



Réunion
des Musées
Nationaux



Culture
Communication



VISIONS DU DELUGE

De la Renaissance au XIX^{ème} siècle

11 octobre 2006 - 10 janvier 2007

Musée Magnin
4, rue des Bons-Enfants
21000 DIJON

Sommaire

1. Communiqué de presse	p. 3
2. Informations pratiques	p. 5
3. Press release	p. 6
4. Catalogue d'exposition	p.8
5. Le Déluge dans la Genèse	p. 11
6. Quelques extraits du catalogue	p. 12
7. Liste des œuvres	p. 21
8. Visuels disponibles pour la presse	p. 24

Communiqué de presse

*Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux, Paris, le musée Magnin, Dijon, et le musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (où elle sera présentée du 2 février au 29 avril 2007).
L'exposition est soutenue par la Lyonnaise de Banque pour sa présentation à Dijon.*

Episode célèbre de la *Genèse*, premier livre de la Bible, le Déluge universel a été souvent représenté dans l'art occidental et de nombreuses œuvres sur ce sujet sont bien connues et publiées, mais aucune exposition ne lui a encore été consacré en France.

L'ambition de l'exposition consiste à mettre en évidence une évolution remarquable où l'on voit un sujet d'histoire devenir un sujet de paysage. L'exposition montre aussi comment une même *historia* peut recevoir un traitement maniériste ou se prêter à une vision pré-romantique. Esthétiquement, il est intéressant de noter qu'un sujet violent, en adéquation avec le Sublime « horifique » mis à l'honneur à la fin du XVIII^e siècle - époque d'un regain d'intérêt pour le thème - peut aussi s'ancrer dans un registre classique et relever du Sublime de simplicité d'un Poussin.

C'est pourquoi les catastrophes naturelles sont évoquées ici aux côtés du Déluge : à partir du XVIII^e siècle, ce sont dans les deux cas des visions terrifiantes de la nature qui rompent avec les canons de la beauté classique, deux effets comparables de la Providence ou de l'histoire de la Terre.

Dans le contexte de désacralisation progressive de la première moitié du XIX^e siècle, l'intérêt artistique pour le sujet atteste de la persistance du Déluge comme événement fondateur.

L'épisode biblique est un sujet d'histoire fréquent dans les œuvres des XVI^e et XVII^e siècles ; Raphaël et Michel-Ange peignent à fresque le moment dramatique de la montée des eaux, et leurs œuvres seront des modèles. De leur côté, sensibles à la dimension morale de l'épisode, les artistes nordiques s'attachent aux causes du déluge – l'humanité corrompue – et à la Nouvelle Alliance qui en résulte. Dans les représentations, l'évocation de l'Arche de Noé - symbole du Salut, au delà de la fin de la première humanité - tend à gagner les lointains, tandis que les premiers plans sont occupés par des scènes manifestant la détresse humaine. Confrontés à la difficulté de représenter le chaos, les artistes trouvent avec la prolifération des corps des solutions de composition dans lesquelles domine le point de vue panoramique.

Le Déluge de Nicolas Poussin marque un tournant dans le traitement du sujet. Peinte entre 1660 et 1664, l'œuvre (représentée dans l'exposition par une copie ancienne) montre un « paysage tragique », où s'inscrit une promesse de renouveau. A la vision des corps accumulés se substitue une atmosphère grise et froide, à l'agitation, le calme et la prière – et la scène familiale prend une valeur exemplaire. Le paysage assume dès lors une valeur allégorique : celle d'une communauté de destin entre l'homme et la nature, qui sera abondamment discutée au siècle suivant.

Lorsque le thème suscite un nouvel engouement, durant les vingt dernières années du XVIII^e siècle, le tableau de Poussin n'est pas oublié et les artistes continuent d'y puiser. Mais un retournement idéologique s'est produit : la référence religieuse tend à s'effacer au profit de sources littéraires (Salomon Gessner en Suisse, John Milton en Angleterre) dans lesquelles s'exprime la détresse individuelle. Le Déluge tend à devenir le support de scènes de

genre tragiques ; elles attestent d'une inquiétude qui n'est peut-être pas sans rapport avec les bouleversements sociaux en cours ou à venir.

C'est ici que les catastrophes naturelles rejoignent le Déluge. L'homme y est également victime d'un décret divin ou d'une nature imprévisible. Si les représentations du Vésuve en éruption donnent souvent dans le pittoresque, celles des tremblements de terre de Lisbonne et de Messine expriment une conscience nouvelle de la précarité de l'existence humaine qui, conjugée à la curiosité scientifique des Lumières, produit des œuvres dans lesquelles le spectacle « horrible » de la nature tient, comme le Déluge, de la catégorie esthétique du sublime telle qu'elle est définie par Edmund Burke en 1757.

En France, durant la première moitié du XIX^e siècle, les scènes duelles ou familiales à tendance mélodramatique dominent l'interprétation du sujet. Le Déluge inspirant des paysages grandioses se développe particulièrement en Angleterre. La renaissance du débat entre science et religion sur l'origine de la terre et de l'homme transparaissent dans l'évocation d'une comète, des animaux antédiluviens ou des anges issus du texte de la Genèse.

Informations pratiques

Horaires : du mardi au vendredi de 10h à 12h et de 14h à 18h
: le samedi et le dimanche de 10h à 12h30 et de 14h à 18h

Prix d'entrée : plein tarif : 4,70 € ; tarif réduit : 3,70 € ; gratuit pour les moins de 18 ans, enseignants et étudiants en art. Le même billet donne accès à l'exposition permanente.

Commissaires : Rémi Cariel, directeur du musée Magnin, et Sylvie Wuhrmann, historienne de l'art

Publication :

Catalogue, 128 pages, 90 illustrations couleurs et noir et blanc, édition RMN, 29€ environ, parution Octobre 2006

Informations : 01 44 13 17 17 ; www.rmn.fr

Autour de l'exposition : visites guidées ; rendez-vous littéraire : lecture de textes romantiques et rencontre avec un auteur contemporain sur le Déluge (mercredi 17 octobre) ; rendez-vous scientifique : Ondes, formes et catastrophes (mercredi 6 décembre) ; conférence illustrée et pluridisciplinaire sur l'arc-en-ciel (jeudi 9 novembre).

Contacts presse :

Réunion des musées nationaux
Florence Le Moing
Réunion des musées nationaux
49, rue Étienne Marcel 75 001 Paris
Tél. 01 40 13 47 62
florence.le-moing@rmn.fr

Musée Magnin
Magali Poignant
Tel : 03 80 67 07 15
Fax : 03 80 66 43 75
magali.poignant@culture.gouv.fr

Press release

Exhibition organised by the Réunion des Musées Nationaux, Paris, the Musée Magnin, Dijon, and the Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (where it will be shown from 2 February to 29 April 2007).

Sponsored by La Lyonnaise de Banque.

The famous episode of the Flood recounted in Genesis, the first book of the Bible, has often been depicted in European art and has given rise to numerous books, but to date no exhibition has been held on the subject in France.

The exhibition traces the remarkable process in which a historical subject becomes the subject of a landscape. It shows how the same *historia* can be treated in a Mannerist or pre-Romantic style. Aesthetically, it is interesting to see that a violent subject, consistent with the "horrific" sublime in vogue in the late 18th century – a time when the flood enjoyed renewed interest – can also be rooted in a classic register and refer to the sublime simplicity of artists such as Poussin.

