

Lucrèce

De rerum natura. Commentaire du chant IV

Laurent Cournarie

Philopsis : Revue numérique

<http://www.philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en mentionnant l'auteur et la provenance.

Introduction : Lucrece, la philosophie d'un disciple

L'épicurisme est une doctrine à part dans l'Antiquité. Jamais doctrine n'aura été comme celle-ci dominée par un seul homme : Epicure¹. Mais jamais aussi un disciple n'aura consacré plus de dévouement envers ce maître que Lucrece. Un seul maître, un disciple pour toujours qui n'a rien à ajouter au « héros de la connaissance »². Et l'histoire veut que ce soit principalement par son disciple que la doctrine du maître (dont les œuvres très nombreuses ont été perdues et notamment un immense *Peri phuseôs*) nous soit connue. Aussi le *De rerum natura* est une œuvre unique en son genre. Bien entendu, Lucrece appartient à cette lignée de penseurs, longtemps maudits, qu'on appelle matérialistes. Toute l'histoire de la philosophie serait un vaste champ de bataille où s'opposent de haute lutte l'idéalisme issu de Platon et la « ligne de Démocrite » comme disait Lénine : l'esprit contre la matière, la providence contre le hasard, le finalisme contre le mécanisme (cf. IV, 824-1057) l'atomisme contre la forme substantielle.

Mais dans cette tradition philosophique, Lucrece occupe une place singulière. Il vient bien après Leucippe, Démocrite, Epicure, et bien avant les matérialistes modernes (Gassendi ... Marx, Engels). Son nom est aussi connu que son œuvre. Ou plutôt c'est le philosophe d'une seule œuvre : son nom est attaché à une seule œuvre. Nous le connaissons par le *De rerum natura* et ne le connaissons que par lui (nous savons peu de choses de lui : qu'il naît vers - 98 à Rome, qu'il est le descendant de plusieurs consuls, qu'il choisit

¹ Cf. Boyancé, *Lucrece et l'épicurisme*, p. 33.

² Plutôt que « savant » au sens moderne, cf. Boyancé, *ibid.*, p. 44.

de s'éloigner des affaires publiques, qu'il meurt vers - 55, peut-être en se suicidant). Autrement dit le premier trait caractéristique du *De rerum natura*, c'est une certaine (paradoxe) figure d'auteur. Lucrèce n'est pas l'auteur d'une philosophie. Sa philosophie est celle d'un autre qu'il illustre et célèbre en disciple fidèle et zélé – ce qui tranche dans la littérature latine (Cicéron, Sénèque)³. Mais se faisant il augmente (*augere*) l'épicurisme et devient un auteur philosophique à son corps défendant. Par lui l'autorité (*auctoritas*) du divin Epicure grandit et devient immortelle : « ses paroles dorées, oui, dorées et à jamais méritant leur vie immortelle » (III, 12-13)⁴.

Ainsi d'un côté, l'homme s'efface devant son œuvre (quelque 7400 vers en hexamètre), ce qui se déduit de la nature du projet (exposer et transmettre la doctrine de son maître Epicure). Le véritable auteur de la philosophie de Lucrèce n'est pas Lucrèce mais Epicure. C'est lui, le grec, qui a osé le premier affronter la religion et libérer les hommes de son joug infernal. Lucrèce ne veut pas se reconnaître d'autre mérite que celui de suivre Epicure, de marcher dans son sillage :

« toi l'honneur de la Grèce, aujourd'hui je te suis
et j'imprime mes pas dans les traces des tiens.
Non que je désire rivaliser avec toi,
c'est par amour plutôt que je veux t'imiter » (II, 3-6).

C'est Epicure qui a su « forcer le premier les verrous de la nature ». Le matérialisme n'est pas la doctrine d'Epicure, mais la vérité de la nature, non pas une vérité doctrinale mais la vérité naturelle. Le philosophe n'est pas un auteur qui professe ses opinions, mais celui qui révèle les principes des choses, par des raisonnements vrais (ici vérité = raisonnement vrai). Or ce héros, le « découvreur de l'univers », le philosophe achevé fut précisément Epicure.

Mais d'un autre côté, Lucrèce écrit son poème dans une visée pédagogique précise. Ce n'est pas l'auteur d'une philosophie, mais il n'en demeure pas moins l'auteur du poème sur cette philosophie. Et s'il s'efface devant le maître de philosophie et de sagesse, il réapparaît avec une présence surprenante par l'entreprise pédagogique et psychologique de conversion de son ami Memmius à l'épicurisme. Il est auteur pour autant qu'il est traducteur, c'est-à-dire transmetteur de la philosophie épicurienne. Non pas comme Platon qui mêla sa voix à celle de son maître (auteur de dialogues et d'une nouvelle philosophie, en mettant en scène son maître Socrate pour l'utiliser comme « une enseigne, un programme »⁵, philosophe qui ne fut l'auteur d'aucune philosophie, du moins d'œuvres philosophiques). Lucrèce écrit une œuvre, et une œuvre poétique. Il entend ainsi disparaître comme philosophe

³ Horace a cette formule : « Moi qui m'astreins à ne prêter le serment de fidélité à aucun maître » (*Epist.*, I, 1, 14).

⁴ Epicure est le seul d'après Cicéron (*De finibus*, II, 7) à avoir osé prendre le titre de sage (*sophos*) et non pas seulement (depuis Pythagore) d'ami de la sagesse (*philosophos*), ce que Lucrèce ratifie par ces mots : « Lui qui le premier a découvert cette science de la vie que maintenant on appelle la sagesse (*sapientia*) » (V, 9-10).

Pour Lucrèce, Epicure est un héros, un dieu (*Deus ille fuit*) – lui revendique le statut de sage qu'il a défini à la fin de la Lettre à Ménécée « comme un dieu parmi les hommes » - et davantage encore un bienfaiteur (un sauveur, *sôtèr*) (cf. préambule du chant V).

⁵ Boyancé, p. 34.

(auteur de philosophie) pour se réserver le titre de traducteur. Lucrèce est même doublement traducteur : traducteur du système épicurien directement pour son ami ; traducteur de la philosophie épicurienne qui pense en grec à son ami qui parle latin. Autrement dit, cette position originale de traducteur commande plusieurs aspects de l'œuvre elle-même, notamment le choix de a) la langue poétique dont l'éloge (I, 921-950 ; IV, 1-25) fait problème en contexte épicurien ; b) la langue latine, philosophiquement déterminant, puisqu'il commande, malgré les insuffisances conceptuelles de la langue de ses pères (I, 831-832), la constitution d'un nouveau lexique.

Or c'est par l'écriture poétique, c'est-à-dire en devenant l'auteur de son poème (*carmen*), que Lucrèce redevient un auteur, et un auteur qui a passé le maître, ou du moins qui est souvent cité à la place d'Epicure pour éclaircir tel ou tel point de doctrine. Car c'est par la forme poétique que, paradoxalement, Lucrèce entend corriger l'impuissance spéculative du latin (I, 136-144 ; 921-950). Du moins y a-t-il chez Lucrèce un vrai travail d'écriture (ton polémique et cosmique souvent, souci de l'argumentation, invention, images) qui sous-tend sa position délibérée de simple traducteur d'Epicure. Comme l'écrit J. Brunshwig : « A défendre et illustrer cette doctrine qui l'a sauvé, il met une âpreté nouvelle, une logique entêtée, une sombre ardeur. A l'argumentation paisible, souvent prosaïque de son maître, il substitue la violence polémique et la poésie visionnaire ; à la comédie de la nature, le drame cosmologique ».

Ce qui est d'autant plus étonnant que Lucrèce travaille à partir de sources incertaines. Quels textes d'Epicure a-t-il utilisé ? « Aucun de ceux qui nous sont parvenus (ni les trois Lettres, ni cette sorte de catéchisme épicurien que constituaient les Maximes capitales, ni enfin les fragments du grand traité Sur la nature en trente-sept livres) ne correspond à l'exposé lucrétien, même si les passages traitant du même thème montrent peu de divergences fondamentales ».

Le début du livre III plaide d'ailleurs en faveur d'un usage libre des textes épicuriens :

« O père, ô découvreur de l'univers, tu nous prodigues,
tes préceptes paternels et dans tes livres, ô prince,
pareils à des abeilles dans les valons en fleurs,
nous butinons tes paroles d'or, toutes d'or » (9-12).

Cette méthode permet en outre de comprendre la caractère moins technique de l'exposé lucrétien (par exemple sur l'aporie de la limite de l'atome). Souvent réducteur dans la polémique (la critique des présocratiques sur les éléments de la matière au livre I), il « amplifie certains arguments par des développements moraux et rhétoriques : ainsi la réfutation de l'immortalité de l'âme, la critique de l'attitude face à la mort au chant III. Très souvent, il illustre ses démonstrations par le spectacle du monde et de l'univers, source privilégiée de sa poésie ». Autrement dit, Lucrèce redevient auteur par son art d'orateur et de poète. Et ce faisant, il ne rend pas seulement plus claire la doctrine du maître, réputée de lecture difficile : «... sur un sujet obscur [= traiter de la *phusis*, c'est-à-dire de la génération et de la corruption, mais aussi du principe caché de toute chose et de toute naissance, et en observer le développement, jusqu'à la composition du monde], je compose des vers si lumineux ...» (I, 933-934).

Car autant le grec d'Epicure est nerveux, souvent elliptique, autant le poème est « démonstratif », généreux en images, en comparaisons. Cette clarté ne trahit pas la vérité du maître, comme le prouvent les passages qui présentent des points de doctrine qui ne figurent pas dans les quelques rares œuvres d'Epicure qui nous soient parvenus. Lucrèce est un « auteur » talentueux, « un imitateur original » qui est parfois la principale source pour notre connaissance d'Epicure : ainsi sur la question du clinamen, si décisive pour la cosmologie (l'hypothèse explique la rencontre des atomes tombant à la même vitesse dans le vide, et donc la formation des mondes dans l'univers infini) et pour l'éthique (l'hypothèse préserve la possibilité d'une explication physique de la liberté contre un déterminisme absolu).

Enfin, il appartient à Lucrèce d'avoir ordonné de façon originale toute la philosophie d'Epicure, sous la forme d'un poème, lui-même divisé en chants. « La disposition en six chants permet de développer avec solennité les grands thèmes de la physique épicurienne. (...) Avec ce plan, nous abordons la part d'élaboration du poète, puisque les commentateurs s'accordent à reconnaître que la distribution générale des thèmes et leur ordonnance à l'intérieur des chants sont l'œuvre de Lucrèce ». L'œuvre de Lucrèce est toute entière contenue dans la mise en œuvre poétique de la philosophie d'un autre. « En chantant l'unité du plaisir - plaisir des hommes et des bêtes et des dieux - dès le début de son poème ; en critiquant la religion sans, toutefois, dénoncer crûment l'imposture de ses officiants ; en peignant l'homme des premiers âges comme un être quasi animal ; et en subordonnant, enfin, la joyeuse acceptation de la vie à la possession de quelques certitudes intangibles, - le poète romain, loin de jamais s'éloigner d'Epicure, prolonge ou amplifie son œuvre. Et l'on se plaît à l'imaginer, composant son poème avec les livres de son maître, posés là, devant lui, devant ses yeux et son imagination visionnaire ».

Plan du poème

Le poème est divisé en six chants. On peut regrouper ces chants deux par deux. L'éloge répété d'Epicure marque cette construction en trois parties (au début de chaque chant impair) - l'éloge au début du sixième chant n'est là que pour attester la fin du parcours (« Je m'empresse donc de nouer la trame de mon œuvre » VI, 42) – même si le 6^{ème} chant est inachevé. Ce qui donne la structure générale suivante :

- A/ Les principes :
 - chant I : les propriétés
 - chant II : le mouvement
- B/ L'homme :
 - chant III : l'âme
 - chant IV : les représentations et la pensée
- C/ Le monde :
 - chant V : nature et histoire
 - chant VI : la météorologie.

Le poème est tendu par une dynamique qui va toujours des principes aux effets, dans la succession des chants et à l'intérieur de chacun d'eux

(propriétés -> mouvement ; âme -> pensée), pour accentuer la thèse d'une liaison rigoureuse des choses et établir que tout est explicable de façon nécessaire et suffisante, c'est-à-dire sans faire appel à l'hypothèse religieuse d'une intervention capricieuse des dieux ou d'une providence supérieure.

Mais la considération des effets importe peut-être davantage que la connaissance des principes, pour autant que la philosophie ne se réduit pas à la physique mais s'accomplit dans son projet éthique. L'importance des livres III et IV traduit précisément l'urgence éthique qu'il y a à déterminer la nature de l'homme. Cependant l'éthique n'est pas autonome. De façon caractéristique les chants III-V sont enserrés par des développements physiques, parce qu'il ne faut jamais perdre de vue que l'homme est un être de la nature, que le phénomène humain est certes spécifique (histoire, progrès), mais inscrit au sein de l'universelle nature.

Plan du Chant IV

Prologue : Apologie du poème : la poésie au service de la vérité	1-25
1. Des simulacres	26-215
1.1 De l'existence des simulacres	26-109
1.11 Exposé de l'hypothèse	34-53
1.12 Preuves de leur existence 1. ; 2. ; 3.	54-109
1.2 Leurs propriétés : subtilité, vitesse	110-215
1.21 Extrême subtilité	110-128
1.22 Digression : formation spontanée dans l'air	129-140
1.23 Leur vitesse de formation	141-175
1.24 Leur vitesse de propagation	176-215
1. Causes	183-198
légèreté	183-195
quasi-absence de collisions	196-198
2. Preuves comparatives avec le soleil	199-208
3. Preuve par le miroir	209-215
2. Sensation et vision mentale	216-822
2.1 La vision	216-378
2.11 Les simulacres causent la vision	216-238
1.	219-229
2.	230-236
2.12 Difficultés et objections : réponses	239-268
1. A propos des simulacres 1. ; 2. ; 3.	239-268
2. A propos de la vision en miroir	269-323
3. A propos de phénomènes particuliers	324-378
2.2 La sensation n'est pas trompeuse	379-521
2.21 Les erreurs visuelles sont des erreurs de jugement	379-468
1. Immobilité et mouvements apparents	387-442
2. Dédoublément des objets/illusions du rêve	453-461
2.22 Contre le scepticisme	469-521
1. Critique de la critique sceptique des sens	469-479
2. Infaillibilité des sens 1. ; 2. ; 3.	480-499
3. La raison résout les contradictions du sensible	500-512

4. La règle architecturale, symbole de la canonique	513-521
2.3 Les autres sens	522-705
2.31 L'audition	524-614
1. L'audition causée par des particules 1. ; 2. ; 3. ; 4.	524-548
2. La voix et l'écho 1. ; 2. ; 3.	549-594
3. Différences de propagation son/simulacres	595-614
2.32 Le goût	615-672
1. Explication du goût	615-632
2. Variation des goûts selon les individus	633-672
2.33 L'odorat	673-686
1. Explication de l'odorat	673-686
2. Portée de l'odorat	687-705
3. Digression sur les simulacres aveuglants	706-721
2.4 La vision mentale	722-822
2.41 L'imagination par la sensibilité de l'esprit 1. ; 2.	722-776
2.42 Deux problèmes sur la vision mentale et les rêves 1. ; 2.	777-823
3. Explication anti-finaliste des fonctions corporelles	824-1057
3.1 Introduction (digression) : fausseté du raisonnement finaliste	823-857
3.11 La faim et la soif	858-876
3.12 La marche (mouvement volontaire)	877-906
3.13 Le sommeil	907-961
3.14 Les rêves	962-1036
3.15 La puberté et le besoin sexuel	1037-1057
4. Sexualité et passion amoureuse	1058-1287
4.1 Thèse : éviter la passion amoureuse	1058-1072
4.2 Critique de l'amour heureux 1. ; 2.	1073-1140
4.3 Les illusions de l'amour 1. ; 2.	1141-1191
4.4 Etreinte mutuelle, piège commun	1192-1208
4.5 Explications physiologiques	1209-1277
4.51 L'hérédité	1209-1232
4.52 La stérilité	1233-1277
Epilogue : modèle romain de l'amour sans passion	1278-1287

Commentaire

Prologue (vers 1-25)

Le préambule reprend les vers de I (926-950). Il est vraisemblable que cette transposition est le fait de Lucrèce lui-même et non d'un éditeur ancien. Ce procédé (double emploi) par ailleurs n'est pas rare dans l'œuvre. La seule différence notable porte sur les deux derniers vers 24-25 : l'idée de constitution du monde (*figura*) est abandonnée, parce qu'elle convenait au livre I mais ne convient plus au livre IV, remplacée par l'idée de totalité et surtout d'utilité (« ...que tu perçoives en sa totalité la nature des choses et son utilité »), si familière à Lucrèce (ce qui plaide pour un changement par ses soins).

« Piérides » désigne dans la mythologie grecque les neuf filles du roi de Macédoine Piéros, excellentes chanteuses qui ayant défié les Muses dans un concours et vaincues sont transformées en divers oiseaux. Mais le nom sert aussi à désigner les Muses elles-mêmes.

Ici Lucrèce indique les raisons qu'il a eu de choisir la poésie (10 « encore ce choix n'est-il pas sans raison »). Il renonce à la reconnaissance philosophique pour mieux revendiquer la gloire de l'artiste. Lucrèce indique les motifs de cette fierté (*primum... deinde*). D'abord en vertu de l'épicurisme, c'est le sujet et le projet du poème : libérer les âmes captives des liens de la religion, des craintes superstitieuses. Mais c'est le second motif que Lucrèce met en avant : sur un sujet obscur, composer des vers lumineux. Ainsi pour Lucrèce la poésie est « lumière et charme de Muses » (Boyancé, p. 62). Cette aspiration à la clarté est un trait caractéristique de l'art de Lucrèce : il est recherché « par quelles paroles, par quelle poésie » il pourrait répandre dans l'esprit de Memmius les « claires lumières qui permettront de voir jusqu'en leur fond les choses cachées » (I, 143sq). Lucrèce transpose à la poésie ce qu'Epicure exigeait de la rhétorique (cf. Diogène-Laërce, X, 13). La poésie ou du moins l'art poétique de Lucrèce est susceptible de satisfaire cette exigence de clarté (*clara carmina*) notamment grâce aux images, aux métaphores, aux analogies⁶.

Comme l'on sait, Epicure se méfiait des poètes et de la poésie, trop « liée à la mythologie » et donc « à la religion ou à la superstition, sans doute aussi trop liée à la folie, aux mensonges des hommes »⁷. Paradoxalement il se sert de la poésie pour célébrer l'affranchissement des hommes à l'égard de la religion (« défaire les nœuds dont la religion nous entrave »)⁸. Il exprime un désir de gloire : « glaner pour ma tête la couronne merveilleuse dont jamais les Muses n'ont paré aucun front ». Epicure sans doute n'eut pas approuvé cet amour de gloire que revendique son disciple, joie esthétique de composer « sur un sujet obscur » (*De natura rerum* : le titre du poème reprend le *peri phuseôs*, le traité de 37 livres composé par Epicure sur la genèse et la constitution des êtres – avec cette différence que le latin insiste avec « *natura* » sur la genèse, le dynamisme naturel et avec « *rerum* » sur les êtres concrets ainsi engendrés) « des vers lumineux ». Le paradoxe est donc

⁶ Cf. l'éloge d'Epicure au chant III dominé par l'opposition des ténèbres et de la clarté. La doctrine d'Epicure a une vertu « épiphanique » (elle illumine la nature, fait pénétrer dans ses mystères) et c'est cette « éclatante lumière » que Lucrèce par ses vers lumineux tente de répandre dans l'esprit de Memmius (I, 144). Cf. J. Salem, *Lucrèce et l'éthique*, p. 33 sq. Son jugement sévère sur Héraclite tient précisément à son obscurité (I, 639). La poésie doit être lumière sur la lumière.

⁷ A. Comte-Sponville, *Lucrèce poète et philosophe*, 2001, p. 33

⁸ Epicure 1/ désireux de s'adresser à tous les hommes, même sans culture, recommande de fuir les études libérales (*paideia*) ; 2/ associe la poésie au mythe et à la religion (« Il écartait comme par une purification toute espèce de poésie comme étant la séduction pernicieuse de mythes » (frag. 229, Us.), sans épargner Homère. Cicéron considère même que cette condamnation de la poésie est la caractéristique de l'épicurisme (*De finibus*, I, 71).

Tout à l'opposé, Lucrèce 1/ écrit un poème sur la physique épicurienne ; 2/ admire les poètes, Homère, Ennius, l'Homère latin (cf. I, 117sq) ou Empédocle en vogue à Rome depuis la traduction de Salluste. Partageant sans doute le goût de son époque pour la poésie scientifique et cosmologique, Lucrèce ne voit pas de meilleure façon de servir la physique de son maître que de la mettre en vers.

ici profond : Lucrèce qui n'est et ne veut être qu'un épicurien commence par braver l'interdit épicurien de la poésie et revendique la passion de gloire, le désir non nécessaire de la beauté pour mieux servir son maître. Mais c'est sans doute là la seule manière pour Lucrèce d'être ce qu'il prétend et veut être : il met son génie poétique au profit de la doctrine vraie – et par ce biais impose sa vision de l'univers⁹. Et on ne peut douter de sa fidélité : 4 des 6 livres commencent par un éloge enthousiaste d'Epicure. Lucrèce est un disciple génial d'Epicure, et il l'est par son poème. En outre, il en va de la vérité comme de « l'absinthe rebutante » (une décoction thérapeutique particulièrement amère) qui ne peut être administrée aux enfants que si l'on prend soin d'enduire le bord de la coupe d'un miel sucré. La poésie est ce miel qui permet aux hommes de goûter la vérité et de restaurer la santé de l'âme. La poésie n'est pas la vérité et n'a pas besoin d'elle. Mais les hommes ont besoin d'être charmés pour boire à la coupe de la vérité. S'adressant directement à Memmius (qui n'est pas même son ami, car la véritable amitié - au sens épicurien du terme - rendrait inutile de s'adresser à lui) pour le sauver (l'épicurisme est si l'on veut un individualisme : il ne s'agit pas de changer la société ou l'histoire, mais de sauver l'individu), « il songe à tous les hommes malheureux à qui le système d'Epicure donnerait l'immense force intérieure sans laquelle il n'est pas de bonheur, et son message est universel »¹⁰. Aussi la poésie est-elle le langage le plus approprié à cette fin :

« Pourquoi un poème ? Lucrèce le dit clairement (I, 922-950) : parce qu'un beau poème plaît. Et c'est pourquoi il a demandé à la déesse du plaisir et de la beauté d'être son seul guide, comme elle l'est de tout ce qui se crée dans la nature, afin que son poème donne à qui le lira le plaisir pur de la beauté. La doctrine épicurienne est rigoureuse et sévère, amère comme une infusion d'absinthe à qui ne l'a point pratiquée ; aussi décourage-t-elle la foule de ceux qui n'aiment pas les démonstrations – et l'on n'aime pas immédiatement une démonstration car, parce que son intérêt n'apparaît qu'à la fin, pour la suivre, il faut vouloir. Mais pour entendre un beau poème, il n'est pas nécessaire de vouloir : le seul plaisir qu'il donne suffit à retenir l'attention comme par un charme »¹¹.

