



HAL
open science

La Catastrophe est-elle une création naturelle ? Gamon contre Du Bartas

Véronique V. Adam

► **To cite this version:**

Véronique V. Adam. La Catastrophe est-elle une création naturelle ? Gamon contre Du Bartas. Symbolon, 2011, pp.13-25. <hal-00952479>

HAL Id: hal-00952479

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-00952479v1>

Submitted on 26 Feb 2014

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

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



HAL Authorization

La Création est-elle une catastrophe naturelle ?

Gamon contre Du Bartas

Véronique Adam (MCF-Toulouse le Mirail, CRI-Grenoble III)

in Ionel Buse, *L'imaginaire des catastrophes*, Symbolon, 6, Craiova, 2011.

La représentation de la catastrophe naturelle relève d'un enjeu tout particulier au début du XVII^e siècle : l'esthétique baroque et les guerres de religion rendaient sa violence et son gigantisme prégnants, et son chaos surnaturel entrainait en correspondance avec l'effondrement littéral et métaphorique du monde. Le chaos des quatre éléments se heurtant pouvait ainsi représenter indifféremment la tempête, le tremblement de terre, le déluge, la guerre, l'épidémie mais aussi, contre toute attente la création du monde elle-même. La destruction et la création étaient ainsi portées par le même mouvement de catastrophe, une chute vertigineuse d'édifices immenses. Ce paradoxe d'une création du monde née du chaos des éléments est représenté dans *la Semaine* de Du Bartas publiée en 1581¹. C'est précisément contre ce paradoxe que Gamon s'insurge. Il écrit sa propre *Création du Monde* en 1609 et il fait du chaos et de la catastrophe naturelle un objet de discours contradictoire : alchimiste et scientifique, il démontre qu'il est impossible de créer la nature à partir de l'effondrement et de la rupture des quatre éléments ou même à partir du néant, mettant dos à dos les deux théories connues sur le chaos originel. Néanmoins, comme poète, il construit sa description de la naissance du monde en représentant de multiples catastrophes (déluge et tremblement de terre notamment). Il est annonciateur d'autres textes rompant avec l'univers baroque, comme celui de Buissières qui, dans ses *Descriptions poétiques* de 1649, consacre une élégie à un « Tremblement de terre ». Buissières et Gamon tout en décrivant la catastrophe, la jugent inconcevable dans un monde créé par Dieu. Leur texte se doit alors de naturaliser la catastrophe et de la rendre réelle, logique et acceptable. La catastrophe devient alors un objet problématique et antinomique : source impossible de la création du monde mais fondement de l'œuvre poétique, événement naturellement imprévisible dans lequel les vers tentent pourtant de discerner une logique. Elle se partage ainsi en trois images antinomiques que nous étudierons et qui veulent toutes aboutir à la naturalisation de la catastrophe : représentation directe, élémentaire et poétique, la catastrophe se détache de l'esthétique baroque et est perçue dans une dimension physique et physiologique ; comme idée prise dans un système paradoxal de pensée la concevant comme signe du chaos et symbole de la force divine, la catastrophe est rigoureusement organisée dans l'espace et suit un mouvement systématique vertical, conforme à sa nature ; enfin emblème inattendu d'une pensée scientifique et rationnelle à l'œuvre, elle est inscrite dans une temporalité linéaire et non plus cyclique.

La physiologie de la catastrophe

¹ Les éditions de références utilisées sont les suivantes : Du Bartas, Guillaume, *La Semaine* [1581], éd. Bellenger, Paris, STFM, 1994 ; Gamon, Christophe (de), *La Création du monde*, Lyon, Morillon, 1609, 2^eéd. ; Buissières, Jean (de), « le Tremblement de terre », *Les Descriptions poétiques*, Lyon, Devenet, 1649.

