

N. 1

Collection dirigée par *Pierandrea Amato* (Université de Messina) et  
*Luca Salza* (Université de Lille)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Thamy Ayouch, Etienne Balibar, Michèle Bompard-Porte, Alain  
Brossat, Mariavita Cambria, Alessia Cervini, Stéphane Hervé,  
Georges Didi-Huberman, Gianluca Miglino, Marie Rebecchi, Gian-  
luca Solla, Enrico Terrinoni, Enzo Traverso, Maurizio Zanardi

COMITÉ DE RÉDACTION

Pierpaolo Ascari, Irene Calabrò, Rosa Alba De Meo, Fanny Eouzan,  
Fabien Lacouture, Melinda Palombi, Victoria Rimbart, Giuliana  
Sanò, Francesco Zucconi

*Le pouvoir destituant est un geste. Ce n'est pas une décision, ce n'est pas un acte de volonté : il répète un geste soudain, inattendu, souvent inexplicable, capable, même imperceptiblement, de détourner le cours normal des choses. Il s'agit d'un événement qui tout seul ne suffit pas : il faut le recueillir et le laisser germer.*



# LA DESTITUTION DE LA NATURE

Sur Lucrèce

Sous la direction de  
Pierandrea Amato et Luca Salza

 ÉDITIONS MIMÉSIS

© 2022 – ÉDITIONS MIMÉISIS  
www.editionsmimesis.fr  
e-mail : info@editionsmimesis.fr  
Collection : *Samsa. Écritures pour le destituant*, n. 1  
ISBN : 9788869763496

© MIM EDIZIONI SRL  
P.I. C.F. 02419370305  
Cedif Diffusion  
Pollen Distribution

## SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
<i>Maurizio Zanardi</i> LA POÉSIE DES CHOSES	13
<i>Luca Salza</i> CASUALITÉ DES MONDES ET DE L'HISTOIRE	33
<i>Thomas Nail</i> DARK LUCRETIUS : LA NAISSANCE DE LA MORT	57
<i>Tommaso Tuppini</i> FILS ET TISSUS, CHOSES ET SIMULACRES	79
<i>Sylvie Ballestra-Puech</i> ÉLOGE DE LA « PRODUCTION HASARDEUSE » : LE <i>DE RERUM NATURA</i> DE LUCRÈCE AU MIROIR DE L'ANTI-NATURE DE CLÉMENT ROSSET	97
<i>Melinda Palombi</i> CALVINO ET LE MODÈLE DE LUCRÈCE, POUR UNE ÉCRITURE COSMIQUE	111
<i>Stéphane Hervé</i> LE SPECTATEUR EMBARQUÉ. <i>TURBA</i> DE MAGUY MARIN	131
<i>Lucrèce</i> « ALMA VENUS » : LE CÉLÈBRE DÉBUT DU <i>DE RERUM NATURA</i> TRADUIT PAR MARIE COSNAY	153





TOMMASO TUPPINI  
FILS ET TISSUS, CHOSES ET SIMULACRES

Et c'est comme un tissu de nuages sous l'azur<sup>1</sup>  
Lucrèce

Le *Cratyle* de Platon compare la dialectique à l'art du tissage, Socrate dit à Hermogène que les mots servent à séparer les choses mais aussi à montrer leurs liens. Le philosophe dialectique agit comme ceux qui fabriquent un costume et ont besoin d'au moins deux opérations : le travail préparatoire du cardage qui sépare les fils de l'écheveau, les rendant parallèles, et la technique de la bobine qui sert à les tisser. Dans le *Sophiste*, la tâche de la dialectique est de saisir le *sumplokē tōn eidōn*, le nouage des idées, avec la pensée et le discours. Le bon tissu dialectique distingue et tisse les mots comme se distinguent et se nouent les fils de la réalité. Un mauvais tissu est un tissu dont trame et chaîne ne reflètent pas l'entrelacement des choses. Le bon texte reproduit la réalité, les mots sont « des signes révélateurs (*dēlōmaton*) de la nature des choses », ils révèlent (*deloūn*) l'enchevêtrement objectif des idées. Dans le mauvais texte, en revanche, les fils s'emmêlent au hasard ou, au contraire, sont trop écartés pour refléter la réalité. Le mauvais texte n'est pas un entrelacement de *dēlōmata* mais un *eidōlon*, un simulacre.

L'*hybris* du simulacre c'est quand il devient autonome, il n'accepte pas d'être à la mesure du modèle et suit son propre chemin, les signes commencent à s'échanger entre eux sans s'échanger avec la réalité, le signe ne révèle plus la chose mais seulement d'autres signes. « Nommer initial et bavardage final », disait Heidegger en

---

1 Trad. de Tommaso Tuppini.



commentant Platon<sup>2</sup>, un parcours du *dēlōma* à l'*eidōlon* dans lequel les mots perdent leur pouvoir de représentation et les gens discutent pour discuter, les images sont faites sans référent. Depuis les années soixante surtout, la société occidentale est devenue la source et le réceptacle d'un flot de simulacres auxquels il n'est pas possible – ou très difficile – d'assigner un modèle. Aucune humanité précédente n'avait vu la même figure – le visage d'une comédienne, d'un roi en exil, une soupe en conserve – reproduite des millions de fois en tous lieux de l'espace<sup>3</sup>, et cela nous semble très déroutant. En réalité, le monde de Lucrèce est déjà fait ainsi : la région de l'Air est remplie des simulacres de toutes choses, lancés vers chaque recoin où se trouve une âme prête à les ramasser.