Les hommes peuvent se laisser convaincre à la vérité sans même la vouloir, commencer à profiter de ses bienfaits avant même de la connaître pour elle-même. On peut même supposer que le ravissement esthétique non seulement libère l'insensé pour l'écoute de la vérité mais encore lui donne pour un moment l'équivalent d'une quiétude que seule la sagesse procure définitivement. Tel est le pouvoir de la beauté : disposer à la vérité par une forme de tranquillité de l'âme.

⁹ « A mesure qu'il avançait dans son travail, qu'il faisait un appel ardent aux vastes ressources de son imagination et de sa sensibilité, celles-ci, en se déployant, donnaient fatalement à son argumentation la plus volontairement orthodoxe et docile, une couleur qui le fait Lucrèce, et non plus Epicure. Le système qu'il adoptait avec la plus entière dévotion devenait son système, se vivifiait de son sang le plus précieux. Sa vision de l'univers, de la nature des choses s'impose alors à nous, autant par l'armature logique du raisonnement, que par les images et les émotions qu'il appelle sans cesse au secours de cette logique et qui forment elles-mêmes comme un système » (Boyancé, *op. cit.*, p. 288).

¹⁰ M. Conche, *Lucrèce et l'expérience*, p. 33.

¹¹ *Ibid.*, p. 34-35.

Autre manière de dire que le charme n'est que le moyen et/ou que la poésie est didactique. Le poème de Lucrèce est, à la différence de Virgile plus tard dans les *Géorgiques*, pleinement « didactique, au sens propre du terme. (...) Lucrèce ... veut faire œuvre d'enseignement. Il aime la doctrine pour elle-même, comme il est épris du maître qui la lui a révélée et qu'il suit avec la dévotion humble et scrupuleuse du fidèle pour son dieu. (...) Emporté par un zèle d'apôtre, il veut instruire les ignorants, convertir les incrédules, ramener les égarés, stimuler les paresseux, pénétrer les uns et les autres de cette vérité dont la splendeur le ravit et l'enivre » (A. Ernout et L. Robin, *Lucrèce De rerum natura, commentaire*, t.1, p. XIII-XV).

Des simulacres (vers 26-215)

Les vers 26-33¹² (qui répètent les vers 31-35, c. III) assurent la transition du livre IV avec les précédents : 26/I, 27-29/II, 30-33/III. Il y a bien une liaison entre les simulacres et les atomes (II). Mais Lucrèce insiste sur le lien avec le livre III (« je t'expose un sujet fort apparenté », 33)¹³. L'âme (y compris l'esprit) est de nature matérielle (III, 161-162 et sq), donc de nature mortelle (III, 417sq) : elle ne peut subsister sans le corps (III, 548sq). Donc toute âme passée est morte (III, 677-678) : aucune ne peut survivre sous aucune forme ou migrer dans un autre corps (III, 741 sq). Mais alors comment expliquer que les âmes des morts viennent hanter l'âme des vivants dans la veille et dans le sommeil par le rêve ? Ainsi après la nature de l'âme (théorie matérialiste de l'âme), Lucrèce traite des fonctions de l'âme et de l'esprit. Il prolonge la théorie matérialiste de l'âme par une théorie matérialiste de la connaissance. Si tout est matériel, il faut expliquer atomiquement le savoir, mais aussi les causes des erreurs et des illusions qui ne cessent d'entretenir toutes les craintes et les croyances superstitieuses. Tels sont précisément le lieu et la fonction de la théorie des simulacres. Le simulacre rend compte à la fois du fondement sensible et matériel de toute connaissance (théorie des sens) et de la réduction des illusions et des songes à des processus physiques (théorie matérialiste de l'imaginaire). Aussi Lucrèce s'empresse-t-il d'annoncer la finalité en quelque sorte éthique de la théorie des simulacres : « Et dans la veille comme dans le rêve ces images... », qui ne sera abordée qu'aux vers 734-767. Donc toute chose est constituée d'atomes et/ou d'images des corps atomiques, aussi bien les sensations à l'origine de la connaissance que les visions de l'esprit qui « glacent d'effroi » (40) les hommes. Il n'y a ni Enfers (III) ni âme s'enfuyant des Enfers. Les morts ne rôdent pas parmi les vivants. Ce que l'on prend pour l'ombre des morts n'est rien d'autre que l'image des morts. Pour ne pas succomber à la superstition, il faut se convaincre que tout est donné dans et par la sensation : tout est corps ou simulacre donc toute connaissance est contact.

¹² Dans l'ordre rétabli par Marullus, repris par les éditions modernes.

¹³ Les commentateurs se sont interrogés sur l'ordre du poème à partir de ces vers. Les vers 27-33 laisseraient supposer une première version du poème où l'actuel chant IV devait suivre le chant II. Cf. Boyancé, *ibid.*, p. 77.

Vers 34-53

Ainsi après avoir établi au chant III la mortalité de l'âme, le chant IV est consacré aux opérations de l'âme, à la théorie des simulacres qui expliquent la perception, la connaissance mais aussi les illusions et les phantasmes. Donc le lien avec le chant III est étroit. Il s'opère par la crainte de la mort et met en évidence la dimension éthique du chant IV pourtant consacré à la théorie de la connaissance. « Aux destinées de l'âme » [III] vont succéder ces simulacres détachés des objets réels qui nous apparaissent dans les songes. Nous devons apprendre par leur théorie à ne pas croire à des fantômes venus d'un au-delà, à ne pas nous figurer non plus que quelque chose de nous subsistera après la mort : la psychologie de certaines représentations religieuses doit suffire à en dénoncer le mensonge. Cette première introduction, ajoutée peut-être après coup, met ainsi en relief dans le chant IV la portée morale de la théorie des simulacres et elle souligne comme important, de ce point de vue, la théorie des songes, celle qui sera traitée vers la fin aux vers 926-1036, avant ce qu'on appelle la « digression sur l'amour » (Boyancé, *op. cit.*, p. 183). Cette liaison entre la théorie des songes avec la crainte de la mort traitée au livre III par l'intermédiaire de la théorie des simulacres a peut-être été dégagée après coup par Lucrèce et ne peut dissimuler le défaut d'unité souvent relevé du chant IV (mais peut-être pas davantage qu'aux chants II ou VI).

Néanmoins les vers 34-45 exposent le contexte religieux de la théorie des simulacres et rappellent une des principales thèses du chant III (vers 43-45) : le corps et l'âme ne peuvent vivre séparés l'un de l'autre. Donc : 1) l'âme est assaillie de multiples images, aussi bien dans la veille que dans le sommeil ; 2) certaines de ces images « terrorisent » l'esprit, quand il s'agit par exemple des images des âmes des hommes disparus ; 3) mais précisément ce ne sont que des images ou des simulacres ; 4) et c'est pourquoi il ne faut pas croire que les âmes ou leurs ombres, c'est-à-dire leurs spectres quittent les Enfers pour visiter les vivants.

En effet que sont ces images ou ces simulacres ou ce qu'il faut nommer simulacres (*simulacra vocamus*) ? La question est de savoir si cette dénomination est fondée. Toute la suite tente de montrer que les simulacres existent et que le terme désigne exactement ce type de phénomène physique. Le simulacre n'est pas ici une simulation, un semblant de réalité, mais une production des choses mêmes qui explique leur perception.

Les choses émettent par elles-mêmes à leur surface des images d'elles-mêmes. Les simulacres sont ainsi une émanation matérielle superficielle des corps qu'on peut comparer (*quasi*) à des membranes détachées de la surface des corps. L'air en est rempli puisque tous les corps projettent leurs parties externes. Et étant très légers (comme la suite le précisera) ces simulacres « voltigent » (*volitant*) dans l'air.

Les vers suivants précisent encore par d'autres « images » (ce qui relève du génie poétique de Lucrèce¹⁴) la nature des simulacres : effigies, formes, écorces. Les simulacres sont proprement des images des choses,

¹⁴ Malgré son projet didactique, Lucrèce « ne laisse pas d'être un grand poète. Il l'est encore, même dans les exposés les plus arides, par l'enthousiasme dont il les anime et la flamme dont il les éclaire. (...) Grâce à cette puissance d'imagination et de vision, la théorie des atomes [on pourrait donc ajouter celle des simulacres également] devient quelque chose de vivant et de concret : l'abstraction s'anime et prend corps » (Ernout, Robin, *ibid.*, p. XVII et XXI).

c'est-à-dire qu'elles sont à leur ressemblance : ils conservent des corps « l'aspect, la forme exacte ». Ce point est important : les simulacres doivent conserver la forme des corps puisque leur hypothèse a pour fonction d'expliquer que la forme des objets puisse être perceptible, c'est-à-dire transportée jusqu'à nous.

Cette théorie des simulacres peut sembler étrange, mais en contexte matérialiste elle est parfaitement cohérente. Si tout est atomes (et vide), toute connaissance est matérielle, c'est-à-dire s'opère par contact. Et la seule manière d'envisager pour les phénomènes visuels un contact matériel, c'est de supposer que les corps émettent à l'extérieur des figures d'eux-mêmes. La théorie des simulacres préserve en quelque sorte deux thèses fondamentales : la thèse matérialiste des atomes, la thèse naturaliste de la diversité du réel (de la nature comme production du divers, cf. Deleuze, « Lucrèce et le simulacre », *Logique du sens*). Ainsi tout est donné, rien n'est construit. Ou plutôt, le donné c'est le critère du vrai, le construit c'est le risque de l'illusion. Le simulacre permet de comprendre comment la pensée peut avoir accès à l'être (aux choses extérieures telles qu'elles sont, cf. M. Conche, *Lettres et maximes*, « Lettre à Hérodote », § 46 note 1), ce qui n'est finalement possible que parce que c'est l'être qui vient à la pensée.

« Par les répliques, qui en sont comme des copies conformes, la chose même se transporte en nous, qui la recevons d'une manière entièrement passive, de sorte que l'erreur n'est pas possible si nous nous en tenons à l'impression telle qu'elle est perçue » (*ibid.*, p. 132).

Lucrèce reprend ici de son maître cette doctrine qui la reprend de Démocrite (qui remonte à Leucippe)¹⁵, non sans quelques aménagements. Le texte de référence ici est le § 46 de la *Lettre à Hérodote* :

« En outre : il y a des répliques (*omoioschèmones*), de même forme que les corps solides, mais qui, par leur finesse, sont loin au-delà de ce qui se manifeste aux sens. Il n'est pas impossible, en effet, que se produisent, dans le milieu environnant, des émanations de telle sorte, ni que se trouvent les conditions propres à la confection d'enveloppes creuses et fines, ni que les effluent conservent, dans leur succession, la position et la structure qu'ils avaient dans les corps solides. Ces répliques, nous les appelons simulacres (*eidôla*)».

« *Simulacra* » est l'exacte traduction d'« *eidôlon* » (Lucrèce emploie d'ailleurs indifféremment *imago* ou *simulacrum*), déjà utilisé par Démocrite. Lucrèce se distingue simplement par les images plus concrètes qu'il propose pour illustrer le phénomène d'émanation superficielle qui explique la vision des choses. Mais il reste fidèle à son maître qui avait écarté les précisions de Démocrite en privilégiant comme lui la thèse « d'une passivité absolue, d'une transmission mécanique de l'image à l'esprit » (Boyancé, p. 186).

Lucrèce passe ensuite à la démonstration de l'existence des simulacres. Il recourt à une suite de faits susceptibles de convaincre « l'esprit le

¹⁵ Le catalogue de Démocrite contient un *Peri eidôlon hê peri pronoias* (Diogène-Laërce, IX, 47), ce qui laisse penser qu'il a utilisé le terme, même si le mot technique chez lui semble être *deikelon*. La théorie des simulacres, à propos de la vision, est attribuée par Aetius à Leucippe et à Démocrite.

plus obtus » : dissipation, évaporation, transfert de fumée et de chaleur, mue. Le bois vert émet de la fumée, le soleil de la chaleur, certains animaux des substances plus denses (membrane, peau). Les exemples semblent provenir d'Epicure (cf. Alexandre d'Aphrodise, *De animi libri mantissa*) La seconde catégorie d'exemples confirme par ailleurs la comparaison (*quasi membrae*) du vers 35.

Le raisonnement est le suivant :

1/ Si de fait nous observons que quantité de corps émettent des éléments (55-62),

2/ alors il faut admettre que des images émanent de la surface des corps pour produire la vision (63-66) ;

3/ car ce qui vaut pour des éléments substantiels est encore plus vrai pour l'émanation d'éléments superficiels c'est-à-dire plus libres (67-71).

Pourtant le raisonnement n'est compréhensible que si l'on rétablit plusieurs idées. Il s'agit de démontrer l'existence des simulacres. Mais les simulacres ne sont qu'une espèce d'émanations matérielles : celles qui expliquent la vision et les phénomènes visuels (cf. la suite). Or Lucrèce distingue parmi ces exemples deux catégories de choses (*partim...partim*) : les *diffusa* comme la fumée du bois vert, la chaleur du feu, c'est-à-dire les éléments qui se dissipent dans l'air ; et les *contexta*, ... *condensaque*, c'est-à-dire les membranes, les peaux que laissent certains animaux après leur mue. Les simulacres sont analogues à ces dernières (aux tuniques des cigales, aux membranes des veaux, au vêtement des serpents). La première catégorie pourtant analogue aux émanations matérielles pouvant expliquer les sensations autres que la vue (ouïe, odorat) « reste sans emploi » comme dit Boyancé (p. 185). Ou alors elle ne sert qu'à justifier l'idée que de tous les corps émanent des éléments. Mais c'est bien la différence des deux espèces d'émanation qui est décisive. En effet, les émanations les plus volatiles sont celles qui proviennent en réalité de la profondeur des corps. Les particules de chaleur, de lumière, d'odeur, de son, contraintes de traverser le corps dont elles émanent par des voies divergentes, sortent en ordre dispersé – ce qu'expliquent les vers 90-94. Ce désordre émanatif explique qu'elles ne nous renseignent pas sur la structure des corps. Au contraire, les particules superficielles ne sont rien d'autre que la surface des corps se détachant (d'elle-même). C'est pourquoi le simulacre conserve la forme du corps, ce que les exemples empruntés à la mue des animaux veut illustrer. Donc d'un côté, il faut dire que les simulacres sont une espèce d'émanation matérielle ; de l'autre que néanmoins les simulacres en tant qu'ils apportent la configuration des choses sont essentiels à la connaissance et à la théorie de la connaissance. Ainsi l'on voit comment le sens du toucher et de la vue se disputent dans l'atomisme la primauté. Le simulacre tente de concilier d'une part l'idée que la connaissance est un contact et d'autre part le privilège cognitif de la vue et de ce qui en est le revers, avec ses conséquences éthiques, sa puissance d'illusion. Il s'agit de penser la primauté de la vue à partir de la vérité du toucher. Comme l'écrit J. Salem :

« Si, du point de vue de la *ratio essendi*, c'est le toucher qui, chez les atomistes, constitue le sens auquel se ramènent tous les autres, c'est la vue qui, dans l'ordre de la *ratio cognoscendi*, leur inspire les développements les plus détaillés et les explications les plus amples ; Lucrèce, en son chant IV, consacra près de 500 vers à étudier la vision sensorielle ; Epicure, dans la

Lettre à Hérodoté, en parlera, pareillement, beaucoup plus que des autres sens » (*Démocrite – Grains de poussière dans un rayon de soleil*, p. 129).

Ce raisonnement était nécessaire parce que l'émission et la propagation des simulacres est inobservable. C'est pourquoi sans doute, Lucrèce recourt-il à des nouveaux exemples cette fois exclusivement visuels : la couleur et le reflet dans l'eau ou le miroir.

Vers 72-109

Au théâtre, les tentures (vélums) tendues entre le mat central et des traverses envoient en tous sens des éléments colorés qui, dans cet espace clos (et plus il est clos), teignent de leurs reflets tous les objets environnants. L'exemple illustre le fait que le flux des simulacres et/ou des autres émanations matérielles (diffusa) est constant (« Il existe donc certaines traces des formes qui voltigent partout ») et que, dans le cas des simulacres colorés, le flux est fluide, continu et libre. Les images colorées se détachant de la surface des corps apparaissent intactes à la perception, sans être brisées. Le cas des reflets (vers 98-100) dans l'eau et dans les miroirs (plus développé ensuite) prouve par la ressemblance parfaite avec les choses que ces images sont « forcément » des simulacres : il est impossible de rendre compte des reflets sans faire l'hypothèse des simulacres, ou inversement seule l'hypothèse des simulacres rend compte du phénomène des reflets (c'est-à-dire d'images parfaitement identiques avec les choses).

Il est évidemment nécessaire que le flot des simulacres soit continu, comme Epicure le précisait déjà (cf. *Lettre à Hérodoté* § 48 : « Car le flot qui s'écoule de la surface des corps est continu »), sinon la perception ne serait pas continue mais intermittente) et libre (sinon les images ne conserveraient pas la forme des choses et les choses ne seraient tout simplement pas perçues. Le monde lucrétien (atomiste) est un monde d'écoulement, de flux et de fluidité. Michel Serres (*La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*) en a retenu l'hypothèse que c'est une mécanique des fluides plutôt qu'une physique des solides qui est à l'œuvre dans le poème ; il faudrait alors rapprocher le poème de Lucrèce de l'*Arénaire* d'Archimède : la mécanique des fluides serait le modèle de la circulation des atomes, le clinamen étant la turbulence produite par un angle infinitésimal, une différentielle).

Mais de là il faut déduire une idée importante qui n'arrête pas encore l'attention de Lucrèce (vers 89) : si l'émission des simulacres est constante, continue et libre, c'est en raison de leur « texture subtile ». Cette subtilité explique que les simulacres ne sont pas perceptibles eux-mêmes mais seulement leur flux. Ainsi la vision n'est pas sensation de simulacres discrets mais perception du flux de simulacres. C'est ce que l'exemple des reflets dans le miroir, si décisif, permet de comprendre. C'est sur lui que l'ensemble de la démonstration se conclut et se résume (cf répétition du vers 51) : 1/ il existe des émanations (pellicules) des choses ; 2/ ces émanations sont a/ « ténues », b/ leurs « exactes effigies » ; 3/ invisibles en elles-mêmes, du fait de leur ténuité et de leur rapidité, mais seulement par leur flux continu ; 4/ comme le vérifient précisément les reflets dans les miroirs : les images des choses rebondissent sur la surface du miroir qui les renvoient telles quelles émanent

des choses pour impressionner l'œil. Ainsi les images existent simultanément dans le miroir et dans l'œil, ce qui ne serait pas possible si une seule forme et non un flux continu de simulacres émanait de la chose réfléchie.

Par conséquent :

1) Bien qu'inobservable, l'émission des simulacres est une hypothèse rationnelle parce qu'elle est a) non impossible et b) qu'elle peut être établie sur des preuves analogiques et empiriques et c) qu'elle rend raison de la vision. M. Conche précise ainsi que

« L'hypothèse résulte de la possibilité établie par l'analogie avec d'autres émanations observables, de sa compatibilité avec la théorie atomique [expressément reprise juste après], enfin de ce qu'elle est la seule permettant d'expliquer la connaissance. Cette unité de possibilité, Lucrèce la met en lumière sur l'exemple du miroir : le miroir permet de séparer de l'objet une image ressemblant point par point à l'objet. Comment expliquer cela sinon en admettant qu'elle s'en est détachée ? Sans doute n'est-elle pas le simulacre lui-même, mais elle est l'effet phénoménal que produisent un certain nombre de simulacres sur le sens de la vue » (*op. cit.*, p. 145-146).

2) la continuité et l'unité de l'objet de la perception repose sur la continuité permanente du flux des simulacres – la conformité parfaite entre les choses et leurs simulacres étant atteinte avec les reflets qui constituent une sorte de modèle explicatif, comme vient de préciser la conclusion.

Vers 110-128

Après avoir établi l'existence (nécessaire) des simulacres (par le raisonnement analogique et empirique (la mue des animaux, les reflets colorés, les reflets dans les miroirs), Lucrèce examine leurs propriétés (ténuité et vitesse). Ces propriétés ont déjà été évoquées et sont intervenues dans les arguments pour prouver l'existence des simulacres. Dans ce passage, comme dans la conclusion du précédent, et comme déjà au chant II, Lucrèce tente de saisir ce qui dans le sensible est matériel et pourtant au-delà du sensible. Le procédé est toujours analogique. Mais l'analogie ne porte pas sur des ordres hétérogènes (sensible/intelligible) mais sur le rapport entre ce qui de la matière est perceptible et ce qui ne l'est pas. Il existe une réalité analogue au sensible mais insensible. Ce qui est vrai et a été démontré des atomes l'est pour les simulacres. D'un côté, la preuve de la subtilité des simulacres repose sur la preuve de la subtilité des atomes. De l'autre la preuve de la subtilité des simulacres est l'occasion « de confirmer rapidement la subtilité des principes (*exordia*) de toutes les choses ».

