## III

# PROMESSES SANS LENDEMAIN

### ÉTUDE LUCRÉTIENNE

PAR Mlle A. GUILLEMIN

Quand les destinées de la littérature latine se jouaient, un beau quadrige de lutteurs était dans l'arène, artistes et écrivains, les uns plus artistes, les autres plus écrivains, mais tous dignes de mener le jeu : Catulle, Salluste, Cicéron et Lucrèce[1]. Il s'agissait alors de savoir si le génie littéraire romain jaillirait de la terre héréditaire ou s'il irait planter ses racines dans un sol enrichi déjà par l'apport des littératures. Lucrèce et Cicéron, le premier plus consciemment, le second avec moins de perspicacité peut-être, ont été les tenants de leur terroir ; les deux autres, éblouis par l'art hellénique et l'art hellénistique, se sont mis à l'école des Grecs. Salluste a choisi de continuer la grande tradition de l'histoire austère de Thucydide ; Catulle a envié aux Alexandrins la concentration de leur pensée, le raffinement de leur art, la perfection et la brièveté de leur œuvre. Il a triomphé, préparé l'avènement de Virgile, influé sur Horace, ouvert la route aux élégiaques. Lucrèce est demeuré seul, proche d'Ennius, dans le culte d'honneur rendu par la postérité, mais ne se reflétant que bien faiblement et à intervalles lointains dans l'œuvre de ses successeurs. Et telle est l'une des causes qui nous attirent vers le *De rerum natura* : nous y devinons le germe de développements ultérieurs avortés, d'un art puissant qui se préparait à éclore et qu'a étouffé un art plus frêle, mais plus adulte. L'événement vaut qu'on s'y arrête et qu'on cherche à lire le sens de ces promesses non réalisées.

* * *

L'histoire de l'art de Lucrèce est donc un chapitre de celle de

1. J'ai voulu, dans ce travail, rechercher ce qui fait l'unité et la particularité du génie de Lucrèce. Il ne s'agit donc pas ici d'une étude complète de l'art de Lucrèce ; il en existe

la résistance du monde romain à la pénétration de l'art grec. Mais le comportement du poète est original. Il a connu, fort bien connu, l'alexandrinisme. Sa culture, comme celle de ses contemporains, en était tout imprégnée ; puis, après l'avoir assimilée, il l'a refusée. Attitude complexe qu'il nous faut avant tout analyser et qui s'affirme dès le choix du sujet.

Pour expliquer que ce choix se soit porté sur un exposé du système du monde, nous n'avons pas à remonter aux grands physiciens qui, dans l'Ionie primitive, méditaient sur l'origine des choses et exposaient leurs rêves dans la langue des vers, la seule dont la littérature fût alors en possession. Le poème de Lucrèce témoigne qu'il connaissait leur doctrine, mais non pas qu'il les avait lus. C'est de bien plus près que lui vint l'inspiration. Depuis Callimaque, Hésiode, ayant pris la place d'Homère comme patron et dieu de la poésie, avait imposé à tous les genres son idéal de simplicité et de bonhomie, l'épopée devenant l'épyllion, la comédie devenant le mime, la lyrique ne connaissant plus que l'hymne et la mélodie. Naturellement, le poème didactique jouissait de faveurs particulières. Aratos, le poète de Soli, si vivement loué par Callimaque[1] de s'être fait le disciple du poète d'Ascra, avait écrit ses *Phénomènes*, traduits par Cicéron jeune et dont la vogue durant un siècle encore sera attestée par l'imitation de Manilius. Lucrèce, en écrivant un poème didactique, sacrifie donc à l'influence alexandrine. Mais bien vite il reprend son autonomie ; d'abord son poème est un poème long, digne de tous les anathèmes de Callimaque contre les gros livres : 7512 vers, alors que, pour les 5883 vers de ses *Argonautiques*, Apollonios avait encouru l'inimitié du Cyrénéen. Ensuite, un grand sujet, tout l'opposé des fines miniatures de Théocrite dans ses *Syracusaines* ou de Callimaque dans son *Hécalè ;* mais bien le problème éternel dont l'angoisse n'a cessé d'étreindre l'humanité et de s'offrir aux curiosités inquiètes de la science.

Ce sujet, Lucrèce en est saisi jusque dans les profondeurs de ses entrailles. Il se suffit à lui-même, repousse tout ce qui ne jaillit pas de sa substance. Lorsque le poète en promet la joie à Memmius,

auxquelles on pourra se reporter ; la dernière, je crois, est la préface très fouillée du commentaire de Lucrèce par MM. A. Ernout et L. Robin. Je me suis souvent dans mes traductions inspirée de celles de M. A. Ernout.

1. *Ep.* 27.

ce sont ses aspects les plus âpres qu'il lui vante : comme il a raison de réveiller sans cesse la pensée du disciple si mal préparé à d'austères enseignements ! Aratos avait fait appel pour réjouir ses lecteurs à tous les secrets de la technique alexandrine : Lucrèce les dédaigne.

Ce qu'accueilleront ses successeurs, il l'a tenu à l'écart. Les légendes avant tout, ces histoires merveilleuses qui ont nourri toute la culture antique, auxquelles l'alexandrinisme avait donné un regain de fraîcheur. Elles s'incorporeront d'elles-mêmes aux poèmes de Virgile ; chez Horace, chez les élégiaques, tout leur est prétexte : un cliché, un thème, un mot mis en saillie par sa place ou sa répétition, une énumération. Elles ornent une ode ou une élégie à la manière des petits tableaux qui, dans la décoration des demeures pompéiennes, viennent rompre la monotonie d'une paroi. L'attache, malgré tout, reste extérieure, visible, occasionnelle. Chez Lucrèce, au contraire, les légendes ne sont plus ornements, elles se lient intimement à la pensée et collaborent aux démarches du raisonnement. Le poète veut montrer que la matière a été le principe d'existence des choses, que sans elle la chaîne des êtres n'aurait trouvé où se suspendre : « S'il n'y avait pas eu de matière, dit-il..., jamais, excité par la beauté de la Tyndaride, le feu d'amour grandissant au fond du cœur du Phrygien Alexandre n'eût allumé les flammes d'illustres combats dans une guerre cruelle ; à l'insu des Troyens, le cheval fait d'ais n'eût pas incendié Pergame en mettant au monde dans la nuit les fils des Grecs (1, 471 et suiv.). » Ce souvenir illumine à la fois l'éternité de cette matière, soutien des êtres, et l'aspect tragique de l'amour de Pâris dévorant son cœur d'abord, puis la riche et belle cité qu'il a perdue ; le morceau s'insère au vif de l'intérêt du poème et en prolonge la résonance scientifique et humaine.

Les thèmes alexandrins sont connus de Lucrèce, en particulier les thèmes érotiques et celui du symposion, d'où l'alexandrinisme a tiré ses plus jolis effets, sinon toujours les plus puissants. Au livre IV du *De rerum natura*, une longue section (1037-1208), près de 200 vers, est consacrée à la vie amoureuse ; c'est l'une des plus riches et des plus émouvantes du poème ; tous les thèmes y sont passés en revue, celui de la tyrannie de l'amour, des violences de la passion, de l'avidité des courtisanes, des brouilles, des soupçons, du παρακλαυσίθυρον, des illusions de l'amour, etc... Ovide

n'aura rien de plus à offrir au divertissement de ses lecteurs. Mais, chez Lucrèce, il ne s'agit pas de divertissement ; rien ne vise à la joie et à l'ivresse et l'amertume s'exhale dans les beaux vers qui donnent le ton du morceau :

*medio de fonte leporum*
*surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat*
(4, 1133 et suiv.),

« du milieu de la source des voluptés s'élève une amertume qui, parmi les fleurs, prend l'amant à la gorge ».

Au livre II, dans le gracieux décor de verdure et de fraîcheur qu'il conservera chez les Latins, apparaît le thème du symposion. Ce n'est pas la note anacréontique qu'il apporte, mais une leçon de simplicité et de modération, une conception de la vie épicurienne conforme à la doctrine austère de la secte, celle du plaisir tenant à l'écart tout excès et tout désordre.

L'alexandrinisme a habitué l'œil du poète à être aussi celui du peintre. Il est aisé de surprendre chez ses héritiers latins des procédés d'exposition inspirés par les arts figurés : attitudes, gestes, traits, effets de lumière ou de clair-obscur. Rien de tel chez Lucrèce. Mais franchement, directement, il lui arrive de demander la confirmation de ses thèses à la peinture, comme nous l'avons vu plus haut invoquer les poèmes homériques. L'un de ses plus violents réquisitoires contre les méfaits de la religion (1, 84 et suiv.) semble inspiré par un tableau que nous avons encore sous les yeux, celui du sacrifice d'Iphigénie de la *Maison du poète tragique* à Pompéi, ou par quelque réplique analogue du fameux original de Timanthes. Cette description s'est insérée au cœur du poème, non comme ornement, mais comme argument.

Lucrèce use des clichés comme des thèmes : il les ignore ou les traite à sa manière à lui.

L'un de ceux qui ont le plus profondément marqué l'alexandrinisme est la répétition pathétique ; Catulle le premier en a transporté à Rome la violence émouvante ; elle s'est imposée à Virgile, à Horace, aux élégiaques ; en voici quelques exemples :

*simul ite, sequimini*
*Phrygiam ad domum Cybelles, Phrygia ad nemora deae*
(Cat. 63, 19 et suiv.) ;

*patria o mei creatrix, patria o mea genetrix* (*Id.* 50) ;

*patria, bonis, amicis, genitoribus abero?*
*abero foro, palestra, stadio et guminasiis* (*Id.* 59 et suiv.) ;
*bis conatus erat casus effingere in auro,*
*bis patriae cecidere manus* (Verg., *Aen.* 6, 32 et suiv.).

Dans les deux premiers, les répétitions *Phrygiam... Phrygia; patria... patria* ouvrent chaque hémistiche du galliambe ; dans le troisième, *abero* ferme le premier vers et ouvre le second ; dans le dernier, *bis* occupe le commencement de deux vers successifs ; ce sont là des places privilégiées attirant l'attention sur le procédé que parfois vient souligner un chiasme.

Aucune de ces préméditations chez Lucrèce :

*deus ille fuit, deus, inclute Memmi* (5, 8) ;
*suppeditare nouom lumen, tremere ignibus instant,*
*instant, nec loca lux inter quasi rupta reliquit* (5, 298 et suiv.) ;
*scibant umori' fluenta*
*lubrica proluuie larga lauere umida saxa,*
*umida saxa super uiridi stillantia musco* (5, 949 et suiv.) ;
*tactus enim, tactus, pro diuum numina sancta,*
*corporis est sensus* (2, 434 et suiv.).

La répétition occupe dans ces vers la place qu'elle occuperait dans la prose oratoire, c'est-à-dire celle qu'indique la rhétorique spontanée du peuple, de l'enfant, cherchant à mettre en valeur l'idée dont ils sont pleins : *deus... deus*, c'est Épicure, le seul dieu que vénère le poète ; *instant, instant* marque l'activité de la flamme craignant une interruption, et *umida saxa, umida saxa* la joie de l'esprit émerveillé de la fraîcheur de l'image.

L'adynaton, cette dénégation d'un fait par la comparaison d'autres plus impossibles encore, une fois stylisé par la lyrique, est devenu pour elle un cliché favori et aussi l'occasion de tableaux gracieux ou grandioses ; il se rencontre sans cesse chez les élégiaques. Chez Lucrèce, comme dans la rhétorique populaire, il vient parfois renforcer l'affirmation ; mais aucune formule ne l'annonce et s'il s'orne d'éclat et de beauté, c'est par le jaillissement spontané de la poésie lucrétienne : « Ayant bu à larges gorgées aux grandes sources, en une langue harmonieuse je répandrai l'abondance de mon cœur et je crains que dans mes membres ne vienne à se glisser la vieillesse engourdie, qu'elle ne détruise en moi les clôtures de la vie, avant que, sur un seul point, mes vers

aient fait retentir à tes oreilles toute la richesse de mes preuves (1, 412 et suiv.). »

* * *

Lucrèce a donc connu l'alexandrinisme ; sa pensée, sa sensibilité, son inspiration, se sont modelées dans un milieu de culture qui en était imprégné. Mais c'est à un autre appel qu'a répondu son génie. Il nous reste à chercher d'où est venu cet appel.

Il est venu de ce centre de résistance à l'art alexandrin dont Cicéron a été l'un des militants les plus actifs. Dans les *Tusculanes* (3, 44 et suiv.), voulant réfuter les doctrines d'Épicure, il cite les beaux vers, épars dans les *scaenica*, par lesquels Ennius exprime la douleur, et son admiration pour cette grande poésie s'épanche en expressions de dédain pour les *cantores Euphorionis*, cette théorie des νεώτεροι, des *noui poetae*, qu'entraînait Catulle, obéissant au mot d'ordre de Callimaque : que l'œuvre soit courte et l'expression ramassée : « Du fleuve assyrien... le cours est puissant, mais il traîne bien du limon dans ses ondes ; à Déô... on ne porte que l'eau pure et transparente de la source sacrée[1]. » Catulle avait choisi la pureté du ruisselet et Lucrèce les larges ondes du fleuve assyrien ; il s'inscrit auprès d'Ennius, boit aussi aux sources de la tradition latine ; son nom est inséparable de celui de Cicéron : leur note commune est l'abondance.

L'abondance, pour le grand orateur, n'est pas seulement un fait, mais un système. Elle était l'enjeu du tournoi dont il était le champion, dans lequel il a eu pour adversaires les atticistes de stricte observance, qui a été l'occasion de ses derniers traités de rhétorique. A en défendre la valeur d'art, il a peiné presque autant qu'à se laver du coup d'État par lequel il mit fin à la conjuration de Catilina et ces deux tâches ont été la perpétuelle obsession de son activité après le retour de Cilicie. L'œuvre de Cicéron est assez belle pour donner un poids singulier à ses méthodes d'art ; ses chemins, qui ont à compter avec l'inattention de l'auditoire et à y remédier par les redites et l'insistance, sont parfois ceux des écoliers ; mais sur cette route flâneuse s'accomplit un travail productif et la nécessité devient un art. Comme ses belles phrases pério-

1. Call., *H.* 2, 108 et suiv.

diques sont bien construites, bien équilibrées ! Comme il sait par l'ampleur séductrice de l'expression prolonger le contact entre les esprits du tribunal et le sentiment auquel il s'efforce de l'amener ! Cet enchantement de la période cicéronienne est déjà poésie, et c'est d'un tel enchantement que se pare la poésie de Lucrèce.

Le poète lui-même a le sens de sa richesse. Il l'affirme dans un passage, entaché, il est vrai, de quelque maladresse, mais si beau même dans cette imperfection que je n'hésite pas à le citer une seconde fois : « Ayant bu à larges gorgées aux grandes sources, en une langue harmonieuse je répandrai l'abondance de mon cœur, et je crains que dans mes membres ne vienne à se glisser la vieillesse impuissante, qu'elle ne détruise en moi les clôtures de la vie, avant que, sur un seul point, mes vers n'aient fait retentir à tes oreilles toute la richesse de mes preuves (1, 412 et suiv.). » Déclaration de méthode et en même temps effort vers la réalisation, ces vers sont tout cela à la fois. Ils donnent le ton de Lucrèce, qui se maintiendra tantôt plus haut, tantôt plus bas, selon l'heur de l'inspiration. Telle est l'ampleur qu'il veut à ses vers. Et cependant la pauvreté de la langue maternelle lui offre peu de ressources ; il s'en plaint plusieurs fois, à l'occasion du vocabulaire philosophique (1, 139 ; 832 ; 3, 260). Mais il en a souffert aussi dans le domaine de l'art, car la hantise de l'expression large le poursuit :

*quae tibi posterius largo sermone probabo* (5, 155) ;

il lui aurait plu de se jouer, à la manière des épiques et des tragiques grecs, dans l'opulence des dialectes et la licence des créations. Le frein du purisme latin gênait sa course ; cependant, il l'a reçu sans révolte et n'a rien osé au delà des libertés patronnées par Ennius.

La forme de sa phrase, moins sûre d'elle, moins impeccable que celle de Cicéron, rappelle cependant cette dernière :

*at nunc per maria ac terras sublimaque caeli*
*multa modis multis uaria ratione moueri*
*cernimus ante oculos, quae, si non esset inane,*
*non tam sollicito motu priuata carerent*
*quam genita omnino nulla ratione fuissent,*
*undique materies quoniam stipata quiesset* (1, 340 et suiv.).

C'est la phrase périodique, avec sa marche lente, l'attente de sa clôture, ses subordonnants, tout ce que répudiera la poésie ultérieure.

Une telle phrase demande à être remplie, le poète y voulait à la fois la densité et le volume. La densité, il la recherche comme le fera notre école parnassienne, par l'emploi des mots longs et, comme elle aussi, c'est par un mot long qu'il aime à terminer le vers, contrairement à la règle qui s'imposera après lui à toute la poésie latine :

*atque potestates ita plurima principiorum* (2, 587)...
*augescunt uires et corpora pennipotentum* (2, 878) ;
*quadripedum membris et corpore pennipotentum* (5, 789) ;
*cum quibus et quali positura contineantur*
(2, 761 ; 1008 ; 1, 818, etc...) ;
*ne quaedam cogas immani maximitate* (2, 498) ;
*uersibus ostendens corpuscula materiai* (2, 529).

On remarquera que, de ces six vers pris au hasard, l'un ne contient que quatre mots ; trois, quatre mots et une copule de deux lettres, et que l'avant-dernier, qui ne contient que le seul dactyle obligatoire, se termine par le surprenant *maximitate*, amené sans doute non moins par la recherche de la rareté que par celle du volume. La même recherche a conduit souvent Lucrèce à des archaïsmes plus satisfaisants métriquement, mais aussi plus volumineux que le terme classique : *indupeditus* (5, 876, etc...), *indugredi* (1, 82, etc...), *induperator*, etc...

A la solidité, Lucrèce veut ajouter le large flux de la langue, l'abondance cicéronienne, l'ampleur oratoire, réalisée par des procédés voisins de ceux de l'éloquence, par exemple le redoublement d'expression :

*cuius* ..... *rei simulacrum et imago*
*ante oculos semper nobis uersatur et instat* (2, 112 et suiv.) ;
... *discutere ac dissoluere quaeque* (2, 952) ;
*nec... e uita se tollit et eicit* (3, 877).

Mais aucun n'est aussi fréquent que la périphrase.

Périphrases nominales : *corporis augmen* (3, 268), équivalent de *corpus ; terrai corpus* (5, 235), équivalent de *terra ; argenti pondus plumbique potestas* (5, 1242), équivalent de *argentum plumbumque ; saecla ferarum* (6, 1220), équivalent de *ferae*. Ces périphrases sont parfois calquées sur le schéma homérique βίην Διομήδεος[1], mais on

1. *Il.* 5, 781.

n'y retrouve pas l'idée de puissance qui fait la saveur de l'emploi grec ; *promissa canum uis* (4, 681), *fida canum uis* (6, 1222) n'ont sur *promissi canes, fidi canes,* que l'avantage de l'abondance.

Les périphrases, d'ailleurs rares, d'adjectifs : *praedita culpa* (5, 199), les périphrases verbales, dont beaucoup reposent sur des verbes inexpressifs, *dare* (5, 95 ; 347 ; 6, 801, etc...), *donare, edere, facere,* etc..., n'apportent rien de plus. Mais certains groupes, surtout nominaux, contribuent soit à la beauté, soit à l'expression du sentiment. Pour dire au gré de son cœur la vénération qu'il porte à Démocrite, ce précurseur d'Épicure, Lucrèce écrit :

*Democriti quod sancta uiri sententia ponit* (3, 370),

« ce que prend pour admis la pensée sacrée du grand Démocrite », où à *Democritus* se substitue respectueusement *Democriti sententia,* entraînant deux qualificatifs d'honneur.

La périphrase *caeli impetus,* dans le vers suivant, entraînant aussi un qualificatif, reflète l'immense déploiement du ciel :

*principio quantum caeli tegit impetus ingens* (5, 200),

et l'expression complexe :

*longa diei*
*infinita aetas anteacti temporis omnis* (1, 557-558),

avec la lourdeur de ses spondées, s'attarde à la mesure de l'immensité du temps.

* * *

Nous savons maintenant ce que Lucrèce a tenu à l'écart : tout l'art que l'imitation des Alexandrins offrait à ses contemporains. Ses chemins doivent donc s'écarter beaucoup des leurs, et cette remarque nous invite à les explorer. Avant de s'engager dans le domaine de la poésie, ils ont fait de longs détours sur celui de la science et de la philosophie, et l'art du poète s'est forcément ressenti de ces conditions exceptionnelles qui s'imposaient à lui.

Les lectures ont tenu une grande place dans l'érudition de Lucrèce. Nous savons par Pline le Jeune, qui nous l'apprend au sujet de son oncle, comment se préparaient dans l'antiquité les travaux d'histoire naturelle, et les connaissances de seconde main se décèlent en beaucoup d'endroits de Lucrèce. Mais il a aussi observé

de ses yeux et beaucoup observé. D'ailleurs, les habitudes mêmes de la philosophie l'y inclinaient. Socrate, au grand scandale des sophistes de son temps, demandait aux marmites des cuisines athéniennes le tremplin d'où il s'élancerait vers les cimes de la métaphysique[1]. Sa tradition avait persisté non seulement dans l'école cynique, mais dans d'autres encore et ce que nous savons de mieux sur les bâtiments, l'aménagement de la maison romaine, son économie, les voyages, etc..., provient des traités moraux de Sénèque, ce premier ministre de Néron. Dans l'œuvre de Lucrèce, la vie romaine nous apparaît de même, non pas solennelle et apprêtée comme dans l'histoire et dans l'éloquence, mais familière, simple, gracieuse souvent, n'ayant pas eu le temps de prendre une attitude et de penser à la postérité.

Les faiblesses de l'homme antique sont demeurées les nôtres : il est appesanti après les repas (4, 954) ; les odeurs lui donnent la migraine (6, 784) ; il est sujet à la jaunisse (4, 332), à l'épilepsie (3, 487), aux maladies endémiques (6, 1101 ; 1114) ; sa voix se fatigue (4, 528 et suiv.) ; son œil doit s'accommoder aux distances de la vision (4, 808 et suiv.) ; il a mal aux dents (3, 692 et suiv.), etc...

Lucrèce a pris grand intérêt aux états dans lesquels l'âme et le corps sont à la fois engagés, délire (3, 499 et suiv. ; 5, 1159), évanouissement, plusieurs fois étudié (2, 944 et suiv. ; 3, 152 ; 597 ; 4, 950), en particulier dans le curieux sentiment de plaisir qui accompagne la défaillance (3, 173) ; joies de la convalescence (2, 963 et suiv.).

Il a observé les phénomènes proprement psychiques, le rêve (4, 757 ; 962 et suiv.), l'angoisse du remords (5, 1222 et suiv.), la genèse du crime (3, 59 et suiv.). Il connaît le rôle joué par l'attention dans la perception (3, 811 et suiv.), l'influence de la passion sur la représentation (4, 779 et suiv.), les divers aspects des erreurs des sens (4, 387 et suiv.), le jeu des images motrices (4, 881 et suiv.), etc...

Il est frappant que le milieu où s'est complu cet observateur soit précisément celui qu'ont le plus négligé nos deux grands contemplateurs du XVII^e^ siècle, La Fontaine et Molière, la famille. Peut-être est-ce celui où a vécu Lucrèce et où il a été heureux. Il

1. Plat., *Hipp. maj.* 288 D, etc...

connaît les joies de la paternité et la désolation des couples sans enfants (4, 1233 et suiv.) ; il sait que la beauté morale non moins que la beauté physique peut fonder un foyer, que l'accoutumance aussi bien que la passion engendre parfois les amours heureux (4, 1278 et suiv.). Avant Jean-Jacques Rousseau, il a entendu le cri de l'enfant annonçant sa venue à la lumière (2, 576 et suiv.) ; il l'a vu chercher en rêve les mamelles de sa mère (5, 884 et suiv.) ; tendre le doigt vers l'objet de ses désirs avant de pouvoir le désigner par la parole (5, 1031) ; agiter son hochet aux propos balbutiants et tendres de sa nourrice (5, 229 et suiv.) ; il sait qu'il grandira corps et âme, son esprit suivant les progrès de sa taille (3, 447 et suiv.) ; il assiste à ses jeux, aux rondes dans l'atrium (4, 400 et suiv.), etc...

Alentour surgissent les humbles détails de la maison romaine : la poussière détachée par l'agitation (3, 381 et suiv.) ou se levant des routes desséchées du Midi (5, 251 et suiv.), la mauvaise odeur de la lampe qu'on vient d'éteindre (6, 791 et suiv.) ; le grincement de la scie débitant le bois du foyer (2, 410 et suiv.), celui de la porte tournant sur des gonds mal graissés (2, 450), l'insolence des servantes (4, 1176) ; il connaît les recoins, les objets ménagers et les opérations qu'ils dissimulent, les colles (6, 1069), les teintures (6, 1074), la lanterne de corne (2, 388), les éponges (4, 618 et suiv.), l'éclatement de l'étincelle (4, 605 et suiv.), le crépitement du laurier qui flambe (6, 154 et suiv.) et ce trésor des temps qui ignoraient l'allumette et l'électricité, le feu couvant la nuit sous la cendre (4, 926) ; puis, spectacle qui l'intéresse entre tous, les vêtements récemment blanchis étalés au soleil du rivage (1, 306 ; 6, 617 et suiv.) et secoués par le vent du large (6, 115), etc...

Cette revue serait bien longue si nous suivions Lucrèce notant d'un œil attentif les progrès récents de l'industrie et de l'art (5, 332 et suiv.), assistant aux spectacles de la vie publique, aux grandes manœuvres du Champ de Mars (2, 40 et suiv. ; 323 et suiv.) ; aux funérailles (3, 890 et suiv. ; 906 et suiv.) ; aux jeux et aux courses, où il entend claquer le velum (6, 109 et suiv.) et le voit colorer l'assemblée de ses reflets (4, 75 et suiv.). Elle serait interminable surtout si nous accompagnions Lucrèce en présence des grands spectacles de la nature, auxquels, en vrai Romain, il semble avoir porté un intérêt de paysan qui, chez lui, se double de l'émotion d'un poète.

Cette moisson d'observations était indispensable au soutien du système philosophique de Lucrèce ; elle illustrait le jeu des atomes ; le visible était sans cesse appelé à rendre témoignage à l'invisible, et comment une époque qui ignorait l'expérimentation se serait-elle passée du raisonnement par analogie?

Était-elle aussi favorable à l'épanouissement de la poésie? La vie paysanne avait prêté à Hésiode le charme varié des saisons, la grâce des éclosions printanières, les délices du foyer à l'heure où sévissent les frimas et surtout l'austère dignité du travail des champs qui a semblé noble à tous les âges. Virgile, quelques années plus tard, sera aussi favorisé par sa matière. Mais bien souvent Lucrèce n'a affaire qu'aux humbles choses, dont le nom même semble redouter l'honneur de l'hexamètre. Aurait-il, s'il l'avait voulu, réussi à les relever par les métaphores qui ornent ou prétendent orner les poèmes didactiques d'un Delille? Ce qui est certain, c'est qu'il ne l'a pas voulu. Telles lui sont apparues les choses, telles il les a accueillies dans ses vers ; les choses humbles dans leur humilité : et l'on parle du prosaïsme de certains passages de Lucrèce. Mais bien plus souvent il a ressenti les beautés de la création, non moins dans sa familiarité que dans ses sommets. Il les a traduites dans une émotion sincère et dans une poésie où résonnent, d'un bout à l'autre du *De rerum natura,* les notes les plus variées.

La note de la splendeur dans le prologue, hymne à Vénus de forme antique, mais tout moderne par sa passion, par sa troublante invocation à la vie, dont la *Primavera* de Botticelli a reproduit l'éclat, mais non pas le sens si humain, l'ardente inquiétude, ni surtout le tableau final de Mars dans les bras de Vénus, auprès duquel pâlissent les élégies les plus passionnées des poètes de l'amour.

Dans la note de l'horreur, citons la description de la vie primitive de l'homme, non point sereine et comblée de biens, comme on se plaisait à l'imaginer dans les descriptions de l'âge d'or, mais livrée à la souffrance, à la privation, aux attaques des grands fauves, et n'ayant pour apaisement qu'une résignation dépourvue d'espoir et ignorante du bonheur (5, 925 et suiv. ; 953 et suiv.).

La grâce est répandue dans toutes les descriptions d'enfants et de jeunes animaux. Lucrèce, méditant sur la circulation des éléments qui, tour à tour, viennent intégrer les règnes de la nature

à mesure de leur épuisement, arrête son regard sur les tout petits, récemment amenés aux rivages de la lumière : « Ce sont ces échanges, dit-il, qui alimentent notre espèce et celle des animaux sauvages ; par eux, nous voyons les villes florissantes riches d'enfants ; grâce aux jeunes couvées, les forêts feuillues ne sont plus qu'une chanson..., alors les agneaux nouveau-nés aux pattes frêles jouent et folâtrent parmi l'herbe tendre, leur jeune tête troublée par un lait généreux (1, 254 et suiv.). »

Enfin, la note de l'ironie résonne dans des scènes caricaturales où notre Daumier aurait trouvé à glaner : la foudre consulte les livres sibyllins pour connaître la volonté des dieux sur le point de sa chute (6, 381 et suiv.) ; les dieux se proposent en lançant la foudre de développer leur adresse et leurs muscles (6, 397) ; les simulacres, ces spectres émis par les choses qui, en venant frapper notre esprit, y éveillent la sensation, ont pris des leçons de danse pour distraire nos nuits de rêve par leurs ballets (4, 792 et suiv.) ; les âmes des morts, dans leur ardeur de réincarnation, accourent se presser et se bousculer auprès de la femme qui va mettre un enfant au monde, afin de s'emparer du corps prêt à naître (3, 776 et suiv.) ; Jupiter profite du passage d'un nuage pour y descendre et régler de plus prêt le lancement de ses foudres (6, 402), etc...

Ces grotesques ornent le poème à la manière des gargouilles de nos cathédrales. Ils figurent d'ordinaire dans des raisonnements par l'absurde auxquels ne manque que l'introduction cicéronienne : *nisi uero*. Lucrèce ici encore subit donc l'influence des habitudes de l'éloquence, mais il les adapte à la poésie et remplace la forme oratoire par une forme pittoresque. On sent frémir dans ces passages l'inspiration du portrait romain, soucieux des rides et des tares de son modèle, s'éprenant, à la manière de Pline le Jeune [1], d'une laideur que l'art transforme en beauté.

* * *

La plupart de ces passages, et combien d'autres ! sont dans la mémoire de tous ceux qui ont de l'antiquité une connaissance même médiocre. Cependant, ils ne nous donnent encore qu'une idée banale et quelconque du génie de Lucrèce. Pour le saisir à sa

1. *Ep.* 3, 6.

source et dans sa nature essentielle, il faut lire le poème d'un bout à l'autre. On se surprend à oublier le philosophe, que nous avons suivi dans les pages précédentes à la poursuite de sa matière, préparant et stabilisant le sol ferme du système ; on le voit s'effacer et disparaître dans l'éclat de la forme poétique. Et Lucrèce nous apparaît comme un visionnaire, un apocalyptique, le *De rerum natura* comme une vision ; de quoi Lucrèce a lui-même conscience :

*totum uideo per inane geri res* (3, 17).

Il voit la chute des atomes dans l'espace infini ; le monde s'organisant au cours de leur mouvement qui dure sans progresser, faute de terme relatif permettant de l'évaluer, qui ne s'arrête jamais et cependant ne déplace rien, puisque l'espace infini ne contient ni lieu ni partie. Il voit la pesanteur organiser le monde, précipiter les eaux, déployer le ciel, puis, enfin, la vie apparaître, avec le hasard des proliférations, l'obstacle des inerties et la révolte du libre arbitre. Et, au-dessus de la vie, il aperçoit un Olympe. Non pas celui des dieux paresseux et égoïstes qu'il a relégués loin des espaces terrestres, dans la sérénité de leur existence épicurienne, mais un Olympe où siègent d'étranges déités avec lesquelles il nous faut maintenant faire connaissance.

Au faîte, sur le trône déserté de Zeus, *Natura* s'est assise. C'est le chef de chœur, le pouvoir qui régit l'univers sans appel. Quel est son extérieur? Depuis Hésiode, la pensée antique était habituée à se représenter les idées abstraites personnifiées. Dans *Les travaux et les jours*, Aidôs et Némésis ne possédaient encore que leurs voiles de lin, mais l'imagination s'était mise à l'œuvre ; *Fortuna* avait maintenant sa roue, Bellone son fouet et on allait bientôt voir apparaître *Fama* avec un symbolisme si minutieux qu'il ne saurait être surpassé. Si Lucrèce a vu *Natura* des yeux de l'imagination, nous l'ignorons ; mais il a ressenti puissamment son action ; par le sentiment qu'il en a, la grande déité sort du domaine de l'abstrait et se rend présente.

Elle assume la tâche devant laquelle les dieux épicuriens se sont désistés : « Au nom des dieux, qui vivent dans une paix si tranquille,... qui donc pourrait gouverner l'ensemble de l'immensité (2, 1093 et suiv.)? » Ce travail trop lourd pour eux, *Natura* le supporte sans fatigue ; elle est créatrice (1, 56 ; 629), c'est-à-dire, selon le sens du mot chez les anciens, elle organise la matière préexis-

tante ; elle est libre, sans maîtres, sans dieux (2, 1090 et suiv.) ; cependant, elle ne peut pas tout, elle est liée par des *foedera*, des « traités » sur lesquels le poète ne s'explique pas (1, 586 ; 3, 332) ; mais sa prévoyance ne cesse de veiller sur les êtres ; elle les introduit aux rivages de la lumière ; du geste du préteur donnant le départ pour la course, elle leur ouvre la carrière (2, 208) ; elle les nourrit (1, 56 ; 2, 879 et suiv.), les répare à mesure de leur dégradation (1, 263), et quand elle les a menés chacun à sa fin, elle arrête leur croissance (2, 1120), les retire de la vie (5, 350), leur reprend les atomes qu'elle leur avait prêtés pour la durée de l'existence (1, 215 et suiv.) et les replace au trésor des créations futures (2, 1072 et suiv.) ; elle est artiste, *daedala* (5, 234) et son œuvre porte par excellence le nom de *mundus*, « ce qui est ordonné et beau » ; dans le prologue, en l'honneur de la *gens Memmia*, dévote à Vénus, elle apparaît sous les traits éclatants de la déesse de l'amour et ce rôle primordial dans la création lui donne le droit de prononcer l'immortelle prosopopée du livre III (933 et suiv.), dans laquelle se justifie la sagesse de son gouvernement et s'exposent les droits qu'elle lui a acquis sur l'humanité révoltée.

Cette haute et puissante figure, mystérieuse par l'imprécision de ses traits, vivante par ses innombrables activités, est servie, dans l'administration du monde, par d'autres puissances. Notre domaine, le sol qui nous porte, est le partage de *Tellus*, la plus vieille divinité des humains, qui, depuis combien de milliers d'années, fait lever leurs moissons et une fois morts les reçoit dans son sein. Le philosophe ramène expressément la conception de *Tellus* aux lignes du système épicurien et lui refuse toute vie conçue sur le modèle de l'humanité :

*terra quidem uero caret omni tempore sensu* (2, 652).

« la terre manque toujours de toute connaissance (ou sensibilité) ». Mais bien vite le poète retrouve ses droits : *Tellus* prend vie à ses yeux ; elle conserve les traits de tendresse et de consolation que les siècles croyants lui ont prêtés ; elle forme avec *Pater Aether* le couple générateur par excellence (1, 250 ; 2, 992 et suiv.) ; tandis que la matière organise mécaniquement les vivants par la disposition de ses atomes, *Tellus* leur donne une véritable naissance (2, 1156), pourvoit à leurs besoins (2, 594 et suiv.), collabore à leur effort dans la magie de l'évocation des moissons (1, 208 et suiv.),

les nourrit (2, 1156) et conserve des temps anciens l'épithète d'*alma*, « nourricière » ; elle est *daedala* aussi bien que *Natura* et prend soin d'orner leur séjour (1, 228) ; mais, à l'heure de la mort, elle reçoit seulement son dû, les atomes qu'elle leur a prêtés (2, 999 et suiv.) — les autres retournent à l'éther — et elle n'ouvre pas son sein à leur sommeil et aux espérances de résurrection.

*Materies*, « la matière », pour Lucrèce le philosophe, n'est autre chose que la somme des atomes, comme l'indique le privilège d'une existence éternelle qu'il lui attribue (1, 245 ; 519, etc...). Mais à Lucrèce le poète elle apparaît sous un aspect humain ; non point maternelle et tendre comme *Tellus*, elle est *genitalis*, et non *genetrix* (1, 632), moyen ou milieu, mais non agent ; bien des particularités marquent sa dépendance vis-à-vis de *Natura* : la nature ne lui permet aucun empiétement et le vide est un obstacle qu'elle ne saurait vaincre (1, 1008 et suiv.) ; la volonté humaine peut même équilibrer son élan (2, 274 et suiv.) ; mais sa force maintient la cohésion du monde et quand elle se relâche la mort fait son œuvre (2, 947 et suiv.).

Si *Materies* représente la somme des atomes et, par conséquent, ne s'en sépare pas — et c'est ce qu'indique l'expression *genitalia materiai corpora* du vers 2, 62 — cependant, par une sorte de dédoublement poétique, elle s'oppose souvent à eux au cours du poème, non pas en vertu de la logique, mais par la façon dont Lucrèce présente ces deux entités lorsqu'il les met en scène. *Materies* conserve en toute occasion sa noblesse de grande puissance, devient, pour ainsi dire, leur garde-chiourme, tandis qu'ils ne jouissent en face d'elle que d'une humble personnalité. Leur rôle dans le poème rappelle celui des divinités inférieures dans la sculpture grecque ou de certains messagers dans la tragédie. En face de la sérénité que se réservaient les dieux et les héros, ces comparses représentaient la bassesse, la servilité et surtout un élément comique qui ne pouvait trouver place dans les régions supérieures. Comme le fouet dans celui de l'esclave, le coup tient une place essentielle dans leur régime :

*omnia plagis*
*corpora distribuuntur et ad sua saecla recedunt* (2, 1112 et suiv.),

« leur répartition se fait à l'aide de coups et c'est alors qu'ils re-

joignent chacun leur semblable ». Leur service est un service contraint :

*qua ui facere id cogantur* (2, 64) :

il a l'empressement de celui des subordonnés que guette le châtiment :

*semper adsiduo motu res quaeque geruntur* (1, 995)...
*uersibus ostendens corpuscula materiai*
*ex infinito summam rerum usque tenere* (2, 529 et suiv.),

« les créations de la nature s'accomplissent dans un mouvement ininterrompu... je t'ai montré les atomes accourant de l'infini, afin de maintenir l'ensemble des choses ». Mais le pouvoir qui les domine faiblit-il? les voici se ruant, se bousculant dans un pêle-mêle de foule indisciplinée (2, 921 ; 965).

Dans le réalisme des raisonnements par l'absurde dont nous avons parlé plus haut[1] les atomes se montrent doués de la grosse gaîté et des chagrins bruyants qui étaient pour les anciens la marque des natures inférieures : le rire les secoue et les larmes inondent leurs joues :

*scilicet et risu tremulo concussa cachinnant*
*et lacrimis spargunt rorantibus ora genasque* (2, 976 et suiv.)...
*fiet uti risu tremulo concussa cachinnent*
*et lacrimis salsis umectent ora genasque* (1, 919 et suiv.).

La cohérence des caractères de toutes ces entités supérieures est frappante. On ne peut l'attribuer à un parti pris du poète, car nulle part l'attention du lecteur n'est provoquée. Lucrèce exprime sa sensation ou son sentiment, sa vision du monde : il ne le conçoit que doué de l'activité et de la perception humaines. Car ce ne sont pas seulement ces quatre concepts supérieurs qu'elles animent : tous les êtres apparaissent dans le *De rerum natura* sur le plan de l'activité réfléchie et volontaire. Quelques exemples, pris au hasard, nous le rappelleront.

Une vérité nouvelle s'efforce de parvenir aux oreilles de Memmius (2, 1024 et suiv.) ; les terreurs prennent la fuite en tout sens (3, 16) ; la cupidité et l'ambition contraignent les hommes à franchir les frontières du droit (3, 59 et suiv.) ; des éléments viennent successivement, à la manière des légionnaires, porter une subs-

1. P. 16.

tance à son plein effectif (1, 606) ; les poèmes crient (1, 731 et suiv.) ; les homœoméries se fatiguent et meurent (1, 849 et suiv.) ; les soucis n'ont pas peur du bruit des armes, vivent dans le commerce des grands et ne sont pas éblouis pour l'éclat de l'or (2, 49 et suiv.) ; les mouvements destructeurs ensevelissent la vie (2, 569 et suiv.) ; les faits nous prennent par la main et nous forcent à croire (2, 869) ; la mer avide engloutit les fleuves (1, 1030) ; les choses arrivent à la fleur de l'âge (1, 564) ; le feu prend soin de rendre les humains frileux (5, 1015), etc..., etc...

* * *

De cette métamorphose de l'inanimé en âme consciente et réfléchie — les exemples précédents en font foi — l'outil ordinaire est le verbe, presque partout emprunté à la sphère de nos activités. C'est au verbe, en effet, non seulement à son sens, mais à ses formes linguistiques, que Lucrèce demande ses principaux effets ; il est son outil d'art, non pas unique, mais privilégié.

Les formes inchoatives sont particulièrement nombreuses chez lui ; les formes désidératives comme *petessere* s'y rencontrent, et surtout les formes fréquentatives : *minitari* (1, 68), *adiutare* (1, 812), *nominitare* (3, 352), *tortari* (3, 661), *negitare* (4, 913), etc... M. A. Ernout[1] attribue l'usage de ces fréquentatifs aux nécessités de la métrique, mais en ajoutant qu'ils apparaissent parfois « là où le simple serait possible », et qu'alors ils traduisent une habitude du langage parlé. Cette dernière explication, sans infirmer la première, nous introduit plus avant dans les habitudes de la langue de Lucrèce : ce qu'il veut avant tout, c'est l' « expressivité », c'est-à-dire la force et parfois la violence de l'expression.

Les verbes à préverbes sont, dans le *De rerum natura*, de beaucoup les plus nombreux. Lucrèce prend donc le contre-pied de l'usage qu'adoptera plus tard la poésie latine, et après elle la poésie française, de substituer le verbe simple au verbe composé. Ces verbes ne se montrent que rarement dans un emploi ponctuel ; partout ou presque partout ils conservent leur sens spatial ou local, marquant la sortie : verbes en *ex-* ; l'entrée : verbes en *in-* ; la descente : verbes en *de-* ; le recul : verbes en *re-* ; la séparation : verbes

1. Lucrèce, *Commentaire*, vol. I, p. 92.

en *se-* ; l'obstacle : verbes en *ob-* ; le mouvement en tout sens : verbes en *per-* ; la réunion : verbes en *con-* ; la dispersion, le jaillissement de tout côté : verbes en *dis-*, qui sont les grands favoris de Lucrèce et forment une légion imposante, etc..., etc...

Cette remarque pourrait nous conduire à attribuer au poète une prédominance de la vision sensible étendue dans l'espace sur la perception logique de l'ordre et du sens de l'action. Mais nous devons aller plus loin. Des verbes comme *percita, concita* (5, 188 et suiv.), « mis en mouvement en tout sens », puis « emportés tous ensemble », ne comportent presque aucun effet visuel ; dans *retribuat, recreet* (5, 277), « rapporter ce qui est perdu », « refaire de nouveau » ; *suffundens* (3, 39), « répandre par en dessous » ; *interdatur* (4, 227), « placer dans l'intervalle » ; *despicere* (4, 418), « voir en bas ce que d'ordinaire nous voyons en haut », etc..., tous exemples qui donnent exactement la note de ce que Lucrèce attend du verbe, les préverbes sont seuls en jeu, mettent la phrase en mouvement, portent la pensée, parfois, comme dans le dernier exemple, soutiennent à eux seuls le raisonnement. Il semble que chacun d'eux soit pour le poète comme un pôle de décharge : une image musculaire engendrant une sorte de contraction se résout par leur moyen ; ce n'est plus seulement la pensée ou l'âme du poète qui s'exprime, c'est la tension de son organisme. Toute la force de la phrase, sa vie, son allure, cette chaleur, parfois cette violence d'expression qui ne se retrouve chez aucun autre écrivain sont donc liées avant tout au choix du verbe qui, par sa réflexion, éclaire et illumine l'énoncé tout entier. Le poète peut après cela regarder de haut l'ornementation alexandrine : comme l'architecte, il sait que l'ornement, pour conserver des lignes fermes et pures, doit ne faire qu'un avec celles de l'édifice et, pour ainsi dire, jaillir de ses fondements.

N'est-ce pas à ce sentiment intérieur d'une force en pleine action que pense Lucrèce lorsqu'il écrit :

*sentit enim uis quisque suas quoad possit abuti* (5, 1033),

« chacun sent jusqu'à quel point il peut user de ses forces »? Sans doute parle-t-il ici d'expérience et se souvient-il de l'état physiologique qui accompagnait chez lui la composition, qui, changeant de phrase en phrase, mais se prolongeant pendant la durée de chacune, appelait les préverbes propres à le traduire.

Voici, par exemple, le passage dans lequel le poète décrit l'organisation du chaos (5, 432 et suiv.). La masse primitive est inerte, dépourvue de toute spécification (432-435) : quelques verbes simples, de nuance éteinte, *cerni, uideri ;* cette masse s'agite dans une atmosphère d'orage : quelques verbes à préverbes ou substantifs verbaux marquent les premiers rapprochements de ces éléments (436-442) : *coorta, conexus, concursus, coniuncta ;* puis l'organisation commence, les éléments jaillissent en tout sens pour rejoindre leurs semblables ; trois vers (443-445) où règnent les verbes en *dis-* : *diffugere, discludere, diuidere, disponere ;* désormais le monde est pourvu de ses parties, logées chacune en leur lieu, à l'écart les unes des autres, et les verbes en *se-* ou les adverbes apparentés apparaissent (446-448) : *secernere, sorsum, secreto, sorsus, secreti.*

Chaque passage de Lucrèce conduit à de semblables remarques : dans les vers 5, 492 et suiv., où il décrit l'affaissement des plaines, le préverbe dominant est *sub- ;* à l'occasion d'une éclipse, la lune interceptant le soleil (5, 753 et suiv.), voici les verbes en *ob- ;* l'idée de « pousser en avant », « prolonger », amène la multiplication des verbes en *pro-* (5, 850 ; 856), etc... On peut donc dire que le dynamisme d'un passage de Lucrèce est décelé au premier coup d'œil par l'inspection du préverbe qui y domine.

* * *

Et, maintenant que nous connaissons les effets d'art obtenus par Lucrèce au moyen du verbe, il nous faut rectifier ce que plus haut, provisoirement, j'ai appelé sa vision du monde. De même qu'il ressent l'action plus qu'il ne la voit, il pénètre par un sentiment plus que par une vision tout ce qui en occupe la scène. Sur cette scène se succèdent les tableaux de l'évolution de la création. Nous avons pressenti déjà que le pittoresque n'y fait pas défaut, mais la couleur y est très rare et la plastique plus encore : pittoresque, l'évocation des doigts du musicien errant sur la cithare (2, 413 ; 4, 585) ; pittoresque, le relief des ornières dans les chemins humides brusquement desséchés par le vent (6, 625 et suiv.), les bornes solidement plantées à la limite des champs (5, 90), la barbe pendante des chèvres broutant l'olivier sauvage (6, 970), etc... Ce réalisme, avons-nous dit, est le sol ferme sur lequel s'appuient les évocations

lucrétiennes. Mais il n'en est que le sol. Un exemple fera comprendre comment se déploient bien plus haut les grands ensembles dont le *De rerum natura* est si riche.