- *Le tas et l'informe*

La catastrophe naturelle est inscrite dans un art de la prétérition *ekphrastique* : Gamon critique les descriptions de Du Bartas mais use des mêmes éléments poétiques pour présenter sa catastrophe. Le dessin du chaos s'organise donc d'une manière assez attendue et banale autour de listes d'antithèses, de référence à l'informe. La seule différence vient de la part de réalité qu'on donne à ce dessin : Du Bartas le lit comme le point de naissance du monde, Gamon nie qu'il puisse l'être :

*Sans peine et sans patron, Dieu moula ce beau monde
Voire [vraiment] et voulant former la terre, l'air et l'onde
N'entassa point un Tas qui fut mal entassé
Ne fit un monstre horrible, un corps mal compassé
Une forme difforme, un informe mélange
Une pile, un chaos, un brouillement étrange :
Où l'amer fut le doux, où le froid fut le chaud
Où le sec fut l'humide, où le bas fut le haut
Où la mer, où les airs, où la flamme, où la terre
Se fissent l'un dans l'autre une mortelle guerre.
Ceux qui pensent qu'il fut d'un indigeste amas
De ce trouble chaos, de cet aveugle Tas
Extraire de ce Tout la franche pépinière
Eux-mêmes n'ont pas bien digéré la matière
Tant leur chaos d'écrits eux-mêmes sont troublés
Dans leur tas de raisons eux-mêmes aveuglés. [p.4-5]*

Gamon a recours aux mêmes figures de style et au même lexique que Du Bartas : « pile », « amas », « moule » sont autant de termes qu'on retrouve chez Du Bartas (v. 223-236, p. 12-13). Mais Gamon modifie la représentation du chaos qui va servir de modèle à ses autres peintures de catastrophes : le poète met l'accent comme on le voit ici sur deux mots que l'on retrouve dans ses autres dessins. Le « tas », « l'amas » ou la « masse » d'un côté, la « forme » et tous ses antonymes (« DIFFORMES », « informe ») deviennent les signes et les causes de la catastrophe et de la mauvaise création alors qu'ils étaient chez Du Bartas des vocables désignant la fabrication du monde par Dieu. Ce qu'on pourrait prendre pour un simple jeu de langage convoquant synonymes et composés, contient néanmoins quelques clés de l'imaginaire de la catastrophe du poète.

- *Perception de la catastrophe*

Le tas et sa confusion se caractérisent d'abord non par le mélange des quatre éléments comme c'est le cas chez les baroques ou Du Bartas, mais par la confusion des sensations ou leur disparition : au lieu d'évoquer d'emblée la guerre des quatre éléments, Gamon montre le brouillage des perceptions (amer, doux, sec, humide, froid, chaud). Même si on peut lire derrière ces principes la présence de l'eau et du feu, le « brouillement » est ainsi d'abord celui des sens et le défaut de représentation, de vision que le poète stigmatise confond donc dans le même défaut de vision, l'objet considéré (le tas sans forme) et les fous « aveuglés » qui lient la création du monde à ce même chaos. On glisse alors vers une représentation de la catastrophe sensible. Elle est avant tout visuelle et physiologique, mais demeure étonnamment silencieuse : sur trente vers consacrés à la description d'une tempête qui entraîne un déluge, seul un verbe « mugit » (p.10) évoque un son. Les autres vers décrivent l'apparence de la tempête : « un torrent enflé de pluie » ou des « rochers déracinés ».

- *Le ventre du chaos*

Cette physiologie de la catastrophe notable dans l'allusion aux sensations, appelle aussi une dimension corporelle : on évoque ainsi une masse « défigurée » (p.10) pour décrire la tempête sur terre ; le déluge fait « Flotter des corps pleins d'eau sur l'eau pleine de corps » (p. 65) ; dans le tremblement de terre, on voit la terre « dans son ventre englouti[r] mainte cité rebelle » (p.87). La dimension physique de la catastrophe se montre donc dans son apparence comme dans ses effets. Le « ventre » de la terre est une métaphore morte que le poète tente de filer et de renouveler en convoquant des références à la « digestion », aux « intestins » et aux « boyaux ». L'imaginaire du ventre de la terre ainsi lié à cette physiologie de la catastrophe permet au poète de reprendre en les déformant les images de ses adversaires dont il retient justement l'emprunt à une dimension physique. On aboutit ainsi à une vision similaire de l'anti-catastrophe (la création) et de la catastrophe : toutes deux sont inscrites dans une comparaison avec un accouchement et la création d'un être vivant. Cette physiologie est sensible dans l'analyse que propose Gamon de l'exemple populaire d'une ourse accouchant d'un monstre. A force de lécher l'enfant monstrueux qu'elle a fait naître, elle le transformerait en un bel ours. Comme elle, aux yeux de ceux que critique Gamon, Dieu, de la nature informe, aurait créé le monde. La réfutation de cet exemple populaire est complexe et convoque à la fois la création et le chaos : après avoir évoqué les catastrophes dont Dieu menace l'homme à l'avenir (« boursoufler les valons », « les montagnes croûler », « l'eau mise à sec », « un déluge de feux »), Gamon réfute l'argument de l'ourse :