That is why natural catastrophes are included in the exhibition alongside the Flood: from the 18th century, in both cases they provided terrifying visions of nature which broke with the canons of classical beauty, illustrating the comparable effects of Providence or the history of the Earth.

In the context of the desacralisation that occurred in the first half of the 19th century, the interest that artists showed in the Great Flood proves that it was still regarded as a founding event.

* * * *

The biblical episode was a historical subject common in the works of the 16th and 17th centuries; Raphael and Michelangelo painted frescos of the dramatic moment when the waters rose and their works became models. Sensitive to the moral dimension of the episode, the Nordic artists focused on the causes of the flood – the corruption of mankind – and the New Covenant which followed. In these pictures, Noah's Ark – the symbol of Salvation beyond the end of the first wave of mankind – tends to be relegated to the background, while the foreground is filled with scenes of human distress. Faced with the difficulty of representing chaos, the artists resorted to painting a tangle of human bodies in sweeping panoramic compositions.

The Deluge by Nicolas Poussin marks a turning point in the treatment of the subject. Painted between 1660 and 1664, the work (represented here by an early copy) shows a "tragic landscape" which holds the promise of a new beginning. A cold grey mood replaces the piled-up bodies; agitation has given way to tranquillity and prayer – and the family scene is exemplary. The landscape takes on an allegorical value, that of the common destiny of man and nature, which was extensively discussed in the following century.

When the theme aroused fresh interest in the last twenty years of the 18th century, Poussin's painting was not forgotten and served as a source for many artists. But there was an ideological reversal: the religious reference gave way to literary sources (Salomon Gessner in Switzerland, John Milton in England) which expressed individual distress. The Flood became a pretext for tragic genre scenes which reveal a growing sense of anxiety linked to social upheavals in progress or looming on the horizon.

This is where natural catastrophes cross paths with the Flood. Man is equally the victim of God's will or unpredictable natural events. Although depictions of the eruption of Vesuvius are often picturesque, those of the earthquakes of Lisbon and Messina express new awareness of the insecurity of human life which, combined with the scientific curiosity of the Enlightenment, produced works in which the "horrible" spectacle of nature, such as the Flood, fitted into the aesthetic category of the sublime as it was defined by Edmund Burke in 1757.

In France, during the first half of the 19th century, the Flood gave rise to melodramatic dual or family scenes. Grandiose landscapes inspired by the deluge developed more particularly in England. The revival of the debate between science and religion about the origin of the world and mankind shines through in the evocation of a comet, antediluvian animals or the angels mentioned in Genesis.

Curators: Rémi Cariel, Director of the Musée Magnin, and Sylvie Wuhrmann, art historian

Opening hours: Tuesdays to Fridays from 10 a.m. to 12 a.m. and 2 p.m. to 6 p.m.; Saturdays and Sundays from 10 a.m. to 12.30 a.m. and 2 p.m. to 6 p.m

Admission: full price: 4.70 €; concession: 3.70 €; free for children under 18, teachers and art students. Admission to the permanent exhibition with the same ticket.

Publication: catalogue, 128 pages, 90 illustrations, RMN, approx. price 29 €, available in October 2006.

Information: 01 44 13 17 17; www.rmn.fr

Around the exhibition: guided tours; a literary event: reading of romantic texts and meeting with a contemporary author on the Flood (Wednesday 17 October); a scientific event: Waves, Forms and Catastrophes (Wednesday 6 December); an illustrated multidisciplinary lecture on rainbows (Thursday 9 November).

Press Contacts

Réunion des musées nationaux

Florence Le Moing

Réunion des musées nationaux

49, rue Étienne Marcel 75 001 Paris

Tel. 01 40 13 47 62

florence.le-moing@rmn.fr

Musée Magnin

Magali Poignant

Tel: 03 80 67 07 15

Fax: 03 80 66 43 75

magali.poignant@culture.gouv

Catalogue d'exposition

Ouvrage collectif sous la direction de Rémi Cariel, directeur du musée Magnin de Dijon et Sylvie Wuhrman, conservatrice à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne.

Sommaire

Diluvio e sua dimostrazione in pittura : les enjeux artistiques du déluge par Sylvie Wuhrmann

Le déluge universel : Science et histoire par Maria Susana Seguin, maître de conférence en littérature française à l'université Paul-Valéry, Montpellier-III

Note sur le déluge et le sublime par Jean-Claude Lebensztejn, professeur honoraire de l'Université de Paris-I.

De Poussin à Turner, fortune d'une icône par Rémi Cariel

Les amours des filles des hommes et des fils de Dieu : l'énigme des causes par Sylvie Wuhrmann

Catalogue des œuvres exposées

Bibliographie sélective

Editions de la Réunion des musées nationaux

22cm x 28 cm, 128 pages, 90 illustrations couleurs et noir et blanc, broché

Diffusion : Interforum

Parution : octobre 2006 ; Prix prévisionnel : 29 €

Contact presse édition :

Annick Duboscq, 01 40 13 48 51, annick.duboscq@rmn.fr

Le Déluge dans la Genèse

6.13 Alors Dieu dit à Noé:

La fin de toute chair est arrêtée par devers moi; car ils ont rempli la terre de violence; voici, je vais les détruire avec la terre.

Fais-toi une arche de bois de gopher; tu disposeras cette arche en cellules, et tu l'enduiras de poix en dedans et en dehors.

Voici comment tu la feras: l'arche aura trois cents coudées de longueur, cinquante coudées de largeur et trente coudées de hauteur. Tu feras à l'arche une fenêtre, que tu réduiras à une coudée en haut; tu établiras une porte sur le côté de l'arche; et tu construiras un étage inférieur, un second et un troisième.

Et moi, je vais faire venir le déluge d'eaux sur la terre, pour détruire toute chair ayant souffle de vie sous le ciel; tout ce qui est sur la terre périra.

Mais j'établirai mon alliance avec toi; tu entreras dans l'arche, toi et tes fils, ta femme et les femmes de tes fils avec toi.

De tout ce qui vit, de toute chair, tu feras entrer dans l'arche deux de chaque espèce, pour les conserver en vie avec toi: il y aura un mâle et une femelle.

Des oiseaux selon leur espèce, du bétail selon son espèce, et de tous les reptiles de la terre selon

leur espèce, deux de chaque espèce viendront vers toi, pour que tu leur conserves la vie.

Et toi, prends de tous les aliments que l'on mange, et fais-en une provision auprès de toi, afin qu'ils te servent de nourriture ainsi qu'à eux.

C'est ce que fit Noé: il exécuta tout ce que Dieu lui avait ordonné.

7.1 L'Éternel dit à Noé: Entre dans l'arche, toi et toute ta maison; car je t'ai vu juste devant moi parmi cette génération.

Tu prendras auprès de toi sept couples de tous les animaux purs, le mâle et sa femelle; une paire des animaux qui ne sont pas purs, le mâle et sa femelle;

sept couples aussi des oiseaux du ciel, mâle et femelle, afin de conserver leur race en vie sur la face de toute la terre.

Car, encore sept jours, et je ferai pleuvoir sur la terre quarante jours et quarante nuits, et j'exterminerai de la face de la terre tous les êtres que j'ai faits.

Noé exécuta tout ce que l'Éternel lui avait ordonné.

Noé avait six cents ans, lorsque le déluge d'eaux fut sur la terre.

