

Tableaux du déluge : notes sur l'évolution d'un thème en France, aux XVIIIe et XIXe siècles

Autor(en): **Wuhrmann, Sylvie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870593>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TABLEAUX DU DÉLUGE

Notes sur l'évolution d'un thème en France, aux XVIII^e et XIX^e siècles

A la fin du XVIII^e siècle, le déluge, qui n'a inspiré en France aucune œuvre majeure depuis Poussin, devient un sujet à la mode. Ce phénomène s'explique partiellement par la publication d'un poème de Salomon Gessner, qui remet l'histoire au goût du jour. L'analyse de ce texte et de sa réception permet de mieux comprendre les nouveaux critères de représentation du thème biblique, assimilé désormais à l'évocation d'une famille en détresse. Dans la première moitié du XIX^e siècle, sous l'influence de certains textes scientifiques, l'iconographie du déluge connaît d'autres métamorphoses; c'est ce qu'illustre la dernière partie de ce travail, consacrée à l'étude d'un *Déluge* «préhistorique», celui de Paul Chenavard.

Entre 1771 et 1820, une vingtaine de *Déluges* furent présentés aux Salons de Paris et de la Royal Academy à Londres. Pourquoi cet engouement soudain pour un thème qui n'était jusqu'alors pas très populaire, ni en France, ni en Angleterre? Plusieurs historiens de l'art se sont récemment penchés sur le problème¹. Si leurs hypothèses sur les causes du phénomène varient, tous

1. L'importance du phénomène en France est relevée pour la première fois dans le catalogue *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974: trois *Déluges* y sont reproduits (n^{os} 26, 63, 149). Par la suite, George Levitine a fait œuvre de pionnier en publiant plusieurs études capitales sur ce sujet; pour simplifier, je les citerai en cours d'argumentation. D'autres essais sont plus particulièrement consacrés aux *Déluges* anglais: Lynn R. MATTESON, «John Martin's "The Deluge"», *Pantheon*, vol. XXXIX/3, 1981, p. 220-28; Richard VERDI, «Poussin's "Deluge": the Aftermath», *The Burlington Magazine*, vol. CXXIII, n^o 940, July 1981, p. 389-400; Morton D. PALEY, *The Apocalyptic Sublime*, New Haven - London, Yale University Press, 1986.

s'accordent à voir dans le déluge un sujet-clef de l'esthétique préromantique, un indice révélateur de la fascination de l'époque pour les motifs apocalyptiques et les catastrophes naturelles.

Cet article s'inscrit dans la prolongation de ces réflexions. En me limitant à l'étude de *Déluges* réalisés en France entre le dernier quart du XVIII^e et le milieu du XIX^e siècle, j'essaierai, à la lumière de documents contemporains, de montrer comment s'opère la réactualisation du thème. Dans un premier temps, je me livrerai à l'analyse détaillée d'un poème de Salomon Gessner, souvent cité parmi les facteurs qui ont favorisé le retour du thème, mais qui n'a jamais fait l'objet d'une étude circonstanciée. Nous verrons ensuite comment l'iconographie du déluge évolue, en nous attardant sur des œuvres qui sortent du corpus habituellement reproduit. Ce parcours s'achèvera par la présentation du *Déluge* de Paul Chenavard, composition influencée par les théories de Georges Cuvier sur la fonction du cataclysme biblique dans l'histoire de la terre.

En 1762, Salomon Gessner publie simultanément à Zurich deux recueils poétiques². Il y rassemble des œuvres déjà connues qui lui ont apporté une célébrité européenne — «Daphnis», «Der Tod Abels», les «Idyllen» —, et propose quelques textes nouveaux. Parmi ces inédits, on trouve «Ein Gemaehld aus der Syndfluth». Ce petit poème en prose cadencée raconte les derniers instants de Semira et Semin, un jeune couple victime du déluge universel.

Avant d'examiner ce texte de plus près, retraçons brièvement l'histoire de sa diffusion en France. Le poème est traduit pour la première fois en 1766, par l'abbé Bruté de Loirelle, dans une version en prose suivie d'une transposition partielle en vers³.

2. *Gedichte von S. Gessner*, Zürich, Orell, Gessner und Comp., 1762, et *S. Gessners Schriften*, Zürich, Orell, Gessner, u. Comp., 1762, 4 t. Pour tout ce qui concerne les éditions de Gessner, cf. Paul LEEMANN-VAN ELCK, *Salomon Gessner, sein Lebensbild mit beschreibenden Verzeichnissen seiner literarischen und künstlerischen Werke*, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1930. On trouvera de plus amples informations sur Gessner (et une bibliographie très complète) chez Martin BIRCHER et Bruno WEBER (avec la collaboration de Bernhard von WALDKIRCH), *Salomon Gessner*, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1982.

3. «Traduction de la Description du Déluge, En Allemand, Par M. Gessner» et «Fragment en Vers de cette même Description», *Pastorales et*

Une autre traduction, «Tableau du Déluge», paraît la même année sous la direction de Michael Huber⁴. Jusqu'en 1824, le poème connaît six traductions différentes, la plupart en vers, et paraît dans une quarantaine d'éditions. Il faut cependant relativiser l'importance de ces chiffres, qui révèlent avant tout l'enthousiasme général que soulevèrent en France les écrits de Gessner. Notre poème bénéficia de la diffusion immense d'un auteur, sans être lui-même la cause de cette popularité. Contrairement à de longs textes comme «La Mort d'Abel» ou «Daphnis», le «Tableau du Déluge» ne fut jamais l'objet d'une édition à lui tout seul: sa brièveté le vouait à ne paraître qu'en compagnie d'autres textes, le plus souvent dans les œuvres complètes de Gessner, ce qui complique l'évaluation de sa réception effective.

Voyons maintenant le poème dans le détail. Le «tableau» s'ouvre juste avant que les eaux du déluge ne recouvrent tout à fait la terre: un promontoire rocheux émerge encore des flots. Quelques malheureux rescapés cherchent à l'escalader, mais un pan de la falaise s'écroule et les entraîne. Seul un couple échappe à ce glissement de terrain et parvient à se hisser au sommet du rocher: Sémire et Semin, «deux tendres amans qui venaient de se jurer un amour éternel». Gessner joue ici sur un paradoxe qui constitue en même temps le ressort dramatique du poème: les ultimes survivants du cataclysme déchaîné par Dieu pour détruire l'humanité corrompue sont deux jeunes gens au cœur pur, qui ne connaissent pas le péché. L'essentiel du texte décrit l'évolution de leurs sentiments au vu d'une mort inéluctable et d'un châtiement qu'ils ne méritent pas. Saisie d'angoisse, Sémire s'évanouit. Son compagnon la ranime, et la jeune fille, révoltée contre l'injustice de leur sort, adresse à Dieu des paroles amères et en même temps le supplie de les épargner: «Dieu! les années de notre jeunesse s'écouloient dans l'innocence... Hélas! il n'est donc plus de salut, plus de miséricorde à espérer...» Semin la

Poèmes de M. Gessner, Qui n'avoient pas encore été traduits; suivis de deux Odes de M. Haller [...] et d'une Ode de M. Dryden [...], Paris, Vincent et Lottin le Jeune, 1766, p. 15-24 et 25-26.

4. *Choix de poésies allemandes, Par M. Huber, Paris, Humblot, 1766, t. 1, p. 344-49.* La traduction en prose de Huber, Bavaois établi à Paris, est de beaucoup la plus respectueuse du texte original; c'est aussi celle qui fut la plus souvent utilisée. Sa parution à Zurich du vivant de Gessner lui confère en outre le statut de version française officielle. C'est ce texte que je citerai désormais.

réconforte: il ne faut pas douter, mais accepter la volonté de Dieu, qui saura reconnaître leur innocence. Un bonheur éternel les attend:

Oui, ma chère Sémire! élevons nos mains vers Dieu. Est-ce à des mortels à juger de ses voies? Celui dont le souffle nous a animés, envoie la mort aux justes & aux injustes. Mais heureux celui qui a marché dans le sentier de la vertu! Ce n'est plus pour la vie que nous t'implorons, ô Dieu juste! Enlève-nous dans ton jugement; mais ranime la grande espérance de cette félicité inexprimable que la mort ne sauroit plus troubler.