*Il n'est point vrai qu'aussi cette bête félonne
Face à un hideux monceau qu'après elle façonne
Qu'en lieu d'un animal d'elle un amas soit fait,
Et de l'amas se forme un animal parfait :
Que si quelquefois l'ourse, indisposée, enfante
Une imparfaite chair, une masse sanglante,
Autant en fait la femme, et son fruit arrivant,
Du maternel cachot se délivre vivant.
Mais j'appelle à témoin la saine expérience
Qui montre que l'ours prend tout vif sa naissance.*

L'enfant de l'ourse, « amas », « masse », apparaît en tout point semblable au monde chaotique précédent la création. Pour Gamon, le caractère vivant du corps de l'ourson suffit à montrer que l'ourse n'a pas pu changer ainsi son enfant de monstre en être normal. Pour le montrer, il s'appuie sur les chasseurs, témoins selon lui d'une réalité : les ourses ont déjà dans leur ventre, leur enfant bien formé. L'on comprend alors mieux le sens de ces vers : l'ourse comme la femme, n'enfante pas de masse informe mais elles ont déjà conçu dans leur ventre, un être formé. Si la naissance ensanglante l'enfant et le fait ressembler à une masse informe, il n'en est rien dans sa forme même puisqu'il est vivant. L'antonyme de l'informe et du tas devient donc la forme vivante et enfanté par un être lui-même formé, la forme sensible donc et analogue de sa créatrice. Dieu n'a ainsi pas créé le monde du rien, Gamon le répète : il l'a fait naître de lui et lui a donné la vie.

Cette logique de l'enfantement et du ventre animal, jointe au caractère corporel et sensible de la catastrophe et de l'anti-catastrophe, est d'autant plus intéressante que la représentation de la catastrophe semble après Gamon, fréquemment marquée par l'apparition d'un monstre surgi des entrailles de la terre : on pense bien sûr à la description du Minotaure surgissant des eaux dans l'acte V de la *Phèdre* de Racine, mais surtout au dessin du tremblement de terre par Buisnières. L'animalité et l'accouchement sont poussés à

leur point le plus extrême, et le tremblement de terre fait naître un monstre qu'on jugerait presque littéral : Buissière demande à la terre :

Quel monstre enfermais-tu donc dans tes entrailles ?[...]
Il secoua ses flancs pour se faire une ouverture [...]
Il déchira ton sein par d'horribles tourments.
(Les Descriptions poétiques, « le Tremblement de terre », p. 153)

- *L'identité naturelle*

Cette importance de la physiologie et du corps dans la représentation de la création donne donc au monde comme à sa destruction une naturalité. Elles ne sont pas surnaturelles, elles sont semblables à des corps, naissent comme eux et perceptibles par leur sens. Les bouleversements de la catastrophe ne sont pas moins naturels. Au lieu de se mêler, les matières sont mises en mouvement mais restent identiques à elles-mêmes :

Chaque matière vêt sa forme particulière
Et chaque forme court à sa propre matière
Car la forme du chien son empire n'étend
Sur la propre matière à l'homme s'adaptant
Ni la forme de l'homme onc de même n'est vue
Enrichir la matière au chien seulement due
Si l'on voyait se joindre en des corps si divers
Un lien si confus confondrait l'univers
Ainsi le flot baveux de Neptune bouillonnant
Quand tout brise de chaud, en sel se va tournant :
Et le sel tout larmeux en un temps de bruines
Fils des marines eaux, se refait eaux marines. (p.10-11)

Gamon invente donc une catastrophe naturelle au sens strict, marquée par la continuité de la forme : elle n'est pas une alliance d'éléments contraires, qui formerait sinon une union contre-nature ; elle est une confusion organisée du haut vers le bas, on le verra plus bas, d'éléments qui conservent leur propre substance originelle. Le chien ne se mêle pas à l'homme, et le sel surgi de la tempête qui emporte l'océan, continue à se fondre dans l'eau à laquelle il était déjà mélangé. La matière demeure telle qu'en elle-même, conforme à sa nature, malgré le chaos. On retrouve dans cette représentation de la catastrophe la logique de la tragédie qui naît justement d'une métaphore organique : celle-ci contient et connaît dès les prémices du prologue les éléments qui sont voués à leur perte et qui ne modifieront en rien leur essence ou leur existence prédestinée, leur nature surtout. La catastrophe devient donc naturelle au sens premier du terme et échappe à toute métamorphose surnaturelle. Cette naturalité de la métamorphose du sel reste néanmoins marquée par un mélange d'éléments contraires en filigrane : le bouillon et la chaleur des eaux suggèrent la présence d'un feu, mais celui-ci reste bien étranger et distinct de la forme finale, puisque l'eau demeure identique à elle-même. Le paysage de catastrophe se construit donc sur le modèle du mythe de l'androgyné : « chaque forme court à sa propre matière » et tente ainsi de conjurer la rupture qui la frappe tout en préservant ce qui la définit. Ainsi lorsque Gamon choisit de décrire la création de la terre en utilisant des éléments corporels et physiques, on comprend qu'à l'instar du sel, la terre contient une forme que la catastrophe, le tremblement de terre, ne peut faire disparaître et qu'elle conserve au contraire : on voit ainsi avant de naître, la terre qui attend, de « ses cheveux le fruit, au ventre le métal/ En son sein l'océan, sur son dos l'animal » (p.7). Ce qui constitue la nature (océan, animal) est aussi ce que contient la catastrophe.

Cette naturalisation de la catastrophe sert à justifier sa présence et à limiter son caractère extraordinaire : on reconnaît là l'appartenance de Gamon à l'univers alchimique pour lequel tout ce qui est naît de la nature, y compris ce qui semble étrange, élément simplement invisible pour l'œil et l'esprit humain mais bien réel pour la nature. La forme sensible et physique de la catastrophe est aussi inscrite dans une organisation qui la contient comme son origine naturelle : bien que chaotique, la catastrophe suit une logique spatiale et temporelle que l'imaginaire de Gamon illustre précisément.

L'espace de la catastrophe

- *L'organisation verticale de la catastrophe*

L'agencement des matières de cet événement éminemment naturel est ainsi rigoureusement mis en évidence : la catastrophe est inscrite dans une organisation verticale de l'espace, marquée par des chutes. Aux « boursuflures » de Du Bartas, Gamon préfère « le haut mêlé au bas » qu'il glisse dans des sensations mêlées (voir supra, les vers cités de la p.4-5), Isolés dans la liste des sensations, ils sont un marqueur important de la catastrophe : chacune d'elle est décrite dans l'effondrement d'un élément vertical. La tempête « enfonce [...] les remparts [...] brise d'autres levées [...] abat les chênes forts » (p. 9), l'apocalypse voit « culbuter les murailles » (p.11). Le tremblement de terre est comparé à « des cavernes trouées/ que la vieillesse écroule », au « bouleau [qui] trébuche dans les flots », aux « monts [qui] anticip[ent] la chute universelle » (p. 87). Le déluge enfin se lit dans l'alliance « des basses eaux [et] des hauts pins » (p.65). Cette verticalité, assez attendue dans un univers dysphorique et diurne de la destruction, permet à la catastrophe de servir d'élément de contraste et de contre-point au dessin de la création comme anti-catastrophe : l'univers créé est perçu dans une structure étagée. Dieu se fait « maçon » (p.13) et

*[...] voulant faire un bâtiment valide
Pos[e] pour fondement le corps le plus solide
M[e]t la terre pesante et mêla tout autour
Comme plus proche en poids, le liquide séjour. (p.6)*

Dieu ne sépare pas les éléments, il les organise en fonction de critères physiques stricts. Là où du Bartas voyait un événement surnaturel (Dieu créait la terre sur le sol mouvant et mobile des eaux), Gamon montre un choix scientifique dans l'organisation des matières. La création comme la catastrophe reposent encore sur un élément visuel et sensible et une connaissance de propriétés physiques : la lumière va venir éclairer la terre et lui donner une forme. La forme de la terre est donc contenue en elle-même, à l'instar de l'enfant de l'ourse, la lumière ne fait que la révéler.

- *Le fondement et le cube*

Le choix de la solidité de la terre par Dieu conjugue la nature physique de la terre et la nature symbolique de Dieu : s'opère donc un glissement sémantique de Dieu, « fondement » de toute chose –le terme revient souvent chez Gamon, à Dieu fondation du monde. A la création instable décrite par Du Bartas, on oppose donc la stabilité de Dieu. Il conjure alors naturellement la mouvance matérielle de la catastrophe également :

Quoi donc, où s'appuyer ?[...]
En l'air ? il est muable ; en la mer, elle change
En la terre ? elle tombe, elle n'est plus que fange :
Où s'appuyer qu'en Dieu ? de qui les fondements
Demeurent sans branler maîtres des changements ;
Qui ferme sur son cube, égal en son essence
Sur l'éternité même établit sa puissance.
(Buissières, « le tremblement de terre », p. 154)

Buissières comme Gamon construit une figure du dieu créateur seul à échapper à la chute. L'opposition entre les matières et Dieu relève du mouvement et non plus de leur composition. Aucun mélange de matière dans cette catastrophe, si ce n'est pour la fange. On a donc bien effacé la logique baroque du chaos. L'énumération des faiblesses de ces matières en mouvement finit sur le cube divin. La mention du « cube » qui est justement un solide achève de jouer sur la notion de fondement divin, en inscrivant dans les vers une géométrisation de l'espace divin face à ces données physiques mobiles et élémentaires. Buissière achève de distinguer la représentation des catastrophes et de la création du monde de Du Bartas et des baroques qui entraînaient leur univers vers la rondeur ou le fragment, y compris dans la représentation de Dieu. Le cube, solide justement associé à la terre dans les associations élémentaires, vient donc conjurer le tremblement de terre par sa forme et sa fermeté.

- *Le marin, la catastrophe et le fermier*

La création du monde passe donc par un choix et une distinction de formes et de métaphores. Pour reprendre la distinction de M. Foucault associant à la fin du XVI^e siècle une pensée analogique et aux premiers élans du cartésianisme, une vision taxinomique (*Les Mots et les choses*, Paris, 1996), il semble que Gamon, malgré un recours à l'analogie, opère un classement de ces images. Il examine ainsi les comparaisons entre Dieu et des créateurs : le potier, le marin, et le fermier. Le fermier et ses cultures est préféré au marin et au potier. Le marin « amoncelle en un faix/ Son cordage, ses clous, son gaudron et ses aix », le potier « pétrit en un tas/le mortier retâté d'un argileux amas », le fermier quant à lui, « tous ses grains ne mêle en son riche grenier [...] Pourquoi voudrait sa main [...] les matières brouiller ? » (p. 8). Les marins et les potiers ont beau construire des objets, on voit bien que leurs ouvrages sont pris dans le même réseau sémantique que le dessin du chaos et de ses « tas ». L'amoncellement des cordages et des clous étaient justement présents chez Du Bartas pour désigner l'œuvre de Dieu : la réfutation polémique de la métaphore de Du Bartas consiste donc à donner une charge sémantique négative aux gestes du potier et du marin, entassant leur ouvrage comme un chaos et à les faire apparaître dans un paysage de catastrophe : le marin, sous les traits du « naucher » ou du « nautonnier » est justement celui qu'on convoque pour marquer le début de la tempête et du déluge. Le choix du fermier, absent de l'univers de la création de Du Bartas qui lui préfère le berger, sert sans doute à rapprocher l'œuvre divine d'un travail d'organisation de matières essentiellement naturelles (les grains) plutôt que d'éléments artificiels (le bateau) ou naturels mais déformés par la main de l'homme (la terre du potier).

L'espace naturel et vertical dans lequel Gamon inscrit l'univers de la création et de la catastrophe est aussi pris dans une temporalité nouvelle. Elle permet de livrer la cause des catastrophes, et prolonge ainsi la réfutation de l'imaginaire baroque.

La linéarité de la catastrophe

- *La question du phénix et du chaos*

La préface de Gamon d'emblée s'en prenait à deux emblèmes du paganisme et de l'esthétique baroque : « le chaos et le phénix ». Le Phénix renaît de ses cendres, ce qui paraît doublement absurde pour Gamon : lorsqu'il évoque la doctrine du chaos créateur, il souligne qu'on ne peut « fai[re] d'un rien [...] dans rien ». Ainsi tout a nécessairement une origine qui n'est pas le néant, mais Dieu. Il s'oppose ainsi à Du Bartas qui voyait naître dans le premier jour de sa *Semaine*, le monde du néant (« n'ayant rien qu'un rien par-dessus lui mouler », v. 193, p. 10). Pour assurer une continuité linéaire et non cyclique à son monde, Gamon donne donc d'abord un commencement à son univers. Il unifie la logique biblique (le *tohu* originel n'est pas le néant), épicurienne (« rien ne naît du néant ») et ovidienne (Dieu dans les *Métamorphoses*, I, 1, est celui qui distingue les matières du chaos). Le phénix paraît également inacceptable car il s'inscrit justement dans une temporalité circulaire sans fin ni commencement. Au contraire, pour Gamon si la catastrophe ne peut faire naître le monde ni ne peut non plus naître du néant, elle ne peut pas davantage s'inscrire dans un cycle permanent et autonome. Un tel phénomène est réservé au Christ : Gamon achève son récit de création du monde sur la résurrection du Christ, faisant un saut brutal de la genèse au nouveau testament. Encore cette résurrection est-elle annonciatrice de la fin absolue puisqu'elle prépare l'apocalypse. Dès lors, Gamon, pour faire échapper la catastrophe à cette vision temporelle cyclique, doit être inscrite dans une logique temporelle linéaire et là encore quasi tragique.

- *La catastrophe mimétique*

La catastrophe naît ainsi certes de la main de Dieu mais surtout des conséquences des erreurs humaines : évoquant le déluge pendant lequel « l'onde [a] perd[u] le monde étage par étage » (p.65), Gamon explique que « les cœurs ne s'ouvrant au Seigneur/ les gouffres de la mer s'en ouvrirent d'horreur » et voulurent « versant l'onde en l'onde,/ Faire une grande lessive à blanchir tout le monde ». Les hommes doivent alors « pour apaiser l'horreur du céleste courroux,/ Ouvrir ores [leur] cœur et des obscurs nuages/ De [leurs] yeux attristés humectant [leur visage],/ Verser sur [leur] terre un déluge nouveau ». La catastrophe naît donc d'un mouvement de la nature et d'une symétrie entre l'homme et la terre qui provoquent ou arrêtent la manifestation du chaos par des gestes analogues et une sorte de contamination formelle. L'auteur semble alors vouloir donner à la pensée par analogie, une fonction d'expiation, une origine et une forme concrète, un élan mimétique. La mer dans un geste littéral d'ouverture inverse le mouvement figuré de fermeture des humains. Pour conjurer cette catastrophe, les hommes doivent à nouveau imiter la nature, littéralement, en pleurant comme l'univers inondé par le déluge. L'auteur, inscrit dans cette logique de la punition divine et de ces mouvements naturels et mimétiques –on reconnaît là un élément propre à l'alchimie–, modifie l'équilibre de la loi du talion et la sympathie de la nature pour l'homme convoqué depuis le moyen-âge : le cœur fermé est puni par un gouffre ouvert. Il donne aussi à cette loi du talion une résonance positive : pour refermer le gouffre, l'œil pleure à l'instar des eaux du déluge. La purification (« lessive ») fait de cette catastrophe une cause juste, naturelle et morale qui ne détruit pas mais oblige l'homme à vivre en conformité avec la nature et au passage, elle détourne les images métaphoriques de

leur fonction imaginaire pour les utiliser comme éléments d'explication de la réalité. Les villes englouties par un tremblement de terre ont la même fonction punitive que le déluge

*Ce n'est pas sans raison âmes courbes en terre,
Si vous et vos cités dans son ventre elle enserre,
Puisque vous préféreriez aliénés de sens,
Sa petite grandeur aux célestes présents. (p.87)*

Les cités sont englouties dans le sol, dans un mouvement de descente et de repli semblables aux âmes courbes. La loi du talion est alors plus conforme à ses modalités habituelles, et l'on conserve l'élan mimétique dès le début de la catastrophe.

- *L'apocalypse, synthèse et aboutissement des catastrophes*

Dans ces mouvements symétriques ou inversés, on peut noter l'absence de la figure de Dieu : il est le fondement de toute chose mais il échappe à toute accusation directe dans l'apparition de la catastrophe. Il paraît lui-même protégé par ce mouvement de chute contenu dans la catastrophe, puisque soit on le voit s'élever dans l'évocation finale de la résurrection du Christ, soit il construit un univers sans chute possible : « [Il] peut d'un seul clin d'œil, écrouler l'univers/ soutient sans soutien, ses étages divers » (p.2). Seule l'apocalypse, « les funérailles », évoquée au futur, place directement Dieu comme auteur de la catastrophe. L'apocalypse achève donc la construction de la temporalité de la catastrophe en montrant la disparition de ce qui a été créé jusque là dans les vers. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle achève le monde de la manière dont Du Bartas l'avait commencé :

*Lors aura l'univers d'un chaos l'apparence
Mieux au jour de sa mort, qu'au jour de sa naissance (p.11)*

La description de l'apocalypse reprend donc les éléments du chaos baroque, les entremêle à la vision de la catastrophe de Gamon pour mieux achever la temporalité de la catastrophe : son commencement est l'erreur humaine, elle se perpétue par le bouleversement de la nature et s'achève par l'apparition de Dieu qui descend sur terre pour être « juge et partie ». Ainsi si les images de catastrophes s'y répètent et unifient l'apocalypse avec le déluge et le tremblement de terre, elles sont là pour montrer la fin du monde et le caractère annonciateur des catastrophes qui l'ont précédé et qui contenaient toutes ces composantes : on y retrouve en effet l'aveuglement (« Titan clorra l'œil », « le ciel d'un noir bandeau couvrira son visage », p. 11-12), les « cendres » et la métamorphose des éléments (« l'eau mise à sec », « le déluge de feux »). Mais au contraire du poète baroque, cette invasion du néant ne s'ouvre pas sur un nouveau monde mais sur un espace sans fuite possible (« pauvres humaines, où fuirez-vous ? »). La catastrophe finale achève donc de relier les vers à l'univers tragique qui emporte les hommes vers la mort au lieu de faire naître du néant le monde. Le récit de la création du monde devient alors l'annonce de sa destruction et contient en lui-même sa propre fin.

Contre le principe de désordre qui meut l'univers baroque, Gamon présente la catastrophe naturelle comme signe même de l'ordre divin : semblable par ses manifestations aux êtres humains dont elle garde les repères physiologiques, organisée dans un espace construit et une logique temporelle linéaire, elle devient l'enjeu d'une véritable question intellectuelle. Loin d'être extraordinaire, la catastrophe révèle dans sa manifestation son caractère éminemment naturel et permet de comprendre la naissance du

monde et son nécessaire achèvement. L'univers et les matières contiennent en eux-mêmes dès leur naissance, leur possible destruction et chaos. Si l'on ne sait au final aujourd'hui, qui de Dieu ou de l'homme provoque les catastrophes naturelles, Gamon nous livrerait peut-être néanmoins une réponse possible : la question même de l'analogie qui semblait n'être qu'un mode de pensée, devient la cause même de notre perte et le signe de notre incapacité à distinguer les choses. L'homme se trompe sur le modèle dont se rapproche Dieu et est un mauvais animal mimétique. La nature est contrainte de faire les gestes que nous devrions imiter. La catastrophe finale, l'apocalypse, est ainsi le signe de la fin de la distinction entre les matières, et le début de la séparation de Dieu et des hommes, la fin de notre semblance éphémère avec lui, semblance que tentaient de conserver les premières catastrophes, du déluge au tremblement de terre.