Il faut distinguer ici deux moments dans l'argumentation : a) la nécessité d'une contexture subtile pour les simulacres ; b) l'analogie avec les animalcules.

a) Pourquoi la ténuité est-elle une propriété nécessaire du simulacre et pourquoi cette subtilité est-elle comparable à celle (de l'ordre de celle) de l'atome ? Pour deux raisons : en vertu de sa nature – la pellicule détachée d'une chose ne peut pas ne pas être tenue ; pour une raison logique – si l'épaisseur du simulacre excédait celle l'atome, il y aurait des simulacres de simulacres, ce qui est impossible dans le cadre de l'atomisme où il n'y a que

des éléments (atomes et/ou des simulacres) et des corps. Autrement dit, l'épaisseur du simulacre est comme l'atome indivisible.

Lucrèce, conformément à la science épicurienne, n'indique pas la taille de l'atome et/ou du simulacre, pas plus qu'il ne tente de préciser la vitesse de l'atome et/ou du simulacre. La science grecque en aurait-elle été capable que la doctrine atomiste de la science aurait jugé accessoire et même nuisible cette recherche, comme la théorie des hypothèses multiples peut servir à le suggérer : l'essentiel n'est pas de savoir quelle est la grandeur de l'atome et/ou du simulacre mais de savoir que cette grandeur ne peut pas ne pas être infiniment faible et donc infra-sensible. Epicure disait : « que les simulacres soient d'une finesse insurpassable, aucun des phénomènes n'y contredit » (*Lettre à Hérodote*, § 47).

b) Mais comment se persuader de cette extrême subtilité des simulacres ? A nouveau la méthode analogique (appelée *metabasis kath' homoio-têta* et défendue notamment par l'épicurien Zénon de Sidno contre les stoïciens) est mise à contribution. Elle correspond à la méthode de connaissance par « conjecture », évoquée au chant II (vers 121) et qui permet selon Epicure lui-même de produire des inférences valides au sujet des choses invisibles (cf. Diogène-Laërce, X, 32). Les sensations étant toujours vraies, il est possible de développer des raisonnements vrais à propos des choses non perceptibles (du mouvement des corps vers le mouvement des éléments, de l'émanation matérielle vers les simulacres...). Certains animaux sont si petits qu'il est impossible d'en percevoir le tiers. De ces animalcules on ne perçoit pas ce qui les constituent : « le globe du cœur ou de l'œil, les membres, les jointures » - et pourtant nul ne peut douter qu'ils possèdent un cœur, un œil, des membres, des jointures. Mais ces parties sont elles mêmes composées d'atomes qui sont encore plus ténus. Et les atomes de l'âme et de l'esprit qui sont les parties les plus subtiles du corps sont encore plus ténus. Ce passage ne peut pas ne nous faire penser au fameux fragment 72 de Pascal sur les deux infinis¹⁶ – Ernout et Robin suggèrent même que l'apologétiste chrétien se serait souvenu des vers de Lucrèce. Ainsi il est rationnel de supposer combien les atomes et les simulacres sont plus petits que toutes les choses perceptibles et que leurs parties imperceptibles, même si les

¹⁶ « Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ?

« Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates. Qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ces jambes, du sang dans ces veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ces humeurs, des vapeurs dans ces gouttes; que, divisant encore ces dernières choses, il épuise ses forces en ces conceptions, et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours; il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là dedans un abîme nouveau. Je lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome. Qu'il y voie une infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible; dans cette terre, des animaux, et enfin des cirons, dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné; et trouvant encore dans les autres la même chose sans fin et sans repos, qu'il se perde dans ses merveilles, aussi étonnantes dans leur petitesse que les autres par leur étendue; car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers, imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse, un monde, ou plutôt un tout, à l'égard du néant où l'on ne peut arriver ? »

simulacres comme les atomes eux-mêmes sont de grandeurs et de formes variables.

Lucrèce avait eu l'idée d'une autre analogie avec les plantes mal odorantes. Mais une lacune (sans doute assez longue) dans le texte (vers 123) ne permet pas de comprendre l'argument. On peut supposer simplement qu'il devait tendre à prouver, par ce nouveau point de vue, la thèse de l'extrême subtilité des simulacres.

Vers 129-142

Les vers qui suivent constituent une digression par rapport à l'argumentation (les propriétés des simulacres). Cependant ils prolongent la remarque finale du passage précédent sur le vagabondage (vers 126-127), en tous sens, d'une infinité de simulacres, en insistant sur la formation et la combinaison libre et spontanée des images dans l'air (qui est l'autre partie du ciel avec l'éther). Ce ne sont pas vraiment des simulacres, c'est-à-dire des images à la ressemblance des choses — d'où leur traitement en incise — mais ce sont tout de même des émanations qui attestent que le monde sensible, de la terre jusqu'au ciel, est une vaste danse de simulacres, qu'il est plein d'émanations imperceptibles, impondérables fluctuant sans cesse. Ainsi des images fusionnent entre elles et composent les nuages dans lesquels nous voyons fugitivement des formes mouvantes pouvant ressembler à des montagnes, des rocs ou des monstres. Ces images ne sont pas à la ressemblance des choses (les simulacres au sens strict) mais des compositions d'émanations matérielles où l'on voit émerger et où l'on imagine des formes à la ressemblance de certaines choses. Les commentateurs font souvent le lien avec les vers 732-749. En réalité, ce passage qui reprend une idée d'Épicure dans la *Lettre à Hérodote* (§ 48) ne traite pas des simulacres de la pensée mais des simulacres et des illusions des sens. Se dessinent dans le ciel des formes qui ressemblent à des faces de géants, des visages monstrueux mais qui ne sont en réalité que des nuées, c'est-à-dire la rencontre fortuite de simulacres dans les airs. On peut en être ravi ou amusé, mais pas davantage : il n'y a là aussi nul présage à interpréter et rien à craindre. Ces images étranges qui se forment dans les airs et qui apparaissent aussi vite qu'elles sont apparues sont bien réelles mais ne sont pas à la ressemblance de choses réelles. Ce sont des formations réelles de simulacres et non les simulacres de certaines objets : elles composent à partir d'émanations multiples des images qui ne sont pas à la ressemblance des objets qu'elles semblent montrer. C'est la rencontre fortuite de simulacres qui fusionnant ensemble produit ces formes insolites où l'on croit reconnaître un animal géant, un palais, un arbre... « A quoi songe Lucrèce ? », demande M. Conche : « Sans doute aux mirages aériens mouvants, fréquents dans l'Italie du Sud » (*op. cit.*, p. 150), comme par exemple dans le détroit de Messine

Vers 142-175

Lucrèce passe ensuite à la propriété de vitesse des simulacres : d'abord la vitesse de leur formation (142-175) et ensuite vitesse de leur propagation (176-215). Le lien avec ce qui précède se fait à partir de l'idée de voyage des simulacres dans l'espace.

Comme Epicure le soulignait, les simulacres se forment avec la plus extrême rapidité. Des corps s'échappent donc des images et ce flot ou ce flux des simulacres est continu (vers 143-146). Autrement dit, sans arrêt se détachent des corps des images, sans laisser de vide entre elles. Or cette propagation continue de simulacres extrêmement ténus ne peut pas ne pas être extrêmement rapide. Là encore on ne perçoit pas cette rapidité par définition, mais elle s'impose à l'esprit à partir des prémisses de l'atomisme lui-même et de la théorie des simulacres. En veut-on une preuve ? Il suffit de privilégier parmi les trois situations que rencontrent les simulacres dans leur traversée du milieu, le cas le plus probant. En effet, les simulacres peuvent traverser un corps (a), être déchiré par lui (b) ou être reflété (c). (a) L'image rencontre le verre : elle le traverse – étant donnée la qualité du verre à l'époque ; (b) l'image heurte un corps solide et massif qui l'empêche de pouvoir produire la ressemblance de son objet (la ressemblance disparaît dans l'image mais non l'image et l'émission d'images) ; (c) l'image heurte un corps brillant et compact, comme un miroir (vers 151) et alors surgit immédiatement l'objet dont elle est le simulacre, c'est-à-dire que s'opère la perception visuelle de l'objet qui a conservé intactes sa forme, sa couleur et ses proportions. L'image a rebondi (par la dureté) et a été reflété (par la brillance) pour parvenir jusqu'à l'œil (cf. déjà vers 104-106). La surface « polie » du miroir (en métal, en bronze le plus souvent) sauve (*salutem*) le simulacre ou la ressemblance du simulacre et de son objet et, sans le corrompre, le restitue à la perception.

L'image dans le miroir est bien l'image de quelque chose. Il y a donc bien une émanation : l'objet est ce qui est vu, l'image ce qui le fait voir. Mais l'image est dans le miroir contemporaine de l'objet : aussitôt l'objet est-il présenté devant un miroir, aussitôt se forme son image. L'image est instantanée, ce qui n'est possible que si l'on admet que l'émission du flux ininterrompu de simulacres est très rapide. Lucrèce ne peut qu'indiquer une valeur relative à cette vitesse : « aussi rapidement que tu veux, en n'importe quel temps » (vers 155), c'est-à-dire dans le minimum de temps. Ce minimum de temps désigne une vitesse très élevée qu'on peut situer entre la vitesse-limite en quelque sorte des atomes dans le vide et la vitesse de la lumière. La vitesse d'émission des simulacres est à peine inférieure à la vitesse des atomes mais supérieure à celle de la lumière. En effet pour Lucrèce, les simulacres suivent une propagation rectiligne où ils se pressent les uns les autres dans leur flux continu. Le rayon solaire ou calorifique traverse l'air sous l'effet du même mécanisme (par accumulation), mais son mouvement initial, provenant de l'intérieur des corps, a dû se frayer un chemin pour s'évader et a ainsi vu sa vitesse freinée. Au contraire, les simulacres émanant de la surface des choses et chacun sous l'aiguillon de ceux qui le suivent doivent nécessairement posséder une vitesse très élevée : n'ayant pas la liberté des atomes dans le vide, leur vitesse est inférieure à eux, mais n'ayant pas de milieu à travers à l'origine de leur émission elle est supérieure à la lumière et à la chaleur. C'est ce que le passage suivant sur la propagation et non plus sur le mouvement initial des simulacres permet de comprendre.

Vitesse des atomes (le plus rapide)	>	vitesse des simulacres (aussi rapide que l'on veut)	>	vitesse de la lumière (très rapide)
--	---	--	---	--

Donc la physique atomiste comme la physique contemporaine conteste l'idée d'instantanéité. De même que le simulacre est une « quasi membrane », l'émanation du simulacre est une quasi instantanéité. A (corps/chose) n'est jamais simultanée avec B (image/perception). Mais contrairement à la physique contemporaine, c'est la vitesse de l'atome et non de la lumière qui définit la vitesse-limite.

Donc en un instant, en un atome de temps, c'est-à-dire en un temps tel qu'il n'est pas possible d'en concevoir un plus petit, voir en un temps plus petit non seulement que l'instant perceptible mais aussi que l'instant concevable (cf. plus loin le vers 192 : « *temporis in puncto* ») chaque objet émet dans toutes les directions des flux de simulacres comme on peut le vérifier à l'aide d'un miroir qui recueille toutes les couleurs et toutes les formes des choses. De même que les rayons du soleil emplissent simultanément et quasi-instantanément tout l'espace, de même les corps émettent avec une rapidité extrême des images d'eux-mêmes dans toutes les directions, ce que permet de confirmer l'expérience du miroir. Lucrèce se sert d'une seconde analogie pour finir, qui n'est pas claire au premier abord. C'est l'analogie inverse au soleil : de même que la lumière solaire envahit l'air en un instant, de même en un moment l'obscurité gagne le ciel (comme si les ténèbres s'échappaient de l'Achéron) par la formation très rapide de nuages : tout d'un coup, le monde est plongé, du ciel aux cavernes, dans la plus profonde obscurité. Donc la vitesse des simulacres/corps = vitesse de diffusion de la lumière/soleil ou de celle de l'obscurité/nuages. Mais cette deuxième analogie a peut-être une autre fonction que les vers 174-175 suggèrent. Car il n'y est plus question de la vitesse mais de la subtilité des simulacres. Si le simulacre est une infime partie de l'objet, cette partie doit être conçue comme étant plus légère et plus subtile encore que le nuage. Mais s'il est impossible de dire quelle partie de la chose constitue son simulacre, du moins est-il assuré qu'elle est extrêmement petite et volatile comme les vapeurs du nuage.

Dans un deuxième temps, Lucrèce traite de la vitesse de propagation des simulacres (et non plus de celle de leur émission). Nous avons anticipé largement l'explication de ce passage. Il est rappelé qu'en un instant, l'air est traversé par des images ou plus exactement que pour traverser tout l'espace « un instant suffit » aux simulacres – Lucrèce joue sur une opposition entre *longo spatio/brevis hora*) qui sera pleinement développée par l'exemple d'une autre surface réfléchissante (l'eau) dans des conditions particulières (éclairée par la voie lactée). Les vers ici se feront aussi légers et rapides, allant donc à l'essentiel, que les simulacres et la lumière qui sert à en comprendre la propagation dans l'air. La vitesse des simulacres s'explique comme la lumière : de même que la lumière succède à la lumière, c'est-à-dire que chaque rayon du soleil pousse devant lui les autres, de même chaque simulacre se déplace à une vitesse vertigineuse sous l'effet des simulacres qui le pressent derrière et finalement par la cause infime mais incessante qui est le mouvement des atomes eux-mêmes.

Vibration atomique --> cause infime du mouvement des simulacres --> vitesse très élevée de l'émanation par accumulation des simulacres dans une trajectoire rectiligne.

Dans ces conditions, il est nécessaire (vers 191 : *necesse est*) (ou le contraire impliquerait contradiction) que les simulacres soient capables de parcourir en un seul point du temps un espace indicible (inimaginable, inexprimable *inmemorable*) : en un minimum de temps un maximum d'espace. Ce minimum et ce maximum est maximum pour les atomes et intermédiaire pour les simulacres entre les atomes et la lumière. Si les rayons lumineux sont capables d'illuminer en un seul instant toutes les régions de l'espace, combien la vitesse doit être encore plus rapide pour les atomes qui ne rencontrent dans le vide aucune résistance. Le même principe vaut pour les simulacres dont « rien ne freine l'essor » (vers 205) puisqu'ils se détachent de la surface des corps, par rapport aux émanations de la lumière ou de la chaleur qui vient de la profondeur des corps. Ainsi :

Minimum temps/maximum espace pour les atomes = + (maximum) > Minimum temps/maximum espace pour les simulacres > Minimum temps/maximum espace pour la lumière.

La meilleure preuve (*specipum verum*) ou la preuve éclatante pour le comprendre peut être donné après le miroir par l'exemple des étoiles du ciel qui se réfléchissent dans l'eau calme sous la voie lactée. Les images des corps célestes malgré l'éloignement de leur distance surgissent quasi-instantanément. La lumière se répand « pour nous » instantanément dans tout le ciel. Mais le mouvement des simulacres se fait si rapidement (ce qui ne veut pas dire une vitesse infinie comme le dit à tort M. Serres, *op. cit.*, p. 57), dans un temps si infime, sans être pour autant indéfiniment divisible, qu'on perçoit néanmoins les objets tels qu'ils sont (et non tels qu'ils ont été), quelque soit la distance. Les simulacres parcourent toute distance imaginable en un temps « inconcevable » comme dit la *Lettre à Hérodote* (§ 46), c'est-à-dire en un temps qui pour nous n'a pas de durée, en un instant sensible sans étendue pour nous notre perception du temps (c'est le *punctum temporis* du vers 193) – sur ce point, cf. M. Conche, p. 280 sq.

L'univers donc aux confins parvient en un instant « aux rives de la terre », le ciel épouse le sol : la vision du ciel s'opère par la vitesse des simulacres à transporter les figures des objets célestes.

Vers 218-243

Ce dernier exemple, et ce malgré la lacune d'un vers, permet d'introduire la théorie de la perception ou de la sensation, à commencer donc par la vision (vers 216-378). Une transition mêle des considérations sur les autres sens dans le cadre d'une théorie plus générale de l'émanation dont le principe est rappelé : l'espace est sans arrêt sillonné par des éléments matériels (odeurs, sons, simulacres) qui, venant frapper nos sens engendrent la sensation. Les simulacres sont un cas particulier de l'émanation et expliquent la vision. Par la théorie des simulacres, Lucrèce à la suite de son maître, s'oppose aux théories adoptées par les savants anciens (Empédocle, Aristote) qui expliquaient la vision par la production d'un rayon lumineux de l'œil. Pour l'atomiste, la vision se fait de l'objet vers l'œil et non le contraire. Le simulacre permet ainsi de rendre compte de la réceptivité radicale de la sensation (de la vision comme de toutes les autres sensations), de la ressem-

blance entre l'image et l'objet mais aussi les discordances et les illusions perceptives. Ici commence la 2^{ème} partie du chant IV sur la sensation et la vision mentale.

Sensation et vision mentale : vers 216-822

Cette deuxième partie est la plus développée de tout le chant IV, consacrée à la théorie de la connaissance. Lucrèce y aborde l'explication de la perception selon chaque sens en commençant par la vision qui reçoit le traitement le plus complet. Suivent dans l'ordre l'examen de l'ouïe, du goût, de l'odorat et la vision mentale (ou l'imagination). Parce que la sensation est le critère de la vérité, Lucrèce est également conduit à rendre compte des erreurs et des illusions perceptives pour mieux disculper les sens de la critique « idéaliste ».

Dans ce monde où « de tout corps toujours s'écoule un flux qui se disperse en tous sens et partout, sans trêve ni repos, intarissable effluve » (vers 226-228), dans cette fluence émanative universelle, tout est connu et donné dans la sensation (*perpetuo ...sentimus*). C'est parce que le monde est une danse perpétuelle d'effluves corporelles que le chant 4 est celui des simulacres. Le monde s'engouffre par le sens dans l'âme : tout est à voir, à respirer, à entendre, et toute sensation est une affection. Comme disait Démocrite (cf. Aristote, *De sensu*, 4, 442a19) les sensations « rendent tous les objets des sens touchables (*apta*) ».

C'est sans doute la raison pour laquelle, avant d'aborder le cas de la vision, Lucrèce « insiste sur la valeur fondamentale du toucher » (Boyancé, p. 189). Toute sensation est tactile soit directement (toucher) soit indirectement (par simulacres). Toute sensation est contact : contact des choses (atomes) ou contact des images (simulacres des choses). Le primat du toucher vient de la nature tactile de la sensation : inversement, le primat de la vision vient de ce qu'elle est un toucher à distance qui embrasse de nombreuses informations et sa nature tactile lui assure sa valeur cognitive : outre la distance, la vision a le privilège de faire connaître la couleur des objets. La preuve en est : on identifie comme le même objet celui qu'on perçoit tactilement la nuit et celui qui est perçu visuellement le jour. La vue donne les mêmes informations le jour que le toucher la nuit. Cette unité cognitive et cette capacité d'identification et de ré-identification perceptive n'est possible que si la sensation obéit dans les deux cas au même processus, c'est-à-dire un contact : « la même cause émeut donc le toucher et la vue » (vers 233). Autre exemple : comment voit-on qu'une chose, manipulée dans le noir, est carrée sinon parce que nous en recevons le jour l'image ? Donc l'image (un même flux d'images en réalité, on l'a vu) est la cause exclusive de la vision – sans images, pas de vision – ce qui revient à dire que la vision est aussi tactile à sa manière.

Le principe est affirmé clairement – qui maintient l'unité de l'atomisme. Mais Lucrèce n'en dit pas davantage sur ce contact de la vision. Tout ce qu'il précise c'est que nous ne voyons que les simulacres que nous percevons. Ou plus exactement, nous ne voyons pas tous les simulacres. A chaque instant, tous les corps émettent une infinité d'images. Si nous devions toutes les voir, la perception visuelle en serait impossible. Donc nous ne voyons que les images qui frappent actuellement nos yeux, c'est-à-dire

uniquement les objets vers lesquels « nous tournons notre regard ». Seuls certains simulacres provoquent la vision, ceux vers lesquels se tournent les yeux. La vision se fait bien des simulacres vers l'œil (et non pas de l'œil vers les choses comme dans les autres théories). Mais la vision correspond aux simulacres dont l'œil est effectivement impressionné – ce qui est impossible dans des conditions nocturnes ou sans l'acte du regard. Mais la part de l'acte est très réduite et entièrement mécanique : regarder c'est se laisser impressionner par certains simulacres parmi une infinité d'autres et ainsi voir effectivement : « c'est du côté où nous tournons notre regard que tout objet le frappe de couleurs et de formes » (vers 242-243). La perception n'est jamais une construction ici, à peine une sélection ou une attention qui s'exerce au sein du monde dans la danse des simulacres. Le même principe vaudra pour la vision mentale et le mouvement volontaire.

Mais Lucrèce n'évoque aucune des difficultés de la théorie des simulacres, notamment les deux principales relevées par les commentateurs modernes : (a) comment et où les images qui sont censées posséder les mêmes dimensions que les objets (puisqu'elles en sont les quasi-membranes, les effigies) sont-elles réduites pour pénétrer dans l'œil ? ; (b) comment les deux yeux qui ne sont pas dans le même angle par rapport aux simulacres peuvent-ils recevoir en même temps les mêmes images ? Mais Epicure lui-même répondait-il et comment à ses objections ? Nous ne le savons pas. Peut-être Lucrèce est-il fidèle à son maître jusque dans le silence de ses réponses.

Vers 244-268

Mais ce ne sont pas ces problèmes qui occupent Lucrèce. Après avoir répondu à la question de savoir pourquoi « certains simulacres seulement donnent une sensation visuelle » (M. Conche, *op. cit.*, p. 304) – ce qui est une autre manière d'expliquer comment la sensation visuelle est vision – Lucrèce aborde d'autres problèmes, et principalement celui de l'appréciation de la distance (« quant à la distance... », vers 244). La distance est connue par la vision, c'est-à-dire par images. La perception de la distance fait partie intégrante de la sensation et ne résulte pas comme nous l'apprend la psychologie moderne d'un travail de l'esprit. L'explication est mécaniste par le mouvement des images qui chassent devant elles l'air entre les objets et les yeux. Et plus la colonne d'air qui balaie la pupille et prépare la réception des simulacres, est importante c'est-à-dire plus est long le temps correspondant à la longueur d'onde de l'air, plus la distance de l'objet est évaluée longue. L'explication comporte évidemment des difficultés, mises en relief par Bailey dans son commentaire (III, p. 1212) : comment les simulacres si subtils peuvent-ils déplacer l'air ? Comment connaissons-nous la distance entre l'œil et l'objet si nous n'avons pas conscience de la masse de l'air qui pénètre celui-là ? Léon Robin propose de résoudre ces difficultés en considérant que la distance résulte de l'accumulation des simulacres entre l'œil et l'objet – mais comme le fait remarquer Boyancé, cette théorie n'est pas celle de Lucrèce et l'exégèse ingénieuse ici enrichit le texte.

