

# Lucrèce, de l'altérité ou la mort immortelle

Philippe Sergeant



**attribution - pas d'utilisation commerciale - partage dans les mêmes conditions**

Ici, il conviendra de rappeler aux sceptiques et aux petits penseurs que le libre partage de contenu va au delà du téléchargement illégal de films Holywoodiens. Une idée que les presses de Gutenberg n'ont pas su satisfaire, et qui ne se veut pas croisades de missionnaires, mais qui par des conditions nouvelles devient possible. Bien que dans notre cas il ne s'agisse que de simples « petits projets d'art », si l'information était libre, les vaccins contre le sida ne seraient pas réservés à une élite blanche et les voitures qui emmènent vos enfants à l'école auraient depuis longtemps cessé d'être une catastrophe pour leur avenir. Des parasols à l'envers permettent à tout le monde de profiter du soleil et pas à une minorité privilégiée d'être à l'ombre et, de toute manière, les parasols n'ont jamais protégé qui que ce soit d'un astéroïde.

## **Table des matières**

La question de l'altérité	11
L'homme des aptitudes	45
De l'amour et de l'amitié	85
Marx et l'accident de l'accident	97
Contre l'indicible	107
Le matérialisme comme horizon de la poésie : du néologisme	119
De la poésie	135

« On peut dire que dans la philosophie épicurienne, l'immortel est la mort. »  
Marx, *Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et Épicure*

« Les idées ne sont rien d'autre que des narrations mentales de la nature. »  
Spinoza, *Cogitata metaphysica*

## La question de l'altérité

Lucrèce a contourné la malédiction platonicienne selon laquelle l'artiste, le poète sont chassés de la cité idéale. Son geste n'a pas eu de conséquences. Il n'a pas été retenu par la tradition. Néanmoins, en composant son poème depuis le *tetrapharmakos*<sup>1</sup> épicurien, il a mis à jour deux événements. D'une part, l'altérité est une vue de l'esprit qui enveloppe philosophie et poésie. C'était déjà vrai quand Platon écrivait son *Parménide*. Mais chez Platon, c'était un exercice de logique. Il concédait que l'altérité n'est pas un non-être. Ou plutôt que le non-être participe de l'être. Mais Lucrèce dit que l'altérité du poète est celle du philosophe et que l'altérité du philosophe est celle du poète. Sur ce plan tout change. Il ne peut plus y avoir de modèle et de copie. Le processus de la mimésis est réfuté.

D'autre part, l'altérité est une vue de l'esprit qui développe philosophie et poésie l'une par l'autre. Sans le traité poétique de Lucrèce, le *tetrapharmakos* d'Épicure reste ou resterait lettre morte. Il faut qu'une intensité conceptuelle trouve sa pratique dans une extension poétique qui la développe et inversement, qu'une extension poétique enveloppe le noyau conceptuel qui lui donne sa puissance.

Pour une première fois l'altérité a été pensée par Lucrèce depuis Épicure. Cela ne s'est reproduit qu'avec Nietzsche, quand le philosophe, à son tour, dans ses aphorismes, a questionné l'altérité du dire poétique. Entre temps, concept et métamorphose se sont cherchés autour de la question d'une altérité introuvable. Ou d'une altérité condamnée.

Les œuvres posent-elles la question de l'altérité? Un vaste ensemble de réflexions le confirme qui ont toutes ce postulat en commun : « l'altérité en soi n'existe pas. Pourtant, l'altérité est bien réelle. »

Si l'altérité existait en soi, ce ne serait pas une altérité. Ce serait une ipséité. Une ipséité, c'est ce qui fait qu'un être est lui-même et non un autre. Mais alors, si l'altérité n'existe pas en soi, par quel mystère est-elle réelle? Deleuze a éclairci le problème. Il distinguait deux plans. Celui du virtuel et celui de l'actuel. Le virtuel ne s'oppose pas au réel. Il est aussi réel que l'actuel. Le virtuel s'oppose à l'actuel. Si le virtuel s'actualise, il perd sa virtualité. *L'altérité est bien réelle en ce sens qu'elle se manifeste sur le plan du virtuel.* Quand elle vient à s'actualiser, elle s'anéantit dans des catastrophes historiques : autodafés, bûchers des vanités, art dégénéré.

<sup>1</sup> Le *tetrapharmakos* est le quadruple remède proposé par Épicure : « Le dieu n'est pas à craindre. La mort ne donne pas de souci. Le bien est facile à obtenir. Le mal facile à supporter ». Épicure, *Lettres, maximes, sentences*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 199-200.

L'altérité est en sûreté sur le plan virtuel, sur le plan du devenir. Comme elle n'existe pas en soi, il faut la créer. Ainsi se trouve-t-elle au cœur des oeuvres d'art et les artistes sans cesse la réactivent.

Sur le plan de l'actuel, on ne rencontre que des sujets. Dans la vie sociale, il n'y a que des sujets qui se dressent contre des sujets dans un processus d'assujettissement. Pas la moindre place pour l'altérité. Le propre du sujet, c'est d'actualiser sa production. Le propre de l'altérité, c'est de manifester sa virtualité, son devenir. On n'a jamais vu une subjectivité rencontrer une altérité, sauf sous forme de meurtres, de génocides, d'holocaustes. Dans sa modernité inachevée, à chaque époque, l'artiste préserve de cette malédiction. Bien qu'à chaque époque, il la subisse.

L'altérité n'est pas contemporaine de la subjectivité. La contemporanéité est une gageure. L'artiste n'est jamais contemporain d'un « soi », d'un « lui-même ». Il est autre. Et il change le sujet qui contemple son œuvre en un « je est un autre ».

Tout de même, il est assez paradoxal qu'une chose n'existe pas en soi et qu'elle soit réelle. L'ambiguïté n'est pas levée. Une réflexion sur l'altérité ne s'engage pas sans soulever des problèmes qui inquiètent la souveraineté de l'égocité. On ne va certainement pas prétendre que l'artiste ait la compétence exclusive pour sortir du chantier de son propre « moi ». Les mystiques comme les théologiens la partagent. Et pourquoi, d'ailleurs, s'abstraire du champ de la subjectivité ? Si la subjectivité présente les arêtes de la finitude – dans la mesure où l'on naît et où l'on meurt de sorte que le programme est limité – un espacement, malgré soi, se construit, puis des intervalles, des interstices. Dans ces vides, le « moi » se dissout. Ces vides sont des niches de sens où le poète, par exemple, se love et s'absente. Le peintre, le photographe, le cinéaste, chacun à sa manière, sur le plan qui est le sien, crée des espacements pour faire circuler dans les raies de la matière qui l'emprisonnent un peu d'air pur. Sans ces espacements, on manquerait à la politesse : trop près, c'est la promiscuité. Trop loin, on aboie. Et la politesse, c'est le rythme, le style qui accueille l'altérité dans une architecture qui est celle de l'hospitalité : l'arabesque est la mosaïque de l'hospitalité où l'autre, qui n'est pourtant pas un dieu, siège dans les entrelacs de l'absence et de la présence.

À ramener tout à soi, à ramener le moindre problème à la question d'un chez-soi, avec ses polyypes territoriaux, dont la philosophie heideggerienne est le prolongement, l'hospitalité n'est plus une grâce ni une chance. Elle est un leurre dont le nationalisme identitaire et le communautarisme forment la boucle en leur synonymie. Mais si l'altérité ne doit jamais rencontrer la subjectivité, comme nous le

pensons, faute de quoi l'holocauste est inévitable, même dans la vie amoureuse, si chaque sujet cependant doit s'actualiser dans son ipséité, comment articuler les rapports de l'une à l'autre, puisque l'altérité et la subjectivité sont les virevoltes d'une même réalité et que sans l'une, l'autre s'anéantit ?

C'est la problématique de l'artiste. Soit donc deux hypothèses : l'altérité n'existe pas en soi. Les artistes sont les gardiens de l'altérité. Et six fables philosophiques qui pourraient les développer, comme une sorte d'appoggiature. Une fable n'a rien de fictif. Qui fabule ? Un enfant. Un devenir-enfant. Nietzsche le savait. Empêchez un enfant de jouer, de fabuler, il cesse de croître, de grandir. Il se dessèche spirituellement. Toute fabulation est vitale. C'est le processus par lequel l'ipséité devient autre.

## Première fabulation

Une danse historiquement rythmée se joue entre les deux partenaires, celui de l'identité qui veut embrasser celui de l'altérité, et celui de l'altérité qui doit résister aux pressions de la subjectivité, tourne dans un déplacement brownien. Deleuze, comme un cinéaste, en a cadré les mouvements:

Revenons donc aux effets de la présence d'autrui [...]. L'effet fondamental, c'est la distinction de ma conscience et de son objet. Cette distinction découle en effet de la structure Autrui. Peuplant le monde de possibilités, de fonds, de franges, de transitions, – inscrivant la possibilité d'un monde effrayant quand je ne suis pas encore effrayé, ou bien au contraire la possibilité d'un monde rassurant quand, moi, je suis réellement effrayé par le monde, – enveloppant sous d'autres aspects le même monde qui se tient tout autrement développé devant moi, – constituant dans le monde autant de cloques qui contiennent des mondes possibles: voilà ce qu'est autrui.

Dès lors, autrui fait que ma conscience bascule nécessairement dans un « j'étais », dans un passé qui ne coïncide plus avec l'objet. Avant qu'autrui ne paraisse, il y avait par exemple un monde rassurant [...]; autrui surgit, exprimant la possibilité d'un monde effrayant [...]. Moi, je ne suis rien d'autre que mes objets passés, mon moi n'est fait que d'un monde passé, précisément celui qu'autrui fait passer. Si autrui, c'est un monde possible, moi je suis un monde passé. Et toute l'erreur des théories de la connaissance, c'est de postuler la contemporanéité du sujet et de l'objet, alors que l'un ne se constitue que par l'anéantissement de l'autre.<sup>2</sup>

Deuxième fabulation

Si nous ne sommes jamais contemporains d'un « soi-même », nous ne le sommes pas davantage d'un « autrui ». Tel est l'hapax rousseauiste: l'hapax ou la chose dite une seule fois à une époque donnée, mais qui se retourne contre elle-même, qui n'est pas entendue parce qu'entre le sujet et le destinataire, un événement se produit, une œuvre qui devient sans destinataire et sans sujet. Elle n'est pas entendue comme le souhaitait Rousseau. Il voulait peindre son moi, son vrai moi. Pour une fois. Une première fois. Seulement, le moi est une ipséité. L'ipséité, c'est ce qui fait que Rousseau ne peut pas être autre que lui-même. Mais le philosophe

désire que Madame de Warens voit le vrai Rousseau, celui que sa pâle identité cache. Chaque fois qu'il se présente devant elle, il ne peut plus parler. Madame de Warens le regarde et le moi de Rousseau bascule dans un monde passé, dans un « j'étais » qui l'ensevelit et le ferme au devenir amoureux. Ce qu'on ne peut pas dire, il faut l'écrire. Mais l'écriture est le tombeau de la parole. Telle est la tradition, depuis au moins Platon. La parole originelle, celle qui doit parler au cœur de Madame de Warens en sa source vive est perdue. La parole qui doit parler au peuple – le projet rousseauiste a cette grandeur – ne sera pas entendue. Le tombeau de l'écriture la scelle. Rousseau doit mourir à son propre moi pour se dire. C'est tout le plan qui change. Sur le plan de la subjectivité, Rousseau veut actualiser son moi, mais Madame de Warens le fait basculer dans le passé et l'anéantissait : première mort dans le désir amoureux. Sur ce plan, Rousseau est condamné jusque dans la vieillesse au dangereux supplément, l'onanisme dont la fonction ontologique dans l'œuvre du philosophe a si bien été étudiée par Derrida. L'onanisme est peut-être la structure de toute ipséité. Rousseau change de plan. Le voici maintenant sur le plan du virtuel où peut se manifester son altérité. À une condition. Et c'est sa seconde mort. Absent, il atteindra le cœur de Madame de Warens. L'œuvre écrite découvre la splendeur de l'absence du sujet. Mais qui est l'autre ? Madame de Warens ? Rousseau ? Ni l'un ni l'autre. Seule l'œuvre devient la gardienne de l'altérité.



### Troisième fabulation.

Comment les rapports entre l'identité et l'altérité peuvent-ils s'articuler sans fusionner leurs plans ? Toute l'œuvre hégélienne a voulu répondre à cette question. En droit, bien entendu, le virtuel ne peut pas s'actualiser puisqu'il perdrait sa virtualité. Mais en fait, Hegel a très bien vu qu'ipséité et altérité sont les facettes d'un même désir, d'un brûle-tout, d'un incendie historial qui commence en Orient avec le lever du soleil et s'achève en terre occidentale dans le feu de son coucher. C'est l'histoire d'un holocauste qui est ici contée et que l'œuvre doit éteindre. Cette fois l'artiste est confronté à une macro-économie du désir. Hegel veut peindre à l'échelle de l'histoire, une altérité, *en droit*, qui, *en fait*, s'effondre dans le principe d'identité.

Il est fatal que chaque artiste lâche la proie pour l'ombre. Car la réalité n'a de sens que par l'ombre que chaque œuvre dessine et qui témoigne du réel en le réactivant. Mais dans l'œuvre de Hegel, le soleil est le brûle-tout et l'ombre disparaît. Chaque artiste fait selon sa contrainte. Chamisso peint l'homme qui a perdu son ombre. Proust peint son secret de Sodome à l'ombre des jeunes filles en fleur. Hegel, comme Icare, brûle les ailes de cire de l'esprit absolu.

Que se passe-t-il dans *la Phénoménologie de l'esprit* ? Hegel trace deux ombres : l'*Aufhebung* et l'*Umgestalten*. L'une et l'autre, bien articulées, sont censées entourer le motif de l'ipséité et de l'altérité moyennant un grand combat qui devrait s'achever avec la Révolution française.

L'*Umgestalten* est un mouvement de l'esprit qui tourne autour de l'altérité et de l'ipséité. Elle en dessine les contours avenants pour les protéger telle qu'en elle-même l'éternité les change. On peut traduire *Umgestalten* par transformer. Transformer l'identité en altérité. Transformer l'altérité en identité. Le projet est idéal. Et le combat n'a lieu – car il y aura un combat terrible – que pour préparer une paix universelle. Seulement, *Umgestalten* signifie tourner autour. Tourner autour pour donner une forme à une œuvre, entre autres, à *la Phénoménologie de l'esprit*. Hegel tourne autour de l'ipséité. Il tourne autour de l'altérité pour leur donner forme comme peut le faire le tour du potier.

À la manière de Butadès qui, raconte Pline l'Ancien, en utilisant la terre, découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile. Hegel, portraitiste de l'altérité et de l'ipséité en argile ? Puis l'argile soumise au feu ? C'est bien là le problème. Pline dit que cela se passait en Corinthe et que Butadès dut son invention à sa fille, tout comme Hegel, peut-être, doit sa dialectique à Antigone qu'il consi-

dérait comme sa fille spirituelle. La fille de Butadès était amoureuse d'un jeune homme qui partait à l'étranger. Elle eut l'idée d'entourer d'une ligne l'ombre de ce visage familier qui lui devenait étranger, projeté sur le mur par la lumière d'une lanterne. Son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu. Hegel a-t-il fait autre chose que de mettre au feu l'argile de l'altérité qui prolongeait l'esquisse de l'ipséité dans le mouvement de l'*Umgestalten* ? Il va alors dessiner une autre ombre pour donner forme à son œuvre ; celle de l'*Aufhebung*. *Aufhebung* se dit d'une suppression dialectique dans l'économie hégélienne. Il s'agit à la fois de supprimer et de conserver l'ipséité dans l'altérité et l'altérité dans l'ipséité. Pour échapper au feu sous lequel l'argile de l'altérité cède tandis que l'esquisse de l'ipséité s'efface, Hegel promet un mouvement qui consiste à conserver ce qui se supprime. Un négatif, comme dans une photo, qui imprimerait le positif. L'altérité, ce serait le négatif de l'histoire d'où jaillirait l'esprit en soi, l'ipséité telle qu'elle devient autre jusqu'à se fixer sur la pellicule d'un devenir qui pourtant se pétrifie et ne raconte plus que la fin de l'histoire et la mort de l'art. Hegel a-t-il raté le mouvement du devenir ? Sur cette question, il faudrait confronter les points de vue derridien et deleuzien.

Selon Deleuze, avec l'histoire de la maîtrise et de la servitude, Hegel a produit un double altrucide. Il est vrai que par la procédure de l'*Umgestalten*, l'esclave tourne autour du maître, l'étourdit en transformant par son travail la nature qui l'enveloppe. Le milieu change et le maître n'est plus que dans un état d'addiction. L'esclave ne reconnaît plus le maître dans son altérité. Mais ce n'est pas la maîtrise ici qui est niée. L'esclave devient maître de la nature. Et le maître prend la place de l'esclave. Les deux personnages ont interchangé leur rôle respectif. Rien de plus. Le désir de reconnaissance hégélien est une impuissance historique condamnée à reconnaître un sujet dans son altérité. Cela ne se peut, étant donné que tout sujet est une ipséité. L'esclave est altrucide comme le maître l'a été. C'est pourquoi l'altérité ne se rencontre jamais sur le plan de l'actuel, de Chronos, de l'histoire. Lorsque l'on a dit « ni maître ni esclave » s'est-on pour autant approché de l'altérité, même en voyant le centaure de la Raison monté à cheval ?

Selon Derrida, au contraire, « l'altérité, la différence, le temps ne sont pas supprimés, mais retenus par le savoir absolu dans la forme de l'*Aufhebung* »<sup>3</sup>. « Il faut renverser les termes : *autre* est le sens de cette unité impensable de la lumière et de la nuit. Ce que veut dire autre, c'est la phénoménalité comme disparition [...]

3 Jacques Derrida, *Violence et métaphysique*, note de bas de page, in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 190.

Hegel ne s'abstient pas par hasard de prononcer le mot *homme* dans *la Phénoménologie de l'esprit* et décrit la guerre (par exemple, la dialectique du Maître et de l'Esclave) sans référence anthropologique, dans le champ d'une science de la conscience, c'est-à-dire de la phénoménalité elle-même, dans la structure nécessaire de son mouvement : science de l'expérience et de la conscience. »<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

## Quatrième fabulation

C'est au siècle d'or que la question de l'altérité a été la plus contournée. Ou ajourée. Ou ajournée. Tant il est difficile de cerner le clair-obscur de notre interrogation. Elle a eu cependant ses prétendants et non des moindres. Elle devint, par exemple, chez Perrault, un conte populaire. Dans *les parallèles des Anciens et des Modernes*, Perrault s'interroge sur la finalité de la mimésis. Fallait-il imiter les Anciens? En écrivant ses contes, il répond par la négative. L'enjeu est politique, téléo-politique. Le pouvoir royal repose sur une procédure d'assujettissement. Le peuple ne peut devenir *sujet* du Roi qu'à la condition de repenser l'économie de la mimésis: les représentations doivent se projeter sur le pouvoir actuel et central et refluer du centre à la périphérie. Il y faut une révolution. Le sujet est une sorte de *non-être*, de matière au sens platonicien, qu'il faut dresser, sculpter, maîtriser par la puissance des représentations qui marquent son imagination. Le sujet, c'est l'Autre qu'il faut s'aliéner et dompter. Dans cette perspective, aucun modèle ancien ne doit subsumer la figure royale qui va distiller son propre champ magnétique et sémantique. Le conte, la fable enveloppent chaque sujet dans un rapport éthique, social, naturel et monstrueux ou magique ou effrayant qui le maintient en enfance – le peuple *infans* – devant la figure tutélaire. Le siècle du despote Louis le Grand imposait aveuglément une esthétique de la maîtrise dont toute éthique se déclinait comme *ordres* dans les domaines du spéculatif pour instaurer des espaces d'évitement, d'exclusion, des niches d'intégration. Perrault en a tracé les contours pour que le peuple soit aux premières loges dans le dessein royal au moment où son frère, architecte, inventait l'idée de la Colonnade de l'Observatoire destiné à l'étude des phénomènes célestes et atmosphériques. Les deux frères, sous l'impulsion royale, créaient une harmonie préétablie entre perception et imagination, entre macrocosme et microcosme. Les contes de Perrault sont des espacements. Ils proposent des architectures affectives pour ne pas s'éloigner du pouvoir central. On ne comprendra jamais les allées de Le Nôtre sans l'articulation des contes de Perrault. Pour que le peuple de Louis le Grand prenne les allées de Le Nôtre qui mènent à sa Majesté, il faut une éducation locomotrice qui conduise dans l'hypnose et la frayeur de la chaumière au château. Le Petit Poucet, le Petit Chaperon rouge, le Chat botté sont des inventions érotico-machiniques, mécaniques, hypnotiques – un pas en avant, un pas en arrière, un bond dans le ciel – qui scandent la ronde étourdissante du peuple sur la voie royale. Grandeur obséquieuse de Perrault sur les tracés rectilignes de Le Nôtre. Grandeur de l'enfance du peuple avalée dans les gargouilles

des cathédrales et rêvant sous le chaume d'incubes et de succubes... Cendrillon, Barbe-Bleue.

Il y a aussi deux personnages qui vont s'affronter, sans jamais se comprendre, laissant une frange, où le jeu de la lumière et de l'ombre, tant de fois décliné par Rembrandt, rapproche l'ipséité et l'altérité à tel point qu'on ne sait plus si c'est la rationalité qui appartient au passé comme « moi », ou si c'est un devenir qui se manifeste follement comme « autre ». Entre Descartes et Pascal, la crise de l'ipséité atteint son acmé dans un siècle où pourtant les grandes lignes théâtrales et architecturales de la pensée convergent vers une unité de temps, de lieu et d'action. Le sujet actualise comme jamais sa capacité de production. Le siècle d'or n'a que faire d'un plan virtuel. Et au moment où l'ego cartésien s'avance masqué, la figure du poète, au 17<sup>ème</sup> siècle, est la grande absente. Le Roi-Soleil brûle la figure de l'altérité. Les artistes pourtant sont sur le devant de la scène à l'exception du poète qui disparaît comme aspiré dans le maelström de cette unité supérieure de la conscience de soi où l'autre, selon Foucault, ne peut être qu'embastillé. Le rationnel est-il le garrot de l'éthopoïèse ? Le poète, comme figure de l'altérité, enferme-t-il, dans son œuvre, la folie du monde ? Célèbre-t-il toujours ce qu'il y a de plus profondément absent en chacun de nous ? Et si l'on peut peindre une absence, si on peut la théâtraliser, si l'on peut même lui donner une architecture avec ses fenêtres aveugles et ses monades, si la musique est au plus près d'elle, néanmoins l'horizon mallarméen ne cesse de la creuser : « je dis fleur, et ce faisant, je dis l'absence de tout bouquet. »

Le plus grand misosophe, Pascal, et le plus radical des philosophes, Descartes, n'ont jamais lâché la proie pour l'ombre. La proie, c'est l'altérité avec ses énoncés fous qui font basculer toutes langues dans une sorte de langue étrangère qu'on appelle la poésie. Lautréamont ne s'y était pas trompé en ce qui concerne Pascal. Il a su que pour Pascal, depuis Pascal, le devenir poétique était le danger absolu, la folie des hommes, le rêve de l'humanité à exorciser. Ce rêve sans Dieu, Pascal n'en voulait pas parce que c'était pour lui un rêve sans grandeur. Ce rêve donnera plus tard le corps sans organes d'Antonin Artaud : l'immense souffrance dont les poètes auront encore à s'affranchir. Descartes a été voyant lorsqu'il a aimé une femme louche. Son strabisme rationnel a provoqué une révolution conceptuelle entre le proche et le lointain, de même violence que celle que Cézanne va opérer en voulant faire du Poussin d'après nature. Aimer une femme louche, c'est brouiller la vision du réel. C'est ramener le plan du virtuel et le plan du réel dans une sorte de concavité et de convexité où la représentation de l'autre devient un *anomos* qui enivre l'ego.

Si Cézanne avait su dessiner, on en serait toujours réduit à une perspective datée dans nos amours au monde et dans nos représentations du familier et de l'étrange, du proche et du lointain. Et si Descartes n'avait pas été ému dans son cogito par une femme qui louchait tantôt sur le plan du virtuel, tantôt sur celui de l'actuel, il n'aurait pas fait du « je pense » une pensée qui s'affole, une folie pensante. Deleuze soupçonne Descartes d'être le précurseur du « je est un autre ». Même si Dieu est un malin génie, même s'il me trompe, dit Descartes, il n'en est pas moins vrai que je pense qu'il me trompe. Donc je suis. Même si je suis fou, il n'en est pas moins vrai que je pense que je suis fou. Donc je suis. Chez Descartes, le fou pense. La *ratio* s'affole. Et si le poète se tait, en ce siècle, c'est parce que la rationalité s'affole, s'adresse à lui, attend son heure. (Ce sera l'objet de la dernière fabulation).