Dans le livre I, un passage (271 et suiv.) est consacré à l'action des vents. Le vent fouette (*uerberat*) la mer, il avance en tourbillon (*turbine*), il harcèle (*uexat*) la montagne, il mugit (*fremitu*) et gronde (*murmure*) ; voilà la note réaliste. Mais le spectacle est d'une grandeur dont elle ne suffit pas à rendre compte. D'où naît cette grandeur? Une seule épithète pittoresque : *siluifragis ;* une faible épithète subjective : *minaci ;* puis un flux des épithètes les plus obvies et les plus simples qu'offre la langue pour l'expression de la force : *ingentis* (272), *magnis* et *supremos* (274), *abundanti* et *largis* (282), *magnus* (283), *ualidi* (285), *ualidis* (287), *magno* (288), *grandia* (289).

Par ce seul procédé de la répétition, qui chez tant d'écrivains n'est qu'un laisser aller de la négligence ou une maladresse de la gaucherie, le poète atteint ses effets les plus puissants ; l'abondance du style est réalisée ainsi par un procédé inconnu de Cicéron et la prolongation d'une note parfaitement juste, que nous avons déjà vu Lucrèce demander à l'emploi du préverbe, caractérise puissamment un spectacle ou une situation. On est confondu, lorsqu'on se souvient des efforts consacrés par l'alexandrinisme à la poursuite des épithètes rares, du peu qui suffit à Lucrèce et de l'humble niveau, de la banalité même de ce dont il se contente : *magnus* et quelques synonymes, *ingens, largus,* etc... ; *ualidus* et des synonymes, *uiolens, pollens, robustus,* etc... ; et c'est de ces matériaux de néant que sont faits ses plus immortels passages.

La gamme des effets lucrétiens, sans être très étendue, a cependant des notes multiples. Nous nous contenterons d'en examiner les deux points extrêmes. A celui de la force, que nous venons d'apercevoir, répond celui de la douceur, représenté excellemment par le passage dans lequel, au livre V (495 et suiv.), le poète nous fait assister à l'aménagement de la terre. La pesanteur, ayant fait son œuvre, a permis à l'éther de gagner les hauteurs (498 et suiv.) ; à la vue de cette pureté surgissant du désordre, un bel hymne échappe à l'émotion du poète, où l'éther est invoqué à la manière d'un dieu par ses épithètes caractéristiques : *ignifer, liquidis, pura, liquidissimus,* qu'accompagne le verbe *influit* (498-501) ; puis les vers 502-506 éveillent pour les nier les idées d'impureté, de vio-

lence et de désordre ; on y rencontre *turbantibus, uiolentis, turbinibus, turbare,* vocabulaire apparenté à celui que nous avons relevé dans le passage relatif aux vents ; la conception de lumière et de pureté forme donc un couple antithétique de celui de grandeur et de violence. Ce couple apparaît dans la description de l'habitat des dieux au livre III (18-24) :

> *apparet diuum numen sedesque quietae*
> *quas neque concutiunt uenti, nec nubila nimbis*
> *aspergunt, neque nix acri concreta pruina*
> *cana cadens uiolat, semperque innubilus aether*
> *integit et large diffuso lumine ridet.*

Le groupe de la lumière est plus complexe que celui de la grandeur ; il comprend deux substantifs, *templa,* appliqué le plus souvent aux espaces célestes, et *ora,* dans l'expression *luminis orae ;* les adjectifs comportant l'idée d'éclat : *fulgens, lucidus, feruidus ;* de ce groupe est inséparable celui de la pureté et de la limpidité : *purus, liquidus,* et celui du repos, de la douceur, de la caresse : *dulcis, tener, quietus, blandus,* auquel se rattachent aussi quelques verbes : *mulcere, permulcere, indulgere...*

Tout passage où apparaissent ces deux groupes de mots, soit accumulés en séries, soit isolés, se teinte d'un reflet spécial, d'une sorte de symbolisme, grâce auquel le spectacle physique se double d'une perception morale. Les espaces lumineux et sereins sont réservés aux dieux, ils s'étendent au voisinage de l'éther ; la vie bienheureuse de ces régions est faite de repos, de douceur, sans nul trouble ; n'est-ce pas l'ataraxie à laquelle conduit l'orthodoxie épicurienne? Au-dessous de ce domaine réservé, le monde avec sa majesté, ses vastes espaces livrés aux tempêtes, les menaces de la mer immense, la paresse des moissons, les attaques des fauves, bref tout le tragique de la lutte, à la beauté de laquelle un vrai Romain ne saurait rester indifférent.

* * *

Lucrèce exprime plusieurs fois dans le *De rerum natura* l'enthousiasme qu'il éprouve pour son œuvre et sa joie de l'enfanter. « Ton mérite..., dit-il à Memmius, m'invite à veiller dans la sérénité des nuits, cherchant les mots et les vers propres à répandre une brillante lumière sur ton esprit, afin que tu puisses percevoir

clairement ce qui est caché dans la nature (1, 140 et suiv.). » Il donne ailleurs la raison de cette joie : c'est que sur une matière si obscure il a pu écrire des vers si lumineux (4, 8). Il ne se trompe pas : son poème est un chef-d'œuvre de composition logique et d'exposition claire. Mais combien il nous touche peu par cet endroit ! La doctrine qu'il expose est depuis longtemps sortie de notre horizon, remplacée par des conceptions plus solidement charpentées, et même sous cette forme moderne elles n'échappent pas à des refus d'adhésion aussi puissants que ses négations.

Mais, bien plus que nous ne sommes atteints par la logique du *De rerum natura*, sommes-nous touchés par sa poésie, demeurée aussi jeune, aussi intacte, aussi puissante sur nous qu'elle l'était sur les contemporains de Lucrèce. Il ne faut pas, de cette jeunesse éternelle, chercher la raison ailleurs que dans la note humaine qui résonne tout le long du poème. Lucrèce, nous l'avons vu, écrit moins avec son art qu'avec l'émotion qui s'empare de lui à la vue des spectacles qu'il fait si magnifiquement défiler sous nos yeux, et c'est dans cette émotion que nous communions aujourd'hui encore avec le poète. L'homme, il le voit partout, dans les vents qui dévastent les forêts, dans les feux qui mûrissent ses moissons, dans la terre qui prépare sa subsistance. Mais il le voit surtout en lui-même, dans les luttes qu'il doit soutenir contre la création hostile (5, 925 et suiv.), dans la fraîcheur des nouveau-nés (1, 254 et suiv.), dans les amertumes de ses amours (4, 870 et suiv.), et il compatit aux conditions de son existence incomplète et laborieuse jusque dans cette splendide prosopopée de la nature (3, 931 et suiv.), où l'âpreté de l'admonestation dissimule le dépit de ne pouvoir y porter secours.

Et cet art, avons-nous dit, se réalise par les moyens les plus simples. En lisant le poème de Lucrèce, on pense à ces statues de l'ancienne Égypte où tout au premier regard semble maladresse, et cependant le spectateur n'en peut détacher ses yeux, tant le sillon d'une ride est justement orienté pour suggérer le tragique d'un esprit anxieux, tant la ligne de l'attitude pacifique éveille irrésistiblement le sentiment du repos et de l'abandon dans la joie.

Poète primitif, soit ; poète imparfait, soit ; mais malgré tout Lucrèce est l'égal des plus grands.

A. GUILLEMIN.