Lucrèce enchaîne l'examen d'une autre difficulté (vers 255-268) : comment les simulacres insensibles de manière isolée donnent-ils ensemble l'image de l'objet ? La thèse est ici double : ce qui fait percevoir ne doit pas

être lui-même perçu – ce qui marque bien la réduction de la perception à la sensation : percevoir un objet c'est avoir la sensation de l'objet ou des simulacres qui donnent l'image de l'objet ; ce ne sont pas les simulacres séparément qui donnent la sensation de l'objet, mais leur succession, comme l'effet de l'ensemble qu'ils forment. Anticipant pour ainsi dire Leibniz, Lucrèce suggère que la vision est une somme de sensations insensibles : ce qui est perçu c'est ce qui est senti, et ce qui est senti c'est la somme des simulacres insensibles en eux-mêmes. L'analogie n'est pas ici celle de la vague et de la mer (Leibniz) mais du vent et du froid (« Ainsi quand le vent... »). Nous ne sentons pas chaque particule de vent, mais le froid est ressenti par l'effet global du vent. Lucrèce recourt à une seconde analogie (vers 265-269) qui réinscrit la vision dans le toucher qui se distingue d'elle parce qu'il est pour ainsi dire un contact de la profondeur ou en profondeur. La vision est superficiellement tactile : ce sont les simulacres, donc les enveloppes extérieures des corps qu'elle saisit. Le toucher qui est en contact avec la surface des corps, notamment avec la couleur des objets bien qu'il ne la perçoive pas parce qu'elle n'est pas son sensible propre, perçoit au-delà de cette couche superficielle d'atomes « la dureté » du matériau (la pierre) en dessous. Le toucher nous livre la matérialité ou la massivité de la matière. Reste que l'analogie manque de clarté : il faut sans doute comprendre (cf. Bailey), pour que l'analogie serve la démonstration (la vision comme perception globale d'éléments insensibles), que dans le contact tactile s'additionnent avec la couche superficielle « les pressions successives des couches profondes de l'objet (et ceci pourrait se faire par les vibrations (*palseis*) propres aux atomes) » (Boyancé, p. 190). A travers le contact avec la surface du corps, c'est l'ensemble des impressions dues aux mouvements atomiques, séparément imperceptibles, qu'on sent.

Vers 269-521

Ensuite Lucrèce passe à l'examen de divers phénomènes visuels qui exigent une explication, et cette explication est d'autant plus nécessaire qu'ils sont l'occasion d'illusions ou de déformations perceptives qui servent à critiquer les sens.

Nous sommes ici dans une des parties centrales du chant IV. Lucrèce y traite des illusions des sens. Ce thème contribue à l'unité du chant. Le thème de l'illusion des sens joue un rôle majeur dans le problème, commun pour toute la philosophie antique, de la valeur de la connaissance. Ce thème est particulièrement discuté à l'époque de Lucrèce, comme en atteste les *Académiques* de Cicéron (- 45), et particulièrement développé par la Nouvelle Académie dans son opposition au stoïcisme – qui marque un renouveau ou un retour, notamment sous l'impulsion de Carnéade, avec des tendances fortement sceptiques, à la recherche et à la dialectique socratique. Mais ce problème remonte à Epicure lui-même qui polémique déjà contre certains démocritéens et notamment Métrodore de Chios qui comme il est rappelé en note (34, p. 507) renchérisait sur la formule fameuse de Socrate (« je sais que je ne sais rien » en disant que « nous ne savons pas si nous savons quelque chose ou si nous ne savons rien, et que nous ne savons pas même ce qu'est savoir ou ne pas savoir » (cf. Cicéron, *Académiques*, II, 73) – ce doute serait alors plus radical que le doute socratique, et surmonte la critique que

Lucrèce adresse au scepticisme, non pas « savoir qu'on ne sait pas ou rien », mais « ne pas savoir si on sait ou on ne sait pas ». Mais il n'est pas improbable que tous les arguments de Lucrèce ne soient pas inspirés seulement ou directement par la controverse la plus récente de Carnéate avec les stoïciens mais proviennent du maître (cf. Boyancé, *op. cit.*, p. 191). Ce problème est d'autant plus important qu'il n'a pas pour Lucrèce, comme la fin du chant sur l'amour le confirmera, mais aussi bien pour tout penseur de l'Antiquité seulement une dimension épistémologique (qu'est-ce que l'homme peut savoir ? L'âme peut-elle connaître et accéder à la vérité ?), mais aussi morale car il ne peut y avoir de sagesse sans vérité. Ou pour rester directement dans le thème du passage, l'illusion des sens mais aussi la passion contient toujours une erreur qui ne procède pas des sens eux-mêmes mais du jugement que l'esprit leur surajoute – ce qui fait que l'homme peut s'en libérer. C'est exactement ce que rappelle Lucrèce dans les vers qui précèdent notre extrait : « puisque l'erreur provient le plus souvent d'opinions que l'esprit ajoute de lui-même » (464-465). Cet énoncé général fait suite à toute une série d'arguments d'illusions des sens, commencé bien avant les vers 379, dès les vers 269 sur :

- les phénomènes optiques de la réflexion des images dans les miroirs (réflexion simple, réflexion d'un miroir dans un autre miroir, dans un miroir concave) ;
- l'éblouissement de la lumière ;
- les cas classiques discutés par les sceptiques (cf. Sextus-Empiricus¹⁷) de l'apparence des objets selon la distance ou la proximité (vers 353 *sq.*),

¹⁷ Le sceptique multiplie les arguments (les modes ou les lieux) pour démontrer la relativité de la perception et conclure à la sagesse de la suspension du jugement. La perception est variable non seulement selon l'individu, mais encore selon sa culture, son état général, la santé de ses organes, sa disposition psychologique, son âge, entre l'homme et l'animal (cf. les 3 premiers modes)... Il y a autant de différences entre deux perceptions qu'entre deux sujets percevant (animal ou homme) et peut-être plus encore entre deux perceptions du même sujet (le même individu humain) dans des conditions infiniment variables qu'entre deux sujets percevant (deux individus humains). On ne perçoit jamais les choses que de la manière qui nous est propre de les percevoir, c'est-à-dire selon le mode et les conditions subjectifs de notre perception. Il nous est interdit d'utiliser le verbe « être » autrement que comme synonyme de « sembler » ou « paraître ». Nous percevons les choses comme elles semblent être, comme il nous semble qu'elles sont, non comme elles sont. Le scepticisme est ici conséquent : la relativité de la perception, qui se conclut encore des témoignages contradictoires des sens (le fameux exemple de la tour carré qui paraît ronde au loin ou du bâton qui semble brisé dans l'eau), oblige à suspendre son jugement sur les choses. Il est impossible de dire que « x est x » ou que « x est y » c'est-à-dire de formuler un jugement d'identité ou un jugement d'attribution.

Le troisième mode concerne la différence des sens : un sens représente différemment d'un autre une même chose : « Les tableaux semblent présenter à la vue des différences de relief dues à la perspective mais qui échappent au toucher. De même le miel dont la sensation sur la langue est agréable pour certains, est désagréable aux yeux ; il est donc impossible de dire s'il est par essence absolument agréable ou désagréable. Il en va de même du parfum : il charme l'odorat, mais déplaît au goût » (Sextus Empiricus, *Hypotyposes*, I, 92).

Le quatrième mode se tire de l'argument lié à la disposition des sens. Selon qu'un organe est en sain ou malade, éduqué ou non, actif ou passif, la perception est qualitativement différente (état normal/état pathologique, veille/sommeil, mouvement/repos, ivresse/sobriété, sous l'emprise de telle ou telle passion, manque/satiété, jeunesse/vieillesse). « Selon que les dispositions des sujets sont conformes ou non à la normale les objets leur procurent des impressions différentes ». Si l'on combine ces conditions, on comprend que le monde varie en fonction non de chaque individu mais de la disposition actuelle de chaque individu.

- l'illusion d'une autonomie de l'ombre, du mouvement relatif – pour laquelle on peut distinguer dans le texte de Lucrèce deux groupes d'illusion selon Ernout-Robin (p. 219) : 1° Immobilité et mouvement apparents des objets et 2° erreurs de distances, de dimension, de position.

1/ la vision dans les miroirs (vers 269-324).

Lucrèce aborde plusieurs phénomènes optiques liés à la réflexion de la lumière :

1.1 Réflexion simple « pourquoi l'objet apparaît derrière le miroir » (M. Conche, p. 304) (vers 269-291). L'explication est donnée par l'hypothèse d'une double colonne d'air : l'image du miroir pousse devant elle une colonne d'air jusqu'à l'œil (1^{ère} onde d'air). A l'instant où l'image frappe notre regard, l'image de nous-mêmes atteint le miroir qui est immédiatement renvoyée vers l'œil (2^{ème} onde). Cette deuxième colonne chasse la première qui lui est égale, et c'est pourquoi l'image semble reculée au-delà du miroir à une distance égale au miroir et à l'œil.

1.2 Changement de la droite et de la gauche dans la réflexion, « l'inversion de l'image dans le miroir » (vers 292-301). L'image ne revient pas dans le même état, mais se retourne en rebondissant comme un masque de plâtre humide contre un pilier ou une poutre – l'explication semble empruntée directement d'Epicure (cf. *De la nature*, Belles-Lettres, note p. 16) ;

1.3 « La réflexion des simulacres de miroir à miroir » (vers 302-310) et « la non-inversion de la droite et de la gauche dans les miroirs concaves » (vers 311-317) : si l'objet ne se présente pas au centre du miroir concave, la double réflexion par exemple de *A* en *I* et en *I'* (cf. Ernout et Robin, note p. 211-212) opère une double inversion et ainsi rétablit la position originelle ;

1.4 « comment se fait-il que les images en miroir calquent nos mouvements ? » (vers 318-323) : le miroir réfléchit l'image selon le même angle qu'elle l'a frappé en venant des objets, de sorte que l'image suit le corps en mouvement tout au long de son déplacement (le rayon incident et le rayon réfléchi sont confondus).

2/ l'éblouissement de la lumière (vers 324-378). La hauteur d'où tombe la lumière solaire ou les éléments de feu contenus dans les lumières

« Le cinquième argument est celui qui est fondé sur les positions, les distances et les lieux : en fonction d'eux en effet les mêmes objets donnent des représentations différentes. Par exemple le même portique vu de l'une de ses extrémités apparaît taillé en pointe à la vue, mais vu du milieu, totalement symétrique. De même, le même bateau apparaît de loin tout petit et immobile, de près grand et en mouvement ; la même tour qui de loin paraît ronde, de près apparaît carré. Ces effets sont fonction des distances.

Voici les effets relatifs aux lieux. L'éclat d'une lampe se distingue mal au soleil, mais brille dans l'obscurité. La même rame plongée dans l'eau paraît brisée, mais droit hors de l'eau. ... Voici les effets relatifs aux positions. La même peinture paraît plate si on la renverse en arrière, mais ramenée sous un certain angle, elle semble présenter des effets de perspective. Les cous des pigeons changent de couleur en fonction de leurs changement d'inclinaison. (...) Puisque de toute évidence nous n'avons pas pouvoir de dire ce qu'est l'objet dont la représentation varie en fonction de la position, de la distance et de l'endroit, nous ne serons pas non plus capables, compte tenu des raisons alléguées ci-dessus, de dire ce qu'est sa nature effective » (Sextus Empiricus, *Hypotyposes*, I, 118-123).

Ainsi le conflit des représentations, la relativité des représentations (selon le sujet, selon le sens, le moment, le contexte...) interdit d'utiliser le verbe « être » sinon au sens de « il apparaît » (*Hypotyposes*, 135). Il est impossible d'attribuer à l'objet perçu des qualités : toute perception est une représentation relative.

trop vives « brûlent souvent les yeux » et causent l'éblouissement. De même la jaunisse fait voir les objets jaunes – les images se mêlent dans l'œil à des éléments de jaune contenu dans le corps malade. Par ces deux exemples, on comprend déjà qu'il n'y a ici aucune illusion, car la sensation (éblouissement, jaunissement) correspond effectivement à un aspect de la réalité (éléments de feu ou élément de jaune).

Mais (vers 337-352) pourquoi percevons-nous les objets lumineux dans la pénombre alors que dans la lumière nous n'observons pas les corps obscurs ? Dans le premier cas, les éléments lumineux viennent après en chassant les éléments obscurs perçus en premier, dans l'autre, c'est le contraire qui se produit.

3/ Lucrèce examine ensuite le cas controversé de la tour carré qui de loin paraît ronde et qui sert d'argument pour dénoncer l'erreur et l'illusion des sens. L'explication est donnée par la modification par le milieu des simulacres de l'objet. Au cours de son transport dans l'air (et plus la distance est grande, plus la modification est grande), l'image nous parvient en ayant subi sous l'effet des chocs avec les atomes rencontrés des modifications : les angles des simulacres (des images de la tour carrée) s'émousent et ainsi la tour qui est carré, de loin paraît ronde (images arrondies). Autrement dit, les sens ne se trompent pas et ne nous trompent pas. L'erreur vient de l'anticipation que nous faisons à partir des images reçues et détériorées. On se trompe si on juge d'après ce que l'on voit de loin de ce qu'est l'objet vu de près ou de ce que serait l'objet si on le touchait. En un sens, la vision de loin, qui pourtant nous incite à une fausse croyance sur l'objet, est aussi « vraie » que la vision proche ou que le toucher. Il est vrai que je perçois la tour ronde car il est vrai que les simulacres de la tour carrée se sont arrondies au cours de leur transport, comme il est vrai que je perçois carrée la tour carrée quand je suis encore près d'elle. Donc la sensation est toujours vraie et, comme l'explique plus loin Lucrèce, elle est le critère de la vérité (canonique) puisqu'elle a donné à l'esprit et à la raison la notion même de la vérité. Néanmoins, la vision de loin de la tour est fausse dès lors que l'on juge ce que serait la sensation vue de près. L'erreur consiste à anticiper l'information de la vision proche ou de la sensation tactile à partir de la vision lointaine. La sensation est toujours vraie et jamais intrinsèquement illusoire, dans son actualité même, puisqu'elle correspond toujours à un phénomène physique réel et l'illusion vient toujours de l'opinion ajoutée à la sensation donnée (cf. *infra*). Dire que la sensation est vraie et toujours telle, c'est souligner comme le précise Robin (note, p. 217) qu'elle « a l'évidence incontestable, l'*energeia* du phénomène immédiat, *res apertæ* : elle est ce qu'elle doit être par rapport à la modalité et à l'état des simulacres, dans le mouvement desquels elle a sa condition ».

Elle est toujours vraie parce qu'elle est toujours conforme à ce qu'elle doit être, c'est-à-dire qu'elle est toujours conforme au phénomène et au mécanisme qui la constitue. Par là même elle n'est pas concernée par l'opposition du vrai ou du faux qui appartient à l'opinion. La sensation en tant que phénomène ou dans son évidence phénoménale est non rationnelle (*alogos*) : la vérité de la sensation est anté-prédicative. C'est seulement avec la *doxa* ou *opinatus animi* qu'apparaît l'alternative du vrai et du faux. Si le jugement repose sur la connaissance de « la nature des choses » (*rerum natura*), c'est-à-dire sur la connaissance de la cause qui fait que la sensation est ce

qu'elle est et ce qu'elle doit être (vision lointaine d'une tour ronde qui est carrée), alors il est vrai. Si au contraire, il affirme que la tour sera encore ronde vue de près, l'esprit dans son jugement dépasse les faits et produit une erreur.

Mais il n'en demeure pas moins que le toucher (et la vision proche) est le modèle de la vue, que c'est lui qui par son contact direct avec l'objet donne sa connaissance vraie, que le toucher est la vérité de la vérité de la sensation, et qu'à l'inverse la vision est le lieu et l'occasion de toutes les illusions qu'on prête aux sens – ce qui justifie la plus grande attention que Lucrèce porte aux phénomènes visuels.

Après avoir expliqué pourquoi et comment l'ombre suit toujours notre corps en mouvement (interceptant les rayons de la lumière et rendant au sol l'air obscur), en avoir tiré un principe général (« nous n'admettons point qu'alors les yeux se trompent ») et indiqué que la fonction de la raison est d'analyser les phénomènes et donc de saisir « la nature des choses » (vers 385), ce que l'œil ne peut faire, Lucrèce s'attarde sur les nombreux cas d'« illusions visuelles » (Kany-Turpin). Les premiers sont relatifs au mouvement :

- sur un bateau en mouvement, celui-ci paraît immobile (vers 387)
- ce qui est immobile semble se mouvoir (vers 388-389)
- les astres paraissent immobiles alors qu'ils sont en mouvement (vers 391-396)
- de loin les montagnes forment une seule île continue (vers 397-399)
- les enfants tournant sur eux-mêmes croient voir tourner la pièce avec ses colonnes autour d'eux (vers 400-403)
- le soleil semble proche du lieu où il se lève (vers 404-4013)
- toute l'immensité le ciel paraît contenue dans une flaque d'eau (vers 414-419)
- le cheval immobile au milieu du fleuve paraît remonter le courant (vers 420-424)
- les colonnes d'un portique semblent diminuer de hauteur à mesure qu'on s'en éloigne (vers 426-431)
- les marins voient le soleil se coucher et se lever dans la mer (vers 432-439)
- les rames semblent se briser dans l'eau (vers 440-442)
- dans le ciel, les astres semblent bouger derrière les nuages (vers 443-446)
- si l'on presse notre œil, on croit voir double (vers 447-453)
- quand nous rêvons, nous croyons être éveillés et voir la lumière (vers 453-461)

Dans tous ces cas, et dans une multitude d'autres, il faut se persuader que les sens ne sont pas en cause, qu'ils sont innocents et que seul le jugement et l'opinion qui s'ajoute à leur témoignage est la cause de l'erreur. L'illusion des sens est en réalité une erreur de jugement : « l'erreur provient le plus souvent d'opinions que l'esprit ajoute de lui-même ». Nous n'avons tort de croire aux sens, mais tort d'ajouter une croyance qui interprète fausement ce qu'ils ont perçus. Les sens ne trompent pas : on se trompe sur ce qu'on croit qu'ils ont perçu.

Vers 468-499

Après tous ces arguments tirés de cas concrets, qui appartiennent à la tradition, et après avoir rappelé le principe général retenu par Epicure (cf. *Lettre à Hérodote*, § 51) Lucrèce entame « une discussion, de caractère abstrait, sur le critère de la vérité et les rapports respectifs des sens et de la raison » (Boyan-cé, p. 194). Elle comporte deux moments essentiels : une polémique contre le scepticisme et une défense de la vérité de la sensation ou de la sensation comme critère de la vérité.

La formule initiale (vers 469-470) semble effectivement faire référence à la citation de Métrodore : celui qui dit ne rien savoir ne sait pas ou doit dire qu'il ne sait pas s'il peut le savoir. Mais en même temps, il rabat cette position sur un scepticisme plus facile à réfuter. Lucrèce avance deux arguments : 1/ il n'entend pas raisonner ou « plaider une cause » contre une doctrine si manifestement contraire au bon sens, c'est-à-dire « qui a décidé de marcher sur la tête » (formule semble-t-il d'origine épicurienne). Le scepticisme renverse le monde, envisage les choses à l'envers. Il revient comme dit plus loin à ruiner l'assise de nos vies. Autrement dit, l'ataraxie (contrairement à la visée du scepticisme) est impossible par le scepticisme (contre sa prétention même). Epicure dit dans la *Lettre à Pythoclès* : « Notre vie n'a pas besoin de déraison ni d'opinions vides mais de se dérouler sans trouble » (87).

L'inversion repose sur une contradiction : 2/ le scepticisme est une position contradictoire qui met la tête en bas : il ne peut pas affirmer ce qu'il croit sans se contredire lui-même. Autrement dit, pour professer le scepticisme, le sceptique doit avoir un savoir initial sur ce que c'est que savoir et ne pas savoir, autrement dit doit posséder une idée de la vérité (je sais qu'on ne peut rien savoir = il est vrai qu'on ne peut rien savoir).

Donc si on lui accorde « cet unique savoir » (savoir formel ou pauvre en contenu : savoir ne pas savoir, ou savoir ne rien savoir) qui prétend savoir au moins quelque chose : qu'il ne sait rien – mais encore une fois, peut-être ici Lucrèce attribue-t-il au sceptique, en tous cas à Métrodore, un savoir qu'il récuse (ne pas savoir si on sait ou on ne sait pas = \neg si (a ou \neg a) – il faut bien chercher son fondement ou sa condition de possibilité. D'où vient la capacité à discriminer le vrai et le faux que présuppose la distinction entre savoir et ne pas savoir (savoir que savoir et ne pas savoir sont choses distinctes) ? Ou encore quel est le critère du doute et de la certitude – toutes choses sont douteuses et cela est certain ?

Sur cette question, Lucrèce peut introduire l'infailibilité des sens, qui va dominer la suite. L'origine de la vérité (de la notion de vérité) procède des sens. Peut-être la vérité est-elle une croyance. Mais c'est une croyance fondée et à l'origine des autres, une « foi perceptive » dira Merleau-Ponty (*Le visible et l'invisible*) contre le cartésianisme. Néanmoins il faut bien entendre la thèse : si ce sont les sens qui formèrent les premiers la notion de vérité » alors les sens « sont infailibles ». On ne peut pas dire sans contradiction : la sensation est l'origine de la vérité et les sens sont trompeurs. Si les sens sont le fondement de la vérité, alors ils disent toujours vrai, c'est-à-dire sont infailibles. On ne peut retourner contre les sens l'idée de vérité qui provient d'eux : il est impossible de dire que les sens sont faux s'ils sont l'origine de la vérité. Donc ils sont vrais.

Lucrèce propose un autre argument, par comparaison. Y a-t-il une source plus digne de confiance (*fides*) que les sens ? Est-ce que la raison peut-être un critère plus fiable de certitude que les sens ? Mais qu'est-ce qui est le plus digne de confiance, sinon la faculté qui de soi-même (*sponte*) peut distinguer le vrai et le faux, c'est-à-dire réfuter le faux par le vrai ? Or ce n'est pas la raison qui a ce pouvoir originaire mais bien la sensation ou les sens. Le critère ultime pour dire si une représentation est vraie se ramène toujours à la sensation (*aisthêsis*), comme le critère de l'affection (*pathos*) l'est pour le bien – le plaisir se donne naturellement comme le critère du bien, sans qu'il y ait à réfléchir. Est vrai ce qui est conforme à la sensation, parce que la sensation est toujours sensation de quelque chose qui est : la vérité est la conformité avec la réalité. Or la sensation donne accès à la réalité, elle est la réalité se donnant à l'âme. Autrement dit, la raison est dans sa puissance cognitive, entièrement subordonnée à la sensation. Loin de pouvoir juger, voire réfuter et condamner les sens, la raison en est dépendante. Si les sens ne sont pas vrais, alors c'est toute la raison qui devient fautive (vers 485). La raison enchaîne les raisons, mais ces raisons seraient sans attaches si elles ne se fondaient pas dans l'être par la sensation. L'être (le *il y a*) n'est pas l'objet de la raison (pensé, jugé par la raison) mais donné avec/par la sensation. Douter de la sensation c'est non seulement douter de la vérité et de la connaissance, mais en supprimant l'idée de vérité supprimer le problème de la philosophie (comprendre le monde) (cf. M. Conche, *op. cit.* p. 39). Ainsi, la raison n'est pas ce à partir de quoi la sensation peut être jugée, mais c'est la sensation qui est ce par quoi la raison est capable de juger. Mais si la sensation est l'origine de la vérité et indirectement du jugement de la raison, alors il faut convenir que la sensation n'a pas besoin de preuve et que donc, à ce titre, elles doit être dite *alogos*, irrationnelle ou muette. La sensation ne dit rien, elle manifeste, elle révèle les choses elles-mêmes ou par leurs simulacres. L'être est ce que transmet la sensation puisque la sensation n'est rien d'autre que la réceptivité de l'être. L'erreur ne peut donc consister dans la sensation, mais uniquement dans ce qui est ajouté à elle. La sensation ou la vérité n'a rien de construit ou de subjectif : elle a lieu à un niveau où le sujet n'est pas encore constitué (cf. Conche, *ibid.*, p. 40). Donc la sensation est infaillible, elle est la vérité dans son évidence physique ou phénoménale : autrement dit, sa valeur est absolue. CQFD.

Il ne faut donc en aucune manière relativiser les sens – ni par rapport à la raison, ni entre eux. C'est l'argument nouveau avancé par Lucrèce. Il n'y a aucune différence entre les sens ou entre les sensations. Ainsi dire que les sens sont infaillibles ou que la sensation est le critère absolu de la vérité c'est dire que chaque sens est vrai. Dire que certaines sensations peuvent en corriger d'autres (la sensation de près/la sensation de loin) ou que les sens peuvent se corriger mutuellement (la sensation tactile/la sensation visuelle) c'est admettre la possibilité de sensations erronées et donc saper le fondement de la connaissance et de la vérité. On retrouve ici ce qu'on pourrait appeler l'analyticité de la sensation : la sensation est toujours vraie, chaque sensation est toujours vraie en soi, ce qui revient à dire que chaque sens a un pouvoir propre et séparé. Toute sensation est vérité d'un sensible propre et c'est pourquoi aucune ne peut juger la sensation d'une autre faculté sensible. Je ne vois pas le mou ou le froid, mais je le sens par le toucher ; je ne goûte pas la couleur mais je la vois, je n'entends pas l'odeur mais la sens par l'odorat,

etc. Pour être toujours également fiables, il est nécessaire de refermer les sens sur eux-mêmes, c'est-à-dire sur l'appréhension d'un sensible propre (l'audible, le visuel, le tangible...).

Mais en même temps, cette thèse sur l'analphycité de la sensation et/ou sur la spécificité des sens qui précise l'évidence sensorielle n'est possible que si celle-ci est définie comme évidence tangible. Il y a bien un primat du toucher dans la conception de la sensation (comme origine de la vérité). Est vrai ce qui est réel ou conforme au réel. C'est la sensation qui donner le réel en le faisant sentir c'est-à-dire toucher. Toute vérité est sensation et toute sensation est contact. C'est évident pour le sens tactile, mais c'est également vrai pour les sens de la distance (la vue, l'ouïe, l'odorat). Et c'est précisément la théorie des émanations matérielles et notamment des simulacres qui permet de préserver ce modèle tangible de la connaissance. « Grâce à la théorie des émanations, toutes les sensations, et particulièrement celles de la vue, se trouvent réduites à un contact » (M. Conche, *ibid.*, p. 41).

Ainsi le scepticisme est faux ou auto-contradictoire. Et si l'on cherche l'origine de la vérité, il faut la chercher dans la sensation. Et donc les sens et tous les sens sont toujours infaillibles parce que la sensation est toujours un contact avec l'être. L'écart du faux ne peut avoir lieu dans l'immédiation de la sensation réduite à un contact. En conclusion, la perception des sens « de chaque instant est donc vraie » (vers 499).

Vers 500-521

Mais le scepticisme n'est pas seulement faux théoriquement c'est-à-dire contradictoire. Il est faux pratiquement. Il est contradictoire avec la vie et avec la croyance dans la validité des sens qu'implique la vie.

Lucrèce commence par un argument hyperbolique : si la raison ne pouvait pas expliquer pourquoi la tour carrée peut paraître ronde de loin, c'est-à-dire si elle ne peut pas rendre compte de la contradiction des informations sensibles que le scepticisme exploite systématiquement, si donc l'humanité n'avait pas été sauvée de l'ignorance par le divin Epicure, il faudrait continuer de faire confiance aux sens, ne pas abandonner notre adhésion spontanée aux informations sensorielles. Car « trahir notre foi première (*fidem primam*) » dans les sens reviendrait à « ruiner toute l'assise de nos vies et de notre salut » (vers 505-506). La polémique contre les sens non seulement ruine la raison – elle n'a plus aucune assise : c'est ce que l'argument précédent a développé – mais plus radicalement encore rend la vie impossible : « ta vie périrait dès lors que tu n'oserais plus te fier aux sens ». La tradition raconte que Pyrrhon dédaignait d'éviter un précipice ou un chien enragé, étant indifférent ou incertain sur toutes choses. Autrement dit, le scepticisme est une philosophie impraticable – le sage doit être protégé par ses amis auxquels, selon la légende, il doit son salut. Et une philosophie contre la vie ne peut être une sagesse. Cette philosophie n'est pas une vraie philosophie, c'est-à-dire une philosophie utile qui permet à l'homme d'être heureux. C'est une thèse constante d'Epicure : la nécessité et l'urgence de la philosophie (qu'on doit pratiquer quelque soit l'âge de la vie, cf. *Lettre à Ménécée*, 122-123) se déduit de sa visée éthique, et si la philosophie n'était pas la méthode nécessaire pour atteindre l'ataraxie et l'aponie, si la philosophie n'était pas utile à la santé de l'âme (*ibid.*), alors les hommes pourraient

se dispenser de philosophie. Inversement une philosophie inutile au bonheur, ou pire qui rend invivable la vie, n'est pas un système philosophique qui mérite qu'on l'étudie sérieusement et qu'on en médite les enseignements. Tel est le cas du scepticisme. C'est une philosophie pour faire semblant d'être en bonne santé, non pour l'être vraiment (cf. *Sentence vaticane*, 54). C'est une philosophie verbale. C'est pourquoi Memmius doit la considérer « comme un vain amas de paroles » (vers 511). Le sceptique dans sa polémique contre les sens, en multipliant les arguments, raisonne pour ne rien dire, à vide, utilise la raison pour produire des opinions vaines : c'est un désir de raisonner contre nature puisqu'il est contre la vie même. Le scepticisme est un vain bavardage : il est donc inutile de polémiquer contre celui qui polémique à vide contre la raison et contre la vie.

Lucrèce ajoute enfin un dernier argument en prenant l'analogie de la règle du maçon et de l'architecture : de même que si la règle (l'équerre – *kanôn* est la règle dont se sert le charpentier et le maçon et c'est par comparaison avec elle qu'Epicure a nommé « canonique » sa logique et sa théorie de la connaissance) est fautive, tout l'édifice est faux, de même si les sensations sont fautes, la raison est fautive (le faux implique le faux). Les sens sont la règle de la raison et non le contraire. La raison est par elle-même impuissante à connaître la vérité indépendamment des sens. « Ainsi toute raison qui naîtrait de sensations mensongères serait mensongère et viciée » (vers 520-521). Et raisonner sur le caractère originellement vicié des sensations c'est vicier la raison et la rendre mensongère.

Vers 522-705

Le traitement privilégié de la vision s'explique, on l'a compris, parce qu'il permet de traiter, au-delà de la sensation visuelle elle-même, des problèmes plus généraux : le rapport de la sensation au monde extérieur, l'illusion, le rôle de la raison, le critère de la vérité. Lucrèce ne reviendra plus sur ces vérités générales concernant la théorie de la connaissance. Aussi passe-t-il désormais à l'examen spécifique des autres sens, en commençant par l'ouïe parce qu'il est, après la vue, le sens sur lequel nous constituons la plupart de nos relations avec le monde, soit théoriquement, soit pratiquement. Dans tout ce passage, Lucrèce reste fidèle à son maître qui, pour appliquer un mécanisme strict dans la connaissance, simplifie la théorie de Démocrite qui avait introduit entre les particules émises par l'objet et le sens l'action et l'impression de l'air (cf. *Lettre à Hérodote*, § 53).

Donc l'audition résulte du contact direct des particules sur l'oreille. Que le son soit de nature matérielle, il est facile de le montrer : a) les sons agissent sur l'oreille, or seul un corps peut agir sur un corps (principe général) – « il faut bien l'admettre puisqu'ils peuvent frapper nos sens » (vers 527) ; b) la voix peut écorcher le gosier, la trachée peut s'irriter quand la production des sons est trop forte ou puissante (vers 530-534 et plus loin vers 542-548). Certains atomes par leur forme déchirent les tissus des organes de la voix (extinction de voix) et de l'ouïe (perte d'audition) ; c) une longue conversation épuise le locuteur parce que dans l'énergie de la discussion il a perdu quantité d'atomes (vers 535-541) ; d) le caractère mélodieux ou déplaisant d'une voix, le caractère distinct ou non d'une parole en fonction de la distance prouvent aussi la matérialité des sons (vers 549-556).

Cette idée conduit Lucrèce à aborder ensuite la propagation des sons (à partir du vers 549), qu'il étudie en privilégiant le cas particulier du langage articulé. Une parole est perçue distinctement si la distance entre la source et le récepteur n'est pas trop grande (vers 553-556). Dans le cas contraire, les sons se perdent et se brouillent : plus exactement les sons sont perçus mais leur intelligibilité est perdue. Les mots sont des sons articulés par les organes de la phonation (ils se forment du fond de notre corps, par la bouche, la langue et les lèvres, vers 549-552). Mais quand la distance augmente, la forme des sons se disperse dans l'air et elle ne peut plus être reconnue de manière distincte. Ici Lucrèce semble assimiler les deux niveaux d'articulation : l'articulation des unités de sens (monèmes ou morphèmes en linguistique) est ramenée à l'articulation des unités de sons (phonème). On n'aurait pas à faire à une double articulation, caractéristique du langage humain, mais à une articulation matérielle du son et du sens. En réalité, il y a bien deux dimensions constitutives pour la voix humaine : la première est constituée des formes atomiques qui causent la hauteur et les propriétés des sons (aigus/graves, agréables/pénibles). A cette structure primaire issue des poumons, la langue et les lèvres ajoutent une structure secondaire qui ordonne dans un ensemble signifiant les sons. Donc il n'y a pas une double articulation du langage, mais une structure primaire inarticulée (les sons) et une structure secondaire articulée (le sens).

On retrouve finalement ici le même type d'explication que pour la vision qui faisait également intervenir l'air, le milieu comme élément déformant de la sensation. « Voilà pourquoi tu peux percevoir la sonorité mais non reconnaître quel est le sens des mots : tant la voix arrive confuse et entravée » (vers 560-563).

Proximité -> Son audible -> sens intelligible

Distance -> distorsion du son -> son audible (sonorité) mais sens inintelligible.

Pour la même raison encore, comme pour les simulacres qui sont émis dans toutes les directions, les sons se propagent tout à l'entour et peuvent être entendus (dans un même rayon au moins) par plusieurs individus (vers 563-567). Et la comparaison avec la vision est encore vraie avec le phénomène de l'écho qui est analogue à la réflexion des simulacres dans le miroir. Les sons peuvent se disperser dans l'air (et leur sens devenir inintelligibles) (vers 568-569) mais ils peuvent aussi rebondir sur des surfaces solides et dures (vers 570). La répétition de la voix peut se faire plusieurs fois. Ce phénomène est à l'origine de nombreuses légendes et des mythes (vers 580-594). Mais l'écho n'est pas une nymphe : c'est un phénomène strictement mécanique de réverbération du son (matériel) sur les parois (matérielles). L'écho permet de rendre compte « scientifiquement » de la mythologie d'Echo.

Le voyage du son peut même franchir les obstacles qui arrêtent la course des simulacres (vers 595-613). Les murs ont des pores sinueux qui laissent passer les sons, qui arrêtent les simulacres qui ont besoin, conformément à leur émission, de pores rectilignes. On pourrait presque dire que les sons ont une nature ondulatoire et les simulacres une nature corpusculaire si pour Lucrèce les sons n'étaient pas de nature corporelle. Le mur étouffe certes les voix, parfois inintelligibles par la cloison, mais il laisse passer le son alors qu'il fait obstacle à la diffusion des simulacres.

Le goût - Vers 614-633

Le goût s'explique aussi facilement que l'ouïe. Quand nous mâchons un aliment, en le pressant et en l'écrasant, on en fait sortir les sucs comme l'eau d'une éponge qu'on a pressée dans la main (vers 615-619). Ce jus ensuite pénètre dans les pores du palais, de la langue et transmet ainsi les saveurs. Celles-ci sont agréables ou pénibles selon que les atomes sont plus ou moins rugueux. Lucrèce avait donné exactement la même description aux vers 398-407 du chant II. On notera que Lucrèce ici ne s'intéresse qu'aux aspects affectifs de la sensation gustative (suave/piquant) et que le sentiment se limite au palais. La suite du processus concerne la digestion (assimilée à une combustion) qui relève de la santé du corps et non plus du plaisir.

Mais le goût pose bien un problème : celui de sa variété ou de sa variation « subjective » (vers 634 *sq.*). C'est encore un argument utilisé par les sceptiques pour douter d'une manière générale de la valeur cognitive de la sensation. Le goût est la preuve de la relativité des sensations, et partant de toute la connaissance. Donc comment et pourquoi un aliment « s'il est amer, rebutant pour certains » est-il délicieux pour d'autres ? Le fait est d'autant plus troublant qu'il arrive même que certaines substances sont les aliments de certains êtres alors qu'elles empoisonnent d'autres espèces (ainsi de l'hellébore dont se nourrissent les chèvres et les cailles alors qu'elle est un remède supposé guérir la folie et la mélancolie des hommes). Les goûts sont tellement relatifs, que le remède peut être un poison (*pharmakon*).

La raison (universelle, cf. vers 663) est à chercher dans la constitution atomique de chaque individu. Les atomes du corps ne sont pas disposés de la même manière entre les êtres. Cette disposition induit des différences dans les interstices, les pores, les canaux sensoriels et donc dans les impressions gustatives (et olfactives) (vers 649-663). Certains pores laisseront passer des atomes de telle forme plus facilement (des atomes lisses par exemple, et l'individu en éprouvera un goût agréable) alors que d'autres accueillent des atomes pleins d'aspérité (d'où la sensation désagréable). Ces différences expliquent pour le même corps la différence entre l'agréable et le désagréable. Mais ces différences elles-mêmes varient entre les individus, ce qui explique qu'ils n'aient pas les mêmes goûts. L'argument de la maladie va dans le même sens (664-669). La maladie altère la structure atomique de l'individu et donc les sensations qu'il peut ressentir.

Mais on se demandera s'il n'y a pas contradiction à affirmer d'un côté l'objectivité de la sensation et de l'autre la subjectivité des sentiments ? Autrement dit pourquoi ce qui est vrai de l'agréable et du pénible (la sensation comme affection) ne le serait pas de la sensation elle-même dans sa dimension cognitive ? Pour M. Conche, l'idée de subjectivité est abusive et fautive. On peut même considérer que la thèse de Lucrèce vérifie et préserve « l'entière objectivité de la sensation : la diversité des impressions sensibles selon les organismes correspond à différents aspects objectifs des corps » (M. Conche, p. 152). La différence entre l'agréable et le désagréable n'est pas subjective mais fondée dans l'organisation atomique du corps (constitution objective). Tout est objectif mais rien n'est identique : c'est bien la leçon du « naturalisme » (cf. supra), pleinement confirmé par l'explication du goût et de l'odorat.

L'odorat - Vers 673-705

Les corps exhalent des odeurs et toutes les senteurs emplissent l'air (vers 676-677). Mais tous les êtres ne sont pas attirés pas les mêmes odeurs : les abeilles fondent sur l'odeur douce et parfumée du miel, le vautour sur l'odeur putride du cadavre. Mais la variation des sensations olfactives est si peu subjective qu'elle est spécifique (les abeilles préfèrent le miel, les vautour la chair morte) et que cette attirance olfactive obéit à un besoin vital (attirer l'être vivant pour sa survie ou pour sa reproduction). « Les divers effluves guident vers leur pâture les divers animaux et, du poison infect les détournant, ainsi préservent les espèces » (vers 684-686). C'est pourquoi Lucrèce ne se donne pas la peine d'expliquer ces différences : elles s'expliquent de la même façon que les goûts.

Pour terminer, comme à propos des sons, Lucrèce évoque les limites de propagation des odeurs. Les odeurs ne se propagent pas aussi loin que les sons et que les simulacres. Lucrèce en donne deux raisons : a) d'une part les odeurs sont constituées de particules qui émanent de l'intérieur et de la profondeur du corps sont initialement freinés dans leur course : ils ne peuvent se propager aussi loin que les simulacres (vers 693) ; b) les atomes des odeurs sont « plus grands que ceux de la voix » et là où les atomes plus ténus des sons traverses les murs, les atomes des odeurs sont arrêtés.

Vers 706-721

Mais cette discordance ne vaut pas seulement pour les odeurs et les saveurs. Les mêmes formes et les mêmes couleurs ne conviennent pas à tous les êtres. Lucrèce donne à l'appui de cette idée un exemple fantaisiste : les lions fuient les coqs parce qu'ils n'en supportent pas la vue : il y aurait dans le corps des coqs des atomes qui déchireraient le regard des fiers et puissants félins (Boyancé, p. 198). Mais la vision des coqs ne fait pas le même effet sur les hommes parce que les atomes de leurs images ne blessent pas le regard humain. En réalité, ce passage est une transition pour revenir en arrière sur la vision et introduire par là à la pensée ou à la vision de l'esprit.

La vision de l'esprit - Vers 722-752

On aborde ainsi le 4^{ème} et dernier moment de la 2^{ème} partie du chant sur les facultés sensibles. Il concerne la vision de l'esprit. Aborde la question décisive de l'origine de la pensée (« d'où nous vient la pensée ? » - littéralement d'où vient ce qui vient à l'esprit. Passage donc important, qui tranche pourtant avec l'avertissement : « apprend-le brièvement ». Cette brièveté s'explique peut-être par l'analogie avec la vue qui, elle, a été longuement étudiée et dont le thème revient par une digression sur les simulacres aveuglants (706-721).

Lucrèce s'inscrit dans la tradition des atomistes en considérant que la pensée (les choses qui viennent à l'esprit, *in mentem*) est en étroite liaison avec la vue, qu'elle s'explique d'une manière proche. On peut noter que ce faisant Lucrèce ratifie le visualisme qui domine toute la philosophie

grecque : connaître c'est voir (*oida/eidomai*), l'idée intelligible est la forme (*eidōs*). L'atome est ainsi également appelé idée par Démocrite. Mais évidemment, ce n'est pas la même chose si la connaissance est l'acte de l'âme, si la vision est intellectuelle et son objet purement intelligible, ou si la connaissance se forme dans l'âme sous l'effet d'images matérielles. Mais de quelle matérialité est constitué ce qui vient à l'esprit et ainsi ce qui met en mouvement la pensée ? En quel sens la pensée est-elle une vision ?