Descartes n'a jamais pensé le « je ». Il a pensé ce qui l'effrayait le plus : l'altérité du « je ». Dans un désespoir rationnel total, car la rationalité est la forme supérieure du désespoir, il a compris que la folie est le pouls du cogito, son battement de sang. Jamais Pascal n'admettra cette folie pensante. Il lui faudra détruire ce moi cartésien par la voix du cœur. Mais ce cœur que la raison ne connaît pas sera encore un appel à l'altérité dont Pessoa, par exemple, avec sa miroiterie éponyme multipliera l'écho. Que dit Pascal ? : « Qu'est-ce que le moi ? Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants ; si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir ? Non ; car il ne pense pas à moi en particulier ; mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il ? Non : car la petite vérole, qui tuera la beauté sans tuer la personne, fera qu'il ne l'aimera plus. Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on ? moi ? Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi-même. Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme ? et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables ? car aimerait-on la substance de l'âme d'une personne abstraitement, et quelques qualités qui y fussent ? Cela ne se peut, et serait injuste. On n'aime donc jamais personne, mais seulement des qualités. »<sup>5</sup>

Au 17<sup>ème</sup> siècle français, le poète est devenu la figure de Personne, étrange métamorphose conceptualisée par une rixe entre l'altérité et l'identité, la folie et la *ratio*, métamorphose dont on ne sait démêler l'écheveau : une pensée affolante qui se fait la raison de la folie est née ; ses éponymes vont traverser les siècles.

5 Pascal, *Pensées*, Paris, Hachette, 1907, p. 479.

C'est toujours l'autre qui parle dans une ipséité muette et pétrifiée. C'est toujours une ipséité qui terrasse la folie de l'autre. *Personne*, de Ulysse à Pessoa, n'a en charge le devenir poétique. Et pourtant il advient. Même après Adorno. Dans le *Schibboleth pour Paul Celan*, Jacques Derrida a retracé la silhouette de l'altérité face aux regards massifs de l'identité: « Les Éphraïmites avaient été vaincus par l'armée de Jephtah; et pour empêcher les soldats de s'échapper en passant la rivière (*schibboleth* signifie aussi rivière, certes, mais là n'est pas nécessairement la raison de ce choix), on demandait à chaque personne de dire *schibboleth*. Or les Éphraïmites étaient connus pour leur incapacité à prononcer correctement le *shi* de *schibboleth* qui devenait pour eux dès lors un nom imprononçable. Ils disaient *sibboleth* et, sur cette frontière invisible entre *shi* et *si*, ils se dénonçaient à la sentinelle au risque de leur vie. » Ce risque de la vie se produit chaque fois que le plan du virtuel rencontre le plan de l'actuel.

## Cinquième fabulation

Chaque fois que l'altérité s'actualise, le principe d'identité la ruine. Le poète Paul Celan est garant de l'altérité sur le plan du virtuel. Tout comme le poète Lucrèce était garant de cette quatrième partie de l'âme que son maître Épicure appelait l'innommable. Entre l'innommable et l'imprononçable, la figure du poète se dessine dans les contorsions de Pulcinella comme Tiepolo l'avait annoncé à l'aube d'un monde nouveau qui est à la fois le berceau et le tombeau de notre altérité et de notre identité fusionnelles : innommables et imprononçables. Le poète est à ce carrefour de toutes les intensités. Derrida ajoutera : « on peut grâce à lui se reconnaître entre soi, pour le meilleur et pour le pire, dans les deux sens du mot partage : d'une part pour le partage et l'anneau de l'alliance mais aussi, d'autre part, de l'autre côté du partage, celui de l'exclusion, pour refuser l'autre, lui refuser le passage ou la vie. »<sup>6</sup>

La question de l'altérité est donc la question du passage à la vie. Mais qu'est-ce qui obstrue ce passage ? Il faut sans doute remonter à un moment où la théocratie ne va plus de soi et où l'aristocratie ne propose plus une alternance. Les théodicies offraient certains avantages au nombre desquels le dialogue entre les vivants et les morts n'était pas interrompu. L'aristocratie préférait consulter en son cœur. Mais quand vint l'avènement de la démocratie, qu'on dit grecque, d'une part la parole cessait d'être sacrée ou secrète, d'autre part l'écriture allait se divulguer. Platon est confronté à ce problème. Le problème est celui de l'altérité, ou comment la contourner. C'est par la démocratie que l'Occident a imposé ses régimes colonialistes et dictatoriaux. Platon veut définir la chose en soi. C'est-à-dire l'ipséité. L'idée ne lui serait jamais venue à l'esprit – et qu'est-ce qu'une idée, sinon une définition ? – si la démocratie ne l'avait tourmenté. Il voyait en elle ce que la théocratie n'apportait plus et ce que l'aristocratie ne pouvait plus donner. Son idée géniale fut de séparer deux mondes où quelque chose des dieux demeurerait, comme une sorte de tremblement et où quelque chose des hommes passerait, comme une sorte d'avertissement. Sans son profond mépris de la démocratie, il n'aurait pas fait ce partage où ni les dieux ni les hommes n'ont de place. Chez Platon, il n'y a que des prétendants.

Nous payons cette distribution des régimes politiques ainsi que leurs combinaisons ancillaires et tant de fois séculaires. La démocratie, c'est ce qu'un peuple est

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 111.



en soi. Souverainement. Or, une opinion ne peut pas être une ipséité. Puisqu'elle change. La théocratie et la mythologie enveloppaient sans doute l'altérité du peuple. Mais Platon souhaitait que le peuple grec reflète la chose en soi, la chose publique : la Justice, la Beauté, le Bien, etc. L'aristocratie aurait bien été un juste milieu. Mais entre quoi ? Entre des théodicées et des *doxa*, que pouvait Platon ? La solution fut la métaphysique. Nietzsche en est resté consterné bien qu'il n'y ait eu aucune alternative dans le champ conceptuel qui s'ouvrait à l'Occident.

Pourquoi le poète, l'artiste sont-ils chassés de la cité idéale chez Platon ? Ce sont des mauvais prétendants qui ne peuvent pas être les gardiens de la *res* publique. Celle-ci ne se dispute pas sur l'agora sans changer de sens, sans perdre l'aura de sa permanence. Aussi Platon placera-t-il la chose en soi dans le ciel des idées, abandonnant à la *nature* des sophistes le soin et l'embarras d'améliorer vainement leur copie. Alors, toute œuvre résonnait en *homonymie* avec l'idée du vrai. Et sans doute Aristote a-t-il combattu l'homonymie platonicienne. Sans doute, avec lui, depuis *la Poétique*, l'artiste est-il devenu le synonyme du philosophe dans une entreprise de catharsis. Mais le glissement sémantique de l'homonymie vers la synonymie enfermait pour longtemps l'artiste et le poète dans le rôle ancillaire des prétendants à l'idée.

De toute façon, entre l'icône et le simulacre, entre l'homonymie platonicienne et la synonymie aristotélicienne, il n'y a pas de différence de nature. Seulement de degrés. Cela donnera les guerres de religions : toute ipséité est une icône. Toute altérité, un simulacre. Platon a l'intuition de cette différence. Dans le *Gorgias*, il invente un personnage, Calliclès, qui est à la fois l'icône de la sophistique et son simulacre. Un personnage redoutable qui écoute soudainement très attentivement Socrate pour lui répondre enfin à peu près ceci : « parle, Socrate, parle. Passe-moi le sel ! » Que peut-on faire en démocratie avec un homme pour qui le logos se raidit dans la caricature iconique de son ipséité ou se dissout derrière l'écran de fumée de son altérité ?

C'est une génération après Platon que le problème de l'altérité va distiller.

Mon hypothèse est la suivante. L'altérité est soumise à la loi de l'anachronisme. L'autre, bondit, comme un animal sauvage, hors du temps, hors du temps de Chronos. L'autre se rencontre, certes, mais toujours dans un autre temps que celui de la chronologie. Nous fabulons sur l'autre. Bref, nous l'inventons. Pour le meilleur et pour le pire.

Mais pourquoi ? C'est la seconde facette de l'hypothèse. Dans la chronologie, dans la vie sociale, il n'y a aucune place pour l'altérité. Personne, dans le monde de la production, dans le monde de l'entreprise, n'a jamais vu une altérité quel-

conque se mettre au travail. C'est toujours un sujet, parfaitement identifié, qui s'est dépouillé de tous les caractères de son altérité, qui se met au travail, et qui est assujéti à un autre sujet. L'altérité, dans le monde du travail, se pense par défaut. Allons plus loin, l'altérité est toujours un défaut. C'est la figure du bouc émissaire. C'est celle de l'exclu. C'est celle du clandestin. C'est celle de l'immigré. Cela fait un conte fabuleux. Cela fait un fantasme collectif qu'on retrouve dans nos rêves, dans nos cauchemars, dans nos œuvres.

Quel est donc le propre de l'altérité? C'est de nous hanter. Par un processus qui est celui de la mimésis. Une génération après Platon, ou à peu près, on prête au pseudo-Aristote une réflexion sur l'altérité. Cet anonyme pose un problème qu'on a appelé le *Problème XXX*.

Il est extrait d'un corpus. Le corpus hippocratique qui réunissait des physiologistes qui partageaient, contre toute attente, la conviction vécue que seul le corps pense. Les monothéismes ont oublié cette aventure. C'est en fonction du corps que l'esprit prend sa tournure et sa posture révolutionnaires. Il n'y a pas d'esprit sans les corps et les corps doivent se rencontrer. Les corps peuvent être lourds, légers, féminins, masculins, androgynes. Mais ils doivent se rencontrer pour créer de la pensée. Les corps, en se frottant l'un contre l'autre, créent la lumière du spirituel. Il appartient à Jackie Pigeaud d'avoir préfacé en 1989 le *Problème XXX*. Que dit-il? :

La poésie n'est qu'une des activités que cite le *Problème XXX*, parmi les autres. En vérité, je suis persuadé qu'elle est à l'origine de sa méditation, et que c'est la réflexion sur la poésie et la tradition de cette réflexion qui devient comme universalisable, extensible à toutes les activités humaines. [...] Le *Problème XXX* est une rêverie sur la création, ou plutôt, comme on dirait maintenant, la capacité de créer. Il nous dit que la créativité est une pulsion à devenir autre, à devenir tous les autres. Il faut rapprocher ce texte de la Poétique d'Aristote qui nous dit: L'art poétique appartient à l'être bien doué de nature (*euphyoûs*) ou au fou (*manikoû*); car les premiers se modèlent facilement; les autres sortent d'eux-mêmes. Autrement dit, il s'agit de deux façons de devenir autre. On peut être doué par nature pour se modèler soi-même et se faire différent; ou bien la folie, c'est-à-dire la sortie de soi-même, rend apte à ce qui est justement l'aliénation, le fait de devenir autre. L'être doué peut aisément mimer; l'être fou se projette hors de lui-même et peut donc prendre toutes les positions des autres, ce qui est une autre manière de mimer. L'autre, ainsi, que l'on devient, n'est pas un néant mais un personnage. Le *problème XXX*, peut-on dire, supprime l'alternative entre le

« bien doué » et le fou. Il les place exactement sur le même plan. [...] Entre l'être bien doué et le fou, il n'y a plus alternative ; ce n'est qu'une différence de degré. L'on est donc profondément soi-même et créateur qu'en étant autre, qu'en se laissant devenir autre ; ainsi peut-on mimer tous les personnages et tous les êtres.<sup>7</sup>

Deux mille quatre cents ans plus tard, Lautréamont ne disait rien d'autre. Lorsque nous disions que l'altérité n'existe pas en soi, nous voulions dire que c'est parce qu'elle n'existe pas en soi qu'il faut la créer. L'altérité se crée et c'est à ce titre qu'elle est respectée. Dans tous les autres cas de figure, elle est bafouée, menacée et particulièrement sur le sol historique où elle est systématiquement détruite. L'altérité est le mouvement d'une *ek-stasis*, d'une sortie de soi-même : quand l'ipséité, quand le sujet crève l'abcès de l'autisme qui l'enferme dans la royauté de son « moi », il devient autre. C'est Rimbaud.

Cette sortie de soi-même évite tout conflit avec l'altérité. Le synonyme de l'altérité se dit de l'hospitalité : c'est parce que je sors de moi-même que j'accueille l'autre. Sinon je l'anéantis. Je vais sur le seuil et sur ce seuil seulement, le plan du virtuel et le plan de l'actuel deviennent compossibles.

<sup>7</sup> Jackie Pigeaud, in *Le pseudo-Aristote, L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, Payot, 1991.

## Sixième et dernière fabulation

Que disait à Dumas Gérard de Nerval au sortir de son internement pour cause de folie ? :

Moi, je m'étais brodé sur toutes les coutures. – Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu. La chaîne était brisée et marquait les heures pour les minutes. Ce serait le Songe de Scipion, la Vision du Tasse ou *la Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre.<sup>8</sup>

Nerval, avant Arthur Rimbaud, est celui qui, avec son chef-d'œuvre *Aurélia*, aura exploré la descente aux enfers qui mène de l'ipséité à l'altérité. Celui qui écrit en bas de son portrait exécuté par le graveur Gervais « je suis l'autre » est aussi l'auteur de toutes les métamorphoses sexuelles. Il n'y a plus, après Nerval, de phallus ou de vulve qui opposent des genres identitaires dans une lutte égocentrique. Une énigme, bien autrement redoutable que celle que pose le Sphinx à Œdipe et plus tard à la psychanalyse, s'ouvre avec l'altérité nervalienne. Qu'il en devienne fou est le prix à payer. C'est toute la filiation d'Andros, c'est-à-dire celle de la métaphysique et de la théologie qui va être mise à mal dans une créature qui est tout, sauf justement une chimère. Je veux parler de la *Pandora* et de ce qu'il en dit à la pointe acérée de sa lucidité : « Vous l'avez connue, Ô mes amis ! la belle *Pandora* du théâtre de Vienne. Elle vous a laissé sans doute, ainsi qu'à moi-même de cruels et doux souvenirs ! C'était bien à elle, peut-être, – à elle en vérité –, que pouvait s'appliquer l'indéchiffrable énigme sur la pierre de Bologne : « *Nec vir, nec mulier, nec androgyna* », etc. Ni homme, ni femme, ni androgyné, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble. » C'est ce « tout cela ensemble » qui doit se penser pour saisir le passage de l'ipséité à l'altérité. Mais il faut ménager le passage à ce grand Tout de l'altérité. Il faut un état intermédiaire. Un relais. Le « tout cela ensemble » est une induction poétique, et chez Nerval, un camaïeu. L'œuvre de Nerval est ponctuée par ces traits de l'altérité féminine qui mettent un terme au terrorisme de la filiation d'Andros : « Les filles du feu », « Sylvie », « Aurélia », « Adrienne », « la femme mérinos », « l'étoile

<sup>8</sup> Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. V.

de Vénus», « Angélique » préparent la métamorphose de la *Pandora* où un « tout cela ensemble » doit se penser par-delà la division des sexes : quand la sortie de soi identitaire produit l'autre. Dans une lettre pathétique que Nerval écrivit avant son suicide, une lettre sans destinataire, on voit bien comment le passage d'Andros à l'altérité féminine s'opère. Et ce n'est qu'ensuite que la cristallisation par la *Pandora* pourra avoir lieu, si jamais un jour elle a lieu. C'est la fameuse lettre du 2 janvier 1853, une date qui vaut celle de Lenz. Nerval, Buchner forment une constellation. On pense que Nerval s'adressait à Mme de Solms. Qui était-elle ? Une princesse de vingt ans, la petite fille de Lucien Bonaparte, le frère du grand Empereur. Nerval l'avait-il jamais connue ou même rencontrée ? L'historien Pierre Petitfils affirme que leurs relations épistolaires furent certaines. Toujours est-il qu'avant de mourir de froid, de pauvreté, avant de se pendre, Nerval écrit à une altérité qu'il invente et dont la femme est le passager clandestin :

Ne me donnez pas chère bienfaitante le beau livre que vous m'avez promis pour mes étrennes ; je les convoitais depuis bien longtemps, ces beaux volumes dorés sur tranche, cette édition unique. Mais ils coûteront très cher et j'ai quelque chose de mieux à vous proposer : une bonne action. Je vous sens tressaillir de joie, vous dont le cœur est si chercheur ! Eh bien ! voici, ma belle amie, de quoi l'occuper pendant toute une semaine ! Rue Saint-Jacques, n° 7, au cinquième étage, croupissent dans une affreuse misère – une misère sans nom – le père, la mère, sept enfants, sans travail, sans feu, sans pain, sans lumière.<sup>9</sup>

L'altérité commence avec cette ingénuité poétique.

Deux des enfants sont à moitié morts de faim. Un de ces hasards qui me conduisent souvent m'a porté là hier. Je leur ai donné tout ce que je possédais : mon manteau et quarante centimes. Ô misère ! Puis, je leur ai dit qu'une grande dame, une fée, une reine de dix-sept ans, viendrait dans leur taudis avec tout plein de pièces d'or, de couverture, de pain pour les enfants.

Ils m'ont regardé comme un fou. Je crois vraiment que je leur ai promis des rubis et des diamants, et, ces pauvres gens, ils n'ont pas bien compris, mais ils se sont mis à sourire et à pleurer. Ah ! si vous aviez vu ! Vite donc, accourez avec vos grands yeux si doux, qui leur feront croire à l'apparition d'un ange, réalisez ce

<sup>9</sup> Gérard de Nerval, cité par Pierre Petitfils, *Nerval*, Julliard, 1998, p. 298.

que votre pauvre poète a promis en votre nom.

Ici commence l'histoire de l'altérité; du passage de la sortie de soi-même à l'altérité.

Donnez à cette bonne œuvre le prix de mes étrennes, les quatre-vingt francs que devait coûter le chef-d'œuvre auquel je ne veux plus penser, et je cours au Temple et chez le père Verdureau acheter tout un aménagement de prince russe en vacances. Ce sera beau, vous verrez! Vous verrez! Vous serez éblouie. Je cours quêter chez Béranger. Au revoir petite reine, à bientôt, au grenier de nos pauvres. Nos pauvres! je suis fier en écrivant ces mots. Il y a donc quelqu'un de plus pauvre que moi – de par le monde! N'oubliez pas le numéro. Au cinquième, second couloir, la porte à gauche.

Comme dans tous les contes de l'altérité, on ne sait pas si la petite fée est venue. Mais la fin de la lettre précise que c'est la *Pandora* qui s'annonce:

Adieu, Mignon, chère Mignon, douce Mignon, providence des affligés, mignonne mignon, si douce et si fine, si peu fière et si gentille. Mettez votre robe à grande queue et vos souliers à talons! Je leur ai promis, gros comme le bras, une grande princesse, plus puissante que tous les puissants de la terre.  
Et Nietzsche:

Tous les noms de l'histoire, c'est moi.<sup>10</sup>

Comment Nietzsche sort-il de l'ipséité?:

Ma pratique de la guerre se résume en quatre principes. Premièrement, je n'attaque que des causes qui sont victorieuses, – au besoin, j'attends qu'elles soient victorieuses. Deuxièmement: je n'attaque une cause que là où je sais ne trouver aucun allié, là où je suis isolé, – où je suis seul à me compromettre... Je n'ai jamais fait en public un seul pas qui ne fut compromettant: c'est là le critère de l'action droite. Troisièmement: dans mes attaques, je ne m'en prends jamais aux personnes... Quatrièmement: je ne m'attaque qu'à des objets d'où tout conflit de

<sup>10</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Edipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 28.

personne est exclu [...] <sup>11</sup>

C'est la réconciliation de l'ipséité et de l'altérité. Et le mouvement de l'*ek-stasis*, Nietzsche l'a effectué trois fois. Une première fois, il est sorti du plan de Chronos par le gai savoir, en riant. Le rire est cette force qui brise les liens et les enchaînements entre les causes et les effets. Le rire est la sculpture éphémère du hasard dans l'œuvre nietzschéenne. Un coup de dés a été lancé qui chiffre l'altérité, un devenir autre qu'on ne saurait d'avance prévoir parce qu'il se produit *malgré soi*. Et souvent contre son gré. Le rire a la violence de l'orage. Il fait sortir le temps de ses gonds. La pensée commence lorsque l'on est capable de rire de soi-même. Tant que l'homme est chronologique, il demeure une maladie de peau, une maladie de la terre. Une deuxième fois, il est sorti du plan de l'*Aiôn*, ce temps suspendu où le passé et le futur sont deux miroirs qui se reflètent l'un et l'autre. Et dans ces reflets, dans ces apparences, Nietzsche a dansé. La danse est la volute de l'éternel retour. Que le passé reflète l'avenir est la dernière illusion. Que le futur se lise dans le passé, la dernière rétrogradation. Nietzsche danse parce que ce qui revient, c'est l'altérité à l'état pur. Rien ne sera comme avant. Rien ne sera comme après. Seul l'advenir fait danser qui ne se conjugue ni au passé ni au futur. La danse est la sculpture éphémère de l'advenir.

Nietzsche enfin est sorti une troisième fois du plan du *kairos*. Il a été littéralement projeté hors de soi par son *kairos*, c'est-à-dire par la rencontre de l'instable et du moment opportun. Cette rencontre est le jeu suprême du devenir-enfant. Nietzsche joue. Le jeu est la sculpture éphémère de notre devenir-enfant.

Le rire, la danse, le jeu ne forment pas seulement l'arc-en-ciel de la réflexion chez Nietzsche, mais l'humus de la pensée dont l'autre nom, la pure altérité, est l'humour.

Que dit Deleuze ? :

Le moi dissous s'ouvre à des séries de rôles, parce qu'il fait monter une intensité qui comprend déjà la différence en soi, l'inégal en soi, et qui pénètre toutes les autres, à travers et dans les corps multiples. Il y a toujours un autre souffle dans le mien, une autre pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède, mille choses et mille êtres impliqués dans mes complications: toute vraie pensée est une agression. [...] Que tout soit si « compliqué », que *Je* soit un

autre, que quelque chose d'autre pense en nous dans une agression qui est celle de la pensée, dans une multiplication qui est celle du corps, dans une violence qui est celle du langage, c'est là le joyeux message.<sup>12</sup>

Pourquoi cette question de l'altérité en matière de prélude à la poésie de Lucrèce ? Nous avons déjà évoqué la méditation de Jackie Pigeaud dans sa présentation du *Problème XXX* où il affirme que le pseudo-Aristote a réfléchi sur l'activité poétique comme mouvement de l'altérité pure. Il fallait attendre le poème de Lucrèce pour en avoir la confirmation concrète. Avec l'avènement du *De rerum natura* se désactive la malédiction platonicienne qui rappelle au Livre X de *La République*, *l'antique rivalité entre la philosophie et la poésie*. Non seulement cette rivalité n'a plus lieu, mais par un tour de force inouï Lucrèce va faire de la philosophie épicurienne l'horizon, le double, l'altérité référencée de la condition poétique. Si le pseudo-Aristote a eu une intuition géniale en élevant la figure du poète à celle de l'altérité, Lucrèce, quant à lui, n'a pas voulu que le philosophe restât enfermé dans la forme canonique de l'ipséité. De sorte que la philosophie depuis Lucrèce ne cesse de devenir l'horizon de la poésie tout comme la poésie devient celui de la philosophie. Nietzsche surtout en a perçu l'enjeu. Et leur réflexion réciproque, parmi celles que nous avons évoquées, pose ainsi le problème : si l'altérité n'est pas tout à fait un *non-être*, il faut l'inventer. Le traité lucrétien lance les dés.