### 1. *Fils*

Les choses de Lucrèce sont au moins aussi kaléidoscopiques que les corps d'Ovide sont caoutchouteux. Mais peut-être que le kaléidoscope est une analogie inexacte, car les éléments dont les choses sont faites ne ressemblent pas à de petits morceaux de verre mais plutôt à des fils. Mieux : ils sont des fils. Nous imaginons généralement les atomes comme de très petits grains de matière rigide, et alors la différence entre un atome et les Dolomites ne serait que de taille. Au contraire, la différence est radicale parce que les atomes ne sont pas des choses, *res*, si petites soient-elles, mais des commencements de choses, *primordia rerum*. Tout est matière, il n'y a que de la matière, qui pourtant envisage trois niveaux : un état zéro (le vide), un état minimum (les atomes), un état réel (les agrégats d'atomes, depuis les molécules vers le haut). Dès l'origine, l'état zéro de la matière s'est traduit par son état minimum : le vide est éternellement peuplé d'atomes qui, contractés sur eux-mêmes, résistent à la dispersion infinie du vide. Les atomes s'installent entre le vide et les choses, ce sont des esquisses de choses, des choses à l'état inchoatif. On

2 M. Heidegger, *Platon : Sophistes*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1992, p. 596.

3 G. Dorfles, *Senso e insensatezza nell'arte oggi*, Roma, Ellegi, 1971, pp. 35-40.

peut imaginer des atomes aussi petits que des pattes de mille-pattes ou gros comme une maison, ce n'est pas l'important, on se trompe quand même, car l'atome n'a pas de mesure. Les atomes sont la première trace de chaque dimension, ils sont le contrecoup multiplié de la discontinuité dans la continuité du vide. Pour les représenter on peut imaginer un ciel noir traversé d'étoiles filantes.

Les atomes – dit Lucrèce – sont les *primordia* ou *exordia*, mots qui ont à voir avec la chaîne et désignent en fait les fils avec lesquels commence le travail de tissage. *Primordia rerum* signifie littéralement que les atomes sont les premiers fils des choses, qui sont donc des tissus. Quand Lucrèce doit expliquer la diversité des atomes et leurs formes spécifiques, il dit ainsi : « les atomes ne peuvent d'ordinaire / avoir même texture, ni semblable structure<sup>4</sup> (*pari filo simile adfecta figure*) » (DRN, II, 340-341). Les atomes sont des fils ayant chacun sa forme, qui germent à l'intérieur du grand rouet du vide, et ce n'est pas une métaphore, l'atome est bien un fil, même s'il est impalpable. *Filum* vient de la racine indo-européenne \**figl* qui est présente dans *figure* et *vingo*, et en latin cela signifie : fibre à tisser, toile d'araignée, corde d'un instrument de musique, mèche de bougie, mais cela peut aussi indiquer l'extension d'une vie ou le style oratoire<sup>5</sup>. Chez Lucrèce *filum* signifie parfois « figure » et « aspect », comme lorsqu'il discute de la taille du soleil et des étoiles (DRN, V, 581-589), ailleurs cela signifie la texture interne, la structure d'une chose<sup>6</sup>. *Filum* dit l'intérieur et l'extérieur, la structure et l'apparence d'une chose, qui diffèrent toujours. Le seul cas où les deux sens coïncident est représenté par les *primordia* ou *exordia*, c'est-à-dire les atomes qui n'ont ni intérieur ni extérieur parce qu'ils n'ont pas d'épaisseur, ce sont des fils impalpables dont les nouages produisent l'épaisseur des choses.

Contrairement aux métiers modernes, dans les métiers à tisser qui étaient utilisés à Rome le tissu était travaillé en partant du haut et pour terminer le cardage – la séparation des fibres – les fils étaient

4 José Kany-Turpin traduisait *filum* par « profil » et *figure* par « figure ».

5 H. Lackenbacher, « Zur Etymologie von *filum* », *Glotta*, 1922, n° 12 (1/2), p. 132.

6 Dubova, S.S., 2017, « On The Archaic Meaning of the Word *Filum* in Apuleius », *Philologia Classica*, 2017, n° 12 (2), pp. 136-137

maintenus en tension par des disques métalliques attachés à l'extrémité inférieure. Les fils atomiques tombent, pendent dans le vide, pèsent, sont faits de *gravitas*, concept qui indique immédiatement les deux tendances fondamentales de chaque atome, par rapport au vide et par rapport aux autres atomes : c'est parce qu'il pèse que l'atome tombe dans le vide et trace un parcours parallèle à celui des autres. Contre l'opinion structuraliste qui émerge dans le *Sophiste* sur l'impossibilité « que tout puisse être séparé de tout », c'est exactement ainsi que les choses commencent pour Lucrèce : avec le grand cardage atomique, c'est-à-dire avec la séparation des fils qui tombent. Même après que la déviation du *clinamen* les ait rapprochés et qu'ils aient noué des nœuds, les fils atomiques conservent la tendance à tomber et à s'en aller chacun pour son propre compte. Même dans l'entrelacs qui s'est formé, les fils atomiques ne cessent de vouloir s'échapper. La vocation intime de chaque atome est sécessionniste. Chaque corps est un nœud qui présuppose pourtant la dissolution à laquelle son tissu reste toujours et en tout cas exposé.

## 2. Tissus

« Le tissu d'une chose », dit Lucrèce, « ou sa nature<sup>7</sup> ». L'expression *naturam textaque rerum* (DRN, VI, 997) est un hendiadys. Les trois macrocorps les plus importants, *Mare Terra Aria*, sont appelés *tria texta* (DRN, V, 95), les « trois tissus ». Les flèches du soleil sont un tissu, mais aussi l'ombre dont la nuit recouvre la Terre (DRN, VI, 852). La nature textile des choses est la raison de leur résistance et, en même temps, de leur destructibilité :

En effet, un contact suffirait à causer la mort  
 car il n'y aurait point d'éléments immortels  
 dont seule une certaine force peut défaire la trame.  
 mais en réalité les nœuds des éléments premiers  
 diffèrent les uns des autres et leur matière est éternelle ;  
 les choses restent donc intactes le temps qu'advienne  
 une force capable de corrompre leur tissu propre (DRN, I, 241-247).