Pleins de confiance et d'espoir, tels deux martyrs affrontant le supplice, les amants font calmement face à la mort; leurs derniers mots sont pour louer Dieu. Une vague les emporte.

Selon George Levitine⁵, le déluge évoqué par Gessner «n'ayant rien en commun avec la Bible ou Ovide est entièrement imaginaire», «indéterminé». Je ne suis pas entièrement de cet avis. Il est bien clair que notre poème n'entretient aucun lien de filiation avec la description du déluge que l'on trouve dans les *Métamorphoses* d'Ovide⁶; par contre, son titre définit sans ambiguïté la catastrophe comme «le» déluge, ce qui, à l'époque où le texte a été écrit, ne peut que désigner le déluge de la Genèse. Les fréquentes allusions à Dieu (appelé aussi «Juge», «Eternel»), l'usage d'un vocabulaire biblique («salut», «trône du Très-Haut», «cantiques», etc.) confirment la référence aux Ecritures. Gessner propose certes une vision de l'événement très différente du récit biblique: l'arche de Noé, par exemple, n'y apparaît pas. Cette curieuse absence est en fait très révélatrice: elle permet de comprendre que le poète se sert de l'épisode du déluge comme d'un cadre narratif dans lequel il développe une fiction, fiction où Noé et son arche n'ont aucun rôle à jouer. Pourquoi précisément l'épisode du déluge? Les raisons de ce choix plutôt étrange s'éclairent à la lecture de la préface de «La Mort d'Abel», où Gessner, pour empêcher qu'on l'accuse de profaner les textes sacrés, défend longuement la liberté du poète à puiser dans la matière biblique:

5. George LEVITINE, «Le Déluge oublié de Michel-Honoré Bounieu», *La Gazette des Beaux-Arts*, 6e période, t. LIII, 1984, p. 44-50 (p. 48).

6. Ovide, *Met.* I, vv. 262-312.

[La vraie poésie] ne fait point tort à la religion, en lui empruntant des faits pour les chanter. Elle les prend dans cette source sacrée [...] parce qu'ils font voir clairement quelles influences la véritable religion a sur l'homme dans les diverses situations de sa vie. Elle présente l'Histoire sainte par ses endroits les plus saillans, met à profit, pour en augmenter la crédibilité, les circonstances les plus convaincantes, & les réflexions les plus instructives.

Gessner utilise donc le déluge à des fins didactiques, pour mettre en scène dans des circonstances extrêmes une attitude sublime et exemplaire: la confiance absolue dans le jugement de Dieu. Son poème est une exaltation de la foi.

L'illustration joue un rôle non négligeable dans l'histoire de la réception d'un texte. Ce rôle est d'autant plus important dans le cas particulier: en conséquence de sa brièveté, le «Tableau du Déluge» n'eut jamais droit, dans les éditions illustrées, à plus d'une estampe. Or le récit expose, nous l'avons vu, une situation qui évolue de la détresse à la sérénité. Le parti pris de l'illustrateur quant au choix du moment représenté est donc déterminant puisque son image, forcément unique, fonctionnera comme résumé visuel du texte.

La plus ancienne illustration du poème est une petite gravure en médaillon, réalisée par Salomon Gessner lui-même, qui paraît en 1770 dans une édition zurichoise (fig. 1)⁷. En accord avec le message moral qu'il entend délivrer, Gessner dessine les deux amants enlacés, debout et bien droits au sommet du rocher, attendant la mort avec dignité et confiance. Placée à la fin du poème, la vignette en illustre implicitement les derniers mots: «O mort, je te salue! Nous voici! loué soit L'Être éternellement juste! Ils parloient ainsi, &, se tenant embrassés, ils furent entraînés par les flots.»

L'examen des illustrations françaises du poème va montrer que leurs auteurs, bien loin d'évoquer cet apaisement final, privilégient invariablement l'image pessimiste de deux jeunes gens désespérés — expression de l'innocence injustement accablée —, au point d'imposer une vision qui contredit le sens du texte.

7. Cette vignette fut employée exclusivement dans des éditions en langue allemande; il y a peu de chances qu'on l'ait connue en France.

Entre 1779 et 1793, Jean-Jacques-François Le Barbier publie une édition luxueuse en trois volumes de l'œuvre de Gessner, enrichie d'estampes réalisées d'après ses propres dessins. Une planche hors-texte accompagne le «Tableau du Déluge» (fig. 2). On y voit Sémire et Semin affaissés sur le rocher; leurs visages tournés vers le ciel expriment la détresse, le doute. Un éclair fendait les nuages, le corps d'une femme flottant à leurs pieds ajoutent encore à l'horreur de la scène. La légende de l'image indique que l'instant évoqué appartient aux débuts du poème: à peine revenue de son évanouissement, Sémire, affolée par le déchaînement des éléments, supplie Dieu de les sauver: «O Dieu! O Juge! il n'est donc plus de salut, plus de miséricorde pour nous?»

La composition de Le Barbier aura une influence durable sur les illustrateurs suivants. En 1793, par exemple, Charles Monnet s'en inspire largement pour donner dans la surenchère en échevelant les figures et en multipliant les éclairs et les cadavres (fig. 3). Mais il se produit ici un glissement symptomatique: cette vision dramatique ne sert plus à illustrer le début du poème, mais ses dernières lignes. Une distorsion s'établit entre le sens du texte et celui de l'image; la signification du poème est faussée. Le phénomène se reproduira systématiquement dans les estampes postérieures.

Ces quelques précisions sur les illustrations du poème de Gessner permettent de se faire une idée du type de réaction que sa lecture engendra: le «Tableau du Déluge» ne fut pas tant apprécié pour son enseignement chrétien, complètement évacué des images, que pour la situation tragique qui n'en était que le prétexte. On en trouve la confirmation dans un tableau présenté au Salon de 1798 par Pierre-Maximilien Delafontaine, *Une scène du Déluge, tirée d'un fragment de Gesner* [sic] (fig. 4)⁸. A nouveau, la mise en scène est pathétique: Sémire défaille, son compagnon, la main crispée sur sa poitrine, l'empêche de tomber. La référence, au-delà de Gessner, à la Bible, justifie l'emploi d'un grand format, ce qui confère aux deux personnages à moitié nus (draperies mouillées pour elle, flottantes pour lui) une stature héroïque.

8. Le titre précis du tableau permet d'identifier le texte utilisé par l'artiste: il s'agit du fragment en alexandrins de Bruté de Loirelle (cf. note 3). Ce morceau de vingt-quatre vers qui n'expose que l'ouverture du drame fut réédité en 1774.

Le poème de Gessner n'inspira directement qu'un très petit nombre d'œuvres⁹: hormis la toile de Delafontaine, je n'ai trouvé qu'un dessin de Théodore Géricault, dont le sujet fut parfois identifié à tort comme *Paul et Virginie*¹⁰, et une huile de l'artiste belge Joseph Barthélemy Vieillevoye¹¹, que nous pouvons inclure dans ce corpus français en raison d'un séjour que le peintre fit à Paris peu auparavant et qui influença durablement sa production. Mais Gessner contribua sans aucun doute au déferlement soudain de *Déluges* auquel on assiste dès la fin du siècle. Surtout, son poème imposa une vision nouvelle de la catastrophe, et en modifia profondément l'iconographie¹². Ce changement, dont nous allons maintenant voir quelques exemples, se traduit par la réduction du nombre de victimes à quelques personnages (généralement un petit groupe familial), et consacre la primauté de la figure sur le paysage¹³. L'arche de Noé devient toute petite, ou disparaît.

