

LES PAYSAGES VOLCANIQUES

Le Vésuve, les Champs Phlégréens et le puy de Dôme

par Antonella Tufano⁽¹⁾

LE PAYSAGE VOLCANIQUE prend forme au XVIII^e siècle lorsque l'image du volcan passe à travers un filtre culturel mis en place par les «grand touristes». «*L'exotisme, le pittoresque, tout cela n'impressionne que les étrangers... l'autochtone répond à d'autres mobiles, plus profonds, des mobiles en vertu desquels il voyage dans le passé plutôt que dans l'espace*» (W. Benjamin).

Or, les grand touristes voyagent à la fois dans l'espace et dans la culture, ce qui leur permet de créer un modèle qui se matérialise dans des textes et des images dont la diffusion est assurée par des précieux recueils. A ces ouvrages succèdent des *hand-books*, plus pratiques et néanmoins illustrés et, dans des temps plus récents, les guides touristiques et les brochures publicitaires.

Je me limiterai à parcourir la construction de ce moment-clef à travers l'exemple du modèle vésuvien et le développement autonome de l'image dans le cas des volcans d'Auvergne, qui, après les premiers pas au XVIII^e siècle, s'affirment au cours du XIX^e siècle comme une véritable attraction touristique.

Il existe des représentations de volcans qui précèdent les tableaux du XVIII^e siècle ; il existe, de même, des observations écrites, souvent émouvantes et impressionnantes, mais qui manquent de recul critique ou plutôt esthétique sur les monts de feu».

La culture romaine, par exemple, a fabriqué les outils qui auraient pu permettre la naissance du concept de paysage, mais une observation plus approfondie nous fera opter pour le concept de *meta-paysage* ou quelquefois d'*infra-paysage*. Ainsi, la fresque de Dionysos avec une montagne est davantage un «symbole» qu'une vraie représentation de «paysage». De la même manière, le texte évocateur de Cicéron : « *tu as fait percer et ouvrir largement pour la joie de tes yeux le rideau de verdure qui fait au-dessus de Stabies comme le fond d'une scène*» est à mettre plutôt en relation avec la recherche intérieure de l'auteur qu'avec la contemplation d'un élément extérieur, car il souligne que cette vue a agrémenté les «petites lectures du matin», conformément à l'idée que la campagne vésuvienne apaise et aide à réfléchir.

Comme Sénèque le rappelle à Lucilius, l'observation du volcan, force de la nature par excellence, invite à se replier sur soi-même ; ou encore, comme dans les textes qui suivent l'éruption du Vésuve de 79 apr. J.-C., le volcan est associé à une destruction divine, une punition. Ce thème, l'inférialisation, constitue l'élément principal de l'appréciation médiévale du volcan.

Lorsque le volcan s'en échappe, il devient encore une image mentale, comme celle fabriquée par l'enlumineur du De Balneis. On retrouve ici, savamment combinés, les descriptions géographiques des lieux, les légendes que s'y superposent ainsi que les éléments thérapeutiques, signe d'une curiosité scientifique re-naissante. Dans ces images, la réalité n'est pas strictement indispensable car des éléments clefs permettent de la déchiffrer : ce décryptage de signes constitue encore un «supra-paysage», une métaphore dont on veut ignorer la représentation réaliste.

1 - Docteur de l'EHESS

Cette difficulté à représenter le «paysage volcanique» persiste à la Renaissance, malgré la mise en place à cette époque de la notion de «paysage».

L'appréciation des volcans reste prisonnière d'une superstructure culturelle empruntée aux textes anciens. Ainsi, les volcans renaissants sont pour les humanistes, les lieux des mythes anciens et les édifices volcaniques sont souvent comparés aux ruines anciennes. La persistance de l'association avec l'enfer (sollicitée par l'Eglise) cultive cette aura de mystère et de crainte autour du volcan : le Vésuve est, d'après John Evelyn, «*un des spectacles les plus terribles qu'il existe*».

Ces adjectifs subsistent au début du XVIII^e siècle, mais les visiteurs s'efforcent de dépasser la répugnance et de regarder le Vésuve.

De Brosses effectue, malgré lui, une montée au Vésuve, un «*voyage de fatigue*», comme il appelle son ascension, où, au sommet du volcan, on ne rencontre qu'«*abomination et désolation*», «*rien de plus dégoûtant*» que ces «*infâmes déjections*» sur ce «*gouffre infect*». En descendant, il n'hésitera pas à traiter le Vésuve de «*chienne de montagne !*». Mais il faudra aller au-delà de ces adjectifs injurieux à l'égard du volcan (ici, traité encore de montagne !) et souligner la curiosité qui pousse à s'approcher du volcan. Dans un laps de temps relativement bref⁽²⁾, on passe de la curiosité à une véritable appréciation du volcan et des phénomènes qui accompagnent les explosions.

Le concept de «paysage volcanique» est tributaire de trois éléments de réflexion –bien entendu, liés– : la science, la philosophie et l'art, dont je prend en considération l'apport des écrivains et des peintres.

D'abord, le développement de la sensibilité scientifique, car elle aide les hommes à porter un regard désenchanté sur les phénomènes qui avaient été relégués parmi les miracles. Il s'agit d'un travail long, de l'observation des phénomènes à la compréhension de leurs causes, un travail accompli par des hommes qui forgent, en même temps que des idées nouvelles, les mots pour en parler. Hommes de culture, les «volcanistes» diffusent leur savoir, qui transite alors dans d'autres domaines : des académiciens du XVII^e siècle à Buffon, Spallanzani et Desmarest, en passant par des personnages brillants comme l'ambassadeur anglais William Hamilton.

Ensuite, la mise en place de critères esthétiques permettant d'évaluer et décrire les éléments nouveaux. L'antinomie entre, d'une part, le discours sur le beau et la règle de Boileau et, d'autre part, l'exaltation de l'irrationalité dans l'art de Bouhours, anticipe, au XVII^e siècle, la naissance du goût et l'introduction des concepts de pittoresque et de sublime. De l'appréciation sensualiste de la nature, au sublime de Burke et, surtout, de Kant, le critère du «beau» comme paramètre ultime pour l'art est fracturé et les volcans s'insinuent dans la faille.

Enfin les descriptions faites par les voyageurs, qui sont des nobles, de grande culture, également passionnés d'art, d'archéologie, de science