7 José Kany-Turpin traduit par la « texture des choses » et leur « substance ».

*Contextus, nexus, indupedita, textura* : le lexique du tissage est partout dans ces vers, où il est dit que les choses sont là et durent jusqu'à ce que leur tissu se déchire. Par exemple, la chaleur de la foudre ou, mieux, ses éléments, pénètrent l'or et « soudain dénouent tous les nœuds et relâchent tous les liens » (DRN, VI, 356), le filet interne du métal s'effiloche. Le tissu des choses peut être détruit parce qu'à l'intérieur il contient (*cohibet*) le vide (DRN, I, 515-517), tandis que les simples fils atomiques, ne participant pas au vide, ne peuvent pas être détruits, *retexi*<sup>8</sup> (DRN, I, 529). Entre le fil de l'atome, qui ne s'effiloche pas, et la dissolution absolue du vide, s'installent les corps, dont la texture a une force relative car elle participe à la fois aux deux états de la matière.

### 3. *Simulacres*

Dans l'univers de Lucrèce, il n'y a pas de principe physique ou métaphysique capable d'intégrer de façon totalisante les membres épars de la matière. Il n'y a pas d'*actio in distans*, une force (comme la gravité newtonienne) qui fait tomber tous les corps dans son filet en même temps. Les choses communiquent par contact et le vide parvient toujours à ouvrir entre les choses un fossé, qui demande du temps pour être franchi. Le tissu de l'univers est déchiré, c'est toujours un tissu-non-tissé, et le nouage ne peut concerner chaque fois qu'une zone limitée de la réalité.

Telle est donc la nature du lieu, de l'espace immense :  
 s'ils glissaient pour toujours entraînés par le temps,  
 les éclairs ne verraient jamais la distance réduite,  
 tant l'énorme réservoir des choses est ouvert  
 en toutes directions, sans aucune limite (DRN, I, 1003-1007).

Donc, la lumière aussi a une vitesse finie.

Dans l'univers de Lucrèce, pas même le temps n'est un principe unificateur. Il n'y a pas de « mémoire du monde » qui fonctionne

8 Voir J. McIntosh Snyder, « The Warp and Woof of the Universe in Lucretius' *De Rerum Natura* », *Illinois Classical Studies*, 1983, n°8 (1), pp. 38-39.

comme une surface d'enregistrement sur laquelle resterait une trace de tout ce qui se passe. Le temps n'est pas une archive mais une secousse qui fait dériver les continents : nous nous souvenons et prenons en compte certaines régions du passé, d'autres sont enveloppées de brouillard, d'autres encore ont sombré à jamais, car « la vie entre-temps a marqué une pause » (DRN, III, 860). Pour la matière capable de perception et de mémoire – les animaux supérieurs et les hommes – la dimension fondamentale du temps n'est pas la simultanéité du présent, ni l'emboîtement du présent et du passé, mais l'être-après, le retard, le détachement entre maintenant et avant. Le retard est dans le temps ce que le vide est dans l'espace. Hormis les corps que je touche maintenant avec mes doigts, ceux que je perçois avec mes yeux, mes oreilles, mon nez et mon imagination m'apparaissent à travers une distance traversée par des simulacres. C'est la présence des simulacres qui explique le fait que mes connaissances soient en retard sur les choses. Que sont les simulacres, comment sont-ils produits et pourquoi notre commerce avec eux signifie-t-il un retard nécessaire de la connaissance par rapport au monde ?

Les choses sont entourées du même vide qu'elles contiennent à leur intérieur. Le vide interne, en plus d'être la raison de la destructibilité des choses, est aussi ce qui leur permet de ne pas être des amas amorphes mais d'avoir une structure. Le vide extérieur est la raison de la chute (DRN, I, 339), ce qui permet aux choses de bouger, de quitter une place pour en occuper une autre, d'échapper à une rencontre et de s'engager dans de nouvelles. Le mouvement d'un corps – même s'il se fait, admettons, vers le haut – est toujours une chute, un *cedere*, qui en latin signifie partir, abandonner. Nous le remarquons surtout lorsque les choses dégènèrent, dérapent, dérivent, s'échappent de nos mains. Mais les choses aussi s'enfuient d'elles-mêmes, elles perdent quoi qu'il en soit leurs morceaux. Les fragments de cette explosion lente et imparable sont les simulacres. Les simulacres sont des pellicules d'atomes qui se détachent des choses tout comme le soleil envoie ses rayons, le bois brûlant exhale de la fumée et les serpents déposent leur peau en muant (DRN, IV, 54-64).

Il y a deux raisons pour lesquelles quelque chose perd de la matière, l'une exogène, l'autre endogène. Une chose peut être attaquée par d'autres et de cette façon elle subit une diminution, par exemple

lorsqu'une hache frappe une bûche et que les éclats volent. L'émanation des simulacres, en revanche, se fait sans intervention de l'extérieur et il n'y a aucun moyen de l'arrêter. Quelle est la raison de cette hémorragie incoercible ? Lucrèce dit : une *parvula causa* (DRN, V, 193), traduction probable de la *palsis* d'Épicure. La *parvula causa* est la pulsation, la vibration qui concerne les fils atomiques déjà intégrés dans la texture de la chose. Pour nous, les choses semblent immobiles, mais au lieu de cela, elles tremblent tout le temps. Pour comprendre ce que cela signifie, revenons un instant sur les relations interatomiques, la manière dont les *primordia* sont noués.