Le premier témoignage de cette nouvelle évolution nous est donné par un tableau de Michel-Honoré Bounieu, peint en 1783; la toile est aujourd'hui perdue, mais il en existe une gravure réa-

9. La moisson n'est pas beaucoup plus riche hors des frontières françaises.

10. Angers, Musée des Beaux-Arts. Cf. Philippe GRUNCHEC, *Master Drawings by Gericault*, International Exhibitions Foundation, Washington, D. C., 1985, n° 10.

11. *Scène du Déluge*, 1828, coll. part. Cf. 1770-1830. *Autour du néo-classicisme en Belgique* (Denis Coeckelberghs et Pierre Loze edd.), Bruxelles, 1985, p. 248-50.

12. On trouvera une étude générale sur le thème du déluge, menée depuis l'époque paléochrétienne, chez Hanna HOHL, *Die Darstellung der Sintflut und die Gestaltung des Elementaren*, Inaugural-Dissertation, Philosophische Fakultät der Universität Tübingen, 1967.

13. En Angleterre, la situation est inverse: au lieu de focaliser sur la figure, les artistes élargissent le cadrage de la scène et accordent une place toujours plus grande aux éléments déchaînés. Je renvoie ici à l'article de Richard Verdi, cité à la note 1. Cet auteur fait une analyse remarquable de la fascination exercée par le tableau de Poussin, *L'Hiver* ou *Le Déluge* (1660-64, Paris, Louvre). L'admiration sans bornes dont jouit cette œuvre à l'époque qui nous occupe fournit encore un élément d'explication à l'intérêt des artistes pour ce thème: d'un point de vue formel cependant, l'influence de la composition de Poussin se ressent surtout dans la production anglaise de *Déluges*, où le paysage domine.

lisée par Bounieu lui-même cinq ans plus tard (fig. 5)¹⁴. Le titre de l'œuvre fournit à lui seul un indice de l'influence de Gessner: *La Dernière Scène du Déluge* sous-entend en effet que l'artiste a renoncé à une présentation panoramique de la situation pour limiter le cadrage aux ultimes survivants de l'inondation (ici un couple et son enfant)¹⁵. Il n'est pas impossible que Bounieu ait connu l'illustration du poème réalisée par Le Barbier¹⁶; sa composition recherche en tout cas les mêmes effets en isolant de façon dramatique une famille au sommet d'un rocher léché par les eaux. Les figures, balayées par un éclairage latéral, remplissent tout l'espace de la scène, et le paysage indistinct forme comme un écran sombre. Par un jeu de contrastes, l'arche n'est plus qu'un tout petit point à l'horizon. Le désespoir se décline ici sur plusieurs registres. La femme, épuisée, s'est écroulée et ferme les yeux en serrant son enfant contre elle; l'homme, debout et voûté, se frappe le front avec accablement. On peut expliquer cette attitude particulière en la rapprochant d'une composition gravée en 1762 par Gessner pour orner la page de titre du premier volume de ses œuvres, contenant le poème «Der Tod Abels» (fig. 6). L'image montre Caïn en proie au remords après l'assassinat de son frère. La parenté entre les deux figures semble trop flagrante pour être le fait du hasard¹⁷. Il faut relever encore que Bounieu utilisa son estampe du *Déluge* comme pendant à une gravure réalisée en 1787 d'après un autre de ses

14. Voir l'étude consacrée à cette œuvre par George Levitine, *op. cit.*, 1984 (cf. n. 5).

15. Ce type de formule (*Scène du Déluge*, *Episode du Déluge*, etc.), révélateur d'un nouveau principe de représentation, va progressivement remplacer les titres traditionnels de *Déluge* ou *Déluge universel*.

16. En 1781 déjà, Le Barbier envoie à L'Académie royale le second volume de son édition de Gessner, où apparaît le «Tableau du Déluge» (voir les *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éditées par Anatole de Montaiglon, t. IX, Paris, Charavay, 1889, p. 65). Ce fait semblerait confirmer que l'ouvrage circula, au moins dans les milieux artistiques, avant 1793, date de sa publication officielle.

17. Le motif de Caïn qui, le corps courbé, se frappe ou se cache le visage, semble plutôt rare; je n'en ai trouvé qu'un seul exemple antérieur: Gianbattista Langetti, *Caïn et Abel*, huile sur toile, 202 x 167 cm, Frankfurt, Städelsches Institut (Cf. J. ZARNOWSKI et F. BAUMGART, «Contributi alla Conoscenza di G. B. Langetti», *Bollettino d'Arte*, anno XXV, serie III, 1931/1, p. 97-106, fig. 3). George Levitine a également noté le rapprochement entre les figures de Gessner et de Bounieu dans une récente communication citée plus bas, à la note 27.

tableaux, *Adam et Eve chassés du Paradis Terrestre et livrés à leurs réflexions* (1781), une composition décrite à l'époque en ces termes: «Le Père du genre humain ayant erré quelque temps sur la terre, s'est assis, accablé de douleur, sous un arbre, dont l'ombre lui a paru propre à cacher sa honte...¹⁸» Ce double rapprochement avec Caïn et Adam permettrait d'interpréter le geste du «dernier homme» de Bounieu non seulement comme une marque de désespoir, mais comme une manifestation de la culpabilité de l'homme qui, livré à lui-même, s'accuse et se repent de ses excès à l'heure du châtement.

Plus que la composition de Bounieu, jamais très connue, c'est un *Déluge* de Jean-Baptiste Regnault qui fournit un nouvel archétype visuel au thème, que l'on voit s'orienter décidément du côté du drame familial (fig. 7). Présenté au Salon de 1789, le tableau fit sensation. Les critiques louèrent particulièrement l'ingéniosité de la mise en scène qui joue sur l'impossibilité d'un homme à sauver à la fois son père, sa femme et son enfant¹⁹. Le comportement héroïque du personnage, qui a chargé son vieux père sur ses épaules, rappelle bien sûr l'image d'Enée emportant Anchise hors de Troie en flammes. Regnault intègre encore les trois âges à sa composition, ce qui compense la réduction du nombre des figures et redonne au déluge un peu de son universalité²⁰.

L'une des conséquences de la vision «gessnérienne» du déluge fut de permettre le traitement du sujet par la sculpture. Le premier exemple est une *Scène du déluge* réalisée en 1800 par le sculpteur Clodion et exposée au Salon l'année suivante. Longtemps considérée comme perdue, l'œuvre reparut récemment sur le marché de l'art et fut acquise par le Museum of Fine Arts de Boston (fig. 8). Cette terre cuite pourrait incarner à elle seule le changement d'orientation de notre thème: l'inondation et

18. Texte extrait du catalogue d'une vente organisée en 1785 par Bounieu (et cité d'après Marcel ROUX, *Inventaire du Fonds français, graveurs du dix-huitième siècle*, t. 3, Paris, Le Garrec, 1934, p. 315).

19. Voir la notice de Jean-Pierre CUZIN dans *De David à Delacroix*, n° 149 (cf. n. 1).

20. L'absence de l'arche et le titre «générique» du tableau pourraient s'expliquer par le fait que Regnault reprend un dessin conçu quelques années plus tôt pour une édition illustrée des *Métamorphoses* d'Ovide (cf. Christopher Sells, «Esquisses de J.-B. Regnault», *La Revue du Louvre et des musées de France*, 24^e année, 1974, n° 6, p. 405-409).

l'arche, qui étaient auparavant les critères permettant l'identification de l'épisode biblique, sont totalement évacués au profit de la représentation exclusive de l'homme.

