Antiquité : quels sont, en poésie, les rapports de l'inspiration et de la technique⁹ ? Les spécialistes hésitent. La tendance est à s'écarter de l'opinion répandue (et prêtée excessivement à Platon) selon laquelle le poète n'intervient pas dans le processus de création, il est habité par le dieu ; la critique s'oriente plutôt, maintenant, vers un autre constat : dès Homère, le poète est présenté comme actif, et non passif. Les Muses donnent le fond, le poète met en forme. Pour le dire autrement, il y a bien collaboration entre une intuition et une technique. Cette mise en forme, c'est la manière qu'a le poète d'être responsable de son œuvre, de lui donner sa marque, en même temps que sa forme.

Donc, chercher la part de l'intuition et celle de la technique est un faux problème. Les deux sont indissociablement liées dans une relation, une forme, qui est celle du poème, et qui en est le sens même. Nous retrouvons la *Gestalttheorie* : le poète est celui qui sent la force cosmique dans les formes du monde, et qui donne forme à ces forces à travers l'écriture. Le poète est alors –comme le tailleur de pierre, ou l'archer-, le nécessaire artisan, tisserand des mots, celui qui donne épaisseur et consistance aux idées et les incarne dans une forme.

C'est ce que disait Bachelard, quand il écrivait qu'en poésie, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent. À peine nées, elles s'orientent en groupes, familles, constellations, dont la cohérence est assurée par une image plus forte, « nourricière ». C'est pourquoi, en poésie, la métaphore se dépasse dans la métamorphose. Et la littérature n'est le succédané d'aucune autre activité. Elle achève le désir humain. Elle est une émergence.

Ainsi, la profusion de l'image mythique va être canalisée à travers la technique impeccable du poème : chaque mot est intégré, enchâssé dans la métrique du vers, puis dans l'architecture du poème, et pour finir (chez Virgile et Ovide) dans ce vaste mouvement qu'est le rythme de l'hexamètre, dont la répétition même permet de trouver la perfection par des variations minimales sur un ensemble stable, imposé techniquement : on n'est pas loin de la technique du jazz, ou de celle du flamenco, qui situe la création au carrefour de l'invention et de la technique imposée, comme une dissonance, dont l'écart même fait jaillir la beauté¹⁰.

⁹ Laird (éd.), 2006.

¹⁰ Cf. Thomas, 2007

Donc, à travers ce dialogue entre la liberté inspirée et les contraintes de l'écriture, entre ouverture et fermeture, on retrouve deux grandes constellations imaginaires liées à l'espace et au temps :

- le désir de s'établir durablement dans la matière
- une tendance à s'écouler, à être emporté par la durée, et finalement détruit.

Entre les deux, le créateur est conduit à faire émerger des formes liées à une constante adaptation, une transformation. Ovide l'a bien senti, lui dont toute l'œuvre culmine dans l'idée d'une force qui se métamorphose constamment en formes, sans perdre son unité originelle :

Omnia mutantur, nihil interit [...]
...animam sic semper eandem
esse, sed in varias doceo migrare figuras,
 « Tout change, rien ne périt [...] Ainsi l'âme, je vous le dis, est toujours elle-même, quoiqu'elle émigre dans des figures diverses » (*Mét.*, XV, 165 ; 170-171).

C'est ce que Bachelard appelle l'activité imageante, dont la vocation même est de n'être ni ceci ni cela, mais tout cela à la fois. Elle se déplace pour associer logique et irrationnel, fixe et mouvant, intuition et technique, théorème et poème. Et elle est précisément dans cet entre-deux, comme l'homme dont elle devient la métaphore : elle est émergence. Lorsqu'Ovide décrit Niobé (*Mét.*, VI, 311-31), on voit couler des larmes de pierre :

...ibi fixa cacumine montis
liquitur et lacrimis etiam nunc marmora manant.
 « Là, fixée sur le sommet d'une montagne, elle se fond en eau, et aujourd'hui encore ce bloc de marbre verse des larmes. »

Marmora manant lacrimis : l'oxymore est bien la reine des figures poétiques.

C'est tout le sens des mythes chez Ovide : Pyrame et Thisbé sont tous les amants malheureux, réunis dans la cristallisation de ce symbole qui les fige et les éternise à la fois : le mûrier, *morus*, aux fruits colorés par le sang de Pyrame, et dont la paronymie avec le *murus*, le mur qui sépare les amants, souligne le lien terrible et magique à la fois entre l'amour et la mort, la mise au tombeau tragique et la sortie initiatique du tombeau.

On voit que, pour ce qui touche à l'écriture poétique, cela n'a pas de sens de poser le problème étimologique en termes exclusifs ; et la fameuse phrase, « L'art vit de contrainte et meurt de liberté »¹¹, apparaît alors non pas comme inexacte, mais comme bien partielle : la création poétique n'est ni dans l'intuition, ni dans la technique, mais elle est précisément dans l'entre-deux, le *nexus* entre ces deux domaines : ce qu'on appelle une émergence. C'est précisément cette forme produite qui donne sens à la poésie. D'où la nécessité d'apports méthodologiques qui permettent de mieux entrer dans ces processus pérennes de la création, et d'en saisir toute la complexité. C'est peut-être le grand poète portugais F. Pessoa qui l'a le mieux exprimé par rapport à notre problématique moderne, quand il écrit : « L'art ne se fait pas par l'inconscient en liberté, mais par un inconscient maîtrisé » : autant dire que la création est une aptitude à

¹¹ Elle a beaucoup servi, et son origine est incertaine ; certains l'attribuent à Léonard de Vinci, d'autres à Michel-Ange ; elle est reprise par A. Gide, et par A. Camus, dans son *Discours de Suède*.

faire émerger une forme, à lui donner sens, au carrefour de l'inspiration et de la technique¹².

Ainsi doté de cette puissance janiforme, l'imaginaire de l'art se charge alors du même pouvoir que l'imaginaire religieux : nous donner le sens de *l'éternité*, dans l'acception que P. Ricoeur donne à ce mot : l'éternité ne se situe pas par rapport à la durée ; elle est toute entière contenue dans chaque instant de créativité, de plénitude, de relation forte que nous avons au monde et aux autres. La pensée plurielle, plurivoque, polythéiste de l'Antiquité est fondamentalement ouverte à cette image du *kairos*, du *punctum*, toujours capable de se dilater instantanément aux dimensions du cosmos.

¹² On voit aussi que la théorie de l'imitation, chère à la culture gréco-romaine, s'inscrit fort bien dans ce processus de mise en relation, indissociable des structures de l'imaginaire antique. L'imitation en est même un paradigme. Car elle retrouve un processus auto-organisateur du vivant, tel que le décrit la systémique : le processus, ouvert et fermé à la fois, d'« imitation des anciens », la notion de *protos heurétés*, de premier inventeur, entretient dans le monde « moderne » le jaillissement de la fondation originelle ; de même, les mythes et l'histoire se vivifient mutuellement, et pour Tite-Live, les grands hommes font vivre le récit fondateur en l'imitant, en l'adaptant à leur problématique, avec l'idée que tant que l'histoire incarnera la légende, le monde vivra.

Bibliographie

- LAIRD A. (éd.), *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 2006.
- LÉVI-STRAUSS Cl., *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 255.
- MONBRUN Ph., *Les voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes, Presses Universitaires, 2007, p. 91-177.
- MUDRY Ph. (éd.), *Mirabilia. – Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, Actes du colloque international de Lausanne, 20-22 mars 2003), Berlin, Peter Lang, 2006.
- SCUBLA L., *Lire Lévi-Strauss*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 271-272.
- THOMAS J., 2001 : « Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur », dans *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois* (G. Peylet dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 77-89. – En ligne sur HAL
- THOMAS J., 2006 : *L'imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité*, Bruxelles, coll. Latomus, 2006.
- THOMAS J., 2007 : « Passer la limite : le *duende*, une rencontre entre les mythes gréco-romains et notre imaginaire contemporain », in *Latomus*, 66, fasc. 3, Bruxelles, 2007, p. 718-726. – En ligne sur HAL.
- THOMAS J., 2008 : « La *Gestalttheorie* et l'émergence de la pensée symbolique », dans *Symbolique du biface et sa signification dans l'évolution de la cognition au sein des cultures acheuléennes*, Symposium du colloque international de Tautavel *Les cultures à bifaces du pléistocène inférieur et moyen dans le monde. Emergence du sens de l'harmonie* (H. de Lumley dir.), 25 juin-1^{er} juillet 2007, en ligne sur HAL.