Le « d'abord » (*principio*) comporte deux significations : d'une part il entend immédiatement confirmer le cadre matérialiste de la théorie de l'esprit, d'autre part il pose d'emblée l'analogie et non l'identité entre les simulacres qui expliquent la pensée et ceux qui expliquent la vision. Non seulement Lucrèce écarte la solution « idéaliste » : la pensée comme une construction de l'âme, l'idée comme un concept. Mais il écarte aussi une autre explication matérialiste qui ferait de l'idée une sorte de résidu ou un composé d'image : la pensée serait une intériorisation de ce qui est saisi par la vision. Or ce n'est pas ce que dit Lucrèce. Ce sont bien des simulacres qui errent de maintes façons en tous sens qui émeuvent l'esprit, mais ils sont d'une nature beaucoup plus subtile que les images « qui s'emparent des yeux et suscitent la vue ». Donc il faut distinguer les simulacres de la perception et les simulacres de l'imagination. Autrement dit, Lucrèce expose ici une théorie (matérialiste) de l'imagination, qui est une critique de l'imaginaire, c'est-à-dire propre à dissiper les terreurs que les images sont promptes à produire dans l'esprit. On a affaire à une théorie (matérialiste) de l'imagination critique de l'imaginaire. Comme le précise M. Conche (*op. cit.*, p. 152), l'imagination (ou ce qu'on peut nommer ainsi en termes modernes) n'est ni simplement reproductrice (l'image est un composé de sensations) ni créatrice (l'image est produite librement par l'esprit). Elle n'est rien d'autre qu'une vision mentale, c'est-à-dire une vision de l'esprit. L'imagination conserve donc la même passivité pour l'esprit que la vision : l'esprit est affecté par le simulacre. Mais étant une vision de l'esprit et non des sens, il faut supposer que l'image affecte l'esprit directement ou par un canal spécifique, c'est-à-dire sans passer par les sens. Autrement dit, l'image (ou la représentation comme on peut dire) du lion (quand il n'est pas perçu), mais aussi du Centaure (qui n'existe pas) ou du dieu (qui existe mais est imperceptible) est une vision de simulacres particuliers trop ténus pour impressionner le sens de la vue et qui, « entrant par les canaux du corps » (par les pores du corps), émeuvent directement la nature subtile de l'esprit (l'esprit étant la part innommée et la plus subtile de l'âme répandue dans tout le corps selon la thèse d'Epicure). Les images ne sont donc pas des simulacres d'autres corps mais d'autres simulacres des mêmes corps – l'altérité étant ici comme toujours simplement quantitative. Et parce qu'ils sont plus ténus que les simulacres visuels, les simulacres mentaux peuvent pénétrer tous les pores du corps. Lucrèce n'explique pas comment il est possible qu'existe des simulacres plus ténus que les simulacres visuels. Si l'on reprend l'exemple de M. Conche : voir un lion, c'est être impressionné par des simulacres de lion ; se représenter un lion, c'est le voir par l'esprit, c'est-à-dire être impressionné par des simulacres de lion, aussi réels que les simulacres visuels du lion, mais qui s'adressent à l'*animus* directement. Ce sont d'autres simulacres du lion qui mettent en mouvement l'esprit pour qu'il imagine un lion. En se représentant un lion, la pensée ne fait que voir une image réelle mais plus té-

nue que l'image visuelle. Cette ténuité suffit à expliquer la facilité de ces images à toucher l'esprit (comme la subtilité ou le tissu très lâche (cf. IV, 196) des simulacres visuels expliquait qu'ils traversent facilement l'air). Encore peut-on comprendre de deux façons cette subtilité du simulacre mental, ce qui permet de rendre compte de deux régimes d'images. Le simulacre mental est plus ténu soit parce qu'il a moins d'atomes – ce qui permettrait de comprendre pourquoi l'image est moins vive que la perception, ou qu'elle est moins riche en détails que la sensation de l'objet : le lion imaginé est plus pauvre que lion vu –, soit parce qu'il est composé d'atomes plus fins que le simulacre visuel – ce qui permet d'expliquer la vision des dieux, c'est-à-dire des simulacres qui émanent du corps des dieux. Ce qui correspond alors à deux situations : « dans le premier cas, les simulacres mentaux (vus par l'esprit) viennent doubler les simulacres visuels ; dans le second, il n'y a que des simulacres mentaux » (M. Conche, *ibid.*, p. 153). Dans les deux cas, l'imagination (ou la pensée en tant qu'imagination) n'étant pas présentée comme un dérivé des sensations (sensation ->perception->image) est assimilable à une sorte de sixième sens plus subtil que les cinq sens propres.

La suite du passage s'attache à distinguer différentes sortes d'images, ou de mettre à l'épreuve cette théorie de l'imagination à l'épreuve de la pluralité des images et de la diversité de l'imaginaire. En dehors des simulacres saisis par l'esprit qui doublent les simulacres visuels (l'image du lion), il y a les simulacres strictement mentaux et ceux-ci peuvent être de trois espèces : simulacres d'êtres disparus, simulacres d'êtres irréels (les Centaures), simulacres d'être réels mais très subtils et très lointains (les dieux). Ainsi, les êtres peuvent avoir disparus, leurs simulacres continuent d'errer au hasard dans l'air : ainsi s'explique l'image mental des défunts. Ces images sont les simulacres réels d'un être qui n'est plus et non les images irréelles d'un être qui existe encore. Quant aux êtres « fantastiques » de la mythologie, ils ne sont ni des êtres réels ni des compositions fictives de l'esprit, mais résultent de la combinaison de simulacres qui se sont « soudés » par hasard comme des toiles d'araignée ou des feuilles d'or (726). Et tous les êtres imaginaires qui peuplent la religion et/ou la mythologie s'expliquent par le même processus.

C'est la conclusion de cet ensemble de vers : l'analogie des images (visuelles/mentales) entraîne celle du processus. L'image mentale est identique à l'image visuelle, à la différence près de sa plus grande subtilité. Aussi « la vue de l'esprit étant semblable à celle des yeux, elle naît forcément d'une cause semblable » (vers 750-752). L'esprit imagine comme l'âme perçoit, à partir de simulacres : même cause, même effet ou même processus. Simplement la différence de subtilité des simulacres et de la nature de l'esprit lui-même (par rapport à l'âme) fait que l'imagination peut être impressionnée par un seul choc, c'est-à-dire un seul simulacre, tandis que la sensibilité (visuelle, auditive...) ne peut l'être que par un flux de simulacres.

La suite expose comment c'est à la faveur du sommeil que l'imaginaire s'impose à l'esprit. Mais la production des rêves obéit au même processus – ce qui suffit supprimer toutes les superstitions que l'Antiquité attachait aux songes (divination, présage...). Dans le sommeil, l'esprit ne peut plus compter sur le démenti de la perception, sur la vigilance de l'âme pour contester la certitude qui accompagne les images : en rêve, nous croyons voir le mort dont on a l'image ou la représentation et nous sommes ainsi enclins à

croire qu'il continue d'exister par delà sa mort. Comme l'écrit encore M. Conche :

« alors que durant la veille, le monde des simulacres visuels ôte toute apparence de réalité aux simulacres mentaux, ceux-ci, dans le rêve, où ils règnent sans opposition, paraissent nous livrer la réalité même – ce qui est très vrai lorsqu'ils émanent d'être réels, comme les dieux, mais faux lorsqu'ils nous représentent ceux qui ne sont plus (les morts), ou, qui, à cause de leur composition hétéroclite, ne peuvent exister (centaures, etc...) » (*op. cit.*, p. 154).

Autrement dit, il faut distinguer dans la vision onirique le vrai et le faux, le réel et l'irréel : ce n'est pas parce que les simulacres mentaux des dieux sont vrais que les simulacres mentaux des Centaures sont également vrais. C'est à la faveur du sommeil, c'est-à-dire quand la sensibilité est en sommeil, que les simulacres des dieux peuvent impressionner plus facilement l'esprit (malgré la ténuité de leurs atomes et leur éloignement : cf. V, 146-149, alors que c'est à cause du silence des sens que la croyance dans la réalité des simulacres imaginaires n'est pas contestée alors qu'il n'existe pas dans la nature des êtres mi-homme, mi-cheval et qu'il est impossible que continue d'exister une personne après sa mort. Cette théorie de l'imagination permet ainsi de dissiper les illusions de l'imaginaire.

Pourtant cette théorie et ce passage sont loin d'être sans difficultés. La première porte sur la différence entre la perception et l'imagination, ou entre l'image visuelle et l'image mentale. Lucrèce prolonge la thèse de Leucippe (cf. Aetius, IV, 8, 5) selon laquelle les images, sensation ou pensée, viennent du dehors et sont des modifications (*eteroiôseis*) du corps. Mais comme son maître Epicure, à la différence semble-t-il de Démocrite qui tend à identifier âme et esprit, perception et pensée (cf. Aristote, *Traité de l'âme*, A, 2, 404a27 ; *Métaphysique*, G, 5, 1009b), il revient à la simple juxtaposition des deux (cf. *Lettre à Hérodote*, § 49 :

« Il faut encore admettre que c'est parce que quelque chose venant des objets extérieurs pénètre en nous que nous voyons les formes et que nous pensons (*dianoesthai*)».

La perception et la pensée se produisent de la même façon sans que leur rapport soit précisé et éclairé.

La seconde difficulté est une objection commune contre tout matérialisme. Si toute pensée est image, et *a fortiori* si la pensée est visualisation comme ici, alors comment l'esprit connaît-il les activités logiques, les relations, les concepts abstraits dont il n'y a pas de simulacres. Il n'y a pas d'images des symboles logiques, les quantificateurs (quelque soit ou \forall , il existe ou \exists), ou les connecteurs (non \neg , et \wedge , ou \vee), de la relation d'identité, de contradiction, d'implication (\Rightarrow) - et il n'est pas possible de raisonner pour ces objets par analogie (comme pour l'atome ou le vide). Même Bailey qui avance l'hypothèse que « les choses abstraites sont visualisées dans les *conjuncta* ou les *eventa* des choses concrètes » (cité par Boyancé, p. 200-201) conclut que la question est sans réponse et que les difficultés sont insolubles.

Explication anti-finaliste des fonctions corporelles (Vers 824-1057)

Vers 824-857

Les commentateurs notent tous que ce passage s'intègre mal aux vers qui précèdent. Le lien en est très lâche. Il a été question de la vision de l'esprit (exposé), il va être question de la critique des causes finales. Le vers 823 dit : « A ce sujet signalons un vice violemment... ». On peut supposer que dans les deux cas, c'est un régime d'illusion qui est dénoncé. Mais l'illusion téléologique a évidemment une portée plus générale que l'illusion onirique. Donc il est difficile de rétablir la liaison. Le vers est manifestement tronqué., au point de devoir suppléer l'absence d'un verbe (« je proclame »). Le passage qui suit a donc toutes les allures d'une digression. En outre, elle aurait pu sans doute trouver sa place ailleurs, tant la critique des causes finales peut trouver d'emplois pour le matérialisme (contre la religion et la superstition par exemple). Aussi bien son intérêt n'est-il pas à chercher ni dans ce qui précède ni dans son développement lui-même qui n'est pas très original, mais dans ce qui suit : la critique des causes finales introduit la physiologie matérialiste. C'est sous le principe du refus des causes finales qu'il faut expliquer les principales fonctions organiques, dans l'ordre : la faim et la soif, la marche et le mouvement, le sommeil.

Ainsi l'argumentation a une portée extrêmement générale : il peut servir à montrer que l'homme n'est pas l'œuvre des dieux et n'existe pas pour leur rendre un culte. Mais ici le principe est appliqué d'abord au sens de la vue (qui fait peut-être le lien thématiquement avec ce qui précède) auquel sont ensuite associés les jambes, les bras, les mains puis le langage.

Lucrèce soutient que les organes n'ont pas été créés (*creata*) pour remplir certaines fonctions (qui donc leur préexisteraient comme leur cause) mais que c'est au contraire parce qu'ils existent avec une certaine conformation qu'ils peuvent ensuite s'acquitter de celles-ci. En résumé, ce n'est pas la fonction qui crée l'organe (finalisme) mais l'organe qui crée la fonction¹⁸. Le matérialisme ne reconnaît qu'un seul ordre de causalité : la causalité efficiente. La nature n'est pas un système final. Donc la claire lumière des yeux [= la vision] n'a pas été créée [par la nature] pour voir au loin ; ce n'est pas pour marcher rapidement que les jambes et les cuisses ont des articulations, ce n'est pas pour être utiles à toutes les commodités possibles (*quæ foret usus*) de la vie, que nous avons des bras et des mains. Donc ce n'est pas pour l'usage ou la fonction que le corps humain est conformé comme il l'est, c'est-à-dire que la nature n'a pas eu en vue l'utilité de l'homme dans la production des choses. Le principe de l'illusion ou l'erreur de raisonnement est dégagé ensuite :

« Toute explication de ce genre est à contresens, inversant les rapports dans le raisonnement puisque rien dans le corps n'est pour notre usage, mais, lorsqu'un organe s'est formé, il crée l'usage ».

¹⁸ Cf. plus loin vers 935 : le cuir, les écailles, les parties calleuses ne sont pas faits pour protéger le corps, mais la protection du corps est leur fonction. Il se trouve que par le hasard des rencontres atomiques certains êtres sont apparus avec une peau dure, une carapace, des écailles et qu'ainsi protégés contre l'air, l'eau, ils ont subsisté. Comme dit Robin, « la protection du corps est alors vraiment un effet, et non une cause » (commentaire, p. 272).

Lucrèce précise ici : 1/ le finalisme est une doctrine qui commet un *ustéron-proteron*, une inversion dans l'ordre des choses, plaçant l'effet avant la cause, la cause après l'effet (*perversa prae-postera*) ; 2/ ce raisonnement faux (qui inverse l'ordre réel) est donc une fausse explication et même n'explique rien : expliquer par la cause finale (x existe pour (en vue de) y , donc y est la cause explicative de x) c'est se payer de mots, substituer à l'ordre des choses des notions verbales. La seule cause d'un fait est une réalité matérielle antécédente ; 3/ il faut alors rétablir la nature dans sa vérité, ou plutôt le raisonnement dans la vérité de l'ordre de la nature : « mais, lorsqu'un organe s'est formé, il crée l'usage » : autrement quand un organe se crée spontanément, c'est-à-dire quand la nature forme un organe sans intention, alors il fait naître le besoin de s'en servir, son usage ou sa fonction (*usus, utendi*). Pour ainsi dire la fonction est un possible ou un accident de l'organe. Le réel (l'organe) précède le possible (fonction) et non pas l'inverse. Le raisonnement vrai comme dit souvent Lucrèce (plutôt que la vérité, pour ne pas en faire une idole ou une essence), ici le raisonnement critique est parfaitement clair : a) ce n'est pas le besoin qui fait l'organe (834, 842, 857), mais b) l'organe est une production spontanée (mais qui obéit à la nécessité) de la nature qui fait naître la fonction c) en donnant l'idée de s'en servir (835, 840).

Manifestement tout le passage est dirigé contre Aristote dont la physique et la biologie sont largement finalistes. On peut citer particulièrement le livre II de la *Physique*, chapitre 8 ou les *Parties des animaux*, IV, 687a. Aristote expose la doctrine mécaniste d'Empédocle et d'Anaxagore pour la critiquer au profit d'une physique téléologique :

« qu'est-ce qui empêche la nature d'agir non pas en vue d'une fin ni parce que c'est le meilleur, mais comme Zeus fait pleuvoir, non pour augmenter la récolte mais par nécessité ; car l'exhalaison s'étant élevée, doit se refroidir et, s'étant refroidie et étant devenue eau par génération, descendre ; quant à l'accroissement de la récolte qui suit le phénomène, c'est un accident. (...) Par suite, qu'est-ce qui empêche qu'il en soit de même pour les parties des vivants ? Par exemple, c'est par nécessité que les dents pousseront, les unes, les incisives, tranchantes et propres à déchirer, les autres, les molaires, larges et aptes à broyer ; car, dit-on, elles n'ont pas été engendrées pour cela, mais par accident il se rencontre qu'elles sont telles » (*Physique*, 8, 198b 16sq).

Aristote suggère même que tout se passe « comme si » il y avait finalité, alors qu'il n'y a en réalité qu'un processus nécessaire (sans dégager le principe simplement subjectif et réflexif du principe de finalité comme le fera Kant) et qu'un principe de sélection opère dans la nature (seuls les être « convenablement constitués » ne périssent pas. Mais c'est pour mieux critiquer le déterminisme et le mécanisme de ces doctrines archaïques au profit de la théorie des quatre causes et du primat de la forme et de la fin.

Mais l'argumentation de Lucrèce est aussi bien dirigée contre l'école stoïcienne. Par exemple Balbus, dans le *De natura deorum* de Cicéron qui est le porte-parole des stoïciens, développe de manière détaillée l'adaptation de l'être humain et du corps humain aux fonctions qu'ils doivent remplir, notamment dans le cas des mains (II, 150), mais aussi les organes de la parole

que Lucrèce mentionne également tour à tour dans notre passage. Là où Cicéron écrit :

« Il est incroyable, à y regarder de près, de voir tous les artifices fabriqués par la nature en vue de l'usage du discours. (...) Comme la nature a bien disposé les mains qu'elle a données à l'homme et à combien d'arts les fait-elle servir ! » (De la nature des dieux, II, 149-150),

Lucrèce dit exactement le contraire :

« L'origine de la langue est bien antérieure à celle du langage et les oreilles étaient formées avant d'entendre un son, tous les membres enfin existaient, à mon sens, avant d'avoir une fonction » (839-842).

Au livre V, quand il abordera la question de l'origine du langage, Lucrèce répétera la même thèse de l'antériorité des organes de la parole par rapport au langage (1056 *sq.*).

La fin du passage, à partir du vers 843, est consacrée à la réfutation de la confusion qui est à la racine de la doctrine finaliste. Elle repose sur une analogie entre les organes du corps et les outils de l'homme que Lucrèce dénonce. Il conteste ainsi l'idée que l'organe est pour l'homme un instrument ou qu'il entretienne le même rapport de façon originelle à ses organes qu'à ses outils. Les hommes ont combattu à main nue, corps à corps avant de manier l'épée, le bouclier ou l'arc. Le sommeil est un besoin qui précède le confort d'un lit comme l'étanchement de la soif par rapport à la coupe. Il faut donc ici encore restaurer le raisonnement vrai : pour tous ces artifices, il est crédible que la fonction constitue leur fin. Autrement dit, pour la technologique humaine, la causalité finale est explicative. Mais l'erreur consiste à universaliser à la nature ce qui est vrai de la production technologique chez l'homme, ce qui est une forme d'*usteron-proteron* : établir comme originaire ce qui est secondaire (téléologie technique). Il ne faut pas traiter ensemble les choses naturelles (les corps, les parties des corps) et les choses artificielles (les outils), en disant par exemple que la main est un outil d'outils. Dire que la main est un outil qui tient lieu de tous les autres, c'est assimiler l'organe formé par la nature à l'instrument inventé par l'intelligence humaine et donc présupposer que la nature en produisant l'organe suit la même méthode, c'est-à-dire poursuit une fin que l'homme dans sa production technique où la fonction est cause finale. Aristote disait dans un texte célèbre sur *Les parties des animaux* : l'homme n'est pas l'animal le plus intelligent parce qu'il a des mains, mais il a des mains parce qu'il est intelligent parce que l'intelligence donne le mode d'emploi multifonctionnel des mains. Aussi la théorie aristotélicienne de la causalité est-elle entièrement dominée parce qu'on peut appeler un « schème technique » (Lévy-Leblond) : l'art imite la nature, mais c'est l'analyse de la production technique qui fournit le modèle de l'intelligence de la causalité.

« Si les choses artificielles sont produites en vue de quelque fin, les choses de la nature le sont également, c'est évident ; car dans les choses artificielles comme dans les naturelles les conséquents et les antécédents sont entre eux dans le même rapport » (*Physique*, 8, 199a17-20).

Dans les deux cas, la chose est le produit de la fin. Or Lucrèce conteste cette évidence en soulignant que « tout ce qui naquit de soi-même et fournit ensuite la notion de son usage forme une classe à part » (vers 853-854). Pour les choses produites par la nature, « nous distinguons d'abord les sens et les organes » (vers 855) et ensuite l'usage et la fonction. Donc ce n'est pas l'usage et la visée de notre intérêt qui est la cause de la conformation de notre corps.

La conclusion a une portée générale : il rappelle à Memmius qu'il n'a nulle raison de croire que les organes du corps aient été créés dans notre intérêt, c'est-à-dire qu'il est toujours erroné de raisonner en termes finalistes pour la connaissance de la nature. Substituer le rapport moyen-fin au rapport cause-effet produit une image inversée de la réalité. Spinoza (cf. *Ethique I*, Appendice) se souviendra sans doute de ce passage de Lucrèce dans son explication de la racine du préjugé téléologique (d'une part l'ignorance des causes et d'autre part la conscience des hommes que leur comportement est dirigé par la recherche de l'utile) et dans son rapport à la superstition. L'"explication" téléologique doit être d'autant systématiquement écartée qu'elle est l'origine de tous les préjugés qui accablent l'humanité.

Lucrèce tente donc d'expliquer les fonctions de la vie, sans faire appel aux causes finales. Deux propriétés caractérisent le vivant : il se nourrit et il se meut – la corrélation entre le vivant (*zōon*), plus précisément l'animalité, la sensation et le mouvement ont été particulièrement soulignée par Aristote dans ses traités biologiques. Plus précisément, le mouvement animal est volontaire : l'animal se déplace au gré de sa volonté.

Vers 858-876

La nutrition s'explique aisément de manière matérialiste (vers 858-876) : la faim et la soif sont l'effet nécessaire de l'affaiblissement du corps qui est lui-même l'effet de l'effort du corps vivant pour vivre : le corps pour pouvoir se mouvoir a besoin de respirer, il sue et ainsi est condamné à perdre une quantité importante d'atomes. L'absorption des atomes des aliments, leur assimilation par le corps restaurent ses forces. L'analyse est rapide parce qu'il semble évident que l'être vivant a besoin de se nourrir pour entretenir son existence, que la nutrition est une fonction biologique qui s'explique par le mécanisme des atomes.

Vers 877-906

Mais le mouvement volontaire présente évidemment un cas plus problématique dans un cadre matérialiste. Comment expliquer le mouvement volontaire sans déroger au matérialisme, c'est-à-dire sans faire intervenir les causes finales (le corps se meut pour... , le mouvement est tendu vers un but qui en est la cause) et donc en maintenant la connaissance dans les strictes limites du déterminisme ? C'est l'enjeu du passage (vers 877-906) : expliquer le mouvement volontaire en fonction de la physique atomiste. On a affaire à une conception « mécaniste de l'acte volontaire » (Ernout, Robin, p. 266).

« Comment nous pouvons marcher quand nous le voulons... ». De fait nous marchons, de fait nous nous déplaçons à notre guise. Quel est exactement le

problème pour Lucrèce ? Ce n'est pas celui de comprendre comment la volonté peut animer le mouvement du corps – car la volonté n'a rien d'immatériel : on n'est pas dans un dualisme ontologique – mais par quelle « force » (le latin dit simplement « *quae res* ») la volonté peut déplacer « tout le poids de notre corps ». La volonté ne peut être principe de mouvement que si elle est une force matérielle (monisme) – seul ce qui est matériel entraîne le mouvement de ce qui est matériel.