Cet examen chronologique de quelques œuvres permet de constater que le *Déluge* devient, au tournant du siècle, un genre hybride, à mi-chemin entre la scène de genre et la scène historique. Le tableau présenté par Anne-Louis Girodet au Salon de 1806 marque l'aboutissement de ce processus de «laïcisation». Cette œuvre conservée au Louvre est certainement la plus connue de notre corpus et a déjà fait l'objet de nombreuses publications²¹. C'est pourquoi je ne m'y arrêterai pas et me contenterai de souligner un détail fréquemment relevé. Le livret du Salon désigna par erreur le tableau comme une *Scène du Déluge*, ce qui entraîna la réaction immédiate de Girodet: l'artiste se défendit d'avoir cherché à représenter autre chose qu'une *Scène de déluge*, et donc une simple inondation²². Mais force est de constater que Girodet exploita lui-même la confusion en employant précisément le terme de «déluge» plutôt que celui d'«inondation», en traitant le sujet dans un format monumental (431 x 341 cm) et en s'inspirant ouvertement du tableau alors célèbre de Regnault — auquel il emprunte le motif des trois âges et l'«écartèlement» du héros, qui devient chez lui moral et physique.

La recrudescence du thème du déluge au moment où l'Europe est déchirée par les révolutions et par la guerre est-elle une simple coïncidence? La question se pose en fait pour tous les sujets «catastrophistes» (tempêtes, naufrages, éruptions de volcans), qui retiennent à la même époque l'attention des artistes. On est tenté bien sûr d'y répondre par l'affirmative, mais il est bien difficile de fonder cette appréciation sur des preuves

21. James H. RUBIN, «An Early Romantic Polemic: Girodet and Milton», *The Art Quarterly*, vol. XXXV/3, Autumn 1972, p. 211-38; Dale G. CLEAVER, «Girodet's *Déluge*, a Case Study in Art Criticism», *Art Journal*, vol. XXXVIII/2, Winter 1978/79, p. 96-101; George LEVITINE, «Some Observations on the *Déluge* of Girodet. Ambiguity and Invention», in *Ars auro prior: studia Joanni Bialostocki Sexagenario dicata*, Varsovie, 1981, p. 619-23.

22. Lettre au *Journal de Paris*, 21 septembre 1806 (texte reproduit dans George Levitine, *ibidem*).

concrètes. De cas en cas, les historiens sont parvenus à démontrer un lien de causalité entre une situation politique instable et la représentation des bouleversements de la nature. Ainsi, on trouve, dans un lavis en trompe-l'œil réalisé vers 1795 dans la région de Saint-Gall, une vue de l'éruption du Vésuve associée explicitement à la récente rébellion de la population contre son souverain, le prince-abbé Beda Anghern²³. Grâce aux travaux de Anne de Herdt, on sait également que les différents tableaux réalisés par Jean-Pierre Saint-Ours sur le thème du *Tremblement de Terre* expriment l'angoisse du peintre devant les effets de la Révolution genevoise de 1782²⁴.

Dans un ouvrage publié à titre posthume en 1766, Nicolas-Antoine Boulanger expose l'idée que le comportement de l'homme fut profondément modifié par le déluge universel; il attribue à ce traumatisme originel tous les malheurs du genre humain: «En effet toutes les erreurs humaines, par une longue chaîne, remontent à cet âge primitif [...]; c'est de là que nous verrons sortir ce fanatisme destructeur, cet enthousiasme qui porte souvent les hommes aux plus grands excès contre eux-mêmes & contre leurs semblables [...]²⁵.» Il serait contestable d'attribuer à ces propos une intention prophétique; mais on constate que trente ans plus tard, Louis XVIII, dans un message adressé depuis l'exil «à tous [ses] sujets», utilise tout naturellement la métaphore biblique pour présenter la Terreur comme un châtiment punissant le peuple français coupable d'avoir destitué son Dieu et son roi:

Des hommes impies et factieux [...] vous entraînent dans l'irréligion et dans la révolte: depuis ce moment un déluge de calamités a fondu sur vous de toutes parts. Vous fûtes infidèles au Dieu de vos pères; et ce Dieu, justement irrité, vous a fait sentir tout le poids de sa colère: vous fûtes rebelles à l'autorité

23. Gossau, Fondation Oberberg. Cf. le catalogue *La Suisse et la Révolution Française*, Lausanne, Musée historique, éditions du Grand-Pont, 1989, n° 66.

24. Anne de HERDT, «Saint-Ours et la Révolution», *Genava*, n. s., t. XXXVII, 1989, p. 131-70.

25. Nicolas-Antoine BOULANGER, *L'Antiquité dévoilée par ses usages*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1766, t. 3, p. 402-403. Cf. l'édition commentée de Paul Sadrin, Paris, Les Belles Lettres, 1978; et Frank E. MANUEL, *The Eighteenth Century Confronts the Gods*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, chap. «Nicolas-Antoine Boulanger: The Trauma of the Flood», p. 210-27.

qu'il avoit établie pour vous gouverner; et un despotisme sanglant, une anarchie non moins cruelle, se succédant tour-à-tour, vous ont sans cesse déchirés avec une fureur toujours renaissante²⁶.

George Levitine a récemment interprété la nouvelle iconographie du déluge qui se forme à la fin du XVIII^e siècle comme une allégorie «démasquant l'injustice sociale²⁷». Dans les faits, cette hypothèse séduisante ne se vérifie que chez Girodet, qui, en même temps qu'il écrit à la presse pour rétablir le titre de son tableau, en précise les implications symboliques: sa «famille malheureuse» incarne les hommes «placés sur les écueils du monde, et au milieu des tempêtes sociales²⁸».

Le domaine de la caricature fournit deux exemples concrets d'une utilisation du déluge comme métaphore visuelle d'une situation politique. Tout d'abord un dessin anonyme où le désastre représente allégoriquement la chute du gouvernement bernois en 1798 (fig. 9). Si cette image ne fait pas explicitement référence à un modèle visuel précis, il en va tout autrement d'une caricature de 1806, également anonyme, qui détourne terme à terme le *Déluge* «acrobatique» de Girodet (fig. 10). La gravure illustre de façon plutôt pessimiste l'expansion de l'Empire français en Europe, à la fin de 1806: après avoir vaincu la Prusse à Iéna et Auerstedt (14 octobre 1806), Bonaparte se met en campagne contre la Russie. Au centre de l'image, l'empereur, affublé d'une jupe orange (travestissement qui s'explique entre autres par la référence au tableau de Girodet), tente de faire tomber le tsar Alexandre Ier, en position précaire. Au-dessous, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, dépourvu d'épée (signe de sa récente capitulation), s'accroche aux basques de Napoléon, son «épouse». Le personnage qui, ayant lâché prise, est en train de couler et s'accuse de lâcheté pourrait être le prince Guillaume Ier de Hessen-Kassel qui, en novembre, a fui devant l'avancée des troupes impériales pour se réfugier au Danemark. A l'arrière-

26. *Louis par la grace de Dieu, roi de France et de Navarre, à tous nos sujets salut*, s. l. n. d. [Neuchâtel, Fauche-Borel?, juillet 1795], p. 1.

27. George LEVITINE, «L'allégorie sociale des représentations du déluge et du naufrage à la fin du XVIII^{eme} et au début du XIX^{eme} siècles», in *La Révolution française et les processus de socialisation de l'homme moderne* (actes du colloque international de Rouen, octobre 1988), Paris, Messidor, 1989, p. 183-90 (p. 184).

28. Cf. supra, note 22.

plan, John Bull, isolé sur un rocher, voit ses magasins détruits par les flots, allusion au blocus économique sur l'Angleterre imposé par Bonaparte au mois de novembre²⁹. Le pseudonyme du graveur, «Forioso», peut encore être compris comme une allusion satirique à Girodet, dont la composition mélodramatique suscita les sarcasmes de la critique.