Et Noé entra dans l'arche avec ses fils, sa femme et les femmes de ses fils, pour échapper aux eaux du déluge.

D'entre les animaux purs et les animaux qui ne sont pas purs, les oiseaux et tout ce qui se meut sur la terre,

il entra dans l'arche auprès de Noé, deux à deux, un mâle et une femelle, comme Dieu l'avait ordonné à Noé.

Sept jours après, les eaux du déluge furent sur la terre.

L'an six cent de la vie de Noé, le second mois, le dix-septième jour du mois, en ce jour-là toutes les sources du grand abîme jaillirent, et les écluses des cieux s'ouvrirent.

La pluie tomba sur la terre quarante jours et quarante nuits.

Ce même jour entrèrent dans l'arche Noé, Sem, Cham et Japhet, fils de Noé, la femme de Noé et les trois femmes de ses fils avec eux:

eux, et tous les animaux selon leur espèce, tout le bétail selon son espèce, tous les reptiles qui rampent sur la terre selon leur espèce, tous les oiseaux selon leur espèce, tous les petits oiseaux, tout ce qui a des ailes.

Ils entrèrent dans l'arche auprès de Noé, deux à deux, de toute chair ayant souffle de vie.

Il en entra, mâle et femelle, de toute chair, comme Dieu l'avait ordonné à Noé. Puis

l'Éternel ferma la porte sur lui.

7.17 Le déluge fut quarante jours sur la terre. Les eaux crûrent et soulevèrent l'arche, et elle s'éleva au-dessus de la terre.

Les eaux grossirent et s'accrurent beaucoup sur la terre, et l'arche flotta sur la surface des eaux.

Les eaux grossirent de plus en plus, et toutes les hautes montagnes qui sont sous le ciel entier furent couvertes.

Les eaux s'élevèrent de quinze coudées au-dessus des montagnes, qui furent couvertes.

Tout ce qui se mouvait sur la terre périt, tant les

oiseaux que le bétail et les animaux, tout ce qui rampait sur la terre, et tous les hommes.

Tout ce qui avait respiration, souffle de vie dans ses narines, et qui était sur la terre sèche, mourut.

Tous les êtres qui étaient sur la face de la terre furent exterminés, depuis l'homme jusqu'au bétail, aux reptiles et aux oiseaux du ciel: ils furent exterminés de la terre. Il ne resta que Noé, et ce qui était avec lui dans l'arche.

Les eaux furent grosses sur la terre pendant cent cinquante jours.

8.1 Dieu se souvint de Noé, de tous les animaux

et de tout le bétail qui étaient avec lui dans l'arche; et Dieu fit passer un vent sur la terre, et les eaux s'apaisèrent.

Les sources de l'abîme et les écluses des cieus furent fermées, et la pluie ne tomba plus du ciel.

Les eaux se retirèrent de dessus la terre, s'en allant et s'éloignant, et les eaux diminuèrent au bout de cent cinquante jours.

Le septième mois, le dix-septième jour du mois, l'arche s'arrêta sur les montagnes d'Ararat.

Quelques extraits du catalogue

Le déluge universel : Science et histoire par Maria Susana Seguin maître de conférence en littérature française à l'université Paul-Valéry, Montpellier-III

Reste que l'existence même de l'arche de Noé est conditionnée par la possibilité que la terre ait effectivement été inondée comme l'affirme la Genèse. Or, précisément, rien n'est moins certain que cette inondation. Des savants comme Léonard de Vinci ou Bernard Palissy constatent que, s'il est évident que la mer a jadis couvert la terre, il est impossible d'expliquer le déluge biblique par les lois naturelles et de lui attribuer toutes les conséquences que lui confère la tradition, notamment la présence de coquilles et de fossiles dans des endroits éloignés de la mer¹. Mais ces observations ne permettent pas de mettre en cause de manière radicale la réalité historique de l'inondation, d'autant plus que l'histoire du déluge constitue l'un des seuls repères de l'histoire physique du globe, auquel on n'est pas encore en mesure d'opposer de modèle alternatif. En effet, le modèle cosmologique chrétien, marqué par la Création, le déluge universel et la future destruction par le feu, apparaît comme le seul schéma proprement historique de notre planète (dans le sens d'une chronologie irréversible). Des phénomènes tels que volcans ou tremblements de terre n'apparaissent pour lors que comme des changements à caractère cyclique et local, mais parfaitement insuffisants pour altérer le cours stable de l'univers, et nullement inscrits dans une dimension historique (dans le sens d'une forme de contingence). La véritable mise en cause de l'histoire du déluge biblique nécessite que l'on puisse considérer la terre, non seulement comme la demeure des hommes, et donc comme le simple cadre physique de la relation de l'humanité à Dieu, mais comme une entité physique indépendante de l'histoire biblique, inscrite dans une temporalité différente de celle de l'histoire humaine.

Cette transformation capitale interviendra au XVII^e et, surtout, au XVIII^e siècle. L'évolution des conceptions cosmologiques entraînée par la révolution copernicienne renouvelle l'intérêt des savants pour le récit biblique. En effet, les hommes de science y voient d'abord le moyen d'expliquer la présence de coquilles et de restes de plantes fossilisés au sein des roches, dans les couches sédimentaires de la terre et même au sommet des montagnes. Les sciences de la terre naissantes font alors du récit du déluge non seulement le moment clé de l'histoire spirituelle de l'homme, mais également l'une des étapes majeures dans la formation du relief terrestre tel que nous le connaissons. Il s'agit alors d'expliquer les causes physiques de l'inondation qui, dans le récit de la Genèse, se résument à deux aspects : les "cataractes du ciel", autrement dit les eaux de la pluie (qui tombèrent pendant quarante jours et quarante nuits), et les eaux du "grand abîme", dont la nature exacte reste inconnue.

Les premières tentatives d'explication rationnelle de l'inondation universelle paraissent en Angleterre en l'espace de quelques années. Inspiré par le modèle cosmologique proposé par Descartes dans les *Principia philosophiæ*², le théologien anglais Thomas Burnet suppose dans sa *Telluris theoria sacra*³ que le déluge fut la conséquence naturelle de la constitution de la terre primitive, qui finit par s'écrouler dans un océan intérieur, ce qui limite sensiblement le rôle de l'intervention divine dans le déroulement de la catastrophe. Sa théorie aura cependant de nombreux adeptes en France, et, après quelques modifications en vue d'une plus proche correspondance aux intérêts catholiques, elle sera même adoptée par le très influent abbé

¹ Léonard de Vinci, *Manuscrit de la Bibliothèque du Comte de Leicester*, Holkham Hall, Norfolk, fol. 10, recto. Bernard Palissy, *Discours admirables*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Lib. Blanchard, 1961, p. 157-158. Voir M.S. Seguin, *op. cit.*, p. 54-56.

² René Descartes, *Principia philosophiæ*, 1644.

³ Thomas Burnet, *Telluris Theoria Sacra*, Londres, 1681.

Pluche⁴, qui officialise cette explication du déluge parmi les défenseurs de la tradition religieuse pendant une bonne partie du XVIII^e siècle.