Désormais il n'y aura plus de maison joyeuse pour t'accueillir, plus d'épouse excellente, plus d'enfants chéris pour courir à ta rencontre se disputer tes baisers et pénétrer ton cœur d'une douceur secrète. Tu ne pourras plus assurer la prospérité de tes affaires et la sécurité des tiens. Ô malheur ! disent-ils, ô malheureux, tant de joies de la vie, il a suffi d'un seul jour funeste pour te les arracher toutes. Cependant ils se gardent bien d'ajouter : « mais le regret de tous ces biens ne te suit pas, et ne pèse plus sur toi dans la mort. » Si l'on avait pleine conscience de cette vérité, si l'on y conformait ses paroles, on libérerait son esprit d'une angoisse et d'une crainte bien grandes. – « Pour toi, tel que tu es endormi dans la mort, tel tu demeureras pour le reste du temps exempt de douleur et de mal. Mais nous, tout près de cet horrible bûcher où tu achèves de te réduire en cendres, inlassablement nous t'avons pleuré, et ce chagrin éternel, nulle journée ne pourra l'arracher de notre cœur. » À qui parle ainsi il faut donc demander ce qu'il peut y

12 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969, p. 346.



avoir de tellement amer, si tout se ramène au sommeil et au repos, qu'on puisse se consumer dans un deuil éternel.<sup>13</sup>

## L'homme des aptitudes

L'ataraxie constitue un motif qu'une fois un philosophe et un poète, séparés par plusieurs siècles, ont brodé. Un grec et un latin. Épicure et Lucrèce. Le premier enveloppe le monde dans la sensation. Il cherche à déterminer une heuristique sensitive. Le second exprime cette heuristique dans une sémiologie. Une logique des signes. Tous deux présentent une posture exemplaire : ils ne prétendent à aucune épistémè. De sorte que la philosophie et la poésie ne se rencontrent pas dans une théorie de la connaissance. Elles s'éprouvent dans une visée pratique. Épicure pose quatre remèdes, le *tetrapharmakos*. « Le dieu n'est pas à craindre ; la mort ne donne pas de souci ; et tandis que le bien est facile à obtenir, le mal est facile à supporter ». Lucrèce s'y conforme et les applique. Bien avant Maïmonide, Épicure peut être considéré, dans le monde grec, comme la figure, *le Guide des égarés*. Et s'il y a un art de la maïeutique qui révèle à chacun les principes épicuriens, c'est un poète romain qui le découvrira. En ce sens, la poésie est le devenir philosophique. Cela pose d'emblée la question de l'altérité. Épicure, sans le savoir – puisqu'il est indemne de toute épistémè<sup>14</sup> – ouvre l'évolution philosophique à ce qu'elle devait durablement bannir comme non-être : l'hallucination poétique. Induisant le concept du percept, le couple Épicure-Lucrèce renversait le platonisme naissant et l'histoire de la métaphysique. Et puisque la poésie lucrétienne réfléchit sur ce que la philosophie offre comme états changeants des choses, elle pense, en son fonds, la problématique de l'altérité : un accueil comme symbole de paix. L'ataraxie n'est rien moins que ceci : l'absence de trouble devant un advenir. Qu'est-ce que l'autre ? C'est ce qui ne me trouble pas. C'est ce qui ne me menace pas. Le problème semble le suivant : je perçois que la nature change. Elle devient autre. Elle est la source de toute altérité. Cette source se confond

13 Lucrèce, *De la nature*, Livre III, Paris, Belles Lettres, 2009.

14 « [...] l'étude de la nature est d'abord conçue comme un exercice appliqué. [...] De fait Épicure ne parle jamais, pour sa part, d'épistémè. Le résumé de la doctrine ne sert pas une intention érudite, il offre directement une visée pratique. » Jean-François Balaudé in Épicure, *Lettres, Maximes, Sentences*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

avec celle de ma perception qui, loin de me troubler, apaise mes sens. Non seulement je désire ce que je perçois, mais je jouis de ce dont je procède, c'est-à-dire des éléments qui transforment ma nature. Désir et plaisir sont en quelque sorte les catalyseurs de l'aléatoire qui sympathisent sous le simulacre de l'*Harmonia* : « C'est que les sympathies diffèrent beaucoup dans l'acte de Vénus. Tel homme est plus fécond avec telle femme, et telle femme recevra plus facilement de tel autre le fardeau qui la rend gravisée. »<sup>15</sup> Quels sont les réponses au désir et au plaisir ? : tout comme la jeunesse explore des postures, le monde antique qui constitue notre jeunesse perdue nous renvoie à des attitudes – épicurisme, stoïcisme, scepticisme – que nous ne pouvons tenir que dans le flottement d'un état de veille philosophique. C'est toujours à la manière d'un enfant qui joue que nous pensons, que nous nous prolongeons les uns dans les autres en forgeant des idées, c'est-à-dire des fabulations. Tantôt le jeu se suspend avec le désir. Tantôt il s'évanouit dans le plaisir. Tout dépend de la bonne ou mauvaise rencontre avec l'autre et c'est Vénus qui, dans sa puissance, distribue et dispense, sur le mode aléatoire, les formes de tumescence et de détumescence qu'alternent désir et plaisir pour honorer les changements qui composent le *De rerum natura*. Mais ni Épicure, depuis l'ataraxie, ni Lucrèce, depuis la volupté ne sont dupes : il y a un fiasco entre désir et plaisir parce que le changement altère l'un et l'autre : « Ainsi en est-il de l'homme blessé par les traits de Vénus ; qu'ils lui soient lancés par un jeune garçon aux membres féminins, ou par une femme dont toute la personne répand l'amour, il pousse droit vers l'auteur de son mal, il brûle de s'unir étroitement à lui, et de lui lancer dans le corps la liqueur jaillie du sien ; car le muet désir qui l'anime lui donne un avant-goût de la volupté ». <sup>16</sup> La distance qui sépare le désir du plaisir dans l'*harmonia* épicuro-lucrétienne ne peut être franchie que par le simulacre selon la règle de la déviation, du *clinamen* qui rend, ou non, compatible la rencontre entre les atomes, entre les individus, entre les perceptions, entre les représentations. Tantôt, nous dirons qu'il nous est proposé le schème d'un désir sans plaisir. Tantôt celui d'un plaisir qui a pour fonction d'éradiquer le désir. C'est là où intervient la figure de l'*Aphrodite pandemos* qui fera de l'assouvissement, donc du plaisir, l'un des traits de la prostitution, et du désir, la sphère de l'immanence, tantôt amicale, tantôt amoureuse : « Mais il convient de fuir sans cesse ces simulacres, de repousser ce qui peut nourrir notre

15 Lucrèce, *De la nature*, Livre IV, Paris, Belles Lettres, 2009, p. 351.

16 *Ibid.*, p. 337.

amour, de tourner notre esprit vers d'autres objets ; il vaut mieux jeter dans le premier corps venu la liqueur amassée en nous que de la garder pour un unique amour qui nous prend tout entiers, et de nous réserver la peine et la douleur certaines. »<sup>17</sup> Se préserver de la peine et de la douleur certaines, tel est le *télos* de l'ataraxie que le poème de Lucrèce met en scène sous les traits décochés par l'*Aphrodite pandemos*. Entre le désir et le plaisir, il y a un hiatus qui a pour nom amour, fût-il celui de la lettre, de l'esprit ou du corps. Ce hiatus est le *symbolon* de l'altérité et du rapport de la poésie à la philosophie dans l'époque épico-lu-crécienne: « d'où vient cette liberté accordée sur terre à tout ce qui respire, d'où vient, dis-je, cette volonté arrachée aux destins, qui nous fait aller partout où le plaisir entraîne chacun de nous, et, comme les atomes, nous permet de changer de direction, sans être déterminés par le temps ni par le lieu, mais suivant le gré de notre esprit lui-même ? »<sup>18</sup>

Tantôt éclairée, tantôt obscurcie par la philosophie, la poésie s'est appréhendée en marge de la réflexion occidentale. On parle bien du Poème de Parménide, mais ce sont les exégètes en philologie qui ont sur la nature du poème le dernier mot. Dès le platonisme, les visions homériques ressemblent à de lointaines hallucinations que la théorie des idées a mises à l'épreuve. Si les premiers philosophes ont rythmé leur méditation, c'était sans doute dans une certaine pratique musicale où les sons modulaient le sens. Cette pratique était un tact poétique, un touchervisuel enveloppant des analogies naturelles et donnant sur des métamorphoses très vite suspectées par la pensée spéculative. Au fond, la poésie demeure l'enfance du monde, et peut-être notre enfance. Mais *l'enfance*, selon Aristote, *est naine*. Tandis que chez Lucrèce, elle est à la fois abandonnée et confiée aux soins de Vénus. La tradition philosophique traite sans doute de la nature à travers la pédagogie. Seulement, la pédagogie, qui assure la filiation prochaine entre le maître et son disciple, est l'affaire d'Andros. Andros, comme pédagogue, n'est pas celui qui accompagne l'enfant à l'école. C'est celui qui fait sortir de l'enfance, celle-ci étant considérée comme l'état naturel d'une indigence. Il faut déniaiser l'esprit. Telle est l'initiation masculine. Tant que le philosophe ignore le rapport de la nature à Vénus, il ignore sa propre genèse qui, précisément, est celle de son enfance. Lucrèce, au contraire, considère que la nature est l'enfance de la philosophie et Vénus abandonne son enfant aux soins du pédagogue. De même

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>18</sup> *Ibid.*, Livre I, p. 105.

la poésie lucrétienne s'abandonne-t-elle aux principes épicuriens. Jamais poésie ne fut plus maternelle, cherchant la protection et les fluides des amis de la sagesse. Mais jamais aussi elle ne fut plus loin de la dureté analytique aristotélicienne. L'enfance, c'est l'immanence de la nature pour Lucrèce. Et c'est le trait de la poésie. Sa fragilité décochée. Sa blessure. En philosophie, l'enfance est cette étourderie de la nature qu'Andros, depuis Prométhée, a destiné aux flammes de la spéculation analytique. L'enfance est une tache indélébile, un mixte indiscernable entre la femme, l'animal et l'esclave. Il faut se souvenir de ce passage d'Aristote: «Tous les autres animaux, comparés à l'homme, sont conformés comme des nains. Le nain est un être dont la partie supérieure est grande, mais dont la partie qui supporte le poids du corps et qui marche est petite. La partie supérieure est celle qu'on appelle le torse et qui va de la tête à l'issue des excréments; Or chez l'homme, elle est proportionnée à la partie inférieure et, chez les adultes, elle est beaucoup plus petite. Chez les enfants, au contraire, la partie supérieure est grande pendant que l'autre est petite. Et c'est pourquoi ils se traînent par terre sans pouvoir marcher. Au début, ils ne se traînent même pas, ils restent immobiles. Car tous les petits enfants sont des nains.»<sup>19</sup> Misère de la philosophie! La philosophie, c'est Goliath qui tue David. Et la poésie, lentement, mais inexorablement, allait s'adresser à des adeptes dont le nombre, aujourd'hui encore, illustre une tournure mineure et immature de la pensée n'affectant pas les grandes lignes de la destinée humaine. À chaque fois qu'elle s'est fait entendre, c'est sous une autre forme qu'elle a surgi. Par exemple, dans le théâtre. La théâtralisation est la formalisation du poème tandis que le poème demeure une dénonciation de la forme. Dans un poème, toute tradition hylémorphique échoue. Il n'y a pas de matière à un poème, de sorte qu'on ne peut pas lui donner de forme. Tels sont l'écueil et le recueil. Personne sans doute ne conteste que poésie il y a. Elle prend date. Elle est même millésimée. Elle donne son nom, sinon à des époques, à des états d'esprit. Les pléiades ne sont plus seulement une constellation, mais une réunion de poètes. Sur le *conatus* poétique néanmoins, nous ne savons rien. Les manifestes n'apportent pas grand-chose. On pourrait dire qu'elle est chantée dans la rue et récitée à l'école. Pas assez. Et c'est peu pour s'en faire une idée. Y a-t-il une idée poétique? Lucrèce répond: c'est celle de la traductibilité. Non pas traduire une langue dans une autre. Toute langue est étrangère à elle-même et c'est pourquoi la poésie est sa seule traduction. Son rôle alors explique sa lon-

<sup>19</sup> Aristote, *Les parties des animaux*, trad. Pierre Louis, Paris, Belles Lettres, 1956, II, 655b, 686.

gévité. Sans la poésie, chaque peuple perdrait son idiome. Un certain voile du mystère se soulève : toute connaissance est un idiome, à commencer par les mathématiques et la musique qui sont l'idiome paradigmatique de la nature dont la poésie est le charme et la jouissance populaires.

J'ai écrit sur Lucrèce en raison de la peur instinctive qu'inspire l'androcentrisme qui est l'autre nom de la métaphysique. Andros, en tout temps, est appelé à disparaître dans son fluide glacial. C'est ce qu'on appelle l'apocalypse. Pourtant le monde gréco-romain a constitué le noyau dur de la sphère d'Andros. Sauf en poésie où il faut bien que les pierres philosophales aient une fente, pour reprendre une tournure à Hölderlin. Or, le poète Lucrèce, en expérimentant les principes philosophiques de son maître Épicure, est ce penseur qui, dans un geste inaugural, réconcilie la *sophia* et le faire poétique. Le poète, l'artiste ne sont plus chassés de la cité idéale. Ils la créent par leur propre aptitude à comprendre le monde selon la sagesse qui s'offre aux sens. Mais ces sens sont éclairés par la figure de Vénus. Andros se tourne vers elle, l'évoque, la convoque. Le poème de Lucrèce est aussi bien le chant du cygne d'Andros. Il est vrai qu'Andros n'en finit pas de mourir. S'il a un devenir cependant, comme le pensera Nerval deux millénaires plus tard, ou à peu près, c'est celui de Vénus :

Mère des Enéades, plaisir des hommes et des dieux, Vénus nourricière, toi par qui sous les signes errants du ciel, la mer porteuse de vaisseaux, les terres fertiles en moissons se peuplent de créatures, puisque c'est à toi que toute espèce vivante doit d'être conçue et de voir, une fois sortie des ténèbres...

Ainsi commence le Livre premier. Vénus est l'incipit. Et la métamorphose de l'invisible en visible, seule métempsychose lucrétienne.

On entre dans l'obscur, dans la nuit de l'immense, dans l'abîme et le « non-être » du vide que la pensée éclaire et d'où elle tire le vrai, recueillant de l'espace, où elle se meut, la pensée aussi que l'espace existe. L'obscur n'est pas

incompatible avec le vrai ; la nuit n'enlève pas à l'esprit la vue, mais la lui procure. Le fond caché illumine le visible.<sup>20</sup>

20 Mayotte Bollack, *La raison de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1978, p. 233.

L'appréhension de l'altérité tient dans cette formule saisissante : « on entre [...] dans le non-être du vide que la pensée éclaire et d'où elle tire le vrai. » Et on y pénètre par Vénus qui donne au « non-être » sa vraie nature, celle que nos sens éclairent, et qui n'est rien moins que la nature révélée par la Sensation. Cela entraîne immédiatement une autre considération.

Lucrèce luttait contre la volonté de néant de son époque. Il s'en explique dès le Livre I de son poème : « Rien ne naît de rien ». <sup>21</sup> Le combat qui s'engage dénonce ce que Nietzsche diagnostiquera comme le pire des fléaux : la maladie de la terre. La question est d'actualité. L'écologie la pose partiellement. L'hygiénisme la guette. Leugénisme la menace. Elle porte, en réalité, sur une tout autre notion : l'aptitude. Sur ce qui est naturellement ou juridiquement capable de quelque chose. Le poème de Lucrèce est celui de la prédisposition, de la disposition, de la propension, de la tendance. Prédisposer signifie d'abord incliner, préparer. Le *clinamen* est cette inclination naturelle que Lucrèce observe comme loi immuable et mystérieuse de la vie. Dans l'ordre de l'univers, le hasard, sous l'effet du *clinamen*, prépare à une disposition favorable. Sur le plan juridique correspond l'aptitude à cette disposition. C'est qu'il y a une juridiction du monde végétal, animal, humain, du monde animé et inanimé devant laquelle des prétendants vont exposer leur aptitude à la vie organique et inorganique. La disposition des aptitudes forme la matrice du poème. On voit bien que sans le poème, la prose de l'univers demeure muette. Au commencement n'est pas le verbe. Il n'y a ni plénitude ni prééminence de la parole. La constitution poétique est celle du cosmos, selon Lucrèce, sans laquelle la tendance à la vie resterait lettre morte. Les simulacres qui impressionnent et frappent essentiellement les sens de la vue et du toucher – la vue et le toucher forment un mixte haptique – organisent l'ensemble de nos sensations conformes à un faire qui devient la poétique, la pratique du monde. On passe de la prosodie naturelle à la versification qui attache les sens à l'esprit.

Le problème devient le suivant : le poème est la tendance à la vie, à son conglomérat hasardé d'atomes, à sa puissance sous-jacente. La science ou l'explicitation en est la traduction provisoire, la religion et les superstitions en constituent les zones d'obscurcissement. Deux mille ans aussi avant Nietzsche, Lucrèce est l'homme des aptitudes, de ce faire poétique qui donne à la nature la grandeur

21 Lucrèce, *Ibid.*, Livre I, p. 15.

d'une juridiction : ce qui se crée n'est pas autre chose que ce qui rend apte à grandir, à croître. Rien, souligne-t-il, ne se crée *ex nihilo*. Rien ne retourne au néant. Les monothéismes, semble-t-il, enveloppent l'idée d'une création *ex nihilo*. Ce n'est évidemment pas que Dieu crée à partir de rien. C'est qu'en dehors de Dieu, il n'y a rien. De sorte que le rien, le *nihil*, est posé en dehors de Dieu, à la manière d'une anamorphose.

Lucrèce et Nietzsche sont morts fous parce qu'ils ne croyaient pas au néant. Qu'est-ce que disent Lucrèce, Nietzsche dans l'intervalle de leurs deux folies ? Ils ne disent pas du tout : ne pas croire aux dieux ou en Dieu. L'athéisme n'est pas une poésie de la vision du monde. Ils disent : ne faites pas de vos affects un néant. Et ils ajoutent : vous êtes mortels. La mort est la condition poétique de la vie qui exclut le néant. La mort est incompatible avec le néant dans la mesure où elle ne fait jamais le sacrifice de la vie, dans la mesure, la tendance, le *conatus* où elle la pousse jusqu'à ce qu'elle chante et peut, jusqu'à ses dernières limites. C'est précisément parce que la mort sanctionne la vie que la vie sanctionne le néant. La mort rend la vie précieuse, inaliénable, unique. Il y a pourtant l'idée de néant qu'ont développée les anamorphoses monothéistes après que les religions archaïques l'eurent métaphorisée. La suspicion du néant, c'est-à-dire la crainte panique de notre sentiment religieux, fonde la condition civilisée. Le poème est anathème. Il nous délivre et nous livre à la prose du monde qu'un hasard nécessaire recompose incessamment. Nous n'avons pas entendu Nietzsche. Nous n'avons même pas lu Lucrèce. Nous croyons au néant. Nous croyons qu'il n'y a rien. Nous avons perdu le sens poétique qui fait du *De rerum natura*, selon la belle préface d'Élisabeth de Fontenay, un hapax, c'est-à-dire une chose qui n'est pensée qu'une fois, et peut-être pour toutes les fois.

S'il revient au poète-philosophe Lucrèce d'avoir *une fois* prévenu contre la montée en puissance de la volonté de néant depuis le monde gréco-romain, mâtiné de judaïsme, c'est que seul un poète initié à une philosophie du *tetrapharmakos* pouvait concevoir le néant comme une figure de rhétorique. Le néant est une hypallage, une figure de style qui consiste à craindre le dieu, puis à se soucier de la mort, penser que le bien est difficile à obtenir, enfin que le mal est difficile à supporter. Le néant est l'hypallage, l'interversion des principes épicuriens résumés dans le *tetrapharmakos*. Quelques générations après Lucrèce, Saint Paul assurera le salut des âmes contre le quadruple remède épicurien que le poète romain avait chanté : la suspicion du néant sera la victoire sur l'ataraxie. Le néant ne sera plus une anamorphose mais la nouvelle catharsis occidentale. Dans cette sauvagerie téléologique naissante, les actions s'anéantissent en autant de vains ef-

forts à suivre le cours du monde selon des principes qui, eux, n'ont rien d'évanescents. L'homme des aptitudes rappelle seulement que la volonté de néant est une chimère. Si les dialogues platoniciens ont pour nous encore quelque chose de chimérique, ce n'est pas parce que la théorie grandiose de la réminiscence impose l'immortalité de l'âme. C'est parce que l'immortalité n'est que la préface ontico-théologique à la crainte lugubre du néant. Si Platon n'avait pas craint le néant, la mort lui aurait suffi. Confondre la mort et le néant, tel est le drame occidental que Lucrèce a voulu conjurer.

Pour Lucrèce, l'altérité est l'action à distance d'un corps exercée sur un autre, et dans le corpus philosophico-poétique qui le lie à Épicure, cela veut dire que la philosophie est un remède et la poésie une convalescence. On ne comprend rien à ce rapport à distance entre un grec et un romain, à ce sens haptique du tact antique, si l'on ignore, sur le fond, comment les agencements de la matière au vide ont articulé la *philia* à son faire poétique, à son rythme. Le poème est la rythmique de la *philia*. C'est ce que l'on appelle l'étendue ou l'espace qui sont, dans la sensibilité ancienne, l'autre nom du vide. Mais sans le vide, sans le *clinamen* poétique qui se propage dans le vide, aucun agglomérat d'atomes ne surgirait, et la matière ne saurait ensemercer quoi que ce soit si l'ouverture du poème qu'est un monde ne lui assignait son labeur. Le poème de Lucrèce est une ouverture bucolique ensemencée par l'atomisme épicurien. Épicure se peint dans le poème lucrétien comme Vénus se dénude dans le miroir de la nature. Les pleins et les vides forment les courbes et les profondeurs de la Vérité dont la Sensation est l'hymen. Mais l'hymen, c'est aussi la membrane qui obstrue, en quelque manière, la venue au monde. Le rapport entre ce qui est peint et chanté, entre le plein et le vide, ne se fait pas sans que les morts et les vivants soient deux forces qui aient à lutter. Tantôt l'altérité est fumée qui s'élève vers les dieux. Lucrèce n'a pas le cœur à le contester. Tantôt, elle est la cendre qui attise l'agitation aveugle des éléments. Lucrèce lit dans les cendres d'Épicure son propre devenir. Si l'amitié a eu un sens, c'est dans cette forme d'altérité que la figure du phénix propage toujours dans nos atmosphères affectives, dans nos perturbations *oxymoriques*. Puis vient la figure de Vénus qui sépare dans une nouvelle alliance ce que l'amitié haptique avait scellé.

Tant qu'on se fait de l'altérité, comme François Châtelet, par exemple dans son bel entretien *Histoire de la Raison*, une notion étrangère au monde antique<sup>22</sup>, on

22 «Ce refus de l'autre est constitutif de la pensée grecque», François Châtelet, *Une histoire de la raison*, Paris, Seuil, 1992.



se trompe sur les étranges noces entre la philosophie et la poésie qui sont aux fondements du soi et de l'autre et de leur indiscernabilité : l'autre est un rapport sensoriel à la dissolution, à la perte de soi. Mais cette perte de soi est un monde dynamique dont Ulysse se brode sur toutes les coutures. Et le monde d'Homère se coupe en deux. Achille meurt pour la cause de soi et le principe d'identité dont il recueillera la gloire sous la forme de l'éternité. Ulysse meurt d'altérité. Il est Personne reconnu par son chien. Achille triomphe du néant à sa manière. Ulysse, de même. Dans un cas, comme dans l'autre, la mort anéantit le néant. Achille est l'altérité d'Ulysse dans deux mondes homériques où celui qui meurt dans la gloire de la jeunesse sanctifie celui qui, dans les déguisements de la ruse, apprend à aimer un monde sans gloire. La gloire, ce fut un choix de la mort contre le néant. Achille meurt jeune. Il est glorieux. Ulysse meurt à l'heure de son corps et le monde chante sa mortalité comme triomphe contre le néant. Est-ce sur ce fond qu'on peut comprendre que le néant est vain ?

De sorte que *la mort n'est pas rien*. Le message de Lucrèce est très clair au Livre I : « Rien donc n'est détruit tout à fait de ce qui semble périr, puisque la nature reforme les corps les uns à l'aide des autres, et n'en laisse se créer aucun sans l'aide fournie par la mort d'un autre. » Cette réflexion contracte si bien les attendus épicuriens qu'un mouvement d'analyse s'avère nécessaire pour en saisir les enjeux. D'emblée, Lucrèce suppose qu'il n'y a aucune analogie entre l'ataraxie et l'indifférence : si l'absence de trouble des sens est effectivement source unique de plaisir dans la conjecture épicurienne, c'est qu'elle est posture positive devant la mort. Pour l'épicurien, *la mort n'est pas rien*. Devant elle, nulle froideur stoïcienne, aucune attitude de maîtrise, mais une considération sans angoisse, proche de l'évaluation. La mort ne trouble pas les sens. On la regarde comme si on en prenait soin d'autant qu'elle est à la fois le signe de l'extériorité et de l'altérité. La mort n'apporte pas seulement un apaisement. Encore moins une consolation ou un repos. Elle est une *aide*. Elle concourt au succès de l'alternance. Au lieu d'engager dans la finitude, elle annonce un agencement qui *reforme les corps les uns par les autres*. Elle n'est pas sacrificielle. Elle vient en supplément. Elle est adventice. Elle proclame comme une clameur son originaire accidentalité. Elle provient en toute extériorité sans perturber la logique des sens qui, elle, poursuit sa course. Cette provenance a pour nom l'altérité. *Par la mort d'un autre*, se décide le monde vivant dans son ipséité. Lorsque l'autre meurt, la nature rend hommage à un relais de sorte que *rien n'est détruit tout à fait*. Je suis toujours surpris qu'aucun exégète, à ma connaissance, n'ait tiré les conséquences épistémologiques, éthiques, et esthétiques d'une telle posture de l'altérité qu'en son fonds,

à travers l'étrange passion de Lucrèce envers Épicure, le monde gréco-romain couvait comme ultime résistance aux concepts que la téléologie métaphysique devait développer à la manière d'un *taedium vitae*. Car jamais les structures germaniques du *Dasein* ou de *l'être pour la mort* n'eussent apparu, prétendant en découdre avec les procédures de l'*aléthéia* grecque, si dans sa simplicité austrienne, l'illocution *la mort n'est pas rien* avait été méditée dans son *don* poétique. Cette méditation a été occultée. Ou alors, elle a été travestie, par la psychanalyse par exemple, et présentée comme une pulsion, un *instinct de mort* tout à fait étranger à la puissance poétique lucrétienne. On n'a pas vu que le tournant pris par un poète, un siècle avant l'ère chrétienne, pour féconder le champ philosophique dans sa dimension épicurienne avait fait trembler les assises de la métaphysique. Et notamment fait de la question de l'altérité un levain. Nul moins que Lucrèce n'a eu d'allergie à ce qui advient *autrement* et annonce l'événement du *nouveau* dans l'économie de la nature. Et jamais l'ataraxie épicurienne dont il se réclame n'a pu se confondre avec un principe d'indifférence à l'égard de l'autre. Le principe d'indifférence est l'apanage désabusé de nos modernités. Une sorte d'évitement narcissique. Lucrèce ne dit pas seulement que l'altérité est la mort du principe d'identité, de la chose en soi, de l'ipséité. Pourquoi y aurait-il cette dimension mortifère ? Il dit qu'il n'y a pas de déréliction possible, qu'il n'y a pas *d'être-jeté-au-monde*. Ce qu'aujourd'hui, nous ne soupçonnons même pas. Il dit que la poésie empêche cette syntaxe judéo-chrétienne (plutôt chrétienne d'ailleurs, le judaïsme étant exempt de toute morbidité) qui deviendra dominante pour les deux millénaires à venir et selon laquelle la finitude de l'homme court le risque de se confronter à un pur néant. Lucrèce dit autre chose : « L'aide fournie par la mort d'un autre » nous protège du *nihil*. L'altérité épico-lucrétienne est l'hapax (la chose dite une première fois) mené comme une guerre éthique et esthétique contre le nihilisme. Aimer la vie jusque dans la mort. Ne jamais aimer la mort dans la vie. Telle est l'éthique. Faire de l'altérité la plasticité de l'ipséité, et jamais de l'altérité un dérivé de l'ipséité, telle est l'esthétique. On peut toujours dire que la mort comme symbole de l'altérité est l'atomisme désintégré du fascisme occidental. C'est oublier l'adresse poétique. La communication est un leurre. On s'adresse seulement à ceux qui nous ont précédés dans des conditions qui supposent uniquement un passage de la mort à la vie. Ainsi conçue, l'altérité est une lutte organique contre le néant. Et si l'on a *un sens de soi*, cela vient d'un *pneuma* que le souffle du gisant restitue à la vie. Dans le cycle de cette respiration, les sens atteignent à l'absence de trouble. Au moment du dernier souffle, la vie aspire à son renouvellement. L'ingénuité se substitue à

l'expérience. Et le savoir reste intact comme une énigme. Aucune contraction de l'âme n'aboutit à l'angoisse. La mort de l'autre n'est pas une détresse, mais un chant de la nature. C'est, si l'on veut, son chant du cygne qui n'est pas pathétique, mais exemplaire. La mort est exemplaire dans l'esprit de Lucrèce. Elle est l'unique de l'altérité qui fonde toute ipséité. Non que l'ipséité se réjouisse de la mort de l'autre. C'est par la mort de l'autre que chacun salue la vie et la signe. L'ataraxie est à ce prix : la mort est immortelle comme l'altérité qui ne meurt jamais. Et la vie mortelle en donne la saveur, dans son cercle, dans son anneau, dans sa solitude. C'est pourquoi, en oubliant trop vite la réflexion lucrétienne, – c'est-à-dire au fond en oubliant la poésie – d'aucuns ont pu dire que les Anciens étaient indifférents à la mort et n'avaient aucun sens de l'altérité. C'était les draper dans une position héroïque et égocentrique que Lucrèce, après Épicure, a méconnue. Le héros est une figure humaine divinisée pour laquelle Lucrèce n'entretient qu'une compassion affective. Et l'égocentricité comme suture du soi ne transpire jamais dans le traité de la nature. Car la nature, c'est l'absolu de l'autre. Il convenait donc de déplier les attendus épicuriens contenus dans la formule lucrétienne avant de parcourir quelques étapes du poème. Nous voulions attirer l'attention sur ce point : lorsque l'autre meurt, dans le monde antique, la nature nous sauve. C'est ce tour païen que la peur monothéiste de la mort nous a fait perdre. Et c'est aussi que dans la fébrilité moderne, nous confondons solitude et isolement. La première est le déni de la seconde. La solitude est ouverture, prélude quand l'isolement est repli sur soi, bégaiements d'une âme débile.

La mort est contribution à la vie, non une disqualification de celle-ci. Quand l'autre meurt, les parties de l'univers se reconstituent, non pas selon un plan anarchique qui nous ferait passer de l'humain au végétal, ou à l'animal, par exemple. Lucrèce condamne la métempsychose. Le *clinamen*, dans sa simple allégeance à la belle ordonnance, impose des agrégats d'atomes, aussi constants que mystérieux, selon lesquels les lignées rocheuses, végétales, animales, humaines dessinent les cartes du réel qui frappent nos sens sans confusion pourvu que nos affects agissent en respectant la cartographie cérébrale de nos accords au monde. Dans cette perspective naturaliste, la mort est humus, certes, mais surtout l'altérité est levain. Dans le monde antique, – je veux dire dans la parenthèse de l'hapax dont nous parlons – l'altérité a subi un double traitement antinomique qui raconte les postures irréconciliables jusqu'à Nietzsche entre poète et philosophe. Le poète a fait de l'altérité un devenir dont il est le gardien. Le philosophe a rejeté l'altérité dans les marges du non-être. Mais ce tragique malentendu a souffert une exception, encore qu'elle fût unilatérale, avec

l'aventure lucrétienne. Le *tetrapharmakos* épicurien devient le dispositif adopté par le poète. Lucrèce fait descendre dans l'arène poétique l'ami de la sagesse. Et pour une première fois, moyennant des aménagements très subtils sur les deux plans, le monde sensible et le monde idéal annoncent leur puissance fusionnelle. Épicure aurait sans doute été très surpris par le glissement sémantique que Lucrèce a fait subir à sa doctrine. Il n'empêche. Depuis Lucrèce, la poésie a son horizon philosophique. Le poète accueille le philosophe. Cette hospitalité est l'œuvre du *recueil*, d'une poétisation conceptuelle. Comme l'autre, la figure de l'autre, est au cœur de cette hospitalité, il faut bien voir que le pas franchi par le poète vers le philosophe modifie la distance qui séparait le conçu du perçu. Pour Lucrèce, l'altérité est la figure de la mort considérée comme source de vie. L'altérité ne s'entend pas comme non-être. La mort est l'agencement du vivant et la promesse tenue que le vivant honore ses morts. Le premier principe épicurien, éclairé par Lucrèce, va, pour former une conception rationnelle de la nature, du visible à l'invisible, de la sensation à l'induction. On suppose que les sens ne nous trompent jamais de sorte que tout malentendu heuristique est évacué. La sensation ne conduit à aucune vérité. Elle favorise le cheminement vers l'induction. De même, aujourd'hui, les neurologues font grand cas des perceptions, des affections, des sensations pour induire le fonctionnement des parties des aires cérébrales qui s'en trouvent activées sans évidemment prétendre découvrir dans le fonctionnement cortical des contenus de pensée. Le second principe est celui de la *prolepsis*, de l'anticipation, qui recommande, depuis Épicure, étant donné qu'aucune notion ne nous est acquise, de conjecturer. Le nouage de l'induction et de l'anticipation forme la matrice du matérialisme lucrétien sous le mode de l'immanence parce que l'induction ne se produit pas sans l'anticipation, et l'anticipation resterait un aveuglement sans l'induction. L'analogie entre l'*éthos* ancien et l'écologie moderne achoppe sur un point névralgique : celui qui nous fait passer insensiblement d'une pluralité de comportements hétérogènes l'un à l'autre à une domestication des libertés. Écologie vient du grec *oikos* qui signifie « maison ». Mais justement, il n'y a pas de *maison de l'être*. Même le langage n'est pas la maison de l'être. Souvenons-nous du Livre III : « Désormais il n'y aura plus de maison joyeuse pour t'accueillir, plus d'épouse excellente, plus d'enfants chéris... » Lucrèce propose de sortir de la maison et ruine à l'avance toutes les niches frileuses qui vont cristalliser autour des notions de demeure, de famille, de patrimoine, de labeur. L'éthologie se voulait une science des comportements sans proposer de niches, de *locus* où les habitudes de vie eussent été rassemblées, sélectionnées, contrôlées, imposées sur un mode grégaire. L'écologie, au

contraire, induit le comportement du milieu qui fait force de loi et implique des mouvements normatifs. L'éthologie – que l'on se souvienne du *Problème XXX* hippocratique – étudiait la géographie de l'*anomos*. L'écologie impose les frontières de la norme. De la différence la plus contagieuse, nous passons à l'identité la plus restrictive, de l'exception à respecter, nous cherchons la règle à imposer. Tout phénomène comportemental doit être de ressemblance ou bien sanctionné par la loi. L'éthologie était de jurisprudence. L'écologie sera exclusivement judiciaire, pénalisante et pénalisée. L'écologie est toujours menacée par l'hygiénisme et l'eugénisme : la moraline et la peur de l'*anomos*. Une révolution écologique doit être une politique qui inclut le désir différentiel de transformer la nature sans la soumettre à des *diktats* normatifs. L'écologie doit subvertir le monde de nos représentations. Elle doit faire jouir et non dicter. Le matérialisme ancien reposait sur l'expérience et l'usage du *pharmakon*, du poison comme remède. L'hygiénisme est un remède contre le poison et particulièrement contre celui de la pensée, contre le comportement atypique. Revenir à Lucrèce, c'est revenir à cette question de l'accordage affectif. Si nous sommes affectés par la nature – et toute sensation l'indique – l'induction n'est pas une norme qui s'applique à tous, mais une spécificité qui s'applique à chacun. Et l'anticipation n'est pas une prévention qui interdit, mais une exploration qui autorise. Ce ne sont pas les moyens qui sont les solutions. Ce sont les besoins qui sont les sources d'agencement. Marx, sur ce plan, en savait quelque chose. Le problème n'est donc pas celui qui va de la longue dégradation entre l'éthologie déroutante et l'écologie bien pensante. Il ne va pas des jeux olympiques inventés par les Grecs pour mesurer le pouls du temps, le rapport du corps au cosmos, pour sombrer dans les exercices lucratifs et dopés des athlètes de la modernité inculte et hébétée. Le problème est que les anciens étaient affectés par la poésie de la nature, c'est-à-dire par ce qu'elle fait croître, par ce qu'elle crée. Tandis que l'épistémè moderne donne congé à ce faire poétique et contraint à la soumission prosaïque.

Observe en effet, toutes les fois qu'un rayon de soleil se glisse et répand son faisceau de lumière dans l'obscurité de nos demeures : tu verras une multitude de menus corps se mêler de mille manières parmi le vide dans le faisceau même des rayons lumineux, et, comme engagés dans une lutte éternelle, se livrer combats, batailles, guerroyer par escadrons, sans prendre trêve, agités par des rencontres et des divorces sans nombre : tu pourras conjecturer par là ce qu'est l'agitation éternelle des corps premiers dans le vide immense, pour autant qu'un petit fait peut nous fournir un modèle des plus grands, et nous mettre sur la trace de leur

connaissance.<sup>23</sup>

Le *petit fait* dont il est question est ce trait poétique qui caractérise le dédoublement de l'induction et de l'anticipation propre à la philosophie matérielle immanentiste dont la source est la sensation. Mais ce *petit fait* affecte l'observateur à la manière d'un poison comme remède de compréhension à des modèles plus grands. C'est un *pharmakon*. Nous dirions aujourd'hui une thérapie, avec cette différence oubliée que, de Homère à Ovide en passant par Épicure jusqu'à Lucrèce, la poésie, comme le savait Nietzsche, loin d'être une appoggiature de l'esprit, se vivait comme le seul diagnostic de la civilisation. Dans les textes hippocratiques, nul n'ignorait que l'homme est la maladie de la terre, une maladie nécessaire, un poison comme remède. C'est pourquoi l'entame du même Livre II de Lucrèce est une éthologie et non une écologie: «Il est doux, quand sur la grande mer les vents soulèvent les flots, d'assister de la terre aux rudes épreuves d'autrui.» Le petit fait poétique, lancé comme une flèche entre le rayon de soleil où s'engage une lutte éternelle de menus corps et les rudes épreuves d'autrui auxquelles on assiste d'un rivage, raconte l'histoire en devenir des accordages matériels et sensoriels: ceux qui concernent la place de l'homme, dont Protagoras prétendait qu'il était la mesure de toutes choses, et ces choses mêmes, ce *De rerum natura* sans mesure dont la poésie présente l'*anomos* comme chant de connaissance intuitive et comme *pharmakon*, poison en tant que remède. La nature n'est pas faite pour l'homme. La nature est violente, éphémère. L'homme contracte cette violence et cette *éphéméride* dans une éthique et une esthétique qui devraient raconter l'aventure qui mène de l'éthologie antique à l'écologie moderne sans passer par les avatars de la prudhomerie hygiéniste.

Le problème que posent les postures devant la nature, l'animalité, l'altérité, c'est toujours l'incapacité représentative de différencier la mort et le néant: une résistance psychologique veut que la mort ne soit pas naturelle. Le visage de la mort suppose les traits indéchiffrables d'un anéantissement. D'où cette volonté absurde de durer, de se conserver plutôt que de dépenser sa puissance de vie. On ne peut thésauriser ses propres forces sans se condamner à l'ostracisme. L'économie politique est dépense, réflexion sur la nature dispendieuse. La nature épuise sa richesse et l'homme connaît cet épuisement comme l'origine de son amour pour la nature. Loin d'y voir un anéantissement, il y voit une fête de l'esprit qui

23 Lucrèce, *ibid.*, Livre II.

n'est cependant pas donnée en son honneur. C'est pour l'honneur d'une floraison que tout homme disparaît. Et disparaître, ce n'est pas s'anéantir, c'est saluer la puissance de vie qui compose avec la nature après que nous avons désiré la nature dans sa configuration provisoire avec la vie.

Lucrèce, à la suite d'Épicure n'a pas seulement démontré que le néant est une figure de rhétorique, une hypallage, qui se substitue à la mort et usurpe son sens, préfaçant l'histoire du nihilisme dont Nietzsche écrira la postface. Il a eu la témérité d'affirmer que la mort demeure un événement pensable. L'acte cognitif étant lui-même un acte fini, la mort ne lui est pas étrangère. Elle est constitutive de la pensée. Elle est de l'ordre d'une délibération collective : un événement survient à chaque membre de la cité qui renouvelle le pacte de la génération. Cet événement s'entend comme *pharmakon*. Spinoza retiendra cette idée. La mort est à la fois pensée comme poison et comme remède : comme poison, elle libère d'une convenance. Par exemple, un certain rapport entre le sang et l'oxygène est rompu et entraîne la mort. Mais en même temps, elle délibère sur de nouveaux rapports qui vont remédier à la lésion du tissu organique et social. Par exemple la mort de chacun est la promesse de la venue de tous. S'il y a une consolation – en faut-il une ? – c'est de penser que *ma mort* est la condition *sine qua non* de la vie d'autrui. Toute mort est sacrificielle peut-être. Et j'en doute. Mais toute mort est le gage de la vie d'autrui. Au lieu que la mort soit le siège d'un deuil éternel, elle célèbre un devenir et salue la venue de l'altérité. Le médecin de la civilisation n'est pas celui qui craint la mort, qui la cache, qui l'éloigne. Ce n'est pas celui qui en fait l'éloge. C'est celui qui sait qu'elle n'est pas un néant, mais la condition secrète de la vie qu'on ne peut entendre que poétiquement ou redouter comme un enfant a peur de la nuit. Si la mort était un néant, le nihilisme triompherait. La mort est une traduction poétique de la prose du monde. La mort et la vie, la vie et la mort sont ce jeu de l'induction et de l'anticipation dont la poésie est le diagnostic de nos mouvements syncopés, de nos efforts recomposés pour la magie de nouvelles alliances. Affects et perceptions se combattent éternellement. Lucrèce avait mis l'action et l'accent sur la perception pour conjurer ce qui nous affecte. À quelques exceptions près, depuis le 20<sup>ème</sup> siècle, les poètes ont privilégié la voie de l'affect. La mort nous affecte parce que nous n'en percevons plus les inductions qu'une pensée du *pharmakon* avait autrefois mises en place avec ingénuité.

Il faut donc se demander ce que signifie percevoir, et non pas *appréhender*. La poésie ne fut pas une appréhension. Elle fut une anticipation. Ce sont certains physiciens récents qui le constatent bien davantage que les poètes contempo-

rains, enfermés qu'ils sont dans la problématique de leur finitude. Lucrèce a réfléchi, en tant que poète sur la nature, sur la *phusis* héritée d'Épicure. Il a réfléchi sur une durée, une continuité. Il a demandé implicitement aux futurs poètes d'être des physiciens, ce qu'Ovide ou Virgile ou Pétrarque avaient entendu, chacun à leur manière. Mais les poètes ont fait de la nature une mystique, une métonymie ramenant le « tout » à leur « moi » ou voulant dissoudre leur « moi » dans le « tout ». Tous les romantiques annoncent la fin du projet lucrétien qui devient illisible.

Qu'est-ce que signifie *percevoir*? Tel est l'enjeu lucrétien. Un physicien, Jean Valterne, formule la question de cette manière: « Il est piquant de constater que notre schéma de pensée n'a guère évolué depuis Empédocle. Le langage a changé, les concepts physiques se sont précisés, mais la structure demeure. Pour Empédocle, l'univers était déjà comme une combinaison de constituants fondamentaux: la terre, l'air, le feu et l'eau, gouvernés par deux forces fondamentales: la haine et l'amitié. L'atomisme de Démocrite et d'Épicure, admirablement repris et développé par Lucrèce, pressent à l'évidence quelques-unes des grandes théories auxquelles la science moderne a donné une consécration définitive »,<sup>24</sup> pour reprendre la phrase de Bergson « [...] L'atomisme de Lucrèce a la même ambition que la physique moderne »<sup>25</sup>. Il s'agit là d'un anachronisme qu'il faut penser: une sortie hors du temps de Chronos qui est le propre de la réflexion poétique sur la nature. L'anachronisme est aussi une réflexion sur la mort. Un moyen de la différer au sens derridien du terme. Le concept poétique de Lucrèce est le *clinamen*. Le mot *concept* est anachronique. Pensons l'anachronisme qui consiste à dire que Lucrèce serait le poète le plus contemporain parmi les physiciens d'aujourd'hui. Lucrèce parle de l'esprit de la terre, de l'idée que toute chose est attirée par la terre selon une loi qu'on appellera plus tard celle de la gravitation. Le temps comme déclinaison de l'espace est le principe de la pulsation poétique qui induit des anticipations sur le rythme des horloges atomiques et biologiques: pour rendre tantôt un écho cellulaire, molaire, moléculaire, tantôt un dessin anthropométrique qui le cartographie selon des lois purement sensibles. Il y a des petits décalages dans nos représentations de la vie qui nous obligent à jouer avec les coordonnées du monde. Lucrèce pense que la poésie, dans ce jeu imperceptible-

24 Jean Valterne, « Lucrèce face à la physique moderne », in *De la nature, l'hymne à l'univers*, ouvrage collectif, Paris, Ellipses, 1990, p. 107.

25 *Ibid.*



ment déviant, dans la dérive de nos songes, abaisse à la verticale sur un disque horizontal les puissances de la vie. *Le clinamen* fait de nous des pensifs déviants comme les continents. Ce poème matérialiste ne cesse de s'écrire jusqu'à nos jours et de fait, observe encore Jean Valterne, « Erwin Schrödinger, un des pères de la mécanique quantique, dans un article publié en 1948 et intitulé *2400 ans de mécanique quantique*, saluait Démocrite, Empédocle et Leucippe en leur attribuant le titre de *premiers physiciens quantiques* »<sup>26</sup>. C'est pourquoi la notion de paradigme que de grands penseurs ont élaborée pour cerner certaines coupures épistémologiques dans l'évolution des sciences, (la révolution copernicienne de Koyré, par exemple, fut marquante) présente un inconvénient. Que ce soit du côté de Cassirer, de Heidegger, de Freud, de Lévi-Strauss, de Lacan, de Foucault, mais aussi chez les phénoménologues, Husserl notamment, ou même dans la philosophie analytique américaine, jamais n'a été défendue l'idée selon laquelle, à la manière d'un invariant, l'intuition poétique pourrait être l'élément inhérent à la pensée scientifique tout comme son dynamisme originel. C'est que l'intuition poétique est exempte d'intentionnalité. Et l'intentionnalité se dit toujours de l'exercice d'une maîtrise de la nature dont l'inquiétude scientifique, dans ses rapports étroits et séculaires aux techniques, serait la traduction dramatique. Or un mathématicien peut écrire un fragment de la nature en se fiant à son intuition poétique sans s'inscrire pour autant dans l'horizon d'une intentionnalité. Autrement dit, pas plus que le poète, il ne pense en vue d'un objet. Sa quête est sans objet. Ce qu'il perçoit, c'est intuitivement ce qu'il crée : une transformation comme état du monde et non comme un but auquel ce monde tend. C'est pourquoi il n'est jamais enfermé dans le paradigme d'une époque et reste ouvert à tous les anachronismes. Jacques Derrida a fait l'expérience poético-philosophique d'une sortie du paradigme qui rappelle d'autant celle effectuée par Lucrèce qu'elle touche à l'épistémè, à l'étymologie du savoir et donc à la condition constitutive de toute science. Dans un geste mélancolique, et tout en saluant la posture de Walter Benjamin, il donne congé à une époque que caractérise le paradigme judéo-christiano-islamique pour délibérer sans à priori de son rapport à la nature, à l'animalité et à la nudité. La position de Derrida est douloureuse et pointe une impuissance parce que précisément le logocentrisme s'enveloppe dans l'époque judéo-christiano-islamique et sa réverbération dans l'hellénisme. Notons d'abord ceci : « c'est en vue du rachat, pour la rédemption

<sup>26</sup> *Ibid.*

(*Erlösung*) de cette souffrance, que vivent et parlent les hommes dans la nature – les hommes et non seulement le poète, précise Benjamin ». <sup>27</sup> Et Derrida ajoute à la page suivante: « Mais comme je le suggérais à l’instant, je ne suis pas Benjamin, quand je me trouve nu au regard de l’animal, je ne suis pas prêt à le suivre dans cette belle méditation (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*) écrite en plein milieu de la première guerre mondiale, en 1916. Pourquoi? Entre autres choses parce qu’une telle méditation dispose toute cette scène d’aphasie endeuillée dans un temps de rédemption, c’est-à-dire après la chute et après le péché originel. [...] Cela se passerait ainsi depuis le temps de la chute ». Derrida invite à sortir du paradigme du temps de la chute. Parce que durant ce temps, une question essentielle ne s’est pas posée. Une question qui pourtant n’a cessé de travailler l’épistémè occidentale: « La question, disait à peu près Bentham » (il y a deux siècles) « ce n’est pas de savoir si l’animal peut penser, raisonner ou parler, etc. [...] la question préalable et décisive serait de savoir si les animaux peuvent souffrir. » <sup>28</sup> À cette question, Lucrèce a répondu. Non seulement les animaux souffrent mais ils aspirent au vrai plaisir, à l’ataraxie, c’est-à-dire à l’absence de trouble des sens. Le poème de Lucrèce en témoigne par sa science de la nature qu’il induit de la perception, de l’intuition poétique. L’évocation au Livre II d’une vache séparée de son petit veau immolé résume en grande partie ce que tente de soutenir Derrida deux mille ans plus tard. Si Lucrèce a posé la question que seul Bentham a entendue, s’il a posé depuis le *tetrapharmakos* épicurien le problème de la souffrance des animaux, c’est qu’il a rompu avec le paradigme auquel Derrida à son tour a voulu échapper. C’est pourquoi l’épistémè poétique de la nature chez Lucrèce est un hapax: sans référence à aucun paradigme. Et ce fait, cet hapax, cet accord entre science et poésie, cette alliance également entre *technè* et *poïen*, c’est justement ce que nous avons oublié. Il faut ajouter que du moment que l’on parle, du moment qu’il y a un acte de parole, la sortie hors du paradigme est illusoire et naïve. Pourtant, il faut la tenter. Il faut la tenter si, derrière le logos qui est le propre de l’homme, se pose la question du silence, de l’*alogos*, de la nudité, de l’animalité, c’est-à-dire d’une nature qui ne s’adresse pas dès l’origine à l’homme. Il faut la tenter, par exemple, si la question du temps conçue comme chute originelle est suspendue. Si quelque chose d’avant le temps concerne l’épistémè. Or, malgré l’affirmation du jeune

27 Jacques Derrida, *L’animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 38.

28 *Ibid.*, p. 48.

Marx qui parle depuis une téléologie judéo-chrétienne, la question du temps ne se pose pas chez Épicure ni chez Lucrèce. Marx pense que le dispositif, l'économie du *clinamen* qui relie les principes épicuriens pour comprendre la formation de la nature inaugure une méditation sur la temporalité. Mais la leçon inaugurale ne commence qu'avec Saint-Augustin. Derrida s'était interrogé sur le sens de l'autobiographie. Il se peut que le poème lucrétien de la nature soit une autobiographie qui échappe au temps, à la question par définition téléologique que ne pose pas le monde gréco-romain à travers la fabulation épicuro-lucrétienne. L'effort éprouvant du questionnement derridien devient le suivant : « Y a-t-il, depuis ce temps, de la place et du sens pour une autobiographie d'avant le péché originel et toutes les religions du livre ? Une autobiographie et des mémoires d'avant le christianisme, surtout, d'avant les institutions chrétiennes de la confession ? On peut en douter, depuis le temps, et ce n'est pas la lecture des immenses Confessions de notre histoire européenne, telles qu'elles ont formé notre culture de la subjectivité, de Saint-Augustin, qui lèvera ce doute »<sup>29</sup>. Le traité de la nature est une autobiographie : la nature parle d'elle-même depuis son silence, sa nudité, son animalité, sans la culture de la subjectivité. C'est donc le *Nu* qui parle dans le mutisme, la matité du monde. Le *Nu* comme *alogos* assourdissant de la nature. Le *Nu* comme pure esquisse de l'épistémè quand savoir n'est plus en synonymie avec honte. On retrouve alors le *tetrapharmakos* : « le dieu n'est pas à craindre. » Ce qui signifie, nous ne réfléchissons pas sur le temps. Et la mort est immortelle. Ceci est constitutif d'un savoir, d'une science, d'une intuition poétique. Science qui, obscure chez Épicure, s'éclaircit dans le poème lucrétien. *La mort ne donne pas de souci*. L'épistémè comme étude de la nature ne retombe jamais dans un paradigme – par exemple celui de la chute de l'homme entraînant sa honte de savoir et de se savoir nu. Ce sont les atomes qui chutent et déclinent alors notre appartenance à la nature. *Et tandis que le bien est facile à obtenir, le mal est facile à supporter* : il semble bien que ceci soit une autobiographie sans subjectivité telle qu'elle est tentée par Lucrèce à condition qu'on se souvienne de l'expérience derridienne qui consiste à inquiéter toute idée de paradigme. Nous sortons hors du temps par la science et la poésie. Et la poésie est cette sortie de la science hors du temps. Spinoza aurait dit : connaissance intuitive.

Risquons-nous à l'ouvert de ces anachronismes : nous *déviions* d'un monde guidé par les dieux à un monde où les dieux se retirent bien que l'homme n'occupe

29 Ismaïl Kadaré, *Eschyle ou le grand perdant*, Paris, Fayard, 1995, p. 48.

aucune place privilégiée. La matière, le vide, le *clinamen* forment les éléments, les lettres, l'alphabet de l'univers antique et la science, la connaissance, sans époque possible, sans paradigme, repose tout entière dans cette intuition poétique. Une séquence poétique a cristallisé à travers Épicure, Empédocle, Lucrece. C'est un brin d'ADN qui s'est répliqué dans notre aventure collective. Et la nature, notamment celle des bêtes y occupe un immense silence défiant le *logos*. Cristal cependant que la réaction conjuguée et propagée des monothéismes, pendant deux autres millénaires, va ternir au point que nous ne saisissons plus du tout que la poésie est la seule expérience matérielle du monde, son seul arpentage. Nous ne le savons plus dans les sciences qui procèdent pourtant de l'induction et de l'anticipation mais qui ont oublié le processus poétique dont elles proviennent et qui repose sur deux principes éthiques dont dérive l'esthétique perdue: ne pas craindre la mort. Opposer la mort au néant et au nihilisme dans le vide et le recueillement de l'athéisme. Les sciences modernes se réclament pourtant de comités d'éthique. Mais elles ignorent qu'il n'y a pas d'autre éthique que poétique. Les poètes ne sont plus pour elles les garants du matérialisme, et l'immanentisme a cessé d'être l'aventure de notre quotidien. De nouveau, l'épistémè redevient transcendante. La matérialité perd tout. La spiritualité n'y gagne rien. À l'éthologie s'est substitué l'hygiénisme. *Plutôt la mort, s'écriait Deleuze, que la santé qu'on nous propose.* Boltzmann s'est suicidé de ne pas pouvoir prouver l'existence des atomes, de ne pas réussir à traduire dans une version moderne le poème antique de la matérialité du monde. Boltzmann est à la science ce que Lucrece est à la poésie: pour chacun l'épreuve est supérieure à la preuve. C'est l'immense prix à payer qu'un argument ne prouve que l'épreuve à traverser. Giordano Bruno en savait quelque chose. Dès que la preuve nous quitte, l'épreuve nous sauve. La preuve, c'est un tableau fini. Mais l'épreuve, c'est un tableau à faire. Et ce qui est à faire ne prouve et ne préjuge de rien. Dans le tableau de la nature, il y a les atomes et le Vide. Mais il y a ce qui reste à faire. Par exemple, Lucrece a fait parler les bêtes depuis leur silence et il a fait taire les dieux depuis ceux qui parlent en leur nom ou les font parler. Que les animaux parlent plutôt que les dieux (plus tôt que les dieux?) est un argument en faveur de la nature. Cette parole jaillit de la configuration des atomes et du vide. On dira qu'elle ne prouve qu'un anthropocentrisme archaïque alors qu'elle n'est que l'épreuve du silence de l'homme à travers la souffrance des bêtes. Quand l'homme renonce à la souveraineté du *logos*, Novalis peut dire que l'homme n'est pas seul à parler. Tout parle, un langage infini. Et c'est ce langage que les atomistes et les poètes ont articulé sans jamais fournir la preuve qu'il soit destiné à être entendu. Le Monde n'existe peut-être

pas. C'est l'épreuve du *De rerum natura*. Mais la nature affirme cependant que quelque chose existe plutôt que rien. Nous ne savons pas si c'est un monde. Leibniz posait ce doute dans la dernière vigueur métaphysique.

Plus fondamentalement le matériau poétique et épistémique antique est sensoriel et provient d'un acte haptique. Il constitue une science expérimentale et une épreuve qui ne correspondent en rien aux adhérences subjectives de notre poésie moderne: le poète antique ne parle pas de soi. Il délire sur un monde. Toute science, toute épreuve est un délire qui offre à la contemplation active une inquiétude gigantesque. C'est la nature qui affecte Lucrèce. L'inverse n'est pas vrai. Ou plutôt l'inverse n'est qu'une conséquence, un accident remarquable. Le poète parle de ce qui le dépasse, de ce qui est trop grand pour lui, c'est-à-dire de notre devenir dont dépendent techniquement, poétiquement, notre éthique et notre esthétique. La chose poétique est si matérielle qu'il faut citer ce passage d'Ismaïl Kadaré à propos d'Eschyle dans son livre *Eschyle ou le grand perdant*: «Les tragédies étaient écrites sur des rouleaux de papyrus. Hormis celles qui devaient être représentées et dont le texte était distribué aux acteurs, les autres n'existaient d'ordinaire qu'en un exemplaire unique. Il suffisait qu'un ennemi, un rival, un fou, un ivrogne se mît en tête de détruire la pièce pour qu'en un rien de temps elle fût réduite à néant.» Science, technique, poésie conjointement luttent contre l'ennemi, le rival, le fou, l'ivrogne, c'est-à-dire contre le néant qui se met en tête, à travers tant de paradigmes, de détruire notre belle épistémè comme intuition poétique, comme connaissance inouïe de la nature, de notre silence chiffré au monde. Et voici une brève citation de cette épistémè: «durant la saison froide, il devait travailler les fenêtres fermées. À travers le papier huilé filtrait une clarté un peu trouble, pareille à une lumière de rêve, qui tout à la fois le liait au monde extérieur et l'en séparait.»<sup>30</sup> C'est de ces accordages affectifs avec le monde matériel, dont nous parle la poésie antique, chaque fois qu'elle questionne la nature, à la manière des physiciens, des physiologues, disions-nous autrefois. L'homme des aptitudes croît comme les plantes, les végétaux, les animaux. Comme eux, il devient apte à la vie sur un mode fini. L'épistémè de ce mode fini porte à la fois sur ce qui relie au monde extérieur et l'en sépare: une solitude solaire en lutte contre l'isolement. Cette lutte de la solitude contre l'isolement raconte l'autobiographie de la nature. Une nature naturante sans doute où ce qu'elle enfante ne cesse de la transfigurer. Et

30 *Ibid.*

si la transfiguration opère depuis des aptitudes presque indifférentes les unes aux autres, jouant chacune leur partition – et c'est cela la solitude – il n'en est pas moins vrai qu'une téléonomie vise à briser les lois inévitables de l'isolement : il est remarquable qu'un projet du vivant se dessine dans les plus belles pages du poème quand Lucrèce démontre combien la souffrance des animaux dénonce les aberrations de l'anthropocentrisme. Une stratégie poétique se met en place au service de l'organique et de l'inorganique à partir de cette notion de prolepse qu'Épicure et les stoïciens avaient méditée. Premier article d'une charte de la nature. La prolepse : notion naturelle de l'universel. Certes, il n'y a que des aptitudes. Mais Lucrèce ne pense plus qu'elles ont été distribuées par l'insouciance d'Épiméthée pour ouvrir à son frère la voie royale de la domination humaine sur terre. C'est une poétique matérielle qui rend compte de la parturition dont nous sommes les contemplations actives.

## De l'amour et de l'amitié

La conception des atomistes implique le vide comme entité physique et exclut l'idée du néant. Lorsqu'Épicure affirme que rien ne naît de rien, il ne fait pas seulement appel au bon sens et à une simple description de la nature. Bien que la sensation, dont il fait la condition préalable à toute connaissance, le vérifie pour chacun. L'idée du vide, qui vient de l'induction, rend celle du néant *inévidente*. La notion de l'*inévident* est double. Elle recouvre ce sur quoi je ne peux pas me prononcer avec certitude. Par exemple, combien y a-t-il d'étoiles dans l'univers ? Aucune théorie des nombres ne peut répondre à la question qui, pourtant, peut se poser tout en restant sans réponse. Mais la notion cherche surtout ce qui est désirable pour la conformité de l'être. Par exemple, pourquoi le vide est-il plus conforme à la nature plutôt que le néant ? Parce que le vide désire être rempli et comprend la naissance d'un monde. Cela est conforme à la rectitude sensorielle épicurienne et au bon sens. L'idée du néant ne se vérifie ni par la sensation ni par l'induction. Le néant est la superstition de l'anxieux. C'est le *nihil* dont Nietzsche a ri avec candeur aphoristique. L'idée du néant n'est même pas une idée. Elle est donc le dernier degré de l'*inévident* qu'on peut appeler une superstition.

La conception du vide est sensorielle. Elle tombe sous les sens de sorte qu'elle n'est pas une abstraction. Sur le plan comportemental, l'épicurien se donne pour tâche de remplir ce vide et d'en extraire les principes qui fondent une éthique. Au nombre de ces principes, la prédisposition à l'amitié fait écho à la notion du

*clinamen*: l'inclination naturelle de l'amitié obéit à la loi universelle de la déclinasion des atomes. Et de même qu'en physique se forment des mondes, sous l'effet du *clinamen*, par la rencontre indéterminée des atomes qui tombent dans le vide, de même les individus naturellement isolés se rencontrent dans la société par l'attraction universelle de l'amitié. La réponse sera physique. L'amitié, pour le philosophe Épicure, remplira ce vide qui inquiétait tant Pascal. Lucrèce sent bien que la société des amis s'induit d'une conception ontologique qui ne peut rendre compte du fonctionnement de la matière. *L'ami de la sagesse* cherche à définir ce que *sont* les choses depuis Platon. Or Épicure réfute la prétention philosophique à l'ontologie. La seule connaissance qu'il s'octroie est celle de la perception des phénomènes, des événements de la nature dans leur processus et leur déroulement. La perception, si elle se limite au jardin épicurien que parcourt, dans l'ataraxie, le cercle des amis, touche-t-elle vraiment au cœur de la matière, de la nature? Rien n'est moins certain. Car pour Lucrèce, la nature n'est pas amicale. Elle est débordante, passionnelle, chaleureuse. La nature n'est pas. Elle *fait*. Épicure le savait. Mais il lui manquait, par tradition philosophique, ce faire poétique que Lucrèce apporte. Le faire poétique, c'est l'affaire de Vénus, sa besogne qui a tant défrayé la chronique philosophique. On va d'abord faire les choses. Et puis après on verra bien ce qu'elles sont. Et peut-être que ce qu'elles sont n'a aucun sens puisqu'elles sont faites comme on dit que les jeux sont faits. Et les jeux ne peuvent pas se faire seulement dans le cercle étroit des amis. Il faut une réverbération concentrique plus large qu'apporte la fréquentation de Vénus pour s'initier aux mystères de la nature que les hommes, les amis, les *andros* veulent absolument, dès l'enfance, percevoir. Regarder, c'est la folie d'Andros. Mais il n'y a rien d'autre à voir que la puissance et le gouvernement de Vénus. La matière ne déplie le secret de ses mouvements que sous l'impulsion d'un désir universel inspiré par une puissance matricielle. Il faut que Vénus entre dans le cercle des amis. Et entre l'amitié et l'amour, il y a toujours eu un vide à combler. De même entre Épicure et Lucrèce un hiatus: l'amitié se propose l'ataraxie. Le même engendre le même. L'amour expose à la discorde: l'altérité entraîne l'altérité. De sorte que Lucrèce reprend Épicure pour que le Même et l'Autre sortent de leur dispute initiale. La dispute est physique. C'est-à-dire sexuelle. Elle porte sur le principe de la ressemblance, de l'identité dont l'archaïsme de l'homosexualité est la souche première. En réalité, l'hétérosexualité est la condition de l'homosexualité et l'amour celle de l'amitié. Nous développerons ce point ultérieurement qui ne peut s'entendre qu'avec la réconciliation projective de la poésie et de la philosophie telle qu'elle s'effectuera avec Nietzsche, *l'éléphant femelle*.

Invitant Memmius à trouver par lui-même d'autres exemples propres à prouver l'existence du vide dans les caches des corps, Lucrèce montre que la pensée, grâce au vide, glisse librement dans tous les intervalles, sur toutes les pistes, et en rapporte le vrai, né du vide. Les sources de la poésie sont les sources du vide, et de même, elles sont intactes parce qu'intangibles, et non parce que le sujet n'a pas été traité encore par un autre. La fermeté du cœur, c'est cela qui permet de s'aventurer dans le vide.<sup>31</sup>

Mais Lucrèce précise au Livre IV : « c'est ainsi que Vénus distille dans notre cœur les premières gouttes de ses plaisirs, auxquels succède le souci glacial. Car en l'absence de l'objet aimé, toujours son image est présente à nos yeux, toujours son doux nom obsède notre oreille. »

Ce doux nom que Vénus distille dans notre cœur, n'est-ce pas ce mystère de l'amour quand Lucrèce dit de la quatrième partie de l'âme, de la *quarte nature*, qu'elle n'a pas de nom, lorsqu'il ajoute qu'elle n'a de nom dans aucune langue, traduisant Épicure qui nomme cette faculté sensible et intelligente, la qualité innommable ?<sup>32</sup>

Et cette qualité innommable, conçue par la société des amis et confirmée par les mystères de Vénus, source de poésie, intraduisible en aucune langue, à laquelle succède cependant le *souci glacial* du poète et du traducteur, ne révèle-t-elle pas le dispositif épicurien de la prolepse, de cette prénotion naturelle de l'universel pour laquelle le poète se doit d'inventer les néologismes dans une nouvelle langue fidèle à l'amour et à l'amitié réconciliés et cependant irréductibles ?

Les néologismes sont relativement rares, et les listes qu'on en dresse montrent que l'abondance lucrétienne exploite certaines variations lexicales [...] Ces types de création nous apprennent à quelle tradition grecque on se rattache, à travers Ennius. L'innovation est plus hardie, lorsqu'elle communique un sens nouveau à des mots existants, dans les néologismes sémantiques, et qu'elle s'appuie sur les combinaisons et les constructions, les vers, les rythmes, toutes choses que Lucrèce lui-même livre à la loi de l'enrichissement par le lieu : ... ce qui compte (écrit Lucrèce) dans les vers mêmes que nous faisons, c'est voir avec quoi et dans

31 Mayotte Bollack, *La raison de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1978, p. 233.

32 *Ibid.*, p. 173.



quel ordre chaque élément est placé.<sup>33</sup>

Or, chaque élément, c'est-à-dire chaque lettre reflétant les combinaisons de la nature, est placé selon le souffle de Vénus qui rivalise avec l'abondance de la matière du monde dans son rapport au vide où le poète ressent le *souci glacial* de ne pas être à la hauteur de la beauté qu'il vénère et qu'il doit nommer.

Et en effet, lorsqu'au début du Livre II, le jour se lève, et que la propagation instantanée de la lumière doit montrer, sur le plan de l'exposé la vitesse plus grande encore des atomes, les oiseaux marquent la relation du vide abondant et du matin, c'est-à-dire du commencement des choses : d'abord, écrit Lucrèce, quand l'aurore inonde les terres d'une lumière nouvelle, et que les oiseaux divers, volant à travers les bois sans accès, dans l'air tendre remplissent les lieux de notes limpides...

La variété, caractéristique des volatiles, représente la variété de formes dans les atomes. Les oiseaux apportent, avec la bigarrure de leurs plumages, non seulement l'idée du vide que l'on survole – car l'inaccessible (*auia*) appartient aux oiseaux (*aves*) : les voix des oiseaux (*auium uoces*) résonnent dans les bois inaccessibles – mais celle de la nouveauté qui sort du vide, si bien que la lumière nouvelle, que répand le soleil le matin, est nouvelle à tout instant du jour, parce qu'elle est toujours issue du vide, et que les voix des oiseaux qui emplissent la Piérie sans accès ne s'élancent que du vide de la terre dans sa nouveauté que les premiers hommes apprennent, des oiseaux, le chant, et des roseaux, la flûte.<sup>34</sup>

Et tout ce mouvement atomistique de la nature, où le monde articulé par la poésie apparaît, ne vient que du souffle inspirant de Vénus qui rappelle que cet apparaître doit retourner cependant dans son giron, lieu de la mort, puisqu'il n'existe pas de parole originale et pleine qui serait le verbe. Reviennent alors la *qualité innommable* épicurienne dont nous avons parlé et le *souci glacial* lucrétien qui saisit la fragilité même.

Si la *quarte natura*, cette quatrième partie de l'âme, (dont les trois autres sont constituées corporellement par le souffle, la chaleur et l'air), *parle* paradoxale-

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 211-212.

ment, selon Épicure, de la qualité innommable, quelque chose d'obscur se présente à l'esprit que Lucrèce pense pouvoir éclaircir par l'art poétique d'observer la nature : la parole se confronte à l'innommable quand le poète observe que la langue qui se constitue obéit à une loi physique : elle jaillit du vide. Certes, la matière poétique remplit ce vide, mais ne le nomme pas. Le vide est la condition de la matérialité des choses qui se concrétise dans la langue et rend visibles les phénomènes. Mais le vide enveloppe la *quarte natura* de notre âme, celle que notre langage ne peut nommer. Cette partie qui ne se nomme pas est celle qui retourne au vide puisque l'âme est mortelle. La langue jaillit du vide et nomme la vie, mais lorsque l'âme retourne au vide, elle se tait. Sur la mort, on ne peut rien dire.

À nos enfants, nous donnons des noms parce que nous espérons, dans la filiation, une durée qui donne un sens aux travaux des jours et des nuits qui succèdent à notre *souci glacial*. Nos enfants sortent du souffle, de la chaleur et de l'air de nos aspirations. Mais la *quarte natura* qui les distingue de nos corps génériques, c'est ce que nous ne pouvons pas nommer : la finitude à laquelle nous les avons destinés. Parce que nous savons que nos enfants sont mortels, nous n'avons pas l'insolence de nous faire la moindre illusion sur l'immortalité de notre âme : quelque chose d'essentiel en nous doit disparaître en eux. Et quelque chose en eux ne peut survivre durablement après nous. La loi de la corruption est celle de l'amour et la jurisprudence de la génération tire un trait sous ce vide. Seulement, ce trait vient de Vénus et dessine un monde où la nature assure une place isonomique à chaque acteur, sur la scène de la vie. Ce *locus*, qui est le fondement de l'éphémère, des éphémérides et des éponymes, Lucrèce le fait apparaître dans ce nouage poétique qui réconcilie chaque amant de Vénus avec sa propre solitude dans la société des amis autant que l'ataraxie le permet, c'est-à-dire dans le silence de la qualité innommable que défie le poème.

L'âme est mortelle. Elle est ce que le poème ne peut nommer pour un nouvel assemblage d'atomes et de molécules qui participe au mouvement isonomique allant de la corruption à la génération. La connaissance de l'univers pour Lucrèce n'obéit nullement à l'impératif d'un connais-toi toi-même. L'amour de soi est *res nullius*, la chose de personne. Seul s'entend le chant de la terre.

Si nous aimons, c'est à la manière des dieux, à la pointe d'une ignorance fabuleuse que nos sens apaisent. Nous aimons sans aimer. Nous nous souvenons sans mémoire. Nous oublions sans amnésie. Mais contrairement aux dieux, nous n'avons de nom autre que celui qui anoblit notre condition éphémère.

Au Livre III, Lucrèce répète que *tout changement qui fait sortir un être de ses limites amène aussitôt la mort de ce qu'il était auparavant*. Si l'amour est bien

cet *ek-stasis*, ce mouvement par lequel l'être sort de ses limites, il s'ensuit que la mort entraîne un nouvel agencement de l'âme et du corps en détruisant celui qui le précédait. On retrouve l'aporie pascalienne. On n'aime jamais personne. On n'aime que des qualités. Et celles-ci sont fugitives. Mais si l'amour est l'autre nom de la mort dans la conception lucrétienne, cela ne va pas sans certaines conséquences éthiques dont l'une entraîne irréversiblement un sentiment d'irresponsabilité envers la vie : les actes produits dans le passé n'ont pas d'effet sur l'avenir puisque leur auteur, sous le coup de la nouvelle combinaison, se dissout. Ni regret, ni remord, ni culpabilité ne peuvent l'atteindre. Il est déjà autre, indemne de ce qu'il a été, exempt de ce qu'il sera. C'est que le temps n'existe pas. Ce qui nous affecte est atemporel. L'amour matérialise cette atemporalité et l'amitié la fixe par la perception. Si bien que naturellement le souffle de Vénus entraîne la société des amis dans le retrait de l'ataraxie : « Car sitôt que l'aspect printanier des jours se dévoile, et que, libéré, le souffle fécondant du Favonius reprend vigueur, ce sont les oiseaux qui, les premiers, Ô déesse, annoncent dans les airs ton arrivée – le cœur bouleversé par ta puissance ! – À leur tour, on voit les bêtes sauvages, les troupeaux bondir par la prairie exubérante et fendre à la nage les cours d'eau rapides ! Ainsi chacun captif de ta grâce, te suit avec ardeur où tu veux l'entraîner ! » (Livre I). Vient alors la marge du suspens. L'aperception de l'amour a donné le goût infini de la terre qui va recueillir le mystère d'une répétition dans le silence que la poésie lucrétienne épelle, atome après atome, élément après élément, pour faire surgir des simulacres, des images du monde dont chaque ami est la copie, ou plutôt l'impact, le choc et la traduction déviante à recommencer.