Les atomes tombent dans le vide et, tôt ou tard, ils finissent par se rencontrer, de sorte qu'ils peuvent rebondir et se repousser ou se coller les uns aux autres. L'un et l'autre comportement dépendent du coefficient de viscosité des fils atomiques, c'est-à-dire de la manière dont ils sont *hamati* (DRN, II, 394), crochus, donc de leur capacité à saisir d'autres fils. Même une fois qu'ils sont noués et qu'ils ont formé un corps, les fils atomiques ne cessent d'avoir un poids, ils n'abandonnent pas leur tendance à se déchirer du tissu. L'addition dans chaque atome de la viscosité (grégaire) avec le poids (solitaire) ne donne pas le repos du corps comme résultat, mais sa vibration continue. Chaque fil du tissu a tendance à se détacher des autres. Surtout dans les atomes présents à la surface du corps, la tendance à se détacher l'emporte sur la viscosité car il n'y a pas de films isolants qui les retiennent. C'est la raison pour laquelle de tous les corps – même des dieux – des pellicules se mettent continuellement à errer dans l'espace à très grande vitesse (DRN, IV, 30-32).

La nature séparatiste de l'atome oblige les corps à faire d'eux-mêmes une dépense toujours renouvelée. Ceci explique « La manière facile et prompte dont se forment / et s'échappent des choses en un flux continu / les simulacres » (DRN, IV, 142-143). Les simulacres sont les tissus les plus extérieurs des choses, et les abandonnent. Je connais généralement les choses après que leurs simulacres m'ont frappé et, quelle que soit leur vitesse de mouvement, pour se déplacer d'un endroit à un autre, ils doivent encore traverser « l'étendue de l'air » (DRN, IV, 198). C'est pourquoi mon expérience est toujours en retard sur la présence réelle des choses : percevoir les choses, c'est avoir été frappé par les simulacres, je connais donc les choses non pas telles qu'elles sont maintenant mais telles qu'elles

étaient il y a quelques instants, c'est-à-dire avant que les simulacres ne m'atteignent. Les simulacres nous font rencontrer des choses différencées, même si de très peu parfois. Grâce aux simulacres, les choses sont connues même lorsqu'elles ne sont pas littéralement sur moi. Les simulacres garantissent cette liberté relative face à la présence actuelle des choses, sans laquelle l'expérience serait confrontée à une alternative : être assiégée par les choses ou ne pas être.

#### 4. *Membranes*

Les simulacres sont comme les ombres lumineuses qui pleuvent des voiles colorés sur la tête des spectateurs du théâtre, « donc, si les toiles émettent des teintes depuis la surface, tout doit aussi émettre des images subtiles [...]. Il y a donc certaines traces (*vestiges*) des formes, qui volent partout, équipées d'un tissu ultraléger (*subtili filo*) » (DRN, IV, 84-87). *Vestigium* – utilisé ici comme synonyme de simulacre – est l'empreinte que le traînage de la toge (*vestis*) laisse sur le sol. Les simulacres sont donc les traces textiles que les corps jettent aux quatre vents.

Les simulacres nous parviennent et touchent nos organes des sens, nous permettant ainsi de reconnaître l'objet, ou – il s'agit d'un type particulier de simulacres que nous verrons bientôt – passent par les pores de la peau et touchent directement l'âme. Dans le monde de Lucrèce, pour « être », il faut toucher et être touché, il en est de même pour « connaître<sup>9</sup> ». Connaître, c'est être touché par les corps et leurs simulacres. Chaque corps est tissu et toute connaissance est toucher, même la vérité puisée dans les simulacres. Ce qui caractérise les simulacres par rapport aux corps, c'est seulement la texture différente du tissu : les corps sont pour la plupart un tissu dense, les simulacres sont des voiles dont l'épaisseur est minime. Le tissu des simulacres est si clairsemé que, s'il nous frappe trop peu de temps, nous ne le remarquons même pas (comme dans le domaine des corps cela arrive avec la poussière, les embruns d'argile, le brouillard, certaines plumes d'oiseaux, les flocons, les carcasses des plus petits insectes

9 M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1977.

et « les fils ténus de l'araignée / nous prenant en ses rets » (DRN, III, 383-384). Pris un par un, les simulacres sont trop pâles pour éveiller notre attention. Les simulacres ne sont perceptibles qu'en séquence, c'est-à-dire qu'ils doivent battre et rebattre sur les organes des sens avant que nous ne les captions et les reconnaissons.

Chaque corps – pierre, racines de plantes, sommets de montagnes, foie d'animal, patte – produit des simulacres. Le plus reconnaissable est le simulacre de corps superficiels, par exemple la peau ou l'écorce des arbres. Un privilège des simulacres émanant des surfaces est qu'ils « peuvent s'élancer, / sans modifier leur ordre ni leur figure d'ensemble » (DRN, IV, 68-69). C'est-à-dire : un simulacre qui vient, disons, du foie d'un animal fait un certain effort pour sortir au grand jour et les obstacles qu'il rencontre en chemin le désintègrent. Les simulacres de surface, en revanche, comme ils ne trouvent pas d'os ou de tissus trop denses devant eux, peuvent voyager pendant un certain temps sans perdre leur apparence initiale, et permettent donc de reconnaître facilement le corps qui les émane. Un corps n'est pas seulement là où ses limites physiques le resserrent, car il agit aussi par l'intermédiaire des simulacres qui l'abandonnent à tout moment et peuvent atteindre des distances très considérables. Sous certaines conditions – absence d'obstacles ou présence d'obstacles particulièrement poreux –, il n'y a pas de limite à la distance que peut parcourir le simulacre.