On peut considérer que ce passage apporte un complément : jusqu'ici la pensée (à travers la sensation) a été envisagée dans sa dimension réceptive en tant que moyen de connaissance, puis en tant que faculté spontanée d'attention. Présentement, Lucrèce examine la pensée en tant qu'active, c'est-à-dire comme principe de mouvement, c'est-à-dire comme volonté. De fait le mouvement volontaire pose le problème de la liberté. On doit ici rappeler plusieurs choses : 1/ la liberté c'est-à-dire la *libera voluntas* qui concerne l'éthique est associée chez Lucrèce au moins à l'hypothèse du *clinamen* – qu'on ne rencontre pas au § 43 et 44 de la *Lettre à Hérodote*, mais la thèse pourrait être postérieure chez Epicure à cette œuvre - : au chant II (vers 216-293), il prête aux atomes le pouvoir de dévier spontanément de leur trajectoire (chute vers le bas dans le vide) en avançant deux arguments : s'il n'en était pas ainsi, la nature n'aurait créé aucune chose (la nature ne serait pas la nature, la nécessité n'aurait pas été féconde) et cette propriété peut se déduire de l'observation des phénomènes imputables à la volonté des êtres animés (cf. Salem, p. 67). 2/ la liberté de la volonté est donc essentiellement associée à la possibilité des êtres vivants à se déplacer dans l'espace. Autrement dit, « libre » signifie spontané et non contraint, et cette spontanéité et cette non contrainte se manifeste précisément dans le mouvement volontaire. Par là même, on comprend que la liberté n'est pas une spécificité humaine, qu'elle est irréductible au libre arbitre de la philosophie classique mais une propriété du vivant en général (liberté de mouvement). Si l'on résume les deux idées, il apparaît que la liberté que nous expérimentons en nous-mêmes comme le font tous les vivants trouve le fondement de sa possibilité dans le mouvement de l'atome lui-même : la liberté ou le mouvement volontaire est contenu en germe dans la nature des choses (le mouvement volontaire se précède dans le mouvement de déviation de l'atome) et ainsi la nécessité laisse place à la liberté du sage.

L'intérêt du passage est de décrire le processus du mouvement libre ou volontaire, en distinguant deux phases : comment s'élabore la décision de marcher (vers 881-887) et comment elle est mise à exécution (vers 887-906).

1) Il n'y a pas de mouvement (marche) sans volonté de se mouvoir (de marcher) : « nul ne commence rien si l'esprit auparavant n'a vu ce qu'il veut faire » (vers 883-884). Mais il n'y a pas de volonté de se mouvoir sans simulacre de mouvement (*simulacra meandi*). La volonté ne procède pas de la liberté intérieure de l'arbitre, d'une pure spontanéité – ce qui remettrait en cause le principe selon lequel rien ne naît de rien – mais d'images de mouvement : « des images de mouvement viennent *d'abord* marteler notre esprit ». Autrement dit, la théorie des simulacres sert à expliquer la volonté et récuse ainsi le finalisme : la cause du mouvement est la volonté de se mouvoir mais celle-ci est réellement précédée par des images de mouvement. Lucrèce renvoie à un passage antérieur (« comme nous l'avons dit plus haut ») sans doute les vers 722-822 du chant IV où Lucrèce a expliqué

comment l'esprit sélectionne parmi toutes les images qui le frappent à chaque instant. Ainsi la volonté de marcher ne peut naître sans que ne se présentent spontanément, c'est-à-dire non intentionnellement des images de mouvements ni sans que ces images aient été sélectionnées par l'esprit.

2) L'esprit ensuite met à exécution la volonté de marcher en heurtant l'âme (*anima*) qui heurte à son tour le corps dans lequel elle est diffuse et auquel elle est unie étroitement. Pour comprendre la distinction et le lien entre l'esprit (*animus*) et l'âme (*anima*), il est utile de rappeler la doctrine d'Epicure telle qu'elle est exposée dans la *Lettre à Hérodote*. L'âme (*psuchè*) est composée d'une partie rationnelle (*to logikon*) située dans la poitrine « comme on le voit clairement par les craintes et la joie », et d'une partie irrationnelle (*to alogon*) répandue dans tout le corps. L'*animus* chez Lucrèce correspond à la partie rationnelle, siège des émotions, de la pensée rationnelle, de la délibération et de la volonté, et l'*anima* à la partie irrationnelle, c'est-à-dire la sensibilité avec le plaisir et la douleur. L'âme est matérielle comme le corps : ses atomes sont, à la différence de ceux du corps, très lisses et très ronds et beaucoup plus subtils qu'eux, et comportent quatre éléments : l'un est semblable au souffle (*pneuma*), les autres à l'air (*haèr*), à la chaleur ou au feu (*thermon*), et le 4^{ème}, responsable des phénomènes de l'esprit, n'a pas de nom – ses atomes sont encore plus lisses, plus ronds et plus ténus que les atomes de l'âme. En résumé : l'âme est abritée par et dans le corps (sans cette enceinte la sensibilité qui consiste en mouvements atomiques serait impossible : l'âme est la cause de la sensibilité mais c'est le corps qui en est la condition) et la substance innommée (*akatonomaston*) l'est par l'âme – Lucrèce parle de l'*animus* comme de « l'âme de l'âme » (*anima animæ*) en III, 275 : il est à l'âme, ce que l'âme est au corps. Le corps réduit l'espace libre de choc pour les atomes et permet ainsi la multiplication et la transmission des collisions sous forme de courants cinétiques – ce qui n'est plus possible quand le corps est mort : alors les atomes de l'âme se dispersent et la sensation cesse. C'est pourquoi la mort est « privation de sensation » et, à ce titre, n'est pas à craindre comme un mal.

Ainsi mécaniquement, progressivement (*paulatim*, 891) par mouvements successifs (images de mouvement -> mouvement sur l'esprit -> mouvement sur l'âme qui contient l'esprit et qui est conjointe à tout le corps -> mouvement dans le corps -> mouvement externe) tout le corps se met en mouvement. Ainsi de proche en proche toute la masse du corps s'anime.

La suite du texte fait intervenir une cause supplémentaire. Lucrèce fait intervenir l'air qui pénètre largement par les pores du corps entièrement relâchés, et son action co-agit à celle de la volonté pour engendrer le mouvement. Le mouvement accroît la mobilité du corps : le mouvement se fait par lui-même moins dense et attire dans le corps l'air extérieur. L'air se répand dans tout le corps et les atomes plus subtils de l'air se substituent aux atomes plus denses de la matière corporelle, ce qui rend le corps plus mobile encore. Cette coaction ou cette convergence de deux « facteurs » est décrite, comme souvent en fin de raisonnement chez Lucrèce, par une image : elle est comparée au navire qui est « poussé par les voiles [= les mouvements dans le corps <- de l'âme <- simulacres] et le vent [l'air] ». Et l'analogie est ici encore plus qu'illustrative, même si elle témoigne toujours de l'originalité et de l'invention poétique de Lucrèce : elle permet de résoudre le problème initial (comment comprendre que le mouvement volontaire de l'esprit (c'est-à-dire

des atomes subtils comme l'air) puisse animer et déplacer le corps tout entier). Donc le corps est comme un navire : de même que les atomes subtils du vent suffisent à déplacer le vaisseau immense avec tout son chargement, quand une main experte sait conduire sa course, de même l'esprit imprime au corps le mouvement qui s'entretient lui-même par l'air subtil dont il a besoin. L'analogie est d'autant plus justifiée si comme on l'a rappelé (cf. *Lettre à Hérodote* ou chant III) que parmi les atomes de l'âme, certains sont des atomes de vent. Autrement dit l'analogie est fondée sur l'identité (atomes de l'air et du vent, qu'on peut ici assimiler = atomes de l'âme).

On doit attirer l'attention sur deux points pour finir d'expliquer le passage. D'abord l'hypothèse du *clinamen* n'intervient pas directement dans l'explication. La spontanéité n'est pas ici du côté du mouvement de l'atome mais plutôt du côté du hasard des simulacres qui frappent l'esprit. Le mouvement est d'abord l'ébranlement de l'esprit par des images de mouvement qui se pressent sur l'esprit, que l'esprit donc ne produit pas, mais qu'il se contente de sélectionner en fonction du besoin ou du désir qui reste la motion fondamentale de l'être vivant. Donc en fait de théorie matérialiste de la liberté, on a affaire à une théorie du mouvement volontaire, lui-même réduit au cas simple de la marche. Dans ce cadre, l'esprit est essentiellement passif, sa seule activité consistant non pas à produire des images mais à sélectionner les simulacres en fonction du besoin présent. Ensuite force est de constater qu'il y a une disproportion entre « la description du surgissement de la volonté (= 6 vers) et celle de sa mise en œuvre (= 24 vers) » (Salem, p. 88). Cette disproportion se comprend aisément car ce processus est plus facilement explicable ou descriptible en termes strictement matérialistes.

Le sommeil - Vers 907-961

Le sommeil est en quelque sorte l'opposé de la sensation et du mouvement. Lucrèce rappelle étrangement Memmius à une attention plus soutenue (vers 912) et pour l'y aider prend soin de composer des vers peu nombreux mais mélodieux. La poésie est une fois de plus l'instrument de la persuasion de la vérité.

Mais qu'y a-t-il de si dangereux dans le sommeil et de si délicat pour une théorie du sommeil ? En un sens ce n'est pas le sommeil qui est en lui-même inquiétant mais l'activité onirique qui en est l'occasion. Le sommeil est une fonction de la vie. Lucrèce lui donne donc une explication mécanique comme pour les autres fonctions biologiques. Mais l'explication reste elle-même paradoxale puisque c'est une fonction biologique qui ressemble à une petite mort : le sommeil est comme une mort partielle et ponctuelle. Lucrèce suit là certainement l'opinion de tous les philosophes anciens qui voient dans le sommeil un commencement de mort.

C'est une fonction de la vie mais qui s'explique comme le contraire de la sensation et du mouvement. Autant la sensation est concentration d'atomes, le mouvement volontaire sélection attentive de simulacres, autant le sommeil est dispersion des atomes de l'*anima*. Lucrèce explique ainsi, en suivant Epicure (cf. *Lettre à Hérodote*, § 67 : « Le sommeil se produit quand les parties de l'âme sont disséminées dans le composé, se ramassent en un point, ou perde leur cohésion, ou sont expulsées par les chocs ») que certains de ses atomes sont chassés au-dehors, d'autres sont poussés vers les profon-

deurs cachées du corps, d'autres encore sont disjoints. Le sommeil est donc une expérience vitale de la division de l'âme. Ce déchirement (vers 917), ce bouleversement (vers 922), cette révolution (vers 929) – puisqu'il s'agit du contraire du processus de la sensation et du mouvement – ne sont jamais complets, sinon la vie serait elle-même supprimée : l'âme n'est jamais rejetée « tout entière, sinon le corps reposerait par le froid de la mort pour toujours envahi » (vers 923-924).

Ce sont donc les mêmes mécanismes qui expliquent le sommeil, et la sensation et le mouvement, mais à l'envers. La dispersion est due soit à l'action de l'air, extérieur ou inhalé, soit à l'action de la nourriture (vers 929-961) : l'air peut étourdir comme la nourriture alanguit. Alors les sens deviennent inactifs, le mouvement est inhibé : le corps relâche sa tension interne, c'est-à-dire l'âme perd partiellement sa cohésion dans tout le corps (vers 950-953).

Lucrèce rend compte ici d'une part du fait que dans le sommeil, le corps n'est plus le véhicule de la sensation et du mouvement : il est vivant mais non disponible pour les manifestations de la vie ; les membres sont comme disjoints ; d'autre part « comment » le sommeil engourdit toutes les facultés de l'âme (sensation, mouvement).

Dans cette théorie du sommeil, Lucrèce passe sous silence l'aspect subjectif du phénomène, « l'abolition de la conscience » (Boyancé, p. 205).

En fait, si l'*anima* cesse ses fonctions (la sensibilité et le mouvement), il semble que l'esprit (*animus*) reste éveillé sans pourtant être relié au monde extérieur (puisque l'âme n'assure plus ce rapport) et que cette activité peut expliquer le rêve.

Les rêves - Vers 962-1029

Lucrèce est plus prolixe à propos des songes. L'explication des rêves réintroduit la théorie des simulacres et vient répondre au projet initial de tout le chant : constituer une théorie matérialiste de l'imaginaire pour libérer les hommes des images qui les terrorisent « dans la veille comme dans le rêve » (vers 36).

Si l'on fait abstraction de tout le pittoresque auquel se livre Lucrèce dans ce passage, deux idées méritent d'être relevées.

1/ Les rêves ne sont pas une spécificité humaine : les animaux rêvent comme les hommes (vers 987-1010). Du même coup, en reliant les hommes et les animaux par l'activité onirique, Lucrèce brise le lien antique entre les hommes et les dieux : les rêves ne sont pas des signes divins, ou le moyen d'action des dieux et des démons pour communiquer avec les hommes¹⁹. Donc le rêve est un fait physique et non symbolique.

2/ et si les rêves leur sont commun c'est que les songes naissent des simulacres de la veille ou de simulacres analogues à ceux auxquels les individus ont été attentifs pendant la veille. Lucrèce détaille les motifs possibles d'attention : les avocats rêvent qu'ils plaident, les généraux qu'ils guerroient, les gladiateurs qu'ils combattent (vers 971-983). Autrement dit, contre la plus ancienne culture, Lucrèce ôte au rêve toute dimension fantastique, tout

¹⁹ A l'exception semble-t-il des pythagoriciens qui attribuaient aux dieux également les songes des animaux.

attrait mystérieux. Le rêve n'a aucune valeur magique ou prophétique, on l'a dit. En rêvant, l'individu ne fait que prolonger les actions, les activités qui lui sont habituelles. Marcel Conche dégage l'essentiel :

« Nous apprenons : 1° que le rêve répète la veille (il ne révèle donc pas un aspect de l'homme habituellement refoulé et caché) ; 2° que l'orientation de l'attention pendant la veille est commandée par les besoins, intérêts, préoccupations, habitudes, goûts, en un mot par la nature de chacun (que cette "nature" soit ou non le résultat de l'habitude) » (p. 156).

Il n'y a donc rien à craindre des rêves qui s'expliquent complètement au niveau de la physique.

Mais parmi tous les simulacres qui s'imposent dans le sommeil au rêveur, ceux que suscite le désir sont les plus puissants. Les rêves érotiques que Lucrèce évoque pour finir (1026-1029) lui fournit une transition convenable pour introduire la dernière partie du chant consacrée à l'amour.

Sexualité et passion amoureuse (vers 1058-1287)

Ce passage est la présentation de la conception épicurienne de l'amour. Il suit immédiatement la description de la naissance de la sexualité à la puberté.

La puberté et le besoin sexuel : vers 1037-1057

Lucrèce parle ainsi d'abord en physiologiste et en médecin. Il explique ainsi comment naît et se propage dans le corps le désir sexuel. Pour Lucrèce l'érection s'explique : a) par l'afflux de semence (et non du sang) b) qui provient de tout le corps (selon la théorie (critiquée par Aristote) de Démocrite, l'autre hypothèse médicale étant que le sperme provient du cerveau et de la moelle). Comme dit Salem : « A la vue d'une personne qui nous semble agréable, la semence se retirant de l'ensemble de l'organisme où elle était disséminée jusque-là – va se concentrer dans certaines régions nerveuses et éveiller tout spécialement les parties génitales : celles-ci s'irritent ... et se gonflent écrit Lucrèce, qui considère, par conséquent, que c'est un afflux de semence (et non de sang...) qui explique l'érection. Alors advient la volonté consciente » (p. 169). Ainsi l'amour dans sa facticité physique est un processus intégralement matériel : flux de simulacres à partir d'une personne qui est la cause du désir, flux d'atomes de la semence vers les parties génitales, éjaculation de la semence dans le corps désiré.

Critique de l'amour heureux (1073-1140)

Ainsi le désir sexuel est d'abord inconscient, naît dans le corps comme un besoin physique de répandre la semence dans l'être qui a excité le désir et consiste dans l'attente d'un plaisir immédiat. Mais l'amour, c'est autre chose. L'opposition est stylistiquement exprimée par « *haec* » - et par le contraste entre la chaleur du désir et la froideur de la passion amoureuse (*frigida cura*), qui mêle l'inquiétude, l'angoisse, la jalousie, le soupçon sans fin.

« Pour nous », c'est-à-dire pour nous humain, l'amour commence par le plaisir mais aussitôt goûté, il cède la place à la froide inquiétude parce que le désir ne s'attache pas seulement au corps qui l'a éveillé mais à la représentation mentale, aux simulacres, au « nom chéri » de la personne aimée.

Il ne faut pas confondre l'amour-désir (le besoin sexuel comme désir naturel mais non nécessaire selon Epicure) et l'amour passion. Toute la suite du chant est consacrée à la critique de l'amour-passion qui est aux yeux de Lucrèce une maladie : sur le besoin sexuel se greffe la passion tour à tour décrite comme un abcès (*ulcus*), une plaie secrète (*vulnus caenum*), un mal qui ronge les amants, qui s'avive et s'indure ou s'incruste (1069, 1090, 1120).

Les illusions de l'amour : vers 1141-1191

Mais pour saisir tout l'intérêt du passage, il faut aussi noter que cette critique de l'amour est presque juxtaposée avec le développement sur les formations oniriques - les deux passages ne sont séparés que par la vingtaine de vers sur la puberté et le besoin sexuel qu'on vient de résumer (1037-1057). C'est dire si les deux phénomènes sont analogues. Leur genèse est comparable : l'amour comme le rêve naît d'un défaut de vigilance de l'esprit qui se laisse impressionner par l'accumulation de simulacres provenant d'une même origine. Ici la même personne devient l'aimé, impressionne l'esprit de celui qui devient l'amant par la répétition des mêmes simulacres. Et c'est pourquoi même physiquement absent, l'aimé est toujours présent à l'âme de l'amant au point de l'obséder et de le torturer : « que l'aimé soit absent, ses images pourtant sont présentes, son nom hante et charme l'oreille ».

Epicure préconisait l'éloignement pour défaire la passion : « si l'on supprime la vue et les rencontres, et la vie ensemble, la passion amoureuse disparaît » (*Sentence vaticane*, 18). Loin des yeux, plus de simulacres, loin du cœur. Ici Lucrèce propose une autre réponse. Il s'agit moins de cultiver l'absence qu'au contraire de fuir la présence insistante des simulacres de l'objet d'une part en exerçant son attention à se distraire des images et de ce qui entretient la passion et surtout d'autre part en abandonnant le désir à la présence actuelle de tout objet aimable, c'est-à-dire concrètement à cultiver la Vénus vagabonde ou volage (*volgiva Venus*) – qui correspond à l'Aphrodite Pandémos (populaire), c'est-à-dire terrestre, des Grecs et que Pausanias dans le *Banquet* opposait à l'Aphrodite céleste (*Banquet*, 180c sq) : l'Aphrodite triviale « c'est l'amour qui règne parmi les gens du commun. Ils aiment sans choix, non moins les femmes que les jeunes gens, plutôt le corps que l'âme, ils n'aspirent qu'à la jouissance ; pourvu qu'ils y parviennent, peu leur importe par quels moyens ». Pour éviter que le mal ne s'insinue, que la plaie ne se ravive, que la souffrance donc s'entretienne, il faut s'abandonner à l'amour sans s'attacher à l'amant : désirer l'amour sans aimer l'objet désiré. Selon Kleve (cité par Salem, p. 173), on retrouverait la Vénus volage de Lucrèce dans cet épigramme de Philodème : « un homme, une femme, une rencontre fortuite, elle consent tout de suite ; quant à l'argent, elle n'y tient pas ». Dans cette union hasardeuse et fugace, la passion amoureuse n'a pas les moyens de se constituer, l'amour reste le besoin sexuel, le processus physique qu'il est originellement. Ici Lucrèce prend évidemment le contre-pied de l'adage commun : il ne s'agit pas de transfigurer le plaisir or-

giate par le sentiment et la passion de l'amour, mais au contraire de retrancher du plaisir l'égarement de la passion. Le plaisir pur c'est le plaisir sexuel qui doit être vécu dans son immédiateté. Pour ainsi dire il faut combattre le mal par le mal : pour ne pas endurer la passion, pour éviter que le mal s'aggrave, il faut qu'une plaie en remplace une autre : non pas contenir en soi la semence pour la réserver à un unique amour mais au contraire satisfaire son désir librement, c'est-à-dire libérer naturellement la semence pour goûter la douce volupté sans le souci glacial. Lucrèce recommande la copulation thérapeutique (Salem, p. 171). Aussi peut-il prescrire : « Fuir l'amour n'est point se priver des joies de Vénus, c'est au contraire en jouir sans payer de rançon ». La seule manière d'être libre en amour est de se prémunir de la passion c'est-à-dire du désir exclusif pour l'objet aimé. Il s'agit d'éviter les « filets de l'amour » (1147) sans renoncer « aux liens de Vénus ». Le plaisir conforme à la nature, c'est la Vénus volage : le plaisir contre-nature ou du moins toujours assorti de souffrance (la rançon) ce sont les rets de la passion amoureuse. L'amour apporte toujours plus de douleur que de plaisir, ou lie le mal au plaisir : et par nécessité, la part du mal ne cesse d'augmenter au point que la relation amoureuse est une relation d'aliénation complète. L'amoureux se trompe sur le plaisir et se rend misérable (*miser*, 1076, 1159, 1179) : au contraire est sain (*sanus*, 1075) celui qui, fuyant le faux plaisir de l'amour, jouit d'un plaisir plus pur. Celui-ci prend le plaisir sans se charger du mal qui en est le cortège habituel (*poena commoda*) : le plaisir de l'amour (volupté) sans l'inconfort de la passion amoureuse. La nature (Vénus) a forgé des liens entre le désir et tout objet qui l'anime (1058-1059) : l'homme veut resserrer artificiellement ce lien autour de la relation exclusive de l'amant et de l'aimé. « Pour nous » (*pro nobis*), les humains, l'amour c'est Vénus défigurée en amour-passion : « pour nous » les épicuriens, l'amour c'est Vénus volage, le lien du désir et du plaisir sans le filet de la passion exclusive à l'aimé. La sagesse épicurienne restaure l'amour dans sa vérité, comme elle rétablit la mort dans sa facticité.