## Marx et l'accident de l'accident

« La *declinatio atomorum a via recta* écrit Marx (déviations des atomes de la ligne droite) est une des conséquences les plus profondes de la philosophie épicurienne. »<sup>35</sup> Cependant, Marx analyse cette déviation depuis la dialectique du point, de la ligne et de la surface produite par Hegel. Dans cette perspective, on ne peut concevoir le temps sans la suppression dialectique de l'espace. L'espace caractérise la nature dans son immédiateté. Tout y est donné indifféremment. L'espace est l'enveloppe de la nature où domine l'indifférence de chaque état pour

35 Karl Marx, *Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et Épicure*, Paris, Ducros, 1970, p. 168.

chaque autre. Pour qu'un état de chose puisse réagir sur un autre – par exemple, la chaleur sur l'eau – les considérations spatiales ne suffisent pas. Il faut y introduire du temps. L'espace fige ce que le temps met en mouvement. Le temps nie l'immédiateté de l'indifférence spatiale. Il médiatise les rapports des éléments entre eux et les livre au dynamisme de leurs différences. Il faut donc sortir de l'espace indifférencié pour atteindre aux fondements de la nature. Et déjà nos représentations les plus graphiques expriment cette dialectique. Le point est la négation de l'espace. Un point nie toute représentation spatiale. Par un point, je ne me représente rien. Rien d'autre immédiatement que ce qui par la formation d'autres points me donnera médiatement la perception de la ligne qui à son tour devient la suppression dialectique du point. De sorte que nos représentations spatiales, comme dans un jeu de poupées russes, enveloppent et cachent chacune de leur indication immédiate et indifférenciée jusqu'à s'élever à la puissance de la figure qui n'est que la suppression dialectique, donc conservée, de la ligne et du point qui l'ont poussée à être ce qu'elle est dans une temporalité. Le temps jaillit donc hors de l'espace, par la matrice de l'espace. Ce hors soi est une *ek-stasis*, une sortie de la conscience immédiate. Et Marx voit, en reprenant le schème hégélien, dans la notion du *clinamen* épicurien, la conséquence la plus profonde de sa philosophie : une théorie du temps que l'espace contracte en quelque sorte dans une sécrétion germinale. Pour Marx, le génie d'Épicure est d'avoir fait dévier l'atome de la ligne droite. Ce qui veut dire : l'atome n'est pas un constituant, une substance. Il est un déviant, un mutant. Pas plus que les dieux, les atomes ne constituent le monde. Mais le monde, c'est-à-dire, le matérialisme historique, *produit* pour expérimenter l'univers tantôt les dieux, tantôt les atomes. Toute *production*, chez Marx, s'effectue à posteriori. Et cette effectuation s'appelle création. La création est *clinamen*, déviation. Jamais un événement ne se produit sans qu'il ne se sépare, sans qu'il ne supprime les conditions qui l'annonçaient : le devenir-autre et la révolution créatrice sont à ce prix sacrificiels. C'est pourquoi « on peut dire que dans la philosophie épicurienne l'immortel est la mort. L'atome, le vide, le hasard, l'arbitraire, la composition sont en soi la mort. »<sup>36</sup> Mais cette mort est puissance de vie. C'est la mort qui se sacrifie pour la vie. Et non pas l'inverse. Et Marx d'évoquer Lucrèce dans *la guerre des atomes* : « La production des formations à partir des atomes, leur répulsion et leur attraction sont tumultueuses. Un combat bruyant, une tension hostile constituent l'atelier et la forge du monde. Le

36 *Ibid.*, p. 167-168.

monde est déchiré intérieurement, au plus profond de lui se produit un grand tumulte. Même le rayon du soleil qui tombe sur les places d'ombre est une image de cette guerre éternelle. »<sup>37</sup> Ce combat lucretien est la clef de voûte du dispositif de l'ataraxie épicurienne. C'est par lui seul que l'on atteint à la béatitude qui est elle-même une production de forces antagonistes. L'absence de trouble des sens n'obéit pas à un processus d'évitement. Elle résulte dans la capacité sereine et active de contempler le combat qui se livre et se déchaîne. Elle détermine à la fois l'intensité du combat et la hauteur de la contemplation, celle-ci forçant celle-là et inversement. Le philosophe-poète n'est donc pas du tout le représentant de l'Indifférencié à la condition qu'on voit en lui – ce que fait Marx – celui qui tente de se libérer de la toute puissance de l'espace et de l'atemporalité. Marx concède qu'il n'y parvient pas. Seulement le recours abstrait au *clinamen* est déjà une représentation du temps, la première qui ait été élaborée parmi les atomistes : « On peut donc dire que la *declinatio atomi a recta via* (déclinaison de l'atome de la ligne droite) est la loi, le pouls, la qualité spécifique de l'atome. C'est pourquoi la doctrine de Démocrite est une philosophie tout à fait différente, non une philosophie du temps comme l'était celle d'Épicure. Si les atomes ne déclinaient pas ainsi, tous tomberaient tout droit en bas, dans le vide profond. Aucune rencontre ne serait née entre eux et les corps primordiaux n'auraient subi aucun choc : jamais dans ces conditions la nature n'aurait créé. »<sup>38</sup> *Clinamen*, combat, ataraxie, dans leur interaction produisent un monde. Il faut d'abord imaginer une force de déclinaison qui dresse le hasard contre le chaos. Cette force agit en permanence, de toute nécessité et crée des états de plus en plus instables qui sortent la matière du vide indifférencié. Il faut ensuite que cette force vienne frapper les sens par la puissance des représentations, des simulacres qui commencent à dessiner les tournures de l'esprit et séparent peu à peu l'évident de l'inévident. Il faut ensuite le plaisir actif de l'ataraxie pour jouir du monde qui se met ainsi à l'œuvre. Ce sont ces trois moments que Marx dialectise en faisant à Épicure un enfant dans le dos. Celui-ci n'a jamais franchi le passage qui mène de l'espace au temps. Mais c'est qu'historiquement, selon Marx, encore hégélien *sur ce point*, il ne le pouvait pas. Marx étudie les *forces* qui sont au *travail* dans l'épicurisme et cela suffit à induire le concept du temps que le matérialisme historique aura à forger cette fois contre l'idéalisme hégélien. Mais Marx a surtout eu l'intuition

37 *Ibid.*, p. 170.

38 *Ibid.*, p. 170.

extraordinaire que, toute contenue qu'elle était dans le limbe d'une atemporalité, l'ataraxie était *productive*: «Épicure qui tient pour réel le monde phénoménal, méprise l'empirie; ce sont le repos de la pensée qui trouve sa satisfaction en soi-même et l'indépendance qui crée son savoir à partir d'un *principio interno* (principe intérieur), qu'il incarne.»<sup>39</sup> Marx a souvent varié dans ses jugements sur l'épicurisme et c'est sans doute l'admiration qu'il vouait à Lucrèce, au poète, qui l'a guidé pour en saisir la singularité. Il voyait dans le *De rerum natura* la première construction d'un monde matériel que les sens confirmaient tout en le produisant. C'est la matière poétique qui enflammait le philosophe: au semestre d'été 1839, dans son quatrième cahier, il écrit: «Au printemps, la nature s'étend dans sa nudité, et, consciente de sa victoire, offre au regard tous ses charmes, tandis qu'en hiver elle recouvre de neige et de glace sa honte et son dénuement: telle est la différence entre Lucrèce, le vif, hardi et poétique seigneur du monde, et Plutarque, qui cache la médiocrité de son moi sous la neige et la glace de la morale.»<sup>40</sup> Lucrèce agit dans le monde atemporel d'Épicure. Marx ne cesse d'en être étonné: «quand nous voyons un individu craintivement boutonné, blotti en lui-même, nous cherchons involontairement conseil et aide, nous regardons si, nous aussi, nous sommes encore là; nous craignons pour ainsi dire de nous perdre. Mais, à la vue d'un être aux féeriques couleurs qui gambade, nous nous oublions et nous nous sentons élevés hors de notre peau comme si nous étions des forces universelles, et notre souffle est plus hardi.»<sup>41</sup> Nous pensons que c'est cette force atemporelle dans le poème de Lucrèce qui a fécondé le matérialisme historique de Marx: pour qu'une œuvre se propage et produise l'économie du bonheur.

Dans ses commentaires d'Épicure, Jean-François Balaudé pousse l'analyse du simulacre d'une façon si fine que nous *percevons* ce que nous avons perdu de l'héritage des anciens matérialistes en même temps qu'il nous invite à revisiter le champ de l'image dans un contexte audio-visuel contemporain qui ne laisse pas de réinitialiser les interrogations fondamentales. Il nous dit d'abord que *la vitesse de la pensée est la référence qui permet d'approcher la vitesse de tous les*

39 *Ibid.*, p. 233.

40 *Ibid.*, p. 162.

41 *Ibid.*, p. 162.

atomes.<sup>42</sup> Cette vitesse de pensée, Bergson l'avait immobilisée autour du principe d'hésitation qui déterminait le libre-arbitre. Il posait l'hésitation comme source du libre-arbitre en postulant qu'entre deux états de chose qui s'offrent à ma perception, j'ai du *temps* pour choisir entre celui qui conserve l'espèce et celui qui menace la vie individuelle. Et il expliquait ce privilège de la perception par la complication du système nerveux qui, en élaborant *temporellement*, tout au long de l'évolution génétique, des stratégies d'observation et d'attente, créait des *espacements* pour vaincre les contraintes des évitements et des attirances déterminés par les seuls réflexes de la nature et les conditionnements environnementaux. Ni Démocrite, ni Épicure, ni Lucrèce n'ont besoin de cette concrétion temporelle : la vitesse de la pensée est un mouvement dans l'espace qui affecte directement les corps par la puissance de la perception et qui donne une image, un simulacre du monde. Le temps ne rend compte ni de l'image de l'univers ni de celle du corps. Ce type de matérialisme nous est, à nous autres modernes, *historiquement* incompréhensible.

Mais le matérialisme naissant est avant tout une *couleur* qui rend visible les corps. C'est par la couleur et la vitesse de la pensée que fonctionne, dans la fabulation épicurienne, la corrélation perception/induction qui dicte la ponctuation du monde et renvoie à la richesse de son vocabulaire. Jean-François Balaudé le précise : les corps « sont visibles parce qu'ils sont colorés, et non l'inverse : la couleur résulte de l'agencement des atomes les uns avec les autres »<sup>43</sup>. Épiphanie qui révèle par l'art et l'image la manifestation de la nature. Sans la couleur, aucune composition matérielle n'apparaîtrait et les corps, perdant leur visibilité, rendraient l'esprit fantomatique. La couleur et la vitesse suffisent à constituer une épistémè.

Toutes ces considérations s'entendent et Marx ne les contesterait pas tant que l'épicurisme reste redevable du schème de l'atemporalité. Dans le contexte d'une atemporalité qui a incontestablement conditionné la vision épicurienne, Marx rappelle en effet le vers de Lucrèce, (Livre I, 820) : « les mêmes matières sont à la base du ciel et de la terre, de la mer, des fleuves, du soleil, etc. » Et au sujet du rapport de l'atome et du vide, il cite également la remarque importante de Lu-

42 Jean-François Balaudé in *Épicure, Lettres, maximes, sentences*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 80.

43 *Ibid.*, p. 96.

crèce: « chacun doit être pour lui par lui-même, et doit rester pur. »<sup>44</sup> Le temps n'affecte en rien la constitution de l'univers et sa vision repose sur des principes immuables.

Mais Marx va trouver la faille, ou plutôt l'ouverture à une conception plus dynamique de l'épicurisme: « Selon Démocrite, le temps n'a aucune importance et aucune nécessité pour son système. S'il explique le temps, c'est pour le supprimer. Selon Épicure, le temps est défini comme l'accident de l'accident. L'accident est la modification de la substance en général. L'accident de l'accident est la modification en tant que réfléchissant en soi, le changement comme changement. Le temps est maintenant cette pure forme du monde phénoménal. »<sup>45</sup> Le matérialisme historique naît de l'origine de cette contradiction entre Démocrite et Épicure.

Alors, le temps vint.

## Contre l'indicible

Peut-on soutenir, comme le suggérait Wittgenstein, que ce que l'on ne peut pas dire, il faut le montrer? Et d'abord à qui montrer ce que l'on ne peut dire? Est-ce un réflexe philosophique qui date de l'*esôterikos* et s'adresse à des disciples à qui l'on montre ce qui doit être tu à l'extérieur? Ou bien s'agit-il, avec Paul Valéry, d'un consensus, pour ne pas dire d'un compromis, qui sépare le privé du profane lorsqu'il affirme qu'il y a des choses qu'on peut dire aux autres et des choses qu'on ne peut dire qu'à soi-même? N'est-ce pas pire, de l'ordre de la *res, non verba*, cette histoire cycliquement fascisante qui exige des actes à la place des mots? Nous ne croyons pas qu'il y ait un indicible. Lorsque Lucrèce dit de la quatrième partie de l'âme qu'elle n'a de nom dans aucune langue et qu'elle est une qualité innommable, il entend aussi que sa fonction est de produire la sensation.<sup>46</sup> Or, produire n'est pas seulement montrer. C'est répéter un inédit. L'inédit n'est pas l'indicible. C'est une preuve que l'on puisse redire du nouveau, le répéter, quand bien même, à la stupéfaction de tous, il ne soit jamais entendu. L'inédit est le propre du poème qui montre ce qui n'est pas entendu dans la répétition du

44 Karl Marx, *Ibid.*, p. 167.

45 *Ibid.*, p. 267-268.

46 Mayotte Bollack, *La raison de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1978, p. 173.



nouveau. Car l'inédit est bien la preuve que l'on puisse redire ce qui n'a pas été entendu.<sup>47</sup> Et ce qui souvent n'a jamais été montré ou démontré.

Ou bien faudrait-il poursuivre l'investigation que Derrida a dû abandonner, faute de temps, lorsqu'il rappelait que Heidegger citant Aristote insistait sur le fait que ce dernier prenait en compte, dans le logos, un moment non apophantique ? : « exemple de logos non apophantique, la prière. Ici il distingue entre un logos *apophantikos*, la parole monstrative – et quand je dis je, c'est une parole monstrative, je, c'est-à-dire moi qui vous parle, je me montre – et un marquage (et je ne dirais pas *logos* ici) non apophantique qui est par exemple la prière qui ne montre rien, qui ne dit rien, d'une certaine manière. »<sup>48</sup> D'une certaine manière, la qualité innommable de la quatrième partie de l'âme, dont Épicure dit cependant que sa fonction est de produire la sensation, ne montre rien, ne dit rien. Et c'est ce logos non apophantique qu'aurait découvert Lucrèce substituant à la prière une poétique de la nature qui ne dit rien d'autre et ne montre rien d'autre que la sensation elle-même. De sorte qu'il n'y aurait plus à s'étonner que par moments Lucrèce s'adresse aux éléments apparemment sous forme de prière, celle-ci n'étant qu'une ruse de l'esprit que le logos apophantique de la poésie recouvre.

De toute façon, l'acte de ne rien montrer, de ne rien dire est un suspens poétique qui ne fraye pas avec une rhétorique de l'indicible. Si le poète ne montre rien, s'il ne dit rien, s'il produit seulement une sensation, c'est qu'il sait que la monstration, que le dire effaceraient la sensation et la rendraient justement indicible. Et c'est cet écueil que la poésie de Lucrèce évite si étrangement. On peut ne rien dire sans pour autant se taire.

Lucrèce va chercher dans la pensée d'Épicure ce que sans elle la poésie était condamnée à taire. Le combat de Lucrèce est celui qui est livré contre l'indicible. Le poète devient celui qui éclaire la prose du monde. Cette prose a été fixée, avec Épicure, par la notion naturelle de l'universel; la prolepse qui demeure pourtant le néologisme de la vie quotidienne. La poésie traduit le grand néologisme de cette prose et notamment celui que la philosophie va s'efforcer d'élever à la puissance de l'idée puis du Concept. Par une animosité historique croissante, le poète, enfermé dans le *locus* des représentations, héritier incurable des archaïsmes, s'est vu progressivement retirer la perspective de dire ce qu'il perce-

47 *Ibid.*

48 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p.214.

vait. La sphère de l'inexprimable lui devenait réservée comme une sorte d'activité maniaco-dépressive où il excellait. Le ridicule de l'ineffable, où l'on cantonne aujourd'hui encore la poésie, est tel qu'on ne peut s'empêcher de sourire devant ces coteries d'individus isolés de tout âge qui échangent leurs émotions dans le papier glacé de revues confidentielles. Mais la révolution lucrétienne a eu lieu en exprimant le fait fondamental que la poésie est la traduction d'un savoir en un autre, d'une langue en une autre langue. Loin d'être indicible, la poésie est extensive aux épistémès. Elle n'est pas la valeur ajoutée à l'émerveillement et à la découverte du monde. Le monde est la valeur ajoutée à l'étonnement. Bollack le dit ainsi : « la parole qui dit la nouveauté ne s'appuie en effet sur aucune sensation, contrairement à l'expérience. Bien que l'inaccoutumé ait besoin de preuves, pourtant, il n'y a pas moyen de le révéler à la vue et au toucher. »<sup>49</sup> C'est pourquoi le poète va chercher dans la philosophie épicurienne ce que la théorie lui donne. Certes, tout commence avec la sensation, avec la perception comme le prédique Épicure, de la prose du monde, c'est-à-dire de la *doxa*, pourvu que celle-ci ne soit plus aveuglée par la superstition. Mais le poème ne s'enferme pas dans l'étroite expérience et le témoignage de la vue et du toucher. Il remonte la pente de l'induction, non par un effort d'anamnèse, mais par la discrimination qu'opère la langue pour nommer les choses telles qu'elles sont à portée de la vue et du toucher. C'est comme si, dans l'ombre de la *ratio* et l'éclairage des sens, le poète parvenait à concilier la solitude des choses et des êtres et les événements qui les enchaînent. Bollack ajoute qu'il ne s'agit pas « de décrire une matière insaisissable aux sens qui se laisserait cerner un jour par eux. Mais, parce que dire, c'est s'aventurer loin des corps ; et l'on ne dit jamais, quand même on se répète, que du nouveau, puisque la preuve de l'inédit est bien que l'on puisse redire. »<sup>50</sup> La poésie est l'aventure qui a lieu loin des corps mais cette aventure dépend des sens qui produisent l'éloignement. Dans cet éloignement sensoriel, on apprend à se détacher de la matière de sorte que l'esprit n'est plus que le repos, l'ataraxie, de ce qui avait été saisi pleinement par la vivacité crue des perceptions. Nous ne cessons jamais de répéter le nouveau comme si la chose, contrairement à tout effort d'anamnèse, n'était jamais assez ancienne pour la comprendre. Comme si elle défiait tout spectre archétypal. Et certes, l'intelligibilité ouvre sur le monde, mais cette ouverture se coud dans un même mouvement en se déchirant sur le

49 Mayotte Bollack, *Ibid.*, p. 226.

50 *Ibid.*

discontinu des impressions: chaos. Lucrèce découvre, et c'est sa révolution, que la poésie est l'inédit de ce qui a été pensé sur le chaos. Cet inédit est le texte à produire qui brise l'indicible et l'ineffable. La poésie est toujours ce qui permet à la prose du monde de balbutier sur lui-même. Mais ce balbutiement s'élève à la puissance du chant, fut-il, dans les grands moments de solitude, parfaitement silencieux, donc audible, affable, animal.

À cette idée de l'inédit, Marx ajoute une notion fondamentale: l'inédit doit se produire. Certes Lucrèce a rendu dynamique ce qui, dans la philosophie épicurienne, demeurerait statique. Cependant l'épicurisme, se scellant dans le cercle des amis, et dont la visée s'était fixée pour horizon l'absence de trouble, risquait l'écueil de la contre productivité. À elle seule, la poésie, même si elle s'empare plastiquement de toutes les occurrences de la prolepse, ne peut pas animer ce qui reste, par essence, figé dans un concept. Le mouvement de l'*ek-stasis* poétique serait ruiné, et son effort de nouveau deviendrait indicible, s'il n'était pas capable de déconceptualiser ce que toute philosophie a cherché à circonscrire dans un système.

Sur cette question de la productivité, Bollack apporte de précieuses réflexions. Il dit d'abord, en parlant de la conception naissante de l'univers chez Lucrèce: «l'immensité du dehors, ouverte dès la fin du Livre I, est la prise que poursuit la pensée. Son élan éperdu, qui n'a pas de frein, n'a que l'espace illimité pour limite. L'espace où naissent et périssent les mondes est le domaine propre à l'esprit.» Autrement dit, l'espace ne s'induit pas, comme chez Démocrite ou Épicure, à partir de la vue et du toucher. Bien que cette induction soit retenue par Lucrèce. Mais le poète ne veut pas se satisfaire de cette limitation contemplative: l'espace se produit par l'esprit. Et Bollack d'ajouter: «à la différence de la vue platonisante, qui opposerait à l'assaut des impressions sensibles la souveraineté de l'intellect, l'idée est que l'intellect se garde par la raison des images mêmes qu'il produit.» C'est cette idée de production que Marx va relancer. Bollack résume l'intention, même s'il ne parle pas de Marx: «l'esprit se crée, en se projetant en avant, l'illimité qu'il parcourt. Qu'il soit lui-même le sujet de l'activité sur laquelle il s'interroge, qu'il ne s'intéresse pas à l'illimité en tant que tel, mais au champ qu'il traverse, cela s'exprime encore dans la référence faite à sa volonté, à sa liberté, et à sa souveraineté (*ipse*). Il s'élance sans entraves, il se déploie par ses propres forces; seul, mais surtout autarque et producteur.»<sup>51</sup>

51 *Ibid.*, p. 220-221.

Pour parvenir à cette production et sortir de l'autarcie épicurienne, il faut toute une stratégie que Marx va inventer avec le festival de la philosophie. Lisons-le :

De même qu'il y a dans la philosophie des points nodaux qui l'élèvent en elle-même au concret, saisissent les principes abstraits dans une totalité, et brisent ainsi le fil de la ligne droite, il y a aussi des moments où la philosophie tourne son regard vers le monde extérieur, ne cherche plus à le concevoir, mais noue pour ainsi dire, comme une personne en chair et en os, des intrigues avec lui, sort du royaume transparent de l'Amenthès (lieu où vont les âmes selon la croyance égyptienne) pour se jeter dans les bras de la sirène du monde. C'est le temps du carnaval de la philosophie; qu'elle se glisse dans une peau de chien comme le cynique, ou dans une soutane comme l'alexandrin, ou encore dans une vaporeuse robe printanière comme l'épicurien. Il lui est alors essentiel de porter des masques de personnages.<sup>52</sup>

Cette fonction du carnaval de la philosophie, avec ses masques et ses personnages a été reprise par Gilles Deleuze qui envisageait d'écrire un ouvrage célébrant la grandeur de Marx. Ce livre nous aurait sans doute éclairé sur le principe de différence qui est à la racine de la pensée marxiste.

« On nous raconte que Deucalion, lors de la création de l'homme, lança des pierres derrière lui; ainsi la philosophie lance ses yeux derrière elle (le squelette de sa mère est fait d'yeux brillants), quand son cœur est devenu assez fort pour créer un monde »<sup>53</sup>: la philosophie n'est pas féconde. Elle a un squelette, une ossature. Elle est une maïeutique desséchée: Socrate accouche des esprits, mais le concept est un os mâle. Son squelette pourtant est fait d'yeux brillants: la mère de la philosophie est lucrétienne, c'est Vénus. Marx ne le dit pas ainsi, mais le voit dans le poème de Lucrèce: la production est un concept aux yeux brillants dans l'ataraxie dont l'économie, le principe est féminin et violent. Même si la philosophie grecque l'ignore comme elle ignore que c'est l'histoire qui doit accoucher violemment, non des concepts, mais des actions.

Beaucoup de psychologues, beaucoup de psychanalystes, beaucoup de philosophes se sont heurtés à l'économie poétique du traité de la nature parce qu'ils ne concevaient pas un certain tournant pris une première fois par Lucrèce à partir

52 Karl Marx, *Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et Épicure*, Paris, Ducros, 1970, p. 176.

53 *Ibid.*, p. 177

d'une conception purement sensorielle défendue par un autodidacte, Épicure. Pourtant en 1964, Louis Althusser qui devait penser à Marx qui, lui-même devait penser à Lucrèce, a écrit quelque chose de capital sur la nature. Il dit ceci en parlant d'un petit être humain : « que ce petit être biologique survive [...] enfant humain (ayant échappé à toutes les morts de l'enfance, dont combien sont humaines, morts sanctionnant l'échec du devenir humain), telle est l'épreuve que tous les hommes, adultes, ont surmontée; ils sont, à jamais amnésiques, les témoins, et bien souvent les victimes de cette victoire, portant au plus sourd, c'est-à-dire au plus criant d'eux-mêmes, les blessures, infirmités et courbatures de ce combat pour la vie ou pour la mort humaine. »<sup>54</sup> Si Lucrèce ne parlait que de cela, ce serait déjà beaucoup et ce serait la considération que tout est dicible par la poésie.

## **Le matérialisme comme horizon de la poésie : du néologisme**

Le poème de Lucrèce est la prosopopée de la nature dans une perspective bien précise. La nature est passée sous silence à travers les actions épiques. La parole des héros s'est substituée à elle. L'épopée est une usurpation, une falsification, une mystification du fait naturel. L'action héroïque a d'autant plus d'importance qu'en son fond, la nature est considérée comme un être inanimé qu'il faut mettre en mouvement. Mais le mouvement réel n'en est que plus occulté. Lucrèce procède dans sa peinture par touches progressives de *désoccultation*. Il déshabille la nature de ses strates épiques. Il y a encore des personnages, mais pour l'essentiel, ce sont les atomes et le vide. Tout reste donc à créer. La prosopopée commence par faire parler le silence de la nature. Elle devient dicible. Mais ce dicible n'est plus seulement anthropomorphique. Il l'est encore, pour frapper l'imagination. Mais plus seulement. La langue de la nature est un néologisme, un mot nouveau qu'il faut placer dans la langue des hommes. L'entreprise n'est plus épique. La matière se dresse. Les éléments parlent pour leur propre compte. Ils disent comment ils ont été détournés de leur force, de leur puissance. Ils racontent comment ils y reviennent par les voies détournées de l'amour et de l'amitié. Et le nouage de l'amour et de l'amitié constitue le nouveau néologisme lucrézien qui veut que

<sup>54</sup> Louis Althusser, *Freud et Lacan*, Paris, Sociales, 1964-65.

l'homme puisse mourir par amour de la nature. La valeur poétique du poème se fonde dans cette volonté, dans cette possibilité qui n'a évidemment rien à voir avec un instinct de mort. C'est l'instinct de vie qui considère la mort comme son propre idiome.

Pour traduire le néologisme d'Épicure, la prolepse, Lucrèce adopte *notitia* [...] Le calque existe en latin, chez Cicéron même, qui appelle la prolepse des dieux une prise préalable ou *anticipatio*, en insistant sur l'antériorité de la représentation des dieux, ou bien une connaissance antérieure ou *praenotio*. Lucrèce ne se soucie pas de reconstituer dans le mot le processus de l'identification des objets, avec le préalable du concept qu'exprime le préverbe, *notitia*, c'est l'idée ou la représentation dont l'organisme s'imprègne par l'expérience qu'il fait du monde, un concept tiré du sensible, et trop abstrait pour répondre à une image particulière. C'est l'idée de corps ou la corporéité, telle qu'elle se présente à la pensée.<sup>55</sup>

Bref, la prolepse épicurienne, revisitée par Lucrèce, c'est l'idée du corps, de ce qui fait corps avec les éléments de la nature dont les néologismes sont les trous noirs et les passages à la lumière. Le héros, dans ce maelström, c'est le corps, la corporéité.

Comment l'idée du corps pourrait-elle se présenter à la pensée sans que l'organisme s'imprègne par l'expérience qu'il fait du monde ? Mais comme ce concept tiré du sensible est trop abstrait pour répondre à une image particulière, nous sommes à mi-chemin entre l'idée et l'image. L'image particulière que j'ai de mon corps n'est qu'un instantané, une prise de vue que j'abstrais de l'expérience que je fais du monde. Mais le concept de corporéité exige le mouvement qui relie toutes ces images particulières pour rendre compte de mon expérience écoulée du monde. Entre l'image et l'idée, il doit y avoir une prise préalable ou *anticipatio* qui de l'idiome (l'image particulière) mène au néologisme (une idée, une pensée sans image). La prolepse est un néologisme grec inventé par Épicure pour rendre compte d'une notion naturelle qui sera donc confirmée par la sensation. Par exemple, par l'image particulière que j'ai de mon corps à travers ce qui l'affecte et que je perçois. Seulement, je n'ai parcouru que la moitié du chemin tant que je m'installe dans l'assurance immédiate de ce simulacre. Car la prolepse est une prénotion naturelle de l'universel. Je ne peux pas percevoir l'idée d'un corps. Platon avait sans doute résolu le problème en soulignant que seul l'intelligible per-

55 Mayotte Bollack, *La raison de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1978, p. 153.

çoit l'idée. Mais dans ce cas, les sens ne peuvent plus confirmer cette perception. Pour éviter cet écueil, Épicure place l'intelligence dans les sens. Le corps est alors perçu non plus comme une image, mais comme une idée. C'est une idée sans image qui nécessite le recours au néologisme : aucun mot courant ne peut donner une image de cette idée, bien que le néologisme soit encore un mot et donne d'une certaine manière une image à ce que je ne vois pas, à l'invisible. À mon sens, Leibniz avait retrouvé, sans le vouloir, quelque chose de l'intuition épicurienne. Dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, il nous parle d'innombrables petites perceptions, obscures, confuses qui sont autant de pensées aveugles, des *cogitata caeca*. Il se fait que ces myriades de perceptions qui nous envahissent ne sont pas de l'ordre de l'indicible, mais de l'innommable. Et, il n'y a pas une grande différence entre cette quatrième partie de l'âme que consulte Épicure et la monade qu'évoque Leibniz pour établir dans l'ordre de la nature une hiérarchie qui va de l'état de l'engourdissement à celui de l'éveil. Les pensées aveugles sont au bas de l'échelle : la pierre, le végétal indiquent comment se contractent des énergies. L'animal transforme ces énergies en mouvements. Ces processus ne donnent pas lieu à des représentations, à des images de l'univers. Mais ils l'impressionnent comme, par exemple, la chaleur s'imprime dans la pierre ou le vent dans l'aile de l'oiseau. De sorte que l'univers n'est qu'un ensemble innombrable de perceptions qui va, en quelque sorte par gradation du passif à l'actif. Ce que l'animal met en mouvement, c'est seulement l'éveil de l'homme. L'homme veille. C'est d'ailleurs sa solitude. Il est au milieu de la léthargie et du sommeil. Il est entre le minéral qui somnole et Dieu qui dort. Il est le veilleur. Celui qui détient l'acte de veille entre deux morts, si l'on veut, entre deux entropies ; celle de la matière et celle de Dieu ou des dieux. La matière est un néologisme. Dieu est un néologisme. Entre les deux, l'homme, qui n'a aucun privilège, commente. Entre la matière et Dieu ou les dieux court la chaîne de l'innommable. Avec l'homme, se produit l'interruption et l'irruption du dicible. Encore une fois, l'homme n'a aucun privilège. Le dicible n'étant qu'un néologisme intermédiaire qui transforme momentanément toute pensée aveugle en pensée introspective et qui retourne à l'innommable. Toutefois le parallèle – si tant est qu'on puisse en établir un entre Leibniz et l'intuition philosophico-poétique d'Épicure et de Lucrèce – s'arrête là. Leibniz veut, comme ses prédécesseurs, que l'univers parle. Et qu'il parle dans toutes ses parties sans laisser de prérogatives arrogantes à l'humain. Mais il ne peut pas admettre que ce dicible universel se produise sur fonds de l'innommable. L'innommable condamnerait l'homme à une aporie épistémologique et, par ricochet en quelque sorte, à une anomalie dont Dieu serait le reflet. Dans l'économie de son

harmonie préétablie, cela serait dommageable. Leibniz souscrit à la sensation, à la perception épicurienne comme source de la connaissance universelle : la prolepse n'est rien d'autre que ce quanta, cette notion naturelle de l'universel. C'est une pensée aveugle. Mais c'est une pensée qui repose sur une anamnèse dont la nature immédiate est dépourvue. Leibniz reste platonicien et rend l'homme, par la mémoire, responsable de son devenir, tandis qu'il innocent, par leurs seules impressions, les animaux et les affranchit de toute immortalité sur un plan éthique. L'emploi du néologisme, chez Lucrèce ne permet pas le départ entre la chaîne constituée par les perceptions et celle transfigurée par l'anamnèse. Pour Lucrèce, on oublie tout, une fois mort. Et si un néologisme comme celui de la prolepse a un sens, c'est de dire – donc le dicible – que la différence entre le minéral, le végétal, l'animal et l'homme n'est qu'un idiome et se fonde dans la vertu de l'innommable poétique. Poétique qui nomme cette fois l'indicible, la clé de l'émerveillement face à l'univers. Quitte à ce que les arguties répétées dénoncent cette poétique comme métaphore nouvelle d'une ancienne mystique.

C'est ce processus idiomatique que Lucrèce met à l'œuvre dans son poème. Si la fonction du néologisme consiste à faire percevoir l'idée par les sens, elle consiste en un processus de traduction, un peu à la manière – tout néologisme induit un anachronisme – dont nous concevons aujourd'hui le mécanisme et le rapport des deux brins de l'ADN. Le néologisme est la traduction de l'*inévident* en évident. Bien que l'évident de la doctrine épicurienne puisse paraître, dans l'esprit de Memmius, à tous moments, au cours de la lecture du poème lucrétien, comme *inévident*. Cette sorte de va-et-vient fait de la poésie la traduction toujours à répéter de la nature. Avec ses erreurs inévitables de *copia*, de répétitions, de rythmes. Une conception sensorielle dont le plaisir enfin se traduit par l'ataraxie : une paix entre le conçu et le perçu, à condition que le perçu confirme le conçu, à condition que la nature confirme l'esprit. Condition qui n'est jamais remplie puisque le vide ne se comble pas seulement par le plein – ce serait naïf – mais fait seulement surgir les tracés fulgurants de la plénitude qui déborde et de la félicité déjà perdue qui a pour nom le fluide glacial. Il faudrait revenir et sur cette plénitude qui fascine et sur ce fluide qui tarit, qui n'est pas une humeur mais plutôt une économie éthique, orientale, dans l'organisation du poème lucrétien. Il faudrait revenir sur l'abondance qui oblige, non pas à l'ascétisme, non pas au renoncement, mais à une tornade de l'intelligence hébétée après l'idiome de la vie.

L'amour aussi est un néologisme. Une image particulière vide de toute idée de l'autre. Une idée de l'autre vide de toute image. C'est-à-dire le mi-chemin, entre



chien et loup, entre une certaine image qui m'aveugle sur l'être aimé et cet être même qui n'est libre que lorsque je cesse de poser sur lui une image. Ce qui est frappant, dans le poème de Lucrèce, c'est qu'on ignore à qui il est destiné. Memmius est une image de la romanité qui peut entendre idéalement la langue grecque d'Épicure. Mais la langue grecque d'Épicure est encore celle de l'Amitié qui veut la paix des sens, une paix gréco-romaine erratique, sans fondement, circonscrite dans une herméneutique que le poème lucrézien va déflorer en invoquant Vénus. Et à son tour, Vénus ne répond pas au poème. On dira pourtant que Lucrèce se tourne vers elle dès son invocation, mais c'est seulement pour élargir le cercle de l'amitié, pour l'ouvrir à une parole que la philosophie ne promet plus et que la poésie anticipe. Et tout cela encore est flottant. La poésie de Lucrèce hésite entre l'Amitié et l'Amour, entre l'alliance improbable d'une parole passée et d'un silence à venir. L'Amour n'a pas l'apanage du silence bien que l'Amour impose à la langue de l'Amitié de se taire. Et c'est quand l'Amitié se tait, on ne sait par quel miracle, que l'Amour commence. Entre la parole et le silence qui la force, entre ce que l'on entend depuis l'aube de l'Amitié et ce qui se tait, presque par pudeur, avec la violence de l'Amour, au moment où le soleil se couche et que les résolutions sont prises dans la chair, le poème de Lucrèce s'adresse aux enfants de la terre. Lucrèce demande à la terre ce que l'Amitié et l'Amour, en se coagulant, ne peuvent résoudre. Il demande que la terre soit le pouls des pensées. Pour aller de l'image particulière au néologisme, il faut une prise préalable, une anticipation qui défie les représentations et les concepts. L'Amour, en circonscisant l'Amitié, n'échappe pas à cette violence qui force le langage et le fait dériver hors de son orbe. La langue n'est pas celle de l'homme. Elle n'est plus celle des dieux. Elle ne sera pas non plus celle de la nature. Bien que d'une certaine manière, elle dépasse l'homme, n'inquiète pas les dieux, laisse la nature indifférente.

Mais on ne conçoit le néologisme que sous la forme d'un prédicat. Cela gâche tout. Jamais le néologisme ne peut se retrouver, agir pour son compte, d'une façon inventive, sous la forme prédicative. L'amour de dieu, l'amour de la nature, l'amour de soi, l'amour de la vérité suppose que l'on aime des attributs. Invertissons le problème: tout néologisme est la puissance amoureuse d'une réflexion, d'une lumière, qui creuse l'ombre des attributs. Une œuvre d'art est nécessairement un néologisme. Elle propose ce qui ne se prédique de rien. Elle flotte dans un état d'aperception qui nous étonne d'autant plus qu'il nous semble la découvrir parce que nous sommes seuls à la regarder. Et que la solitude soit ce en quoi l'Amitié et l'Amour ne se prédisent pas, n'ont pas d'attributs communs, ne s'adressent

nullement l'un à l'autre, perdus dans leur différence originaire de nature, et pourtant se violentent *dans* une langue qui est toujours *autre*, depuis la séparation des sexes : cela est déjà l'innommable. L'innommable qui se présente sous forme d'anaphore. C'est-à-dire qui répète, dans la structure du poème lucrétien, le même recommencement, la même suture dont chaque vers successif est la béance qui se referme dans la seule possibilité d'un néologisme, d'une opération chirurgicale langagière. L'innommable anaphorique, *c'est reprendre des vers, c'est faire comme si on ne les avait pas encore écrits*, souligne Bollack, précisément parce que l'innommable se répète dans l'anaphore. Mais l'innommable s'entend. Il n'est pas indicible. Il est la marque d'une répétition absolue, d'un commentaire absolu : « le scandale d'une prière adressée à Vénus par un épicurien est atténué par l'idée que Lucrèce, dans le cadre d'une invocation traditionnelle, se tourne vers la déesse pour trouver, grâce à elle, le chemin du cœur de Memmius. »<sup>56</sup> Cela ne signifie pas pourtant que Vénus a percé la voûte philosophique du cercle des Amis. Mais dans le poème lucrétien s'annonce que ce qui était tenu pour impossible entre l'Amitié et l'Amour devient seulement innommable. Les frontières franchement définies par la tradition s'effacent. Une aire affective s'ouvre où le principe de perception enveloppe ce qui était séparé. Il semble que c'est ce que nous devons à Épicure lorsqu'il dit de la quarte nature qu'elle n'a pas de nom, qu'elle n'a de nom dans aucune langue. Alors, s'ouvre la boîte de Pandore des néologismes. Du coup, la prolepse épicurienne subit une distorsion dans le poème lucrétien. À cette prénotation naturelle de l'universel qu'Épicure avait prélevée dans la puissance de l'Amitié, garante du principe de perception, Lucrèce ouvre un nouveau chemin qui passe par Vénus pour toucher le cœur de Memmius. Vénus est au cœur de la perception amicale. L'intelligence est alors placée dans les sens dans son altérité amoureuse. Vénus rappelle à la société des amis, à la société épicurienne dont l'intelligence sourde, par le principe de l'ataraxie, dans son rapport du *même* au *même*, que quelque chose d'autre se *produit* : que *nous ne savons peut-être pas ce que peut un corps*. C'est Spinoza qui a théorisé cette inquiétude, mais c'est Lucrèce qui soupçonne que Vénus en détient le secret. Pour être entre amis, c'est-à-dire pour parvenir à l'ataraxie, il faut passer par Vénus. Lucrèce indique ce paradoxe : la société des amis est spermatique. Aimer, c'est éjaculer. C'est la *jactantia* virile comme l'a douloureusement démontré Pascal Quignard dans son essai *Le sexe et l'effroi*. Mais la *jactantia* conduit à un désir

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 197.

sans langage (*muta cupido*), c'est-à-dire à l'innommable. Ce que l'Ami ne peut nommer, c'est la détumescence. L'Ami ignore ce que peut un corps. Seule Vénus naît de l'écume, du sang d'Ouranos, les parties génitales tranchées. Seul l'Amour rend dicible ce que l'amitié rend innommable. Vénus appelle la tumescence, mais promet à la société des amis l'absence de honte devant la détumescence qui est d'une certaine manière l'autre nom de l'ataraxie. L'ataraxie est ce compromis entre ce que peut et ne peut plus un corps et passe par l'écume dont le logos spermatique est le rythme, la scansion, la répétition sans cesse interrompue, c'est-à-dire l'amitié après l'amour. Dans le chant quatre, Lucrèce dit que c'est Vénus qui donne corps aux limites de l'amitié: «Les gouttes de sang tombent sur la terre: ce sont les guerres et les conflits. Le sexe encore érigé tombe quant à lui dans la mer et aussitôt Aphrodite surgit des flots. Si les sécrétions des femmes sont plus abondantes (le sang et le lait), elles paraissaient moins mystérieuses que l'«éjaculat» viril, actif, sortant du *fascinus* à la manière d'une brusque source minuscule». <sup>57</sup> Le logos spermatique est cette source minuscule de l'innommable que Vénus féconde dans le poème lucrétien et rend dicible. L'absence de nom qui se propage dans le poème lucrétien est aussi l'absence de nom pour qualifier discrètement le leurre de la société des Amis. Une brèche s'ouvre où l'évocation à Vénus n'est pas un épiphénomène poétique, mais le devenir de la poésie et la mise en abîme de l'assurance philosophique comme dire amical. Vénus aussi est innommable. Mais elle parle, dans sa présence anaphorique, mieux de cette *quarte nature* disputée jadis dans le cercle épicurien de l'ataraxie. Que tout commence par des hiatus, des néologismes, des répétitions, des itérations, des balbutiements, telle est la force non psychologisante de la poésie. Que rien ne tombe sous le seul registre de l'explicite ou de l'implicite, telle est la perversion joyeuse. La figure de l'amour et celle de l'amitié, telles qu'elles sont traitées dans le dicible et l'innommable du poème lucrétien, échappent à toute réduction psychologique. Bollack le rappelle:

Un médecin (le docteur Logre) a fait l'analyse de ce «cas» génial. Transféré dans la passion humanitaire, le souci (la Sorge) est masqué par le zèle. Lucrèce dévoile, en recommandant le calme, l'inquiétude qui le ronge: le «*De rerum natura*» ayant été composé au cours d'un état mental qui ressemble à l'expansion décompressive, il en est résulté que – par un contraste étrange et savoureux – cette doctrine de mort, cette religion du néant a été prêchée avec un enthousiasme ex-

57 Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p.92.

*traordinaire, une foi presque mystique et une exubérance vitale incomparable... L'œuvre de Lucrèce a une origine et une signification en grande partie morbides: elle ne peut être entièrement comprise qu'avec l'assistance de la psychiatrie.*<sup>58</sup>

Ainsi, dans cet essai de critique littéraire psychiatrique du milieu du siècle dernier, peut-on lire :

Pascal, émotif anxieux, et Lucrèce, déprimé chronique, ont indûment projeté leur malaise habituel sur la vie humaine tout entière. Il est curieux de noter que Baudelaire, atteint lui aussi d'un état pénible habituel, à prédominance d'ennui – de spleen – a été victime d'une illusion analogue; et, comme Lucrèce, il a cru pouvoir expliquer par ce malaise une large part de l'immoralité humaine: l'ennui, pour se divertir, cultive «les fleurs du mal»; «il rêve d'échafauds en fumant son houka»; il ouvre «la ménagerie infâme de nos vices», il se réfugie dans «les paradis artificiels», dans le vin, dans «l'opium immense» et jusque dans la mort (plonger «dans l'inconnu pour trouver du nouveau»).<sup>59</sup>

Et d'ajouter :

[...] il ne peut y avoir de plus grand réconfort que la présence et l'amour d'un Dieu – surtout lorsque ce Dieu, comme celui de Pascal, est «le Dieu de douceur et de consolation».<sup>60</sup>

Contentons-nous de rappeler, ajoute le critique littéraire en psychiatrie, que pendant de longs siècles, c'est le prêtre qui a fait office de psychiatre, – souvent avec beaucoup de finesse intuitive, de compréhension, de tact et de succès. Et dans une note de bas de page, «il confirme qu'aujourd'hui encore la collaboration du prêtre et du médecin (lui) semble – dans beaucoup de cas, – désirable et fructueuse».<sup>61</sup>

58 Mayotte Bollack, *Ibid.*, p. 142.

59 Dr. Logre, *L'anxiété de Lucrèce*, J.B. Janin, 1946, p. 162- 163.

60 *Ibid.*, p. 178.

61 *Ibid.*, p. 179.

Enfin, bouquet final :

Par la logique du matérialisme, où tout dépend du hasard et de ses lois, Lucrèce est conduit à admettre une hypothèse (qui est naturelle chez un « cyclothymique », mais qu'on pourrait croire affligeante pour un pessimiste) ; c'est la doctrine de l'Éternel retour (doctrine retrouvée par Nietzsche, en phase excitative légère et au cours d'une « illumination »).<sup>62</sup>

Le matérialisme est le seul horizon de la poésie. Seulement, il n'est jamais historique. Il est effectivement cyclothymique. C'est l'œil du cyclone.

## De la poésie

Le poème lucrétien réfléchit les forces par lesquelles se projette la perspective de pouvoir répéter la condition poétique par d'autres paroles et promesses à venir. Il initie d'abord aux dangers de la versatilité. L'abondance oratoire fait courir le risque au devenir de méconnaître les marges de son silence qui pourtant lui offrent sa véritable réserve, son recueillement. Il faut qu'une parole poétique impose sa propre limite pour qu'une autre puisse jaillir. Il faut ménager des intervalles, qui sont des transitions, entre ce qui ne peut plus se dire et ce qui va s'entendre malgré ce qui a été prononcé, répété. D'un poète à l'autre, le vide qui les sépare est la condition du renouvellement poétique. Toute parole jaillit du vide. Lucrèce sait donc que sa parole retourne au vide comme à sa propre nature qu'elle a éclairée. Il initie ensuite à l'abondance de la matière du monde. Chaque fois qu'un poème épuise la voie qu'il a explorée, la matière du monde se referme sur son secret et décrète l'ouverture à d'autres cheminements possibles. C'est ainsi qu'Ovide, par exemple, ne profite pas de l'expérience lucrétienne, mais du vide qu'elle a laissé derrière lui et qu'une nouvelle parole, transitoire, va remplir. On ne lit pas le Livre III des *Amours* d'Ovide sans saisir que c'est à chacun d'ériger la

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 210.

vie, que c'est un problème sculptural avant d'être une question statutaire.<sup>63</sup> Ovide devenant impuissant, malgré le chant lucrétien, pose l'alternance blessante de la *potentia* et de l'*impotentia*. Malgré Lucrèce qui a fait de la *phusis* une *potentia*, tout au moins dans ses grandes lignes, Ovide décrit le moment de l'*impotentia* qui peut faire désespérer de la force érectile poétique. Il signale l'instant où la puissance poétique nous abandonne, c'est-à-dire la défaillance pendant laquelle nous ne pouvons plus ériger un monde. Alors l'être aimé se détourne de nous. Nous avons cessé d'exister. Les amants sont les seuls juges de cette défaillance et ne se la pardonnent pas : sans désir, il faut disparaître. Telle est la loi poétique. Nul sentiment n'y peut suppléer. Abandonner sur le chemin celui qui ne désire plus est aussi une transition éthique. Et c'est le cœur du secret poétique. La *transitio*, c'est le passage. Mais c'est un passage dans le Léthé, le fleuve où l'on oublie les maux et les plaisirs de la terre ; malheur à celui qui ne désire plus et, paradoxalement, préambule sous-jacent épicurien à l'ataraxie. L'ataraxie n'est pas une absence de désir. L'ataraxie est un désir qui se ferme à l'absence de désir. L'ataraxie n'est pas un plaisir. Mais un désir sans plaisir, sans trouble. Un désir sans fin de la vie que ne vient achever, assouvir aucun plaisir. Le désir est *potentia*. Le plaisir annonce la détumescence, l'*impotentia*. De Lucrèce à Ovide, il y a *transitio*. Vénus est la gardienne de ce passage, de cette érection qu'elle suscite ou supprime selon la distribution aléatoire de ses grâces qui sont l'intelligence sélective de la vie. Lucrèce, Ovide l'ont su. C'est une pensée du corps imprimée par Vénus. Que cette pensée soit blessure, c'est le propre du poétique. La condition poétique ne peut pas se renouveler dans un effort d'anamnèse parce que la perspective du déjà-vu fermerait l'horizon de la découverte qui constitue l'aiguillon de l'instinct perceptif propre à la poésie. Si Lucrèce se tourne vers Épicure, c'est parce que ce dernier a perçu les dangers à venir du mémorial dont l'idée platonicienne inaugure la première stèle. Alors, on conçoit bien, qu'entre un certain désir de pétrifier la vie dans sa première aurore et un certain plaisir à fermer les yeux avec le soleil couchant, le désir philosophique et le plaisir poétique produisent l'in-

63 « Dans le III<sup>ème</sup> Livre des *Amours*, Ovide relate un fiasco et décrit les terreurs superstitieuses qui l'entourent : « je l'ai tenue entre mes bras en vain. J'étais inerte (*languidus*). Je gisais comme un fardeau sur le lit. J'avais du désir. Elle avait du désir. Mais je n'ai pu brandir mon sexe (*inguinis*). Mes reins étaient morts... ». Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 81.

Et Quignard de rappeler le dicible qui est aussi l'autre face de l'innommable : « Ce qu'est le monde : les traces que laisse la vague quand la mer lentement se retire. Le nom de cette vague jaillissante, dit Lucrèce, est *voluptas* et elle résulte du *fascinus* que le plaisir de Vénus tranche lors de chaque coït. La peinture est la rive du regret de réalité. *Mortibus vivimus*. (Nous vivons de morts). » *Ibid.*, p. 233.

tervalle où désir et plaisir, comme la lumière et l'ombre, convolent sans ménager leur lutte. Lucrèce circonscrit le différend : « les paroles, écrit Bollack, servent de soutien provisoire à un mouvement vers la contemplation. » Et dans le Livre IV, Lucrèce écrit : « comme est meilleur le chant bref du cygne que des grues. Ce-bruit, que les vents du Sud dispersent dans les nuages de l'éther. »

Le poème se referme dans la concentration unique de l'instant de voyance qui ne propose aucune alternative, qui clôt un monde plein et révolu, achevé, mais vécu. Sans reste. La parole poétique s'abandonne à son silence. Aucune logorrhée ne la menace. À la limite, ce qui a été contemplé a sa place. Mais cette place s'ouvre au vide et laisse le poème à venir dans une complète indétermination, dans une radicale autonomie dont l'enjeu demeure la possibilité de s'aventurer dans le vide, une fois encore, pour toutes les fois. Il suffit pour cela, que la matière du monde, quel que soit l'événement passé, retrouve son droit de jachère, dans l'innocence d'une production future, dans une futurition qui acquitte une dette envers la vie remplie. Nietzsche connaissait cette dette envers la vie, envers la *potentia*. Même si le vide de la vie n'a été comblé que de sa propre stupeur. Il semble que sur ce plan, qui est pourtant sans aucun plan, le désespoir lucide d'Adorno rende la condition poétique plus violente que jamais et la confronte à une urgence dont l'innommable de la *quarte nature* de l'âme reste la clef de voûte. Le scandale du monde est innommable et la poésie en scelle le silence dit, répété – dans les limites, il est vrai prosaïques, de ce à quoi l'âme renonce lorsqu'elle meurt : elle renonce au monde. Au monde qu'elle a contemplé et qui existait dans la genèse de cette contemplation. Car l'âme meurt, n'en finit pas de mourir, et ne témoigne que de ce qui disparaît avec elle, l'écume puis le ressac d'un devenir qui l'efface définitivement. Mais on dira qu'on ne voit pas très bien en quoi ce renoncement au monde est une force poétique, en quoi selon Lucrèce le chant bref du cygne l'emporte, *in fine*, sur le vol des grues ? On ne voit pas très bien en quoi se maintenir à la hauteur de sa propre finitude, c'est grandir l'autre, lui ouvrir une porte béante sur la rencontre ? Cela revient à se demander si la condition poétique que Lucrèce aurait posée comme source sensorielle, aimable du savoir-vivre, une sorte de tact puisque le poème n'est rien d'autre, n'est pas une pure fiction, une légende, un conte qui voit dans le chant du cygne la limite augurale de toute parole, de tout effort à vivre ? Et si malgré tout le vol des grues l'emporte, si malgré tout l'essor de la pensée triomphe de la finitude, on ne voit toujours pas pourquoi il y aurait lieu de réfléchir poétiquement à ce qui, de toute façon, s'achève avec le chant du cygne et se renouvelle avec le vol des grues ? Pourquoi au fond, – la tentation est grande, la perspective immense – ne pas penser ? Pourquoi ne pas

en finir, depuis son origine, avec l'épreuve de la pensée? Que ce soit avec ce que nous éprouvons ou ce par quoi nous sommes éprouvés? Dans les deux cas, il n'y aura jamais de témoins. Il n'y a jamais de témoins sans la poésie. Cela revient à dire surtout qu'aucune condition poétique ne donne chance à la vie parce que la vie et le poème sont érectiles et s'affrontent à l'*impotentia* différée, crainte, oubliée, sarcastique. Mieux. Il n'y a jamais eu de condition poétique. Il n'y a pas du tout et il n'y a jamais eu de poésie sauf à dose homéopathique dans quelque esprit immature dont l'enfance balbutie le monde.

Il n'y a pas de condition poétique à l'humanité. Tel serait l'axiome de désenchantement qui a pour nom le nihilisme. Le nihilisme, c'est la prescience qu'un jour l'*impotentia* triomphe. Quel est l'enjeu lucrétien? Qu'essayons-nous de réfléchir lorsque, par exemple, nous lisons tel passage du poème lucrétien? Qu'est-ce qui *dure* dans cette expérience qui nous convoque peut-être par hasard, mais qui n'est pourtant pas artificielle ou arbitraire? Va-t-on dire que le poème nous parvient par la succession des efforts érudits que de génération en génération, au cours des siècles, des exégètes ont déployés? Mais comment une œuvre, en son fonds, si peu orthodoxe, serait-elle l'objet de la seule curiosité épistémique? N'y a-t-il pas disséminés, des individus, assez oublieux de la culture grecque ou romaine, qui rencontrent cependant l'œuvre et la lisent parce qu'un problème se pose à eux que le poème préfigure? Et tout d'abord, traduit qu'il est dans toutes les langues, venant d'une origine lointaine qui ne nous parle plus directement, le poème s'adresse à chacun, comme s'il était écrit hier, décrivant des possibilités de vie qui ne nous semblent pas inactuelles. Le poème s'adresse, selon la liste d'aventuriers établie par Jacques Vaché, aux trappeurs, aux voleurs, aux chercheurs, aux chasseurs, aux mineurs, aux sondeurs que nous sommes restés lorsque nous restons sur le gué de la vie. Nous voyons bien que si les oiseaux sortent du vide, il ne s'agit pas d'une simple métaphore, mais que nos paroles aussi retentissent dans le vide et se propagent de génération en génération pour former une migration du sens qui constitue la dérive de notre attachement à cette nature que Lucrèce laisse s'épanouir à travers nos propres questionnements. Nous sentons donc ceci: malgré l'agitation, malgré l'affairisme inhérents à toute époque, dont aucune d'ailleurs n'a le privilège, c'est toujours la question poétique qui se pose à nous, fût-elle de l'ordre du feu follet. Même circonscrite dans l'urgence et le délai très court de l'adolescence, nous avons senti une fois que l'orientation de la vie pouvait s'ouvrir sur l'intensif. Et nous nous demandons, avec Lucrèce, si nous sommes à la hauteur de l'intensif, de l'événement qui nous arrive et que la poésie définit indépendamment des contingences économiques, sociales, culturelles et



culturelles qui nous ont formatés ? Nous nous demandons dans quel vide nous nous sommes jetés depuis la naissance et nous trouvons dans les rythmes lucrétiens des battements d'ailes pour rebondir au-dessus du vide. Nous apprenons avec Lucrèce que le vide nous protégeait du néant. Ce néant qui attire tant, que redoutent tant les monothéismes. Il y a dans le projet lucrétien ce que Derrida prolonge en méditant sur Celan :

Multiplécité et migration des langues, certes, et dans la langue. Ton pays émigre partout, comme la langue. Le pays même émigre et transporte ses frontières. Il se déplace comme ces noms et ces pierres qu'on se donne en gage, de main en main, et la main se donne ainsi, et ce qui se découpe, s'abstrait, se déchire, peut se rassembler de nouveau dans le symbole, le gage, la promesse, l'alliance, le mot partagé, la migration du mot partagé.<sup>64</sup>

Lucrèce a inventé cette migration du mot partagé que Celan a relancée. La poésie s'adresse aux migrants. Migration des langues, des oiseaux sans âmes. Excepté peut-être pour le calligraphe, l'union de l'idée à l'image demeure un leurre. Mais d'abord l'idée naissante, ses premiers traits qui se forment avec l'aube de la philosophie n'a pas pu être d'emblée celle de la chose en soi. Ou plutôt la chose en soi a dû soudain se produire comme une hallucination de l'esprit, au sens où bien plus tard Nietzsche dira du concept qu'il est l'arc-en-ciel de la réflexion. L'idée pré-philosophique, l'idée en l'air, l'idée au feu, l'idée à vau-l'eau, a dû se préformer comme une vague configuration, un précipité, l'aperçu hébété, renouvelé d'un combat livré entre le simulacre et le leurre. Le simulacre, pour Épicure, est la condition de la vision et de la pensée. Il est seulement la condition matérielle qui nécessairement produit des leurres : par exemple, comme l'observe Lucrèce, la tour à une certaine distance m'apparaît ronde alors qu'elle est carrée. Un flux d'*eidôla*, de simulacres se forme à la surface du corps. Et sur cette surface se réfléchissent les leurres qui ne sont rien d'autre que nos impressions et nos songes. Alors l'idée serait devenue le désir physique de retarder la vitesse de rabattement du simulacre sur la surface du corps pour que celle-ci cesse d'être un simple supplément d'excitation. Mais la poésie est un leurre. C'est un morceau de cuir rouge en forme d'oiseau auquel on attache un appât pour faire revenir le faucon sur le poing. La poésie de Lucrèce fait revenir le simulacre sur le leurre

64 Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 52.

quand la philosophie naissante a voulu créer une distance entre l'un et l'autre, distance qui sépare le ciel de la terre et qu'on appelle l'idée.

Même si l'on entend par idée la forme, l'aspect par lequel l'entendement se révèle à lui-même, il est douteux que cet aspect tienne en respect un leurre. Il semble plutôt que l'idée, tout au moins platonicienne, soit jouissance du leurre, comme le mythe de la caverne en témoigne. Il n'y a pas d'idées sans appâts. Lucrèce a saisi que l'idée est un appeau. Cet appeau, il l'a trouvé chez Épicure dans la prénotion de prolepse: dans la perception globale des simulacres (*phusis*) se forme l'aperception de nos désirs comme dévoilement (*alètheia*) de nos songes. La notion épicurienne de la prolepse était pour lui, à la fois, une idée et une image. Une idée puisqu'Épicure déployait ses leçons dans la perspective, l'horizon et la visée de l'universel. Mais une image puisque l'universel se vérifiait ou se vivifiait dans sa conformité avec les sens, avec l'empirie. Il y avait pourtant un problème. Épicure doutait des poètes. Or, on peut peut-être maintenant poser le problème suivant: les poètes ont rarement vu venir de la philosophie un prolongement de leur hallucination. Comme si l'idée n'était pas encore un tremblement ultime, un trépas oculaire, tactile, haptique que les poètes avaient déjà eu la violence ou la pudeur de formuler? Ingénuité des poètes prévenue par Lucrèce: en se tournant vers Épicure, c'est pour la première fois que la philosophie allait soupçonner sa gravité poétique. C'est-à-dire une idée qui doit se soumettre à l'épreuve des sens et non s'y dérober. Pour la première et pour la dernière fois d'ailleurs. Car les poètes, même les plus modernes et même, hélas, les plus savants, dressent devant l'idée leur bouclier de bronze. L'idée, pour eux, est Méduse. En ce sens, la poésie n'est qu'un reflet. Plus tout à fait un simulacre, pas même un leurre, même pas une idée.

Lucrèce, par la combinaison des lettres et des mots dans son poème, donne une certaine image de ce que l'on perçoit dans la combinaison des phénomènes observés, par expérience, dans la nature: quand un ciel change de couleurs, il faut bien, dans la langue, que les lettres changent leur distribution pour suivre le passage coloré dans ses nuances. La philosophie atomiste d'Épicure ne propose rien d'autre que l'observance, le canon de cette distribution, sans contenu préalable. Il suffit, par expérience de considérer la variété des espèces. Par induction, on forme l'hypothèse que cette variété provient du mouvement et de l'assemblage hasardés de conglomerats différents d'atomes qui donnent à chaque espèce sa configuration spécifique. La langue n'opère pas différemment pour rendre, avec la combinaison infinie des lettres et des mots, la variété de nos images et de nos

idées qui épouse celle de la nature. L'adéquation de la combinaison des atomes à celle des éléments du langage provoque l'ataraxie – l'absence de trouble qui est la félicité suprême – sous quatre conditions qu'Épicure a posées dans son *tetrapharmakos* : « le dieu n'est pas à craindre ; la mort ne donne pas de soucis ; et tandis que le bien est facile à obtenir, le mal est facile à supporter ». Le plaisir épicurien commence là et s'arrête là quand la corrélation de la *phusis* à la langue, au logos est effectuée. Mais le plaisir épicurien se double du désir lucrétien : sans Vénus qui est à l'origine de toutes les choses de la nature, dans leur abondance, dans leur débordement insatiable, dans leur profusion, l'ajustement du cosmos à l'individu manquerait sa plénitude, sa signature pléthorique, son engendrement sans cesse catapulté. Le plaisir est repos. Le désir est mouvement. C'est cette sorte d'oxymore poético-thérapeutique que nous ne comprenons plus. Nous avons placé la dépense libidinale dans la satisfaction, l'assouvissement du plaisir que nous concevons comme un but à atteindre, une activité, jamais comme un repos. Le plaisir épicurien repose sur une adéquation de la nature à la langue. C'est une assise, en aucun cas l'exploitation et l'épuisement momentanés d'une source. Car la source, selon Lucrèce, est intarissable. Elle vient, elle naît de l'écume. Et Vénus ne saurait jamais être assouvie. Vénus est la gardienne du désir éternel, incommensurable. Le plaisir épicurien trouve son repos dans le mouvement lucrétien du désir, de sorte que l'un et l'autre restent impossibles un peu à la manière dont la poésie, dans l'histoire occidentale, restera impossible avec la philosophie. Et cependant un pas a été franchi entre la figure d'Andros et celle à qui, sous tous les éponymes, il manque toujours un nom en propre.

Comment penser le devenir poétique dans son rapport aux idées et représentations depuis l'expérience philosophico-poétique de Lucrèce revisitant Épicure ? Je propose cette formule ; « le désir peut toujours l'emporter sur le plaisir. » Le plaisir n'est pas une téléologie, une fin en soi, mais une force au repos, sans inquiétude, une ataraxie : le bonheur qui ne s'épuise pas et qui ne s'atteint pas, qui se suspend entre deux grandeurs macro- et microscopique. Entre ces grandeurs se succèdent les degrés du désir qui gonflent l'ataraxie, l'amplifie, ne la rend jamais inerte. Ce que Lucrèce a apporté à Épicure, ce que la poésie a apporté à la philosophie, c'est la résolution entre désir et plaisir, sans pour autant confondre leur nature réciproque. C'est peut-être la fin de la métaphysique comme schizophrénie, comme dédoublement du monde.

« La prolepse, précise Jean-François Balaudé, apparaît comme une réponse au paradoxe de Ménon : comment peut-on chercher à connaître ce que l'on ne connaît pas du tout ? » Un double dispositif se met en place pour répondre à la

question et dont les deux solutions opposées qui lui sont appropriées disjoignent durablement l'acte de cognition et l'acte de perception. Dans les deux cas, il s'agit de savoir ce qui rend apte à quelque chose. Ce que l'on ne connaît pas du tout nous plonge dans l'inaptitude qui n'est pas un état désirable. La connaissance n'est, par conséquent, que le mouvement du désir vers une aptitude conforme à la nature des choses en général et à notre nature en particulier. Les deux stratégies portent sur le désir. Soit le mouvement de connaissance porte le désir jusqu'à son acmé, c'est-à-dire une tension, une temporalité indépassable cristallisée chez Platon dans le monde de la pure intelligibilité des choses. Et la jouissance demeure toujours suspendue à cette spiritualité sans perte et sans décharge. Dans cette perspective, le corps est suspecté de pouvoir épuiser cette jouissance en la déchargeant, en la délivrant de son intensité. C'est l'hypothèse de la *Réminiscence* chez Platon comme économie de la libido : l'être ne s'assouvit pas dans les étants et le désir garde sa pureté originelle. Soit le mouvement de connaissance porte le désir jusqu'à sa fusion avec l'état des choses. C'est la réponse de la prolepse comme *notion naturelle* de l'universel. Dès lors, la connaissance ne s'entend plus seulement comme désir, mais comme plaisir à l'aptitude. Le plaisir est la valeur naturelle de l'universel dont le désir est la manifestation particulière, au cas par cas, de l'aptitude de chaque étant à connaître ce qu'il est par induction. Le plaisir épicurien précède en quelque sorte le désir platonicien et le corps jouit de l'esprit. En jouissant de l'esprit, le corps apprend ce qu'il ne connaît pas encore, c'est-à-dire à désirer selon son aptitude et sa droiture. Mais l'idée du corps est toujours tronquée dans la philosophie par la question de l'amitié. Si Platon a la puissance de se séparer des beaux corps, c'est en vertu du désir insatiable qu'il porte à la figure de l'ami, laquelle exclut l'étranger et la femme. Si Épicure assouvit son désir de connaissance par le plaisir d'être, c'est en vertu du cercle de ses amis qui constitue le corps, le noyau de sa doctrine. Dans les deux cas, jamais l'altérité et l'hétérosexualité n'ont constitué un horizon philosophique. L'altérité reste impensée comme l'hétérosexualité.<sup>65</sup> Le poème de Lucrèce, en laissant libre

65 Si, comme il l'affirme très clairement « l'homosexualité est la vérité de l'amour », confirmant la tradition de la *philia* telle qu'elle s'est développée à travers les grandes occurrences de l'androcentrisme, Deleuze n'en montre pas moins admirablement comment le jeu du cloisonnement des sexes demeure la condition de cette vérité. C'est donc depuis l'hétérosexualité, comme cloisonnement des sexes, que l'homosexualité se façonne et s'ouvre à la lumière de la vérité : « C'est de tous les amants, et de toutes les femmes aimées, qu'il faut affirmer ce qui ne devient évident que dans certains cas spéciaux : les amants « jouent pour la femme qui aime les femmes le rôle d'une autre femme, et la femme leur offre en même temps à peu près ce qu'ils trouvent chez l'homme ». Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Puf, 2003, p. 98.

cours au néologisme de prolepse, trouble les frontières qui séparent l'amitié de l'amour. Son chant de la terre est aussi celui de la femme. Si le plaisir est la notion naturelle de l'universel, il prend corps dans le poème que l'esprit de Vénus inspire. Le sacrifice d'Iphigénie est condamné dans le poème, mais l'accent de la réprobation ne sanctionne pas seulement l'acte archaïsant sacrificiel. La figure d'Iphigénie enveloppe l'amour de la nature. Lucrèce ne se situe plus dans le cercle étroit et fermé des amis épicuriens. Une circonférence plus large le nimbe et si le féminin ne stimule pas encore le désir de connaissance que l'ami porte naturellement, universellement à l'ami, il n'en est pas moins vrai que le plaisir de la perception a subi une légère déclinaison. Comme avec la chute des atomes dont il convient de dire arbitrairement qu'ils ne peuvent pas de toute éternité tomber en ligne droite, la figure féminine dessine une légère *déclinaison* qui entame la sphère propre à l'amitié. Pour qu'il y ait rencontre avec les choses de la nature, il faut sortir de la philosophie que l'amitié borde dans des traits trop systémiques : Vénus est le principe indéterminé de toutes choses. La rencontre avec la connaissance de la nature aura lieu si le plaisir des sens précède et gouverne ou façonne les actes cognitifs. Le savoir se décline de la place vide laissée par la figure de la femme, et soudain l'ami de la sagesse remplit ce vide, édifiant poétiquement l'épreuve de sa prétention philosophique à l'ataraxie. On vise sans doute l'absence de trouble, mais c'est ce trouble qui nourrit maintenant cette absence. Vénus, dans le poème lucrétien est cette grande absence qui vient troubler la présence de la *philia*. Le pas lucrétien a cette ouverture sur le pas épicurien : creuser la tombe de la présence en philosophie et la remplir du vide de son absence par l'évocation de Vénus. Qu'est-ce à dire ? Marx avait fait d'Épicure le philosophe de la subjectivité pure. Celui qui, par l'acte de perception, prend conscience de son rapport à la nature et s'isole du monde pour atteindre la plénitude du soi à travers l'ataraxie. Le cercle des amis épicuriens développe la reconnaissance de ce que l'on appelle aujourd'hui l'intersubjectivité, étant entendu implicitement que chaque ami constitue un pôle androcentrique qui diffuse de proche en proche la notion naturelle de l'universel dont la prolepse est l'activation permanente. De ce pôle, Marx ajoutait qu'il constitue un foyer où les processus naturels se réfléchissent et s'allument pour devenir la lumière du phénomène. Le pôle androcentrique enferme chaque ami dans l'ataraxie solipsiste de l'adéquation : Moi = Moi. Le foyer androcentrique, d'ami en ami, éclaire la connaissance de la nature, et petit à petit, laissant dans l'ombre tout ce qui trouble les sens, conduit au bonheur en soi et pour soi. Or Lucrèce ne chante pas le bonheur solipsiste d'Andros. Il dévie du cercle épicurien. Le *clinamen* l'invite à rencontrer l'altérité

pure et vide: Vénus. Altérité à partir de laquelle la matière du poème fait sens. Ne nous y trompons pas. Vénus n'est pas l'essence du vide en tant que principe féminin. Vénus agit et vide Andros de sa propre essence où il s'enferme en prétendant recueillir en soi, dans sa trame solipsiste, toute la lumière de la présence au monde: ce simulacre devient un leurre dans le poème lucrétien. Pour être fidèle à l'enseignement d'Épicure qui établit un rapport d'identité entre l'autonomie et l'ataraxie, Lucrèce saisit que si le vide est la condition de la connaissance de la nature, Andros ne peut plus s'envelopper dans l'asile et la sécurité de son « moi ». Et c'est Vénus qui l'expose à la connaissance de la nature par une sorte de forceps dont la violence inouïe l'expulse de son identité et donnera à l'altérité (c'est-à-dire à ce qui n'inquiète pas Andros) sa plasticité. Vénus ne confère pas pour autant à Andros sa forme. Nous ne sommes plus dans le schème hylémorphique aristotélien. Vénus cerne seulement le vide philosophique dans lequel les amis de la sagesse se sont reconnus de loin en loin par évitement systématique de l'altérité. Mayotte Bollack le dit ainsi: « ce don du poème, repoussé loin de lui, traduit une autonomie, épicurienne jusqu'au bout. Le but est la perte du moi qui s'est réalisé dans le poème, l'abandon de ses œuvres dans une crise. Le poème y tend, qu'il l'ait décidé ou non. Et la mort, contemplée, est ce point nul, le revers, à partir duquel seulement toute chose est à l'endroit. D'où son appel ». <sup>66</sup>

C'est la mort d'Andros qui est ici contemplée en un point nul, celui de la métaphysique. Vénus offre à chaque ami du cercle épicurien la chance de s'abstraire du solipsisme de son « moi », de son égocité. Elle élargit le cercle et dissout le pacte des amis. Le chant mourant de chacun d'eux est un point nul où la parole, le logos, s'achève dans le silence de la concentration d'une écume des choses, *face aux cris innombrables des oiseaux migrateurs qui volent dans le vent, avec le mouvement des nuages*. <sup>67</sup> Vénus vide le logos de sa substance: s'il y a une notion naturelle de l'universel qui est l'endroit de toute chose, elle ne peut advenir que du vide, sans dessein et sans plan. Elle advient d'une concentration du plaisir si ultime que, par rapport à l'abondance violente que Vénus prodigue depuis son vide ontologique, le plein de l'amical androcentrique, sous le registre de l'ataraxie, se décompose. La prolepse entrouvre les lèvres de la nature. Mais Vénus cesse d'être violée par le verbe. C'est le chant du cygne qui signe le poème. Ainsi

<sup>66</sup> Mayotte Bollack, *La raison de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1978, p. 272.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 236.

commence et finit le silence assourdissant du poème lucrétien qui pénètre le vide de la nature dont le logos demeure notre simulacre et notre leurre.