Les simulacres sont une espèce du genre de chose que sont les membranes. Dans le processus ininterrompu d'auto-organisation de la matière, la membrane a une fonction fondamentale car elle sépare l'intérieur d'un corps de son extérieur, régule les flux qui y entrent et ceux qui en sortent. Dès que la Terre est née, elle se couvre de la membrane de la végétation, des plantes, des arbres, etc. (DRN, V, 783-784). Les animaux font aussi partie de la membrane terrestre et chacun d'eux est à son tour enveloppé dans une membrane : les oiseaux, dont l'embryon est protégé par une coquille de calcaire et de caoutchouc, viennent au monde en mettant des plumes, les mam-mifères, que protégeait durant les mois de gestation le ventre des femelles, ont des soies et des poils, « Aussi la plupart des corps sont-ils enveloppés / de cuir, de coquille, de callosités ou d'écailles » (DRN, IV, 935-936). Les vêtements et les maisons des hommes sont analo-

gues aux membranes naturelles et servent principalement à conserver la chaleur. Mais même ce qui n'a pas de membrane protectrice – pierre, livre, soleil, mer – émet des membranes : les simulacres sont les membranes mobiles de toute chose et s'ils sont interceptés par un être sensible ils fonctionnent comme un tissu conjonctif entre lui et les choses. Les membranes biologiques relient et séparent l'environnement interne et l'environnement externe d'un corps, les membranes simulacres établissent une communication entre n'importe quel corps et un corps sensible.

### 5. *Chair et os*

Les choses ne nous attendent pas, pour produire les simulacres. Elles le font, c'est tout. Les amoureux, lorsque le sentiment est plus ou moins réciproque, savent qu'ils ne cesseront d'être frappés par les images de leur bien-aimé, qu'ils le veulent ou non. La fille se trouve peut-être de l'autre côté de la ville, mais ses images traversent les rues, les murs, les portes et les serrures pour frapper notre âme. Quelle est la différence entre voir cette fille en chair et en os, et la voir quand elle est absente ? Distinguer perception (externe) et imagination (interne), faire la différence entre réalité et psychologie, sont des préjugés et des habitudes de pensée invétérées. Pour Lucrèce, en revanche, je perçois la fille à la fois lorsqu'elle est proche et présente, et lorsqu'elle est distante et absente. Ce que nous avons l'habitude d'appeler imagination est aussi une forme de perception. Il n'y a pas de différence radicale entre la présence que je vois et l'absence que j'imagine, car dans les deux cas sont émis des simulacres de l'être aimé, qui me touchent. Un rêve peut exciter exactement comme si l'on avait l'être aimé devant soi, sinon plus, et les pollutions nocturnes en sont la preuve (DRN, IV, 1054-1056 ; 1091-1096). Entre imaginer et percevoir, la différence consiste dans le voyage plus ou moins long que doit faire le simulacre pour me frapper, mais au final ce sont encore des films qui investissent les organes des sens ou, si nous dormons, directement l'âme – qui a aussi sa texture – après avoir traversé la peau.

L'émission de simulacres signifie une perte continue de matière pour les corps, mais Lucrèce, en plus d'évoquer son caractère entro-

gique, la décrit comme une sorte d'abondance : « constamment afflue (*abundat*) la surface des choses par elles projetée (*iaculentur*) » (DRN, IV, 145-146). Parmi les nombreuses analogies qui décrivent l'émission de simulacres, la plus récurrente est celle du soleil projetant des rayons dans toutes les directions « pour que tout s'emplisse constamment de lumière » (DRN, IV, 162). Le train des simulacres est une diffusion glorieuse qui remplit chaque recoin de l'espace. Précisément parce que leur tissu est très léger et très ténu, les simulacres peuvent encombrer sans colmatage, « Ainsi s'explique donc qu'à tout instant, en tout lieu / toute espèce d'image soit à notre disposition » (DRN, IV, 798-799). Si nous sommes vaguement piqués de voir la fille absente, un peu de concentration suffit et nous ne pouvons rater ce visage, cette chevelure, ce regard, car ses simulacres sont déjà là, tout comme tous les autres simulacres, prêts à se faire remarquer. Penser à quelqu'un, l'imaginer, ce n'est pas s'arracher la cervelle pour fabriquer son image avec notre tête, c'est passer au crible la masse de simulacres qui nous entourent pour le retrouver. On raconte qu'après la bataille de Pharsale le visage de César a brillé quelques instants sur tous les cieux de la Méditerranée. Il n'y a rien de surnaturel à cela ; ce qui s'est passé, c'est qu'ils furent beaucoup à penser à César en même temps et à voir le simulacre victorieux qui les attendait. Ce n'est pas seulement César : chacun de nous a des millions d'affiches à sa propre effigie qui flottent partout. Notre célébrité potentielle deviendrait d'actualité si seulement les autres pensaient un peu plus souvent à nous.

## 6. Air

Toucher, voir, imaginer, dans les trois cas j'ai affaire à la fabrique des choses, c'est toujours une affaire de perception : quelque chose est ressenti sans distance (toucher) ou par le moyen des simulacres qui nous investissent à travers un très petit inter-espace (voir « en chair et en os ») ou à travers un écart relativement important (« imaginer »). Par rapport aux deux autres modes de perception, le toucher avec les doigts minimise la marge d'erreur : à moins que je ne souffre d'une maladie qui me dérange, les choses que je touche avec mes mains sont telles que je les sens. Par contre, dans le trajet qu'ont

fait les simulacres pour nous atteindre, il peut arriver que les collisions avec les obstacles les aient déformées au point de rendre leur source méconnaissable. Par exemple : au fond de la vallée il y a une tour carrée, mais les pressions de l'atmosphère ont lissé les coins de ses simulacres et maintenant je la vois ronde (DRN, IV, 353-363). Si nous sommes chez nous et que nous pensons au collègue qui veut nous devancer, il est probable que nous ferons plus attention aux simulacres où son visage a été modifié en chemin de manière grotesque. Lorsqu'il s'agit de simulacres, la possibilité d'un malentendu est imminente, mais ce n'est pas forcément une mauvaise chose, car le malentendu signifie un certain détachement du monde, le fait que le monde et moi ne nous prenons pas toujours l'un l'autre (comme quand on dit : « ces deux-là n'ont pas d'atomes crochus »). Se tromper est la preuve que les nœuds qui nous maintiennent au plus près des choses ne sont pas des contraintes et peuvent se défaire à tout moment.