Lucrèce désigne l'amour comme plaisir de Vénus, qui échappe à la composante pédérastique (cf. G. Rodis-Lewis, *Epicure et son école*, p. 187) de l'école platonicienne. Mais surtout à la suite de son maître il assimile l'amour au délire et le délire à la folie (au lieu que Platon les distingue dans le *Phèdre*). Avec le temps, il devient frénésie (*furor*, 1069). Toute la critique lucrétienne travaille à désublimiser l'amour comme s'il était un don divin pour le réduire à une fureur. Selon Boyancé (p. 206), même si nous savons peu de choses du traité sur l'amour d'Epicure, on peut raisonnablement penser qu'il ne pouvait ignorer les théories de Platon (du *Phèdre* et du *Banquet*), qui en font un dieu ou un demi-dieu capable d'élever l'homme vers des vérités transcendantes. Rien de tel pour Epicure. Et quel que soit l'originalité de Lucrèce par rapport à son maître (peut-être la Vénus volage mais plus sûrement l'extrême pessimisme et l'amertume de sa description), le disciple partage avec celui-ci le refus d'attribuer à l'amour tout attrait surhumain. Contre le mythe, l'explication physiologique ; derrière les noms mythologiques de Vénus et de Cupidon, rétablir le désir et le plaisir. Il ne faut pas diviniser l'amour mais au contraire identifier les divinités de l'amour au processus aveugle du désir. Voici la définition que donnait Epicure de l'amour (*eros*) : « un appétit violent (*orexis*) des plaisirs sexuels, assorti de fureur et de tour-

ment » (*ibid.*, p. 186). C'est précisément cette fureur et ce tourment que Lucrèce décrit dans la suite du passage.

Etreinte mutuelle, piège commun - vers 1192-1208

Deux thèmes dominent les vers suivants : l'incertitude ou l'indétermination et le caractère agonistique de l'étreinte amoureuse. Les deux aspects sont liés. Ils illustrent le caractère illusoire de la passion amoureuse, c'est-à-dire l'illimitation du désir et sa vanité. On peut dire que l'amour est le type même de la passion illimitée. Que désire le désir amoureux ? Le désir naturel et nécessaire de la faim et de la soif est identifiable, fixe et borné. C'est ce que précisent les vers 1091-1092 : « Nourriture et boisson absorbées par le corps peuvent y occuper certaines parties. Ainsi se comble aisément le désir d'eau et de pain ». Au contraire, dans l'amour le désir s'exaspère de ne jamais savoir ce qu'il désire et comment il doit désirer. C'est pourquoi l'amour se présente essentiellement comme « errance, inapaisement, irrémédiable irrémédiation causée par un unique objet : au moment même de la possession, l'ardeur morbide des amants ne parvient point à se fixer. Jouiront-ils d'abord par les yeux ? par les mains ? » (Salem, p. 177). Qui désire l'objet qu'il aime ne sait pas quoi et comment désirer. Sa bouche, ses mains errent : l'amour rend la jouissance indéterminée et indéterminable. Et paradoxalement c'est cette errance essentielle qui explique que l'étreinte amoureuse soit un combat plutôt qu'une danse. Lucrèce décrit alors la violence de l'acte sexuel, quand il est ensorcelé par la passion amoureuse. Cette fureur agonistique des corps qui fait comparer l'étreinte à une sorte de rage (*rabies*, 1083) prolonge la blessure (*volnus*, 1049) et le coup (*ictus*, 1050) porté par l'objet aimable sur l'amant évoqués dans le passage sur le besoin sexuel et sur la puberté. Cette comparaison du désir sexuel avec une blessure infligée par l'ennemi (ce qui implique que l'aimé ne puisse être un ami de l'amant) est peut-être la rationalisation du mythe d'Eros chasseur. Et de même que le sang gicle du côté où le coup a été porté, de même la semence tend à se projeter dans le corps qui l'a blessé d'amour.

Les amants se consomment ensemble, dépérissent de leur amour – Lucrèce développe largement ce vocabulaire de la consommation : 1090, 1121, 1138...) : mais d'abord, ils se font du mal parce que la relation d'amour est constitutivement une relation d'hostilité. Aussi, emportés dans leur fureur, vaincus par la blessure éternelle de Vénus, ils se font souffrir. Chaque partenaire est la proie de l'autre et son prédateur : « Leur proie, ils l'étreignent à lui faire mal, morsures et baisers lui abîment les lèvres. Impure, leur volupté cache les aiguillons les incitant à blesser l'objet, quel qu'il soit » (1079-1083). L'acte sexuel est une joute cruelle et il n'y pas d'étreinte heureuse. Plus loin, Lucrèce donne une description peu flatteuse de ce corps-à-corps, de l'empressement des bouches qui échangent leur salive, du raidissement des corps, du tremblement et de la liquéfaction (l'illimitation du désir, l'épuisement qu'il engendre sont exprimés par les images nombreuses de la liquidité : la passion s'installe comme une instillation (« Vénus distille dans notre cœur les premières gouttes de sa douceur », 1059-1060), les corps mêlent leurs humeurs et les étoffes moites sont « fatiguées de voir la sueur de Vénus » (1128). L'extase de la jouissance est un répit éphémère : les amants ne sont jamais rassasiés de leur amour : « un nouvel accès de rage et de fureur

les prend » puisqu'ils ne savent pas exactement ce qu'ils désirent en s'aimant. Ils sont les proies d'une « blessure aveugle ».

Lucrèce, comme le note J. Salem, rejoint l'Aristophane du *Banquet* : la passion amoureuse est animée par la nostalgie d'une symbiose avec le corps de l'autre pour retrouver son unité perdue (« l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul et de guérir la nature humaine », 191d). Mais l'amant ne peut s'unir à l'aimé, se fondre en lui faute de pouvoir seulement l'embrasser : ce n'est qu'une partie de son corps qui saisit une partie du corps de l'autre et cette impuissance à l'union des êtres sous l'aiguillon du désir donne lieu à une fureur sans retenue. Certains (Y. Belaval) n'ont pas hésité à dégager la composante sadique de cette exaspération et rapprocher Lucrèce de Sade (« il n'est point d'homme qui ne veuille être despote quand il bande », *Philosophie dans le boudoir*). L'amant croit pouvoir éteindre en lui l'incendie de l'amour dans la consommation de l'acte sexuel. Mais c'est là une illusion parce que l'amour est un désir qui ne se contient pas, qui n'est pas circonscrit, qui est indéfini : « parce que son objet est infini, *in-certus*, la passion est vouée à l'échec » (Salem, p. 179). C'est pourquoi Lucrèce de conclure ce 1^{er} passage par cette formule : « et c'est bien le seul cas où plus nous possédons, plus notre cœur brûle d'un funeste désir ». Plus l'amant possède l'aimé, plus il désire le posséder, moins il le possède. L'amour ne se comble qu'en se creusant.

Pourquoi l'amour est-il un plaisir vain et cruel ? La réponse vient en suivant. Autant le désir d'eau et de pain peut être satisfait par le complément atomique dans le corps, autant le désir de l'autre (amour-passion) est un désir sans objet déterminé et qui ne peut se contenter que de simulacres ténus, impalpables et fugaces. On n'aime jamais l'autre qu'à travers ses simulacres. En aimant, nous ne jouissons en réalité que d'un rien ou d'un quasi-rien : c'est un plaisir sans substance. Et pourtant les amants ne cessent de brûler et de se consumer pour ou par rien. Les simulacres du doux visage, du corps de l'autre persistent et tourmentent l'esprit. L'amour est ainsi une pure déraison, une chimère que l'esprit s'invente à partir de simulacres.

Lucrèce décrit alors le cortège des maux qui accompagnent l'amour.

1/ L'amour soumet l'individu au bon plaisir de l'aimé : au lieu d'être heureux en ne dépendant que de soi, en réduisant les désirs et les plaisirs à ceux qui sont naturels et nécessaires, l'amant se soumet « aux volontés d'un autre ». On trouve ici le motif fondamental de la critique épicurienne de l'amour. La passion amoureuse est contradictoire avec l'idéal ataraxique. L'intérêt exclusif porté à l'aimé empêche l'amitié qui est une condition du bonheur du sage. Le pacte d'amour est très différent du pacte amical. L'amitié engage les amis au secours mutuel, elle est le gage de cette certitude de pouvoir compter l'un sur l'autre : « Nous n'avons pas tant besoin des services de nos amis que d'être assurés qu'ils seraient prêts à nous servir » dit la *Sentence Vaticane* 34. Au contraire le pacte érotique n'assure pas que l'autre poursuit dans le commerce charnel la seule satisfaction du besoin sexuel. Lucrèce plus loin en 1192 indique que les maîtresse parfois font mine d'éprouver du plaisir, ce qui prouve qu'elles poursuivent un autre intérêt que la volupté charnelle. Ainsi l'amant ne peut jamais être certain que sa partenaire recherche la même fin, un désir analogue au sien, de sorte que le pacte érotique risque d'être un marché de dupes. Autrement dit la passion amoureuse est une aliénation. L'homme accepte de dépendre de la volonté d'un

autre et d'un autre dont les intentions sont insaisissables : l'amour institue autrui comme l'arbitre de son plaisir. Partant de là, l'amour est un obstacle au bonheur.

Plus loin (1173), Lucrèce complète cet argument de l'aliénation en dénonçant l'exclusivisme de la passion amoureuse. L'amour fait dépendre d'autrui et d'une seule personne. Or il n'y a rien de nécessaire à aliéner sa liberté et à vivre sous l'empire d'un amour exclusif : « il y en a d'autres qu'elle, nous avons vécu sans elle jusqu'à ce jour ». Il en va de l'amour comme de notre vie : un néant infini les précède, un néant infini leur succède. L'absence antérieure à l'aimé donne une image rassurante (Salem, p. 175) de l'absence qui suivra la rupture. On retrouve ici la règle de l'amour volage : ne pas s'attacher exclusivement à l'aimé est la condition d'une pratique libérée de l'amour. Au contraire la vie de l'amoureux est une vie sans cesse empêchée, nécessairement « hétéronome », sous le « caprice » de l'aimé. L'amour rend idolâtre et de même que les premiers hommes en vinrent à croire que les dieux « peuvent faire tout tourner sur un signe de tête » (V, 1187), les amants obéissent au doigt et à l'œil à leur maîtresse, sur un simple signe de tête (*sub nutu*, IV, 1122).

2/ L'amour conduit les hommes aux conduites les plus insensées – on retrouve là plus d'un trait propre à l'élégie chez Properce ou à la comédie chez Plaute : celui-ci dilapide la fortune lentement accumulée par ses aïeux pour obtenir les faveurs d'une belle par des cadeaux somptueux d'étoffes et de bijoux (1125-1133) ; un autre renonce à sa réputation et gagne le mépris général – là encore la vie amoureuse ne peut être heureuse si elle conduit à une vie malhonnête puisque nul ne peut vivre avec plaisir s'il ne vit pas selon la justice, la prudence, l'honnêteté et inversement (cf. Epicure, *Maxime capitale V*). La vie amoureuse incline à la surenchère dans l'artifice, au raffinement pour séduire – à nouveau le plaisir amoureux traduit sa vanité puisqu'il consiste ou implique la variation indéfinie, la sophistication caractéristiques du désir ni naturel ni nécessaire (cf. *Maxime Capitale XVIII* : « Le plaisir dans la chair ne peut s'accroître une fois supprimé la douleur du besoin, mais il peut seulement être varié »). On a pu souligner (P. Grimal) par là que Lucrèce n'est pas seulement un anti-Catulle qui a donné tous ses droits à la passion (Catulle étant le contemporain de Memmius), mais aussi proche de la sévérité d'un Caton.

3/ La jalousie est la rançon ordinaire de l'amour. L'amoureux n'est jamais certain de l'amour de l'autre et son désir exclusif le rend suspicieux, anxieux, soupçonneux comme on a déjà dit.

4/ Enfin l'amour rend aveugle (1153-1170) : l'amour dérègle notre capacité de jugement, mais en nous faisant complice de ce dérèglement. Ainsi l'amant prête toutes les qualités à l'aimé, transforme tout défaut manifeste en perfection exemplaire ou du moins ne voit pas les défauts. C'est ainsi que les amants aiment chez leurs maîtresses des mérites qu'elles n'ont pas sans voir les défauts qu'elles ont. Comme on l'a souvent relevé, ce passage a semble-t-il inspiré Molière dans le *Misanthrope* (II, 5) – et Lucrèce a sans doute lui-même pastiché des poètes néotériques (poètes romains « les plus jeunes » ou « nouveaux » comme ils se nommèrent eux-mêmes, dont Catulle) et se serait inspiré directement d'un passage d'Alexis. Les amoureux sont comme s'ils n'avaient pas d'yeux pour voir les défauts « aveuglants » pourtant des aimées. Les hommes sont prêts à célébrer les louanges des maî-

tresses les plus disgracieuses, à les comparer à des déesses (Pallas, Cérès et « nos Vénus » en 1185 doit être compris littéralement) ou des modèles de beauté pour mieux s'abandonner à la croyance illusoire du bonheur dans et par l'amour exclusif.

Ainsi le remède pour échapper à l'aliénation amoureuse (qui reprend cette fois un argument plus vraisemblablement épicurien) c'est d'ouvrir les yeux sur les défauts de la personne aimée et de les fermer sur ses appâts pour consentir, comme le proposera l'épilogue, à un amour d'une autre nature.

Quelles conclusions peut-on tirer de cette dernière partie du chant IV sur l'amour ? Quelle attitude le sage doit-il tenir à l'égard de la sexualité et du mariage ? Les positions d'Epicure semblent assez confuses (cf. Diogène-Laërce). Ce qui semble certain c'est que :

a) Le désir et le plaisir sexuels sont naturels mais non nécessaires. N'est pas nécessaire ce dont l'absence n'entraîne pas de souffrance. Tel est le cas de la sexualité pour Epicure.

b) Le plaisir sexuel est compatible avec la sagesse à condition que le désir ne se transforme pas en passion et en passion exclusive. Donc le sage peut avoir une vie sexuelle mais il ne doit pas tomber amoureux.

c) L'amour n'est pas un don divin mais un mal ou un plaisir nécessairement accompagné de maux, comme on l'a vu.

d) Aussi, étant donné la puissance de l'illusion amoureuse, il est conseillé de rester sur ses gardes (1145) « car éviter de tomber dans les rets de l'amour est moins difficile que de s'en dégager et de briser les nœuds si puissants de Vénus » (1146-1148). Cette vigilance incite par exemple à conserver intacte sa faculté de juger et à ne pas soi-même se rendre aveugle aux défauts de ses maîtresses, et à ne pas céder à la dissimulation de leur vie qu'elles savent utiliser pour mieux aiguïser le désir et entretenir la passion. L'amour est bien comme un culte inconscient, une religion ou une superstition personnelle qu'il ne faut pas considérer comme moins pernicieuse que la religion et la superstition sociales. De même que l'esprit vigoureux d'Epicure a percé les mystères de la nature, dissipé les illusions de la religion, de même le sage doit dépouiller le désir sexuel de son supplément passionnel. Plus exactement encore, l'illusion de l'amour n'est pas dans les simulacres émis par la personne aimée. Les simulacres ne sont pas en cause : ils ne sont ni faux ni illusoires. En revanche l'amour naît de l'opinion que l'esprit ajoute aux simulacres eux-mêmes : « le faux et l'erreur résident toujours dans ce qui est ajouté par l'opinion (*to prosdoxazoménon*) » dit Epicure dans la *Lettre à Hérodote* (§ 50). L'amant n'aime pas l'aimée mais la fiction qu'il se fait d'elle et qui se surajoute aux impressions des simulacres. D'une part l'esprit suscite et anticipe le cours des simulacres et ainsi fictionne la réalité : d'autre part de même que les spectateurs restent marqués par les simulacres des spectacles passés pour composer des images qui leur ressemblent, de même les amoureux sont obsédés par les simulacres de leurs maîtresses qui se fraient toujours plus facilement une voie sur les sens et dans l'esprit. Donc la sagesse consiste à ne rechercher que la pure et simple *voluptas*, « le plaisir pur, délesté de l'appareil de l'opinion, désencombré de l'inutile et douloureux appareil des passions » (Salem, p. 185). L'amour n'est rien par rapport au sage s'il ôte au désir tout ce qui relève du *prosdoxazoménon*. Mais on voit aussi combien le commerce charnel reste pour le sage une expérience risquée tant l'intégrité du moi y est menacée et tant il est ardu de

savoir distinguer chaque fois ce qui relève du donné sensible et ce qui appartient déjà au supplément de l'opinion.

Pour le reste, la fin du chant quitte le domaine éthique pour revenir à des considérations physiologiques (hormis les vers sur la réciprocité du plaisir mais même là, il est question de la sincérité dans l'union physique²⁰) sur l'hérédité, la stérilité et la fécondité. La fin du chant retrouve ainsi un ton plus apaisé en ne quittant plus le plan physiologique ? On peut se contenter ici des remarques suivantes.

a) Les maîtresses ne feignent pas toujours le plaisir. D'ailleurs la nature donne assez de témoignage en faveur de la réciprocité du plaisir. Les femelles ne pourraient supporter l'assaut des mâles si Vénus ne les avaient pas attachées dans les chaînes communes du plaisir (1201).

Vers 1209-1232

b) puisque l'acte sexuel est un combat, selon que la semence maternelle l'emporte ou non sur la semence paternelle, la progéniture aura plus de ressemblance à l'égard d'un des deux géniteurs. Mais l'hérédité fait aussi intervenir le hasard et une combinaison en quelque sorte récessive d'atomes : les parents peuvent transmettre des caractères hérités de leurs ancêtres à leur propre descendance. Lucrèce reprenant ici des doctrines antérieures [Epicure mais d'abord Démocrite, mais aussi Aristote (*De gen. anim*, 41, 764a) ou Hippocrate (*De genit.*, 7, 8) ou des stoïciens] considère : 1/ que sans double semence il n'y a pas d'enfantement ; 2/ qu'un mâle peut provenir néanmoins d'une semence féminine et inversement une femelle d'une semence masculine ; 3/ que la ressemblance s'explique par la prédominance d'une semence sur l'autre qui a donné « plus de la moitié » (1233).

Vers 1233-1277

c) la stérilité et la fécondité ne sont pas un malheur ou un bienfait des dieux. Ainsi les cultes religieux pour la fertilité, si présents dans la Grèce antique, sont-ils vains et inutiles. Il est possible qu'aux vers 1233-1241, Lucrèce fasse allusion au culte de la Fortune Préneste auquel les femmes romaines recouraient. Une fois de plus, il faut écarter les solutions mythiques et religieuses. La stérilité et la fécondité obéissent uniquement à des conditions physiologiques concernant la qualité de la semence. La stérilité est due à un sperme soit trop épais (il n'atteint pas la matrice) soit trop liquide (il se disperse et ne se fixe pas). S'ensuivent des conseils pour favoriser la fertilité : d'ordre nutritif d'abord (« certains aliments concentrent la semence du corps » 1261) et d'ordre « sexologique » pourrait-on dire : la grossesse est favorisée par l'adoption de la position des bêtes (qui laisse mieux passer la semence mâle) alors que les mouvements lascifs l'entravent – le mouvement de la femme passant même pour une méthode contraceptive. A ces pratiques de courtisanes pour éviter la grossesse est opposée la manière de l'épouse et peut-être de la romaine.

²⁰ Cf. Boyancé, p. 210.

Epilogue : modèle romain de l'amour sans passion (vers 1278-1287)

Ainsi l'épilogue, une dernière fois, achève de démythifier l'amour, d'exorciser « les images mythiques des flèches de Vénus ». L'homme peut aimer aussi la femme laide, qui sait donc se faire aimer pour autre chose que ses attraits physiques : la bonne conduite, la bonne humeur disposent l'homme, et peut-être faut-il y compter le sage, « à partager sa vie ». Lucrèce évoque même la force de l'habitude dans le lien du mariage qui n'est ni le lien de la volupté ni la chaîne de l'amour exclusif et sensuel. Pour en convaincre Memmius, il utilise une dernière image : de même que les gouttes finissent à la longue par creuser la pierre, de même la fréquentation de l'épouse honnête finit par susciter l'amour du mari. Cet éloge de l'amour dans le mariage (ou du modèle romain de l'amour sans passion pour la matrone romaine, comme dit M. Conche p. 308) tranche évidemment à la fois avec la critique sans retenue des illusions de l'amour et avec la préconisation de la Vénus volage. Boyancé met cette contradiction sur le compte de la fidélité à l'expérience et à celle qui a peut-être été celle de Lucrèce lui-même.

Ces pages célèbres s'inscrivent dans l'ensemble du chant IV puisque pour l'amour comme pour les rêves c'est la théorie des simulacres qui continue d'être exposée et que la perspective morale y côtoie l'explication scientifique. Mais si elles ont pu passer parfois pour une parenthèse ou un appendice indépendant, c'est que le luxe, le détail et « la verve tour à tour âpre, ironique, hostile et apitoyée » (Boyancé, p. 207) que Lucrèce y déploie débordent largement cette double intention (développer la théorie des simulacres et associer la visée morale à la connaissance physique). Sans doute la passion amoureuse est-elle choisie comme modèle de toute passion à combattre. Mais il est indéniable que ces pages résonnent d'un accent personnel et qu'elles sont peut-être à l'origine de la légende sur les malheurs amoureux de Lucrèce lui-même (cf. philtre amoureux et vengeance féminine).

Bibliographie

- Lucrèce, *De la nature*, traduction J. Kany-Turpin, Aubier, 1993
Epicure, *Lettres et Maximes*, traduction et commentaire M. Conche
P. Boyancé, *Lucrèce et l'épicurisme*, « Lucrèce et son maître » ; Lucrèce et son poème » ; « Illusions et phantasmes de l'âme », « La poésie de Lucrèce », PUF, 1963
M. Conche, *Lucrèce et l'expérience*, « 19. Les simulacres ; 20. L'âme et les simulacres », PUF, 2011
A. Comte-Sponville, *Lucrèce poète et philosophe*, La renaissance du livre, 2001
G. Deleuze, *Logique du sens*, «Lucrèce et le simulacre », Minuit, 1969
J. Salem, *Lucrèce et l'éthique*, Vrin, 1997, V. « La critique lucrétienne de l'amour »
Lucrèce, *De la nature*, Livres III-IV, Commentaire, A. Ernout, L. Robin, Belles-Lettres, 1962