Une deuxième théorie est exposée en 1695, par le naturaliste anglais John Woodward⁵. Il suppose que les eaux du déluge finirent par dissoudre la terre solide et par y faire pénétrer le reste des êtres morts lors de l'inondation, ce qui explique la présence des fossiles au sein des couches sédimentaires. Une fois le déluge terminé et la terre solidifiée, un gigantesque tremblement de terre brisa la couche extérieure du globe, formant le relief terrestre actuel, ce qui justifie la présence de coquilles et fossiles au sommet des montagnes. D'une manière certes très accélérée, Woodward expose ainsi les principes de sédimentation et de disruption sur lesquels se fonde la géologie moderne et offre une autre explication fondée sur les lois de la nature qui limite encore davantage l'intervention divine. Une troisième théorie paraît l'année suivante, elle est le fruit du travail du successeur de Newton à Cambridge, William Whiston. Dans sa *New Theory of the Earth*⁶, Whiston explique que le déluge fut provoqué par le passage, à proximité de la terre, d'une comète dont la queue provoqua d'importantes pluies, et dont l'attraction déclencha la déformation de la croûte terrestre qui, en se brisant, libéra les eaux contenues dans les profondeurs de la terre. De nombreuses autres théories tenteront dans les années suivantes de mettre la physique au service de la théologie, donnant ainsi naissance à un florissant imaginaire scientifique qui finit malgré tout par réduire le rôle de Dieu dans la réalisation du déluge universel⁷.

Mais les vraies difficultés commencent quand on se rend compte que le déluge ne peut avoir eu toutes les conséquences qu'on lui attribue, en particulier les fossiles, et que les strates de la terre, formées sans doute au sein de l'eau, n'ont pu se constituer en un temps aussi court que le dit le texte de la Genèse.

Même si l'histoire du déluge reste la version " officielle " de l'histoire naturelle de la terre, les savants, notamment ceux de l'Académie des Sciences, commencent à étudier l'existence de causes lentes et toujours en cours qui ont façonné et qui façonnent encore le relief terrestre, ce qui prouve que l'histoire géologique de la terre est beaucoup plus longue que ne le supposent les Ecritures (...)

⁴ N.-A. Pluche, *Le Spectacle de la Nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux et à former leur esprit*, Paris, 1732-1750.

⁵ John Woodward, *An Essay toward a Natural History of the Earth*, Londres, 1695.

⁶ William Whiston, *A New Theory of the Earth*, Londres, B. Tooke, 1696.

⁷ À ce propos, voir M. S. Seguin, *op. cit.*, 74-135.

Note sur le déluge et le sublime par Jean-Claude Lebensztejn professeur honoraire de l'Université de Paris-I

(...) Depuis longtemps, la Bible donnait aux peintres matière à mettre sous les yeux des visions de cataclysmes. Pourtant, passé le Moyen Âge, il nous reste assez peu d'images réellement impressionnantes du déluge universel de la Genèse. Uccello, Pontormo : plutôt rares et comme à l'écart sont les artistes qu'inspire vraiment un tel sujet. Dans le canon classique, peu de chose vient à l'esprit : les dessins de Léonard, Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine, Raphaël aux loges du Vatican, et Poussin, dont Constable qualifie le *Déluge* de peinture « unique au monde »¹. En somme, malgré d'assez nombreuses représentations peintes, et surtout graphiques, il paraît presque irréprésentable, sauf à s'inscrire dans un cycle, de la Genèse ou des Saisons. C'est une tempête d'apparence plus modeste, celle de Giorgione, qui exhale cette étrangeté panique de la nature dans sa turbulence que Rameau à son tour nous fait brièvement deviner à l'acte II de *Zaïs* (« Nous rions ici de l'orage / Qui ne se forme que pour eux »).

Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la peinture prend le relais des scénographies de l'opéra ; les vents, les vagues, les éclairs, les flammes, les avalanches, les tremblements de terre et les raz-de-marée, la violence des éléments forment un répertoire d'images visant à produire des frissons délicieux, cependant que de réels désastres, dont les plus marquants furent en 1755 le tremblement de terre de Lisbonne et en 1783 celui de Calabre, éveillaient des sentiments de précarité et faisaient douter de la Providence. Au soir de la Révolution, les catastrophes de la nature paraissaient comme l'annonce des bouleversements de l'histoire ; Louis-Claude de Saint-Martin, qui voyait dans la Révolution « une image abrégée du jugement dernier », parlait des « crises par lesquelles la nature physique sembla prophétiser d'avance cette révolution »⁸. Le Suisse Jean-Pierre Saint-Ours peignit à plusieurs reprises un *Tremblement de terre* dans lequel une famille vêtue à l'antique tente de fuir la terre qui s'écroule sous ses pas, image obsédante des troubles révolutionnaires. La dernière version, conservée à Lausanne, fut terminée en 1806, la même année que la *Scène de déluge* de Girodet, qui est aussi une fantaisie gigantesque et un faux tableau d'histoire. Mais déjà, en 1779, le *Déluge* de Gamelin — une commande religieuse —, celui de Bounieu en 1783, ceux de Regnault et de Louthembourg en 1789-90, ceux de Füssli (v. 1796-1800), celui de Danloux, les groupes sculptés de Clodion (1800-01) et de Mathieu Kessels, s'offraient aux yeux comme des drames préromantiques, concentrant, à la suite du poème de Gessner « Tableau du Déluge » (1762), l'intérêt sur un couple ou une famille qui tente vainement d'échapper au désastreⁱⁱ.

Ces exemples, les derniers surtout, témoignent d'un goût généralisé pour le terrible et le mélodrame que Chaussard condamnait à propos du *Déluge* de Girodet, tout en reconnaissant « le sublime talent de cet Artiste », et qui lui paraissait résulter des turbulences de l'histoire récente : « il semble que les cerveaux paralysés ne puissent plus être ébranlés que par des secousses électriques et violentes [...]. Soit qu'il faille attribuer cet effet à la marche des tems, soit qu'on le rapporte à l'influence des images terribles qu'a présentées une grande révolution, la Peinture elle-même, du moins dans une certaine Ecole, a multiplié les représentations tragiques et même horribles »ⁱⁱⁱ. En arrière-fond, peut-être, le mot attribué à Louis XV : « Après moi le déluge. » Mais aussi le rôle électrisant que le David révolutionnaire assignait à la peinture^{iv} ; il est vrai que Girodet, en 1806, n'offrait plus aux regards du peuple, comme son maître, « les traits d'héroïsme, de vertus civiques ».

En plein XIX^e siècle, des artistes comme John Martin (1826), Thomas Cole (1829), Francis Danby (1837-40), William Westall (1848), Gustave Doré (1866), Lord Leighton (1882-4) ou, plus tard encore, Léon Comerre (1911), prolongent et amplifient dans leurs Déluges et ailleurs le sublime spectaculaire du préromantisme, braquant généralement l'objectif sur la catastrophe

tellurique plutôt que sur la tragédie humaine^v. Martin, en 1840, réexposa une réplique de son *Déluge* accompagnée de deux tableaux illustrant *la Veille du Déluge* et *l'Apaisement des eaux*^{vi}. Le Déluge fut le sujet de concours pour le prix de Rome en 1872^{vii} — juste après la défaite de 1870 et la Commune — ; Saint-Saëns, trois ans plus tard, en fit le sujet d'un oratorio.

Mais en peinture comme en poésie, les naufrages et déluges proprement romantiques, ceux de Byron (*Heaven and Earth*, 1821), Vigny (1823-25), Géricault (v. 1818), Friedrich (v. 1824), ou Turner (1804-5 et 1843, plus des gravures, dessins, études^{viii}), substituent au pittoresque de la terreur une mélancolie révoltée, une question sans réponse adressée au Créateur, une fascination pour le retour au chaos. Seules les personnes dont la foi est intacte admettent le bien-fondé du châtement divin, la vertu régénératrice des catastrophes (...)

De Poussin à Turner, fortune d'une icône par Rémi Cariel

(...) Plusieurs textes littéraires sur le Déluge virent le jour durant le premier tiers du XIX^e siècle en Grande-Bretagne⁹ ; avec les nouvelles hypothèses de la géologie et de la paléontologie, ils dénotaient un intérêt général auquel les artistes prirent part.

Le Déluge de Poussin fut une source directe d'inspiration pour plusieurs d'entre eux. Si les peintures de la fin du XVIII^e anglais consistaient plutôt en scènes individualisées à la française (Füssli et de Louthembourg étaient en outre d'origine continentale), celles du XIX^e s'apparentaient à des marines, à l'instar de *L'Hiver*.

Le bannissement des couleurs lumineuses était une des caractéristiques du Sublime, selon Edmund Burke, et les artistes britanniques s'accordèrent de ce point de vue sur l'efficacité du coloris de Poussin ; ainsi Francis Danby à propos de *L'Hiver* : "The tone is awful"¹⁰ ; Shelley le jugea "terribly impressive" et Turner : "For its colour it is admirable. It is singularly impressive, awfully appropriate..."¹¹. Même pour Fuseli, sévère critique de Poussin, le tableau était une exception et témoignait de "la différence frappante (astounding effect) entre les œuvres inspirées par le sentiment et celles suggérées par le froid raisonnement"¹². Dans "l'allégorie réelle" de Poussin¹³, les Britanniques se méfiaient du parti symbolique pris par l'artiste, mais le rejoignaient sur l'efficacité naturaliste de son coloris.

Dans le même temps, le néo-diluvianisme du premier tiers du XIX^e siècle exprimait un compromis entre science et Bible. Il renouvelait plusieurs tentatives d'explication rationnelle du Déluge du XVIII^e qui – tout en faisant abstraction du contenu moral de l'épisode, et en contestant l'universalité, l'unicité et la durée du Déluge biblique – professait la nécessité de cycles engendrés par des "révolutions" pour expliquer les fossiles ou la formation du relief¹⁴. Les uns mirent en avant le rôle du foyer central de la terre ("vulcanistes"), d'autres des événements diluviens ("neptunistes") ; pour Georges Cuvier, et son adepte britannique William Buckland, le Déluge biblique était le dernier de cette série de cataclysmes aquatiques¹⁵ ; les témoignages géologiques étaient si irréfutables que si la Bible ne l'avait pas raconté, il eut été nécessaire de l'inventer¹⁶.

C'est dans ce contexte que les artistes anglais conservèrent la référence biblique - notamment sur le mode poussinien de la présence lointaine et fantomatique de l'Arche - et cela d'autant plus naturellement que certains d'entre eux (Louthembourg et Martin) avaient participé à l'illustration de la Bible commandée par Thomas Macklin. Dans la brochure qu'il rédigea pour accompagner la publication de sa gravure du Déluge, Martin mêla précisions scientifiques et annotations relatives à la Genèse¹⁷ et *La Veille du Déluge* convoquait des personnages bibliques

⁹ MATTESON, 1981, p. 221

¹⁰ Et plus loin : "The general colour, which is heavy and monotonous, helps nevertheless to create a feeling of desolation", cité par E. Adams, p. 102

¹¹ cité par Jerrold Ziff, "Turner and Poussin", *The Burlington magazine*, vol. CV, n° 724, juillet 1963, p. 316, p. 316

¹² cité par VERDI, 1976

¹³ le terme de Courbet est repris par B. Kerber, op. cit., p.74

¹⁴ cf SEGUIN, pp. 137-177, 414-430

¹⁵ *Le Discours sur les révolutions de la surface du globe* (1812) fut traduit en anglais et édité à cinq reprises entre 1813 et 1829, cf MATTESON, 1981, pp. 221-2

¹⁶ Justine Hopkins, *John Martin, Paintings and projects*, in *Fields of influence*, éd. par James Hamilton, Birmingham (GB), 2001

¹⁷ un exemplaire au John Soane museum, Pc 47-11

antédiluviens¹⁸. Comme pour Milton en son temps, la source biblique présentait aux artistes l'avantage d'associer des sujets épiques à un contenu moral élevé.

Plusieurs scènes de déluge exposées à la Royal Academy ont disparu ; c'est le cas de la peinture de James Jefferys, dont subsiste un dessin. L'artiste retint de Michel-Ange la grappe humaine et l'élan vers l'arbre salvateur (un olivier ?), mais l'œuvre est proche de Poussin par son égalité tonale.

Jacob More peignit un Déluge qui empruntait à Poussin non seulement le coloris, l'astre voilé, l'eau jaillissant des rochers¹⁹, mais peut-être aussi l'idée d'un ensemble sur les quatre Eléments, dans lequel figurait de façon significative une éruption du Vésuve²⁰ au côté du Déluge.

La composition pyramidale de Jacques de Louthembourg, rappelle ses peintures de naufrages. Le serpent se hissant sur le rocher et qui défie les survivants est cependant emprunté à Poussin ; il tranche, par son hiératisme, avec le naturalisme de la scène.

Turner s'intéressa une première fois au thème du Déluge autour de 1800, peut-être en raison de l'étude de Poussin, dont les œuvres constituaient pour lui à cette époque un moyen de hisser le paysage à la grandeur de l'Histoire²¹. Lecteur du célèbre poème des *Saisons* de James Thomson (1700-1748) plutôt que de la Bible, Turner afficha son inspiration littéraire en accompagnant sa peinture d'un extrait du *Paradis perdu* de Milton. Terminé en 1805, présenté à la Royal Academy en 1813, le tableau avouait une dette au coloris de Poussin, que l'artiste anglais avait qualifié de " sublime ", ainsi qu'à la présence de l'Arche qui apparaît à la faveur de l'éclair. La composition se souvient de la bipartition de l'image du Français, laissant au centre une échappée vers l'horizon. Mais Turner substitua des éléments déchaînés aux stables rochers, et retrouva les scènes de détresse, sauvetages désespérés et corps noyés, des compositions antérieures à celles de Poussin.

Le serpent vivant, au tout premier plan, et celui enroulé sur l'oiseau, offrent un évident parallèle avec ceux de *L'Hiver*. Turner reprit la composition pour la gravure en 1828, peut-être stimulé par la rivalité avec les jeunes peintres Danby et Martin²², auteurs de Déluges catastrophiques.

Après plusieurs grands tableaux épiques, Martin présenta son Déluge à la British Institution en 1826. Il le grava en 1828, à la manière noire – une spécialité britannique qui convenait particulièrement bien à l'esthétique luministe de l'artiste et au sujet. Il soigna le coloris, en faisant de savants mélanges de pétrole à l'encre²³.

La volonté de représenter une catastrophe à l'échelle cosmique n'était pas sans lien avec la vogue du panorama et du diorama. La composition doit à Turner l'impressionnante vague qui s'élève sur la droite. De Poussin, Martin ne cite que la pâle lueur des astres, qui permet de deviner l'Arche, dans le lointain. Si le Français s'était élevé à un point de vue méta-historique, l'Anglais reléguait l'homme à une dimension insignifiante – " topdressing on a rock of ages " ²⁴ - témoin de son intérêt pour l'archéologie préhistorique. À la fin du XVIII^e siècle, les grands travaux entrepris pour développer les canaux et les mines aidèrent en effet à révéler l'âge et la

¹⁸ Les patriarches et la famille de Noé sont groupés autour de Mathusalem, qui a demandé à Noé d'ouvrir le Livre d'Henok

¹⁹ PALEY, p. 13

²⁰ conservé à la Galerie Nationale d'Edimbourg

²¹ Ziff, op. cit., p.320

²² *Colour into line. Turner and the art of engraving*, Londres, Tate Gallery, 1989, cat. n° 56

²³ Pendered, op. cit., p. 153

²⁴ selon l'expression de William Feaver dans *The Art of John Martin*, Oxford, 1975, p.94

formation de la terre, engendrant une compréhension nouvelle de la stratigraphie lithique²⁵. L'insistance sur les rochers rappelle aussi que l'imaginaire de l'artiste était imprégné des mines de charbon et hauts-fourneaux de sa région natale - le Pays noir²⁶.

Dans l'histoire de la représentation du Déluge, la rencontre entre art et science atteignit son zénith avec Martin, symbolisée par la visite de Cuvier dans l'atelier du peintre. Outre les indications précises données dans le livret de l'exposition sur la proportion des hommes par rapport à la taille des montagnes, la représentation de la comète, particulièrement visible dans *La Veille du Déluge*, se référait à l'ancienne théorie de William Whiston²⁷. Par ailleurs, en représentant une hyène devant une grotte (à droite de l'image), Martin vulgarisait le débat scientifique sur la signification des ossements trouvés en 1821 dans le Yorkshire²⁸.

Le Déluge de Martin présentait une familiarité de composition avec *Une Tentative de représenter l'ouverture du sixième sceau* de Danby, qui eut un succès considérable à la Royal Academy, en 1828. Danby conçut à cette époque son projet de Déluge mais ne le peignit qu'en 1840, à l'issue d'un séjour de trois ans à Paris où le peintre copia peut-être le tableau de Poussin²⁹; l'esquisse de York confirme que *L'Hiver* restait un stimulant. La taille monumentale de la composition finale répond à l'une des conditions du Sublime selon Burke et se ressent de la compétition avec Martin. Cette dimension explique la quasi-absence de couleur locale; le bleu métallique associé à la luminosité boréale de l'œuvre originale traduit une recherche d'atmosphère crépusculaire inspirée de l'exemple de Poussin.

L'œuvre est redevable au naturalisme admiré de *L'Orage* de J. Ruysdael et à la facture lisse de la peinture académique française. C'est cependant le *Radeau de la Méduse* - tenu par Danby pour la plus grande peinture d'histoire - qui lui inspira le promontoire rocheux auquel les personnages s'agrippent; pour évoquer la fin du monde, le peintre choisit logiquement la diagonale descendante (...).

²⁵ Hopkins, op. cit.

²⁶ MATTESON, 1981 et Feaver, op.cit.

²⁷ cf p. de ce catalogue (texte Seguin)

²⁸ Buckland voulut en déduire que des animaux avaient habité des régions sèches avant et après le Déluge, cf Hopkins, op. cit.

²⁹ *Francis Danby 1793 – 1861*, Bristol Museum/Londres Tate Gallery, 1988-1989, p.114. " One can never forget it " admit Danby au sujet de *L'Hiver* (cité par VERDI)

Les amours des filles des hommes et des fils de Dieu : l'énigme des causes par Sylvie Wuhrmann

(...) C'est en 1762 que l'écrivain Salomon Gessner (le parrain de Füssli) publie à Zurich *Ein Gemahld aus der Syndfluth. Semira und Semin*, un court poème racontant les derniers instants de deux jeunes amants, victimes des eaux du déluge³⁰. Quatre ans plus tard, le texte paraît en France dans deux traductions différentes³¹. Bénéficiant de la renommée exceptionnelle dont Gessner jouit alors dans ce pays, il connaît, jusqu'en 1848, plus de cinquante-cinq éditions en langue française. Le texte sera également traduit ou imité en danois, en hollandais, en suédois, en polonais, en italien, en tchèque, en anglais, en hongrois, en grec, et en roumain³². Le poète zurichois met en scène dans ce «tableau» une attitude sublime et exemplaire : la soumission absolue à la volonté de Dieu. Il faut souligner que l'écrivain se sert de l'épisode du déluge comme d'un simple cadre narratif : le récit ne contient aucune allusion au texte de la Genèse, et Noé et l'arche ne sont même pas mentionnés. Sémire et Semin, ses héros, sont deux jeunes gens au cœur pur, qui ne connaissent pas le péché. Surpris par le déluge le jour même où ils se sont juré un amour éternel, les deux amants réfugiés au sommet d'un rocher voient disparaître tour à tour les membres de leur famille ; ils se retrouvent seuls au milieu de la tempête. L'essentiel du poème décrit l'évolution de leurs sentiments au vu d'une mort inéluctable et d'un châtement qu'ils n'ont pas mérité. Désespérés, puis révoltés, puis suppliants, Sémire et Semin acceptent enfin leur destin : réconciliés avec la volonté divine, confiants dans le jugement du Créateur, ils font paisiblement face à la mort, certains qu'une vie éternelle les attend dans l'au-delà. Une vague les emporte.

La grande innovation de Gessner est d'une part de déplacer le moment du déluge à celui où les tout derniers hommes vont périr — réfugiés sur l'ultime sommet que l'eau n'a pas encore recouvert —, et de l'autre de transformer radicalement la nature de ces derniers survivants. En contradiction avec la Bible, il imagine que la terre n'est pas entièrement corrompue, et qu'outre les huit habitants de l'arche, il se trouve deux jeunes gens à l'âme pure, épargnés par la contagion du mal, mais qui subissent quand même le châtement. Les hommes frappés par le déluge étaient jusqu'alors coupables, ils deviennent innocents. Ils étaient le miroir des pécheurs expiant leurs crimes au jour du Jugement dernier, ils deviennent des martyrs et incarnent désormais la promesse de la salvation pour ceux qui restent dans les voies de Dieu.

Fait intéressant, les illustrateurs successifs de ce poème allaient en donner une interprétation contraire au message moral délivré par Gessner, que traduit encore la gravure que le poète-dessinateur a lui-même réalisée pour la quatrième édition de ses œuvres complètes, parue en 1770. En accord avec son texte, Gessner montre les deux amants embrassés, debout au sommet du rocher et attendant la mort avec dignité et confiance. Placée en cul-de-lampe à la fin du texte, la vignette agit comme un point d'orgue ; l'image se rapporte implicitement aux derniers mots du poème :

³⁰ *Gedichte von S. Gessner*, Zurich, Orell Gessner und Comp., 1762, pp. 153-160 ; *S. Gessners Schriften*, Zurich, Orell, Gessner, u. Comp., 1762, vol. 4, pp. 157-165.

³¹ *Traduction de la Description du Déluge, En Allemand, Par M. Gessner*, in *Pastorales et poèmes de M. Gessner, Qui n'avoient pas encore été traduits [...]*, Paris, Vincent-Lottin le Jeune, 1766, pp. 15-24, (traduction par l'abbé Bruté de Loirelle, texte en prose suivi d'une adaptation partielle en vers, pp. 25-26) ; *Tableau du Déluge. Sémire & Semin*, in *Choix de poésies allemandes, Par M. Huber*, Paris, Humblot, 1766, vol. 1, pp. 344-349 (traduction sous la direction de Michael Huber ; c'est cette version qui fut la plus souvent éditée).

³² D'autres traductions françaises viennent également s'ajouter aux deux déjà citées, cf. Paul Leemann-van Elck, *Salomon Gessner. Sein Lebensbild mit beschreibenden Verzeichnissen seiner literarischen und künstlerischen Werke*, Zurich-Leipzig, Orell Füssli Verlag, 1930, p. 198 sq.

«Je t’embrasse, Sémire ! dit le jeune homme, je t’embrasse ! Ô mort, je te salue ! Nous voici ! Loué soit l’Être éternellement juste !» Ils parlaient ainsi, &, se tenant embrassés, ils furent entraînés par les flots.³³

Mais dès Jean-Jacques-François Le Barbier (1779-1793) les illustrations résumeront le *Tableau du Déluge* à la vision de deux jeunes gens terrorisés, implorant en vain la clémence divine, victimes malheureuses d’un châtement qui aurait dû les épargner. Inspiré par le poème, le tableau envoyé par Pierre-Maximilien Delafontaine au Salon de 1798, *Une scène du Déluge, tirée d’un fragment de Gessner*, offre le même spectacle désespéré. Face à ces images, le spectateur éprouve le sentiment d’une profonde injustice, alors que la lecture du poème laisse une impression bien différente. Gessner a paradoxalement promu un sentiment qui va à l’encontre des Écritures : tous les hommes emportés par les eaux du déluge n’étaient pas coupables, des innocents aussi ont péri, frappés par un châtement qu’ils ne méritaient pas. En écho résonne le cri de révolte de Voltaire, au lendemain du tremblement de terre qui dévasta Lisbonne en 1755, et bouleversa l’Europe des Lumières :

Direz-vous, en voyant cet amas de victimes :
«Dieu s’est vengé, leur mort est le prix de leurs crimes?»
Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants
Sur le sein maternel écrasés et sanglants?³⁴

Cette idée se trouve déjà en germe depuis la Renaissance dans les représentations du déluge, qui fourmillent d’épisodes touchants, de tentatives désespérées de sauvetage entre parents et enfants. Le plus célèbre se trouve chez Poussin, qui met en scène une mère s’efforçant depuis une barque de donner son enfant à un homme sur un rocher; témoin de la fascination exercée par ce détail, une conversation entre Bernardin de Saint-Pierre et Rousseau où le serpent, motif sublime apprécié depuis toujours par les admirateurs du tableau, est évincé au profit de cette famille en équilibre précaire :

«[Ainsi], lui disois-je un jour sur le tableau du deluge de Poussin [c’est Bernardin qui parle], vous fixés l’attention sur le serpent ; en effet il se roidit contre les eaux qui gagnent et montent ; mais dans ce tableau [il y a] un caractère bien plus fort : l’enfant, que le pere donne a la feme sur un rocher, qui s’aide de ses petites jambes. L’ame est saisie [de voir] au milieu des crimes de la terre, des eaux debordees, des foudres lointains, de ce jour tenebreux qui punit les crimes de la terre, le spectacle de l’innocence sousmise a la même loi ; et lorsque tous, inquiets, [sont] ocupés de leur conservation, l’amour paternel [est] plus puissant que le soin de sa conservation.» Il me dit : «Oh ! oui, c’est l’enfant, il n’y a pas de doute, qui est l’objet principal.»³⁵

Des scènes telles que celles-ci sont bien sûr calculées pour émouvoir, et en les découvrant le spectateur est immanquablement gagné par la pitié ; mais face aux *Déluges* réalisés autour de 1800, qui ne montrent plus que l’innocence accablée, il éprouvera avant tout un intense sentiment d’injustice.

³³ «Ich umarme dich, Semira ! sprach der Jüngling, ich umarme dich ! O Tod, sey willkommen ! Hier sind wir ! Gelobet sey der ewig Gerechte ! Sie sprachen so, und die Fluth spülte die sich Umarmenden weg.» (cité d’après la traduction de Michel Huber, *op. cit.*).

³⁴ Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne ou examen de cet axiome : Tout est bien* (1756), cité d’après les *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877, p. 472.

³⁵ Henri Bernardin de Saint-Pierre, *La vie et les ouvrages de Jean-Jacques Rousseau*, éd. Maurice Souriau, Paris, Cornély & Cie, 1907, p. 98 (texte posthume).

Le *Tableau du Déluge* de Gessner permet de mieux comprendre les transformations importantes qui affectent la représentation du déluge au moment de son apparition en force sur la scène artistique. Entre 1771 et 1820, plus de vingt *Déluges* sont en effet présentés aux Salons des Académies de Paris et de Londres³⁶. Tandis que les artistes, depuis la Renaissance, rendaient l'universalité du déluge par la représentation d'une foule, ils préféreront désormais signifier la perte de l'humanité par la mort d'un couple, ou d'une famille, présentés comme les ultimes survivants de l'inondation ; au récit d'un malheur collectif se substitue celui d'un drame individuel. Le paysage se limite à un décor succinct et sombre, la figure occupant tout l'espace de la représentation. Enfin, l'arche, qui était jusqu'alors l'un des éléments constitutifs de l'iconographie, devient toute petite, ou s'évanouit. L'une des conséquences de la disparition de ce référent biblique est que le déluge tend à s'identifier à une catastrophe naturelle³⁷.

Une soixantaine d'années plus tard, en 1826, Alfred de Vigny publie un poème en vers intitulé *Le Déluge, Mystère* où le souvenir de Gessner est encore vif. Là de nouveau, le lecteur découvre les derniers instants des derniers rescapés du cataclysme, une jeune vierge et un berger, qui comme Sémire et Semin, s'aiment et meurent, bien qu'ils aient vécu dans l'innocence³⁸. Mais Vigny insère une nouveauté de taille : le berger est né des amours d'un ange et d'une mortelle. L'«explication des anges», dont on se souvient qu'elle était passée de mode depuis la fin de l'Antiquité, connaît en effet un regain d'intérêt au XIXe siècle suite à la parution, en 1821, de la première traduction intégrale en anglais du Livre d'Hénoch (...)

³⁶ Ces Déluges sont présentés en France par Charles de Wailly (1771, n° 162) ; Jean-Baptiste Regnault (1789, n° 91 et 1791, n° 211) ; Jean-Claude Naigeon (1793, n° 617) ; Lagrenée l'Ainé (1796, n° 229 bis) ; Pierre-Maximilien Delafontaine (1798, n° 106) ; Pierre-Joseph Wallaert (1800, n° 428) ; Clodion (1801, n° 413) ; Henri-Pierre Danloux (1802, n° 965) ; Girodet (1806, cat. 223) ; Jean-Baptiste Hubert (1819, n° 607). Les œuvres sur ce thème exposées à la Royal Academy sont de James Jefferys (1775, n° 163) ; Mauritius Lowe (1783, n° 465) ; Maria Cosway (1785, n° 65) ; Pietro Bettelini (1786, n° 609) ; James Green (1801, n° 297) ; Benjamin West (1791, n° 169 et 1805, n° 77) ; William Turner (1813, n° 213) ; Isaac Pocock (1815, n° 437) ; Richard G. Freebaim (1820, n° 1072). Voir Verdi 1981, Matteson 1981, Levitine 1984, Wuhmann 1991 et 1992.

³⁷ L'exemple le plus remarquable étant la *Scène de Déluge* de Girodet présentée au Salon de 1806 (Paris, Louvre), qui ne représente selon l'artiste qu'une simple inondation.

³⁸ Alfred de Vigny, *Le Déluge. Mystère* (1826), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1986, vol. 1, pp. 32-41.

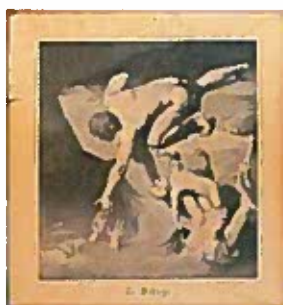
Liste des oeuvres

Datation	N° inv.	Tech.	Dim sans cadre en cm	dim.avec cadre
19e s	MTC 4854	Dessin	13,4 x 17,4	40,5 x 53
1785		H/T	119 x 162	148 x 191
avant 1819	D.843.1.12	H/T	126 x 174	
	D 2792	Dessin		
	Rés. 3509 (1)	Livre	44 x 31	
	Virely 1 (V)	Livre	44 x 31	
1653	Est 180	livre		
	Marillier 26 bis	Livre	28,3 x 18,6	
	Est. 414	Livre	25 x 20	
	Est 340			
	Marillier 110	Livre		
	1938 F 434	H/T	61 x 47	
vers 1555-1558	Ecl 888	Coupe en émail peint et cuivre doré		
vers 1555 - 1560	EC. 21	panneaux de céramique, décor de grand feu, faïence	141 x 227	141x97
fin 17e siècle	L-I-39	H/T	38,2 x 52,7	52 x 68
fin 17e siècle	L-I-43	H/T	38,2 x 52,8	52 x 68
	B 297	dessin	57x57	
	H 873	dessin	60x60	
publiée chez Mame, 1866	BM Lyon SJ E 781/6	livre	44x34	
18e s	BM F18cou007555	Gravure (eau forte)	24,2 x 31,6	40 x 50
XIX e siècle		esquisse à l'huile	46 x 33 cm	
vers 1806	989-12	Dessin	30x40	37x47
	837.1.1140	Aquarelle, sépia, plume et lavis sur papier	20,7x26,6	44x56,5
	837. 1. 1143	crayon noir	42,5x33,3	56,5x44
	HISTPC 33B (G22341)	Estampe	29,2 x 22,7	53,7x43,3
vers 1616	3492	Dessin	26 x 35,8	45x63

19e s		Pierre noire et fusain	54 x 44 cm	
XVIe	3898	Dessin		
	10501	Dessin	18,4 x 41,6	
	10459	Dessin	12,8 x 42,3	
	21.256	Dessin		
	34 598	Dessin	40 x 50	
	9573	Dessin	216 x 305	
	inv. 1802, portefeuille 73	Gravure		
salon de 1789	INV 7380	H/T	89 x 71	
lère moitié XVIIe	INV 699	H/T	74 x 96	
lère moitié XVIIe	890.17	Dessin	33,2 x 44,7	
1798	1974.73.429	Dessin	28,6 x 22,4	
	880 16 4 2°	Dessin	13,8 x 21	
	SR 90	H/T	99 x 138	111x150
1813	78.1.1	H/T	147x 1,95	162x 210
vers 1600	D 1803 16 (RO 412)	Huile/bois	46 x 28	62,5x45
1615	D 1812 7 (RO 473)	Huile/bois	112 x 155	138x181
	GK 53	huile/cuivre	27,5 x 36	
1840	M-M-10-3	Gravure	47,6 x 71,4	
vers 1490	1865-8-12-88	Gravure	27,5 x 40,9	
	1868-8-22-1694	Gravure		
vers 1840	NO 6134	H/T	71 x 110	
1805	NOO493	H/T	142,9 x 235,6	

	E 529-1966	Gravure		
vers 1772		dessin	66,6x100,6	
vers 1828	YORAG 576	H/T	66 x 86,4	
1ère moitié du 16e siècle	6 752 F	dessin	15,8x24,4	34x47
lère moitié XVIe	6 754 F	dessin	26,6x40,3	34x47
vers 1600	sans	H/T		
XVIIe	sans	Huile sur cuivre	18 x 23,5	23,7x29
	RP-P-OB-30.951	gravure		
	RP-P-OB-30.952	gravure		
	RP-P-OB-5417	gravure		
	RP-P-OB-5418	gravure		
	RP-P-OB5419	gravure		
	RP-P-OB-5420	gravure		
	RP-P-OB-5421	gravure		
	RP-P-OB-5422	gravure		
	RP-P-OB-5424	gravure		
	RP-P-1905-3933	Gravure		
vers 1583 (?)	os 74-353	Huile/bois	diam. 35, 5	
	NR 2113	Dessin	57 x 93	
1555	X. 2230	Gravure	60,3 x 88,5	
1581	Bil.632	Gravure	35,2 x 45,8	47,9x66
1581	bil.I.633	Gravure	35,2 x 45.7	47,9x65,8
vers 1796	G 1977.43	H/T	137 x 121	
1762	CR 213	H/T	40 x 31	58,2x50
1806	inv. 1132	H/T	142 x 185	
vers 1800	inv. 815	Aquarelle marouflée sur toile	104.5 x 73	
Paris, 1786	AVB 490	Livre	30 x 22	
1675		Livre	38 x 26	
vers 1800		H/T	158 x 119	

Visuels disponibles pour la presse (uniquement pendant la durée de l'exposition)



1. Joseph-Désiré Court
Le Déluge, entre 1822 et 1827
Dessin (pierre noire et fusain), 54 x 44cm
Paris, collection particulière



2. Anne Louis Girodet
Etude pour une scène de déluge, 1806
Dessin
Montargis, musée Girodet



3. Antonio Carracci
Diluvio universale, vers 1600
Huile sur toile, 155,5 x 233,5cm
Italie, collection particulière



4. Nicolas Chaperon
Le Déluge, 17ème siècle
Dessin, 33,2 x 44,7cm
Poitiers, musées de la Ville



5. Louis Jean Desprez
Le tremblement de terre de Messine, vers 1783
Dessin, 57 x 93cm
Uppsala, Bibliothèque de l'université



6. Attribué à Antoine Rivalz
Le Déluge, vers 1690-1700
 Huile sur cuivre, 19 x 23,5cm
 Rome, collection particulière



7. Orsi Lelio
Frise : Déluge mythologique
 Dessin, 18,4 x 41,6cm
 Paris, Musée du Louvre
 ©RMN



8. Cornelis Cornelisz
L'Humanité avant le Déluge
 Huile sur bois, 112 x 155cm
 Toulouse, Musée des Augustins



9. Nicolas Chaperon
Le Déluge
 Huile sur toile, 99 x 138,5cm
 Rouen musée des Beaux-Arts



10. Joseph Mallord William Turner
Le Déluge, 1805
 Huile sur toile, 142,9 x 235,6cm
 Londres, Tate Gallery



11. Jean-Baptiste Regnault
Le Déluge, salon de 1789
 Huile sur toile, 89 x 71cm
 Paris, Louvre, Peintures
 ©Photo RMN/Christian Jean