Les transformations les plus fantastiques sont celles que subissent les simulacres qui, se réunissant dans la région de l'Air, ne se limitent pas à être modifiés mais sont cousus ensemble. Ces simulacres agissent comme des nuages qui, s'assemblant, prennent des formes monstrueuses et incroyables. Ils n'ont aucune référence objective, ils ne représentent rien d'autre qu'eux-mêmes.

faces volantes de géants portant au loin leur ombre,  
montagnes immenses et rocs à leurs flancs arrachés  
dont le cortège passe le soleil puis s'éloigne,  
monstres enfin traînant et revêtant d'autres nuées (DRN, IV, 140-142).

Même pour Platon le simulacre a à voir principalement avec de gros objets, par exemple un colosse de pierre dont les pieds doivent être taillés plus petits et la tête plus grande que nécessaire pour que le spectateur voit un être proportionné malgré les déformations dues à l'angle de vue. Mais les simulacres de l'Air dont parle Lucrèce sont « grands » quelle que soit leur taille, ils sont grands car ils sont faits de prothèses continuellement ajoutées, leur nature est de se coudrer avec d'autres simulacres et de grandir. Ici s'expliquent les hallucinations et le fait que, si l'on se concentre, on peut voir des Centaures,

des Chimères, des Scille, des Cerbères, et toute la matière des rêves : ce sont des simulacres-collages produits par le hasard (DRN, IV, 741) qui, grâce à une *tenuitas* plus accentuée que celle des simulacres représentatifs, pendant le sommeil traversent les pores de la peau et touchent le tissu de l'âme sans la médiation des organes des sens. De plus, contrairement aux simulacres avec une référence plus ou moins précise, ils n'ont pas besoin de nous frapper en séquence : puisqu'ils touchent directement l'âme, dont le tissu est plus réceptif que les surfaces sensorielles, un seul simulacre-collage suffit pour se faire remarquer.

L'Air qui noue les simulacres entre eux montre la force inventive et combinatoire que la Terre ne possède que dans les derniers instants de son existence. Une fois marquée par les années, la Terre ne produit plus de nouvelles choses, de nouvelles espèces d'êtres vivants, et s'apprête à reproduire les formes déjà faites : alors, et pour un court instant, elle se met à donner naissance à des créatures aux membres disharmonieux et disproportionnés, incapables de s'accoupler et de se nourrir, des machines célibataires scellées en elles-mêmes (DRN, V, 837-854). La fatigue de la création a épuisé la Terre et les monstres sont le battement de queue d'une physis en train de déléguer aux stratagèmes de la reproduction sexuée ce qu'elle faisait auparavant en bourgeonnant et toute seule. L'Air reprend la tardive vocation frankensteinienne de la Terre et la rend permanente car, contrairement à la Terre, aucun travail ne le fatigue, il ne peut vieillir. Dans la région de l'Air, l'émission de simulacres, la dépense que les choses se font d'elles-mêmes, devient spontanément combinaison, rhapsodie. L'Air se laisse traverser et troubler (DRN, IV, 135) par les voiles de simulacres qui se rencontrent, mais redevient aussitôt lisse et imperturbable. La Terre est comme un travailleur qui tôt ou tard se fatigue, l'Air ressemble à un enfant qui ne se lasse pas de jouer. Le *daedala tellus* (DRN, I, 7), la Terre fabricatrice, fait un métier, un travail. L'Air, en revanche, n'a aucun mérite pour ses créatures folles et imprévisibles, le tissage des collages n'est ni art, ni ingéniosité (DRN, IV, 792). D'où la méfiance de Lucrèce – allergique, comme tant de poètes, à la beauté obtenue à trop bon marché – envers les créatures de l'Air. En un clin d'œil, l'Air produit toutes les chimères possibles et imaginables et les rend accessibles à

tous. C'est un théâtre sans périmètre où sons et visions se disloquent et parviennent à peu près n'importe où en très peu de temps. Avec le lexique de Platon on pourrait dire que l'Air est sophistique, il agit comme les sophistes, c'est un maître mauvais, c'est de la pure propagande, téméraire, car il ne choisit pas et ne sélectionne pas mais prend tout, l'assemble et nous le jette.

Les sculpteurs de simulacres, dit-on dans le *Sophiste*, ont un modèle à reproduire, mais le plus souvent ils se trompent car ils ne tiennent pas compte de la *sumplokē* des coordonnées, du nœud de longueur, de largeur, de profondeur, de l'espace objectif du modèle. En imitant le modèle, les sculpteurs adaptent leur travail au point de vue des futurs spectateurs, et ainsi « réalisent dans les images qu'ils font, non pas les proportions qui sont réelles, mais celles qui peuvent paraître belles de temps en temps ». S'adaptant au point de vue de chacun, l'objet reproduit perd son statut de paradigme unique et égal pour tous. Pour Lucrèce, les simulacres d'Air appartiennent au mensonge qui selon Platon caractérise les simulacres en général, mais pour des raisons différentes : le simulacre platonicien « rétrécit » l'objet « grand », disperse l'objet unique dans la multitude des regards. Le simulacre platonicien perd un pouvoir de référence que le simulacre-collage de Lucrèce, en revanche, n'a jamais eu ou revendiqué. Le simulacre-monstre « magnifie », coud tissu sur tissu sans aucune limite de *convenientia* ou de discipline, il est d'emblée dégagé du devoir de représenter le monde. Le simulacre de marbre de Platon consume la vérité d'*eidōs* et refoule les âmes dans l'intimité des points de vue, le simulacre aérien de Lucrèce rassemble des foules de dormeurs, provoque des rêves collectifs et gratuits auxquels seule la superstition veut donner un sens.

Comparée à la chute de fils atomiques parallèles où tout est séparé de tout, la connexion des simulacres dans l'Air signifie la situation dans laquelle tout peut communiquer avec tout. Pour Platon, séparation absolue et tissage désordonné sont des opérations intellectuelles qui ont échoué, pour Lucrèce elles sont une réalité, elles représentent les pôles opposés du processus naturel qui tisse la matière : de la simplicité maximale du cardage initial à la complication maximale d'un tissage sans rime ni raison qui est l'évènement aérien.

## 7. Mots

L'Air est le rival du poète. Le premier fait de manière spontanée et en amateur ce que le second fait avec l'étude, mais la matière est la même, les mots aussi sont des vêtements-simulacres à coudre ensemble. Faire de la poésie signifie *coeptum pertexere dictis* (DRN, I, 418), tisser un argument avec des mots. Les nœuds de lettres et de phrases transposent les tissus de la réalité sur un autre plan – la ligne de la voix, le vide de la page. Les corps sont des textures, des nœuds d'éléments atomiques et, quand nous parlons, « la langue agile ouvrière des mots les articule (*daedala lingua*) / et la forme des lèvres aide à les figurer » (DRN, IV, 551-552), c'est-à-dire ne font que reprendre et préciser la silencieuse texture des corps.

« Les mots naissent de l'été comme laisse un serpent derrière soi, à la mue, sa fragile enveloppe transparente<sup>10</sup> ». Pour représenter les choses avec des mots, il faut déjà avoir été stimulé par les simulacres perceptifs, les simulacres verbaux viennent plus tard. Cependant, grâce à ce retard, les mots rendent possible le jeu combinatoire le plus inventif et le plus risqué. Avec des mots, nous pouvons évoquer les choses sans avoir à nous appuyer sur le monde<sup>11</sup>. Le risque que court une perception muette et animalesque est de se laisser séduire de manière tout à fait aléatoire par les images qui sont sur nous ou, par la force de l'habitude, de ne prêter attention, toujours, qu'aux mêmes choses. Au lieu de cela, c'est par le moyen de mots que nous nous orientons à l'intérieur de la forêt de simulacres perceptifs, nous sommes capables de diriger notre attention et de distinguer. Et c'est grâce au désengagement relatif des mots que l'on peut jeter des ponts entre des choses qui s'éloignent l'une de l'autre et creuser des fossés entre celles qui sont proches : on dit de quelqu'un qu'il est riche même s'il n'a pas en ce moment-même ses lingots d'or dans sa main, on dit d'un autre qu'il est pauvre parce que l'argent qu'il a en poche lui a été prêté. Les événements verbaux sont des lois et des contrats, c'est-à-dire notre *foedera*, les conjonctions entre des faits

10 Y. Bonnefoy, *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 202.

11 B. Holmes, « *Daedala Lingua : Crafted Speech in De Rerum Natura* », *The American Journal of Philology*, 2005, n° 126 (4), p. 559.

étrangers et les disjonctions entre des choses liées, que nous appelons : richesse, pauvreté, liberté, esclavage, guerre, etc<sup>12</sup>.

*De rerum natura* veut restituer la réalité de toute chose à travers son texte-simulacre<sup>13</sup>. Le sujet du poème est le cardage des exordes, l'entrelacement des corps et les pactes des hommes. Lucrèce appelle ses vers *vestigia parva* (DRN, I, 102) : si l'on se souvient de l'étymologie de *vestigium* (l'empreinte qu'une robe laisse au sol), on peut dire que *De rerum natura* est un tissu de traces cohérentes dans lequel le tissu plus ou moins effiloché du monde a été reproduit. Le tissu poétique lucrézien est *parvus*, incomparablement plus compact et mieux noué que les simulacres de l'Air dispersés parmi les nuages (DRN, IV, 181-182). Le tissu monstrueux et précaire qui se tisse dans l'Air est en lui-même plus fidèle au tissu-non-tissé d'un monde où chaque nouage suppose et anticipe l'effilochage. Cependant, pour dire et comprendre le désordre et l'incohérence du non-tissé mondain est nécessaire la texture dense du poème, un peu comme pour parler raisonnablement de l'ivresse il faut être sobre. La tâche du poème n'est pas d'imiter le chaos fécond de la Nature mais de nous le rendre compréhensible. C'est à travers la mémoire exercée par nous lecteurs – le regard rétrospectif qui tient ensemble les six livres du poème – que l'on connaît l'oubli de la matière, le fait que d'innombrables tissus de la réalité se sont déjà déchirés sans laisser de traces.

## 8. Dieux

Il serait faux de dire que la théorie atomistique de Lucrèce est principalement affectée par la pratique concrète du tissage. Le monde comme tissu et les atomes comme fils ne sont pas la traduction idéologique en images du travail des hommes. La constellation de sens au sein de laquelle se situe *De rerum natura* est bien plus large. À ce qui a déjà été dit il faut ajouter que la compréhension de la réalité comme tissu est aussi et surtout un héritage mythologique. Le mythe

12 M. Serres *op. cit.*, pp. 158-159.

13 E. M. Thury, « Lucretius' Poem as a Simulacrum of the Rerum Natura », *The American Journal of Philology*, 1987, n°153 (2), pp. 270-294.

lui-même est *textura*, non pas parce qu'il s'agit d'un « texte », oral ou écrit, mais parce que la rencontre avec le dieu, dont le mythe est l'histoire, est un événement de nouage. Walter Otto parle du *Weben*, le tissage, de Zeus. Karol Kerényi parle de *Verwobenheit*, l'être-entrelacé de l'expérience humaine et du monde dans l'instant de l'épiphonie divine. Les dieux ne sont rien de plus que différents aspects du monde, ils coïncident avec l'être de cette Nature dont les hommes font aussi partie. Le mythe ne connaît pas la dimension ontologique de la « substance », à ses yeux le monde apparaît comme un agrégat d'éléments de construction plus ou moins étroitement liés<sup>14</sup>, œuvre ininterrompue de bricolage, et les dieux sont figures cohérentes du hasard, espèces de la « Fortune souveraine » (DRN, V, 107), toiles qui résistent au sein de l'effilochage général. Le Divin est la *chute créatrice*, d'une certaine façon, et la *congélation* provisoire du monde, le dynamisme figuratif de la Nature. S'il est vrai que toute divinité participe à la fabrique du monde, Lucrèce se tourne avant tout vers Vénus car elle est la déesse voilière, « Aphrodite qui tisse [...], mère nature tisseuse » qui file « la toile artistique du corps<sup>15</sup> ». « Les liens puissants de Vénus » (DRN, IV, 1205) produisent les étoffes les plus soyeuses et scintillantes, mais aussi les plus rugueuses et sombres. Vénus est la Terre, l'Air, la Mer, la Nature. Dans la vision que Lucrèce inspira à Walter Otto, la déesse

aplanit les vagues et fait briller de mille feux la surface des ondes comme un joyau. Elle est la magie divine de la mer au repos et de la traversée heureuse, tout comme elle est la magie de la nature en fleur [...]. À l'étendue de son empire, qui est le monde, appartient aussi l'effrayant et le dévastateur. Aucune force ne peut séparer et bouleverser de façon aussi épouvantable que celle dont œuvre est l'harmonie la plus rayonnante et la plus heureuse ; c'est seulement par cette ombre téné-

14 P. Feyerabend, *Naturphilosophie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2009 (trad. anglaise de Dorothea Lotter, *Philosophy of Nature*, Malden, Polity, 2016, p. 47).

15 J. J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel, Bahnmaier, 1859 (trad. it. de Mario Pezzella, *Il simbolismo funerario degli antichi*, Jouvence, Milano, 2020, pp. 709-712).

breuse que l'enchantement lumineux d'Aphrodite devient une création entière.<sup>16</sup>

L'atomisme est le protocole philosophico-poétique des tissus du monde, avec leurs plis, leurs volumes et leurs déchirures. Lucrèce chante la toile du monde et libère le mythe du carcan de la dévotion. Le mythe se situe à l'opposé des deux expériences les plus malheureuses pour Lucrèce : l'engouement et la religion dévotionnelle. L'un et l'autre méconnaissent le nœud de l'expérience et en font une soudure. Aux hommes qui languissent d'amour, Lucrèce conseille de bouleverser les vieilles blessures par de nouveaux coups et d'errer avec « la Vénus volage » (DRN, IV, 1072). Ce n'est pas l'événement amoureux qui est mauvais en soi, mais la viscosité monogame et bête. Le dévot tombe dans le même piège parce qu'il veut séduire les dieux, les lier à lui par des actes superstitieux, prendre leur libre existence et la réduire aux termes d'une comptabilité de prêtre. Les amoureux pathologiques et les prêtres n'acceptent pas le caractère aventureux et mou des nœuds que Vénus resserre de temps en temps. Les deux catégories finissent par raidir le tissu du monde, transformer le *nodus* en *vinculum*, souder les parties comme le ferait Héphaïstos<sup>17</sup>. Au lieu de cela, les nœuds que forment les atomes et les simulacres – les corps et les images, l'être et sa vérité – ne sont pas volcaniques mais vénusiens et dans leur emprise présente il y a toujours le futur de leur dissolution.

16 W. F. Otto, *Die Götter Griechenlands*, Friedrich Cohen, Bonn, 1929 (trad. fr. de Claude-Nicolas Grimbert et Armel Morgant, *Les dieux de la Grèce*, Paris, Payot, 198, pp. 114, 125).

17 L'image des chiens qui après les rapports sexuels sont incapables de se détacher (DRN, IV, 1203-1204) est une version comique de la pensée qu'Aristophane dans le *Banquet* met dans la bouche d'Héphaïstos, qui s'adresse ainsi aux amoureux : « Désirez-vous peut-être cela, vous joindre indissolublement en une seule chose, pour ne vous quitter ni le jour ni la nuit ? Parce que si vous en avez envie, je suis prêt à fusionner et à vous composer en une seule nature au point qu'à partir de deux vous devenez un, et tant que vous restez en vie, vous vivrez en commun l'un avec l'autre comme un seul, et quand il vient la mort, là, au fond de l'Hadès, n'être encore qu'un, au lieu de deux, être ensemble même morts ? ». Souder les amoureux comme les métaux est une œuvre volcanique de la mort, opposée à l'esprit errant et vital d'Éros.

*Achévé d'imprimer en Italie  
en juillet 2022  
par Digital Team - Fano (PU)*

*ISBN : 9788869763496  
Dépôt légal : juillet 2022*