Quel rôle le déluge joua-t-il dans la formation de la terre? Dès la fin du XVII^e siècle, la question de l'historicité du cataclysme biblique est discutée avec une insistance croissante, et devient la pierre de touche d'un débat dont l'enjeu est la validité de la Genèse comme récit historique³⁰. Le déluge est désormais appréhendé aussi comme un phénomène physique qu'il convient d'expliquer rationnellement, en termes de lois naturelles. L'approche du problème varie selon la spécificité des discours: théologiens, philosophes, naturalistes et géologues l'abordent chacun sous l'éclairage de leur discipline. Malgré la diversité des prises de positions, la réflexion se concentre autour de quelques thèmes: les causes du déluge; son mécanisme (d'où provint la quantité d'eau nécessaire, comment fut-elle évacuée?); son étendue (l'inondation fut-elle locale ou universelle?); les changements que le cataclysme apporta sur la surface de la terre. La controverse ne fait que prendre de l'ampleur aux XVIII^e et XIX^e siècles et déborde largement des sphères savantes³¹. On peut légitimement se demander, au vu de son importance, si l'iconographie du déluge en fut influencée. Lynn R. Matteson a analysé

29. Je reprends ici partiellement l'analyse de Siegfried KESSEMEIER dans le catalogue *Ereignis Karikaturen, Geschichte in Spottbildern 1600-1930*, Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1983, n^o 100. N'ayant pas vu que cette estampe est aussi une charge dirigée contre le tableau de Girodet, l'historien se laisse, à mon sens, abuser par le satiriste en identifiant le personnage «féminin» avec la reine de Prusse.

30. Cf. Don Cameron ALLEN, «Science and the Universality of the Flood», in *The Flood Myth*, éd. Alan Dundes, Berkeley - Los Angeles - London, The University of California Press, 1988, p. 357-82; et Rhoda RAPPAPORT, «Geology and Orthodoxy: The Case of Noah's Flood in Eighteenth-Century Thought», *ibidem*, p. 383-403.

31. Un exemple de «vulgarisation» est l'article «Déluge» de l'*Encyclopédie* (t.4, 1754), long de quinze colonnes, signé par Nicolas-Antoine Boulanger.

dans cette perspective le *Déluge* présenté par John Martin au Salon londonien de 1826³². Son étude montre que le peintre, en insérant dans sa composition une conjonction entre le soleil, la lune et une comète, reprit à son compte les théories sur le déclenchement et la nature de la catastrophe émises à la fin du XVII^e siècle par William Whiston. En France, le premier exemple comparable me semble être une œuvre de Paul Chenavard.

En 1848, Paul Chenavard présente au gouvernement français un vaste projet de décoration intérieure pour le Panthéon. Ce programme complexe reçoit l'approbation des autorités, mais ne sera jamais réalisé: le projet avorte à la fin de 1851, au moment où le bâtiment change d'affectation et redevient un lieu de culte consacré à sainte Geneviève. Resté à l'état d'ébauche, le cycle décoratif de Chenavard comprenait notamment la couverture des parois par une série de scènes illustrant l'histoire de l'homme. Je m'arrêterai à la première de ces scènes, une représentation du déluge (fig. 11)³³.

On voit d'emblée que la composition est en rupture avec la récente évolution du thème, et marque un retour au schéma hérité de la tradition michelangelesque, dont le *Déluge* de Carrache (Paris, Louvre) est un exemple classique: profusion de figures nues, réparties en petits groupes illustrant chacun une attitude différente face à la mort (prière, entraide, violence, désespoir); présence imposante de l'arche; prise d'assaut d'un arbre, au sommet de la colline.

Cependant, tout en s'appuyant sur un modèle visuel ancien, Chenavard innove radicalement en mêlant aux humains quelques figures hybrides: on aperçoit sur la colline deux créatures agressives, dont les jambes sont des serpents; l'une a une tête de satyre, l'autre est cynocéphale. Au premier plan, une famille de satyres plus paisible cherche refuge sur un rocher. L'extrême éru-

32. Lynn R. Matteson, *op. cit* (cf. n. 1). La toile de 1826 est perdue, mais John Martin reprit sa composition dans une gravure (1828) et une huile (1834, New Haven, Yale Center for British Art).

33. On trouvera tous les détails sur l'histoire du Panthéon et le projet de Chenavard chez Joseph C. SLOANE, *Paul Marc Joseph Chenavard, Artist of 1848*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962. Les cartons de Chenavard sont pour la plupart conservés au Musée des beaux-arts de Lyon; les lithographies qu'en réalisa le graveur Jean-François Armbruster sont reproduites dans l'album mentionné à la note 45.

dition de «l'artiste philosophe» laisse supposer qu'une compilation de plusieurs sources est à l'origine de cette population antédiluvienne composite. C'est en tout cas l'impression que donne la lecture de Théophile Gautier, ami de Chenavard, qui étudia les cartons du projet en 1848 et en publia, scène par scène, une longue description³⁴. Lorsqu'il évoque ces êtres fantastiques, Gautier combine des mythes très disparates, parlant tantôt des «générations étranges produites par le commerce d'Adam avec la Dive Lilith³⁵», tantôt des «enfants des anges et des filles de la terre³⁶». Plus récemment, Joseph C. Sloane a mis en relation ces figures avec l'hérésie préadamite³⁷. Enfin, à côté de ces créatures chimériques apparaissent deux monstres qui n'ont plus rien d'humain, deux grands reptiles préhistoriques, l'un marin, l'autre quadrupède (leur identification précise reste problématique). Cette présence menaçante est pour Gautier le prétexte à une énumération emphatique et pseudo-scientifique où l'on perçoit bien le pouvoir de fascination d'une nomenclature nouvelle, appliquée à des êtres monstrueux:

[...] le dinothérium gigantaem, le megalonix, le mastodonte, l'ichthyosaurus, sont submergés, malgré leur taille énorme, leurs os qui sont comme des barres d'airain, leurs écailles pareilles à des boucliers, malgré les tempêtes de leurs narines et les trombes de leurs évents³⁸.

34. Théophile GAUTIER, *L'Art moderne*, Paris, Lévy, 1856, chap. «Le Panthéon», p. 1-94 (texte paru initialement en feuilleton dans le quotidien *La Presse*, du 5 au 11 septembre 1848, sous le titre «Le Panthéon, peintures murales par Chenavard»). Cette description savante et héroïque, construite du point de vue d'un visiteur se promenant à l'intérieur du monument, est un témoignage personnel, mais très précieux.

35. Théophile Gautier, *ibidem*, p. 7. Allusion au mythe de tradition hébraïque identifiant la femme créée en même temps qu'Adam (Gen. 1:27-30) avec le démon femelle Lilith.

36. Théophile Gautier, *ibidem*, p. 7. L'union des anges rebelles avec les filles des hommes est relatée dans le Livre d'Enoch, apocalypse apocryphe, dont la version éthiopienne fut traduite en anglais en 1821 par Richard Laurence. Un passage obscur de la Genèse (6:1-2) fait également allusion à ces amours contre nature. L'histoire inspira Thomas Moore («The Loves of the Angels», 1822), Byron («Heaven and Earth», 1823) et Lamartine («La Chute d'un ange», 1838).

37. Joseph C. Sloane, *op. cit.*, p. 48. Cette théorie, publiée par Isaac de la Peyrère en 1655 et à laquelle l'*Encyclopédie* de Diderot consacre un article, fait d'Adam le premier des Israélites, non le premier des hommes, et le décrit vivant au milieu d'une humanité évoluée.

38. Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 8.

Si le *Déluge* de John Martin reflète les hypothèses de certains savants sur les *causes* physiques de la catastrophe, l'objectif de Chenavard est plutôt d'en montrer les *effets* sur le règne animal: les deux monstres reptiliens attestent son intérêt pour les «espèces disparues» (notion déjà admise par Buffon à la fin du XVIII^e siècle), que la paléontologie en plein essor s'attache à reconstituer et à classer. Cette composante préhistorique contribue à créer une «ambiance antédiluvienne» et accrédite la représentation d'une certaine vérité scientifique.

Les inventions de Chenavard n'ont sûrement pas une source unique. Sans donc en faire une explication exclusive, on peut tenter de tirer quelques parallèles entre la fonction que le peintre prête à l'épisode biblique et les théories sur l'histoire de la terre formulées par Georges Cuvier. Ce rapprochement n'est pas aussi hasardeux qu'il y paraît, quand on sait que Cuvier devait figurer à deux reprises, en tant que personnalité scientifique, dans le programme décoratif du Panthéon.

Le célèbre *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, bréviaire de la pensée catastrophiste, constitue l'une des dernières tentatives de prouver scientifiquement l'existence du déluge biblique³⁹; publié dans sa version définitive en 1825, l'ouvrage sera sans cesse réédité jusqu'à la fin du siècle. Par l'analyse des couches fossilifères, de leur contenu et de leur ancienneté, Cuvier démontre que la terre a subi de nombreux bouleversements soudains et de courte durée, caractérisés le plus souvent par un brusque déplacement des eaux. La dernière de ces «révolutions», survenue il y a cinq ou six mille ans, peu après l'apparition de l'homme sur la terre, peut être identifiée avec le déluge de la Genèse⁴⁰. Ces cataclysmes successifs, de nature

39. Georges CUVIER, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal* (1825), Paris, Christian Bourgois, 1985 (édition accompagnée de deux importants essais de Hubert THOMAS et Goulven LAURENT sur la pensée de Cuvier). Ce texte parut initialement sous une forme restreinte en préface aux *Recherches sur les ossemens fossiles des Quadrupèdes*, Paris, Déterville, 1812. La liste d'espèces préhistoriques de Gautier citée plus haut est calquée sur un passage du *Discours* (p. 119).

40. Georges Cuvier, *op. cit.*, p. 225. Par le biais de cette datation, Cuvier réalise un compromis ingénieux entre la chronologie biblique, les données scientifiques et divers témoignages sur l'ancienneté de la race humaine, dont il fait un long inventaire.

identique, entraînent à chaque fois la même conséquence: l'extinction des espèces du moment, dont la croûte terrestre conserve le souvenir dans ses différentes couches de fossiles.

En associant d'autres espèces au destin de la race humaine, Chenavard propose une interprétation *historique* du déluge, très proche de la «révolution» de Cuvier: le déluge n'est plus seulement, comme dans les représentations traditionnelles, un châtiement frappant exclusivement l'homme coupable, voire quelques animaux familiers, mais devient un cataclysme qui va provoquer la disparition de tous les êtres peuplant la surface du globe. Cette innovation fondamentale n'a pas échappé à Théophile Gautier:

Le premier tableau [...] représente le déluge, non pas pris comme ceux du Poussin ou de Girodet, dans le sens épisodique d'une douzaine d'hommes qui se noient d'une façon plus ou moins théâtrale, mais entendu comme le cataclysme destructeur du monde primitif et des races antédiluviennes⁴¹.

On peut encore rapprocher l'artiste et le paléontologue sur un point. Ses études sur les ossements fossiles conduisent Cuvier à discerner, dans l'histoire des êtres vivants, quatre âges distincts, marqués chacun par une population de vertébrés différente. Le quatrième âge, celui de l'homme, suit immédiatement le déluge⁴². Sans pour autant occulter le fait que la race humaine existait avant la catastrophe, le savant n'accorde aucun intérêt à cette société primitive; c'est seulement après le déluge que l'humanité s'est développée, selon une progression régulière qui va se prolonger jusqu'au XIX^e siècle:

[...] c'est depuis cette révolution que le petit nombre des individus épargnés par elle se sont répandus et propagés sur les terrains nouvellement mis à sec, et par conséquent [...] c'est depuis cette époque seulement que nos sociétés ont repris une marche progressive, qu'elles ont formé des établissements, élevé des monumens, recueilli des faits naturels, et combiné des systèmes scientifiques⁴³.

Autrement dit, Cuvier ne se contente pas de fonder scientifiquement l'existence du déluge (il n'est pas le premier à tenter ce type de démonstration, même si elle s'accompagne chez lui

41. Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 7.

42. Georges Cuvier, *op. cit.*, p. 272-73.

43. Georges Cuvier, *ibidem*, p. 225.

d'une argumentation exceptionnelle), mais il tient à confirmer que son rôle fut bien, en un sens, celui que décrit la Genèse: permettre la naissance d'un homme amélioré, capable de dominer les autres espèces animales, de se constituer en société, bref, d'un homme cultivé. Transposée en termes de descendance biblique, la situation peut se résumer ainsi: Adam est (peut-être⁴⁴) l'ancêtre de la race humaine, mais Noé est le père de l'homme moderne.

Revenons au Panthéon. L'ambition du gigantesque projet de Chenavard était, pour reprendre les termes d'Abel Peyrouton, de «[...] décrire l'histoire du genre humain, et sa marche vers l'inconnu à travers les drames sombres, les épopées grandioses, les triomphes et les défaillances du génie de l'homme⁴⁵». Contre toute attente, l'artiste n'a pas choisi d'ouvrir la longue série des scènes historiques avec la création de l'homme, mais avec le déluge. Adam et Eve sont donc exclus du cycle de l'histoire, sans pour autant disparaître du Panthéon: placées symboliquement de part et d'autre de la porte d'entrée, les deux figures bibliques, hors de toute perspective chronologique, devaient accueillir le visiteur pénétrant dans le bâtiment:

Dans les panneaux sont dessinées deux figures colossales d'Adam et Eve [...]; outre leur signification de pères des humains, ils en ont encore d'autres plus profondes et plus cosmogoniques: ils indiquent les puissances génératives de la nature, les principes actif et passif, les deux portions séparées de l'androgynie primordial [...]⁴⁶

Pour Chenavard comme pour Cuvier, le déluge marque la fin des temps «préhistoriques⁴⁷»: purifiant la terre de toutes les espèces monstrueuses qui s'en disputaient le commandement, il permet, en préservant Noé et ses fils, l'hégémonie du seul genre humain. La scène sert donc d'*introduction* à l'histoire de l'humanité qui commence avec le second tableau, l'ivresse de Noé, symbole de la séparation des peuples:

44. Cuvier se garde bien d'entrer en matière sur les premiers chapitres de la Genèse.

45. Jean-François ARMBRUSTER et Abel PEYROUTON, *Paul Chenavard et son œuvre: Première partie, Le Panthéon*, Lyon, Mougin-Rusand, 1887, p. 8.

46. Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 6 et 7. Il faut préciser que Chenavard n'a pas réalisé de cartons pour ces deux figures; le seul témoignage à ce propos est le texte de Gautier.

47. L'adjectif fut créé en 1865, mais l'anachronisme ne paraît ici pas déplacé.

A partir de là, l'humanité, telle que nous la connaissons, et sous des formes qui n'ont pas varié depuis cinq mille ans, commence ses migrations et ses pèlerinages: de grands fleuves humains descendent des hauts plateaux de l'Inde et se ramifient par toute la terre, et dès le troisième tableau, nous assistons à l'invention de l'astronomie aux premiers commencements de l'Égypte⁴⁸.

Chenavard révèle, à travers son œuvre, une capacité d'assimilation hors du commun. Le peintre n'hésitait pas à puiser chez autrui des idées ou des motifs qu'il combinait pour les fondre dans son propre travail. Cette tournure d'esprit très particulière, qui frôle parfois le plagiat, lui fut d'ailleurs reprochée de son vivant⁴⁹. Toutefois, la décoration du Panthéon forme, malgré le travail de compilation qui la sous-tend, un programme profondément original (la remarque s'applique aussi bien au concept qu'à sa mise en images). Le *Déluge* illustre parfaitement ce phénomène paradoxal. Nous avons vu plus haut que Chenavard renoue avec la représentation traditionnelle du déluge, et en même temps la détourne au profit d'une interprétation nouvelle de la scène biblique. Cet acte de subversion pourrait s'interpréter aussi comme un besoin de légitimer, en l'insérant dans la tradition iconographique «orthodoxe», une vision de l'événement qui l'est, elle, beaucoup moins. De même que les quarante-trois autres esquisses qui nous sont parvenues, le *Déluge* est un véritable collage d'emprunts formels. On y reconnaît entre autres des modèles antiques fameux (le *Laocoon*, le *Gaulois vaincu* du Musée du Capitole à Rome), des solutions trouvées dans la peinture de l'âge classique (la figure d'orant est copiée du *Déluge* de Carrache). Parmi toutes ces réminiscences, il en est une qui nous intéresse particulièrement car elle occupe une place emblématique dans l'histoire de notre thème. C'est le motif du serpent, emprunté au *Déluge* de Nicolas Poussin. Longuement glosée par la critique aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'invention «sublime» de Poussin eut une fortune picturale considérable, au point de devenir un élément constitutif de l'iconographie du déluge⁵⁰. En reprenant ce motif célèbre, Chenavard montre qu'il connaît la loi

48. Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 9.

49. Théophile SILVESTRE, *Les artistes français, études d'après nature*, Paris, E. Dentu, 1862, chap. «Chenavard», p. 259-300.

50. Richard Verdi, *op. cit.* (cf. n. 1), passim.

du genre. Mais il parvient subtilement à transformer la signification de cette figure: dans sa composition le serpent n'est plus seulement l'expression de la faute, l'incarnation du mal, bref, un pur symbole. Encadré par ses deux cousins géants, les monstres reptiliens, il est aussi le membre d'une famille archaïque qui, en des temps reculés, dominait la terre.

Sylvie WUHRMANN



Fig. 1. Salomon Gessner, vignette pour «Ein Gemahld aus der Syndflut», *Sal. Gessners Schriften*, Zürich, Orell, Gessner, Füssli u. Comp., 1770, t. 4, p. 145, eau-forte, 4,9 x 3,5 cm, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

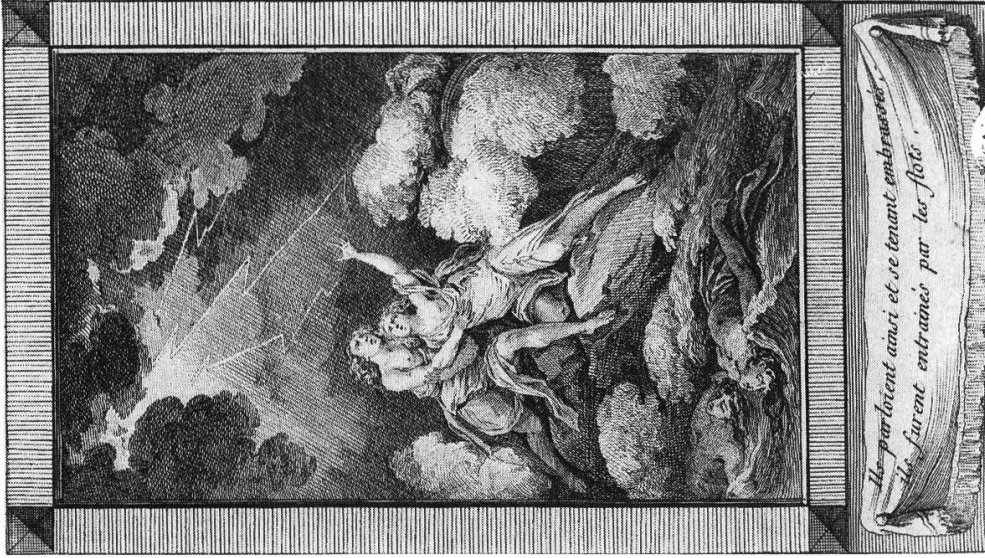


Fig. 3. Charles François Letellier d'après Charles Monnet, illustration pour le «Tableau du Déluge», *Œuvres de Gesner* [sic], Paris, Dufart, vers 1793, t. 2, burin, 13,2 x 7,5 cm, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

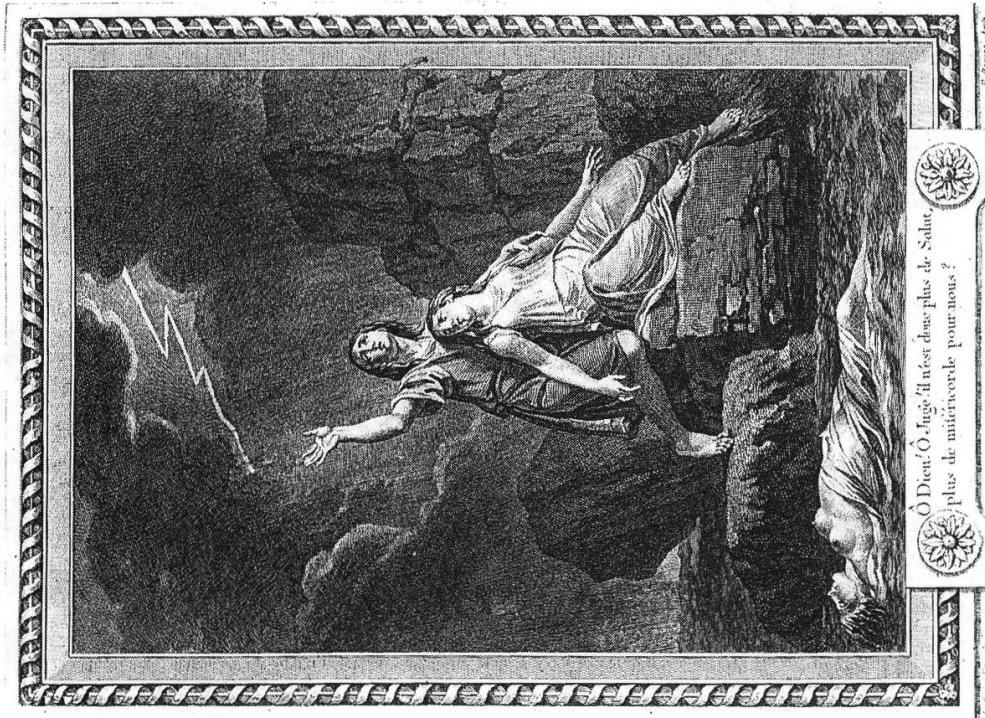


Fig. 2. Pierre-Charles Baquoy d'après Jean-Jacques-François Le Barbier, illustration pour le «Tableau du Déluge», *Œuvres de Salomon Gessner*, Paris, Le Barbier, Veuve Herissaut, Barrois, 1779-1793, t. 2, burin, 20,5 x 15 cm, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

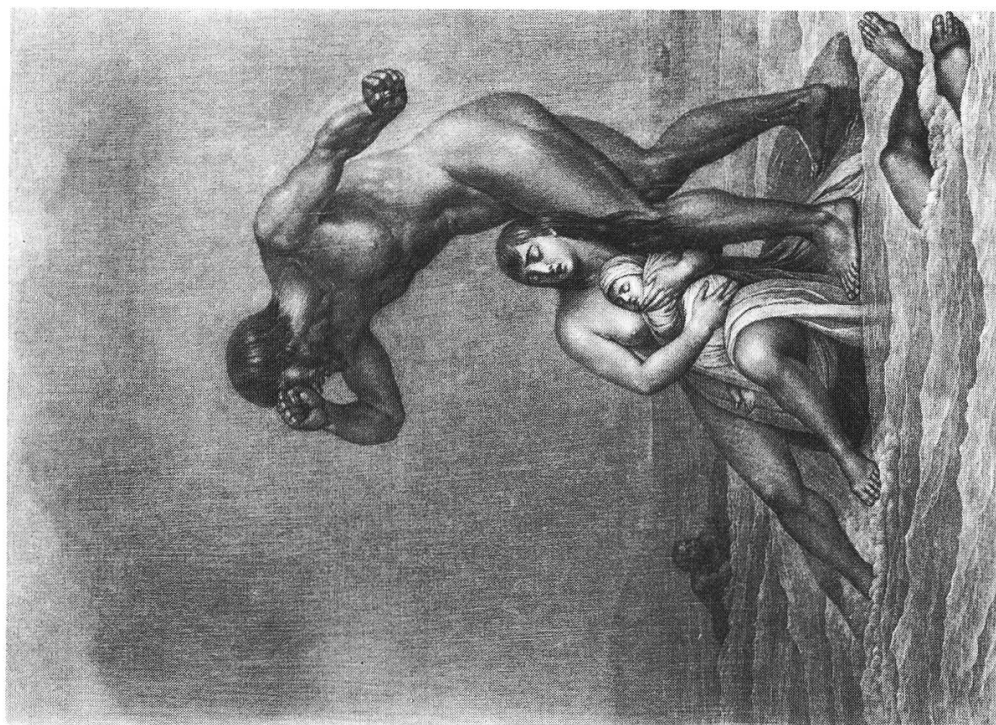


Fig. 5. Michel-Honoré Bounieu, *La Dernière Scène du Déluge*, 1788 (d'après un tableau perdu de 1783), manière noire, 50,3 x 37,4 cm, Paris, Bibliothèque nationale.
Photo Bibl. Nat. Paris



Fig. 4. Pierre-Maximilien Delafontaine, *Une scène du Déluge, tirée d'un fragment de Gesner [sic]*, 1797, huile sur toile, 270 x 180 cm, Gray, Musée Baron Martin.
Photo Musée Baron Martin



Fig. 7. Jean-Baptiste Regnault, *Le Déluge*, 1789, huile sur toile, 89 x 71 cm, Paris, Musée du Louvre. Cliché des *Musées Nationaux, Paris*



Fig. 6. Salomon Gessner, page de titre de *S. Gessners Schriften*, Zürich, Orell, Gessner, u. Comp., 1762, t. 1 («Der Tod Abels»), eau-forte, 14,3 x 8,2 cm, Berne, Bibliothèque nationale suisse.



Fig. 9. Anonyme (Gottfried Mind?), caricature de la chute de la Ville et République de Berne, 1798, dessin à la plume et au lavis, 20,5 x 36,5 cm, Berne, Musée d'histoire de Berne.
Photo S. Rebsamen

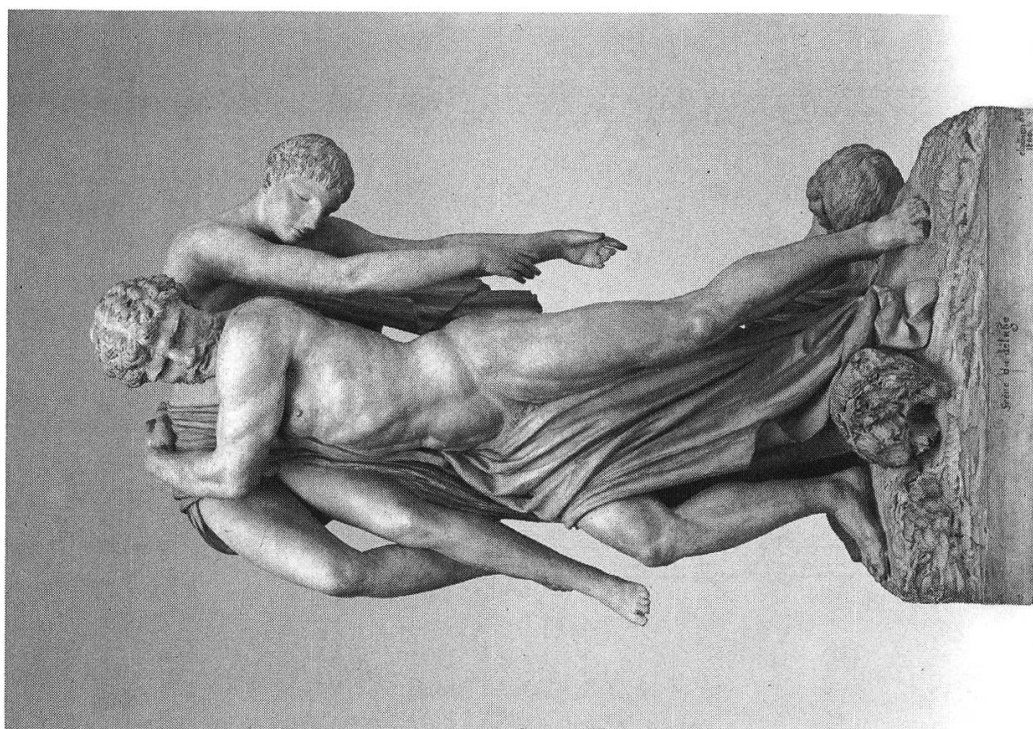


Fig. 8. Claude Michel, dit Clodion, *Scène du déluge*, 1800, terre cuite, hauteur 53,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
Photo: John H. and Ernestine A. Payne Fund Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 11. Jean-François Armbruster d'après un carton de Paul Chenavard (1848-1851), *Le Déluge*, lithographie extraite de l'album *Paul Chenavard et son œuvre: Première partie, Le Panthéon*, Lyon, Mougín-Rusand, 1887, 21,9 x 22,5 cm, Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie.

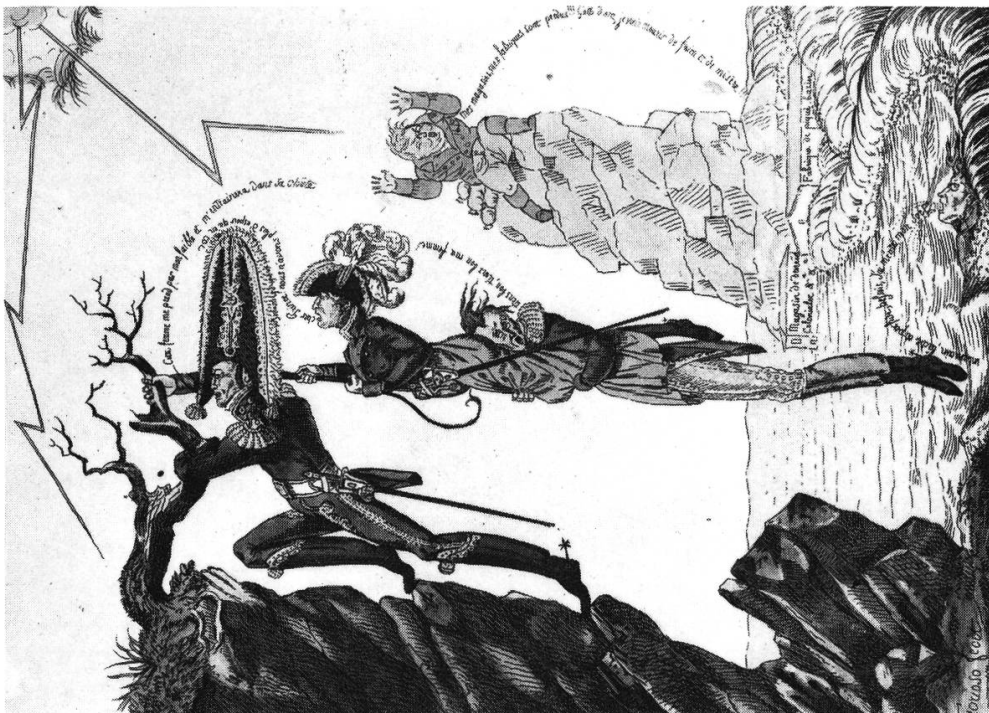


Fig. 10. Forioso, *Une Scène du déluge survvenu dans le Nord en 1806*, 1806, eau-forte coloriée, 29,1 x 22,6 cm, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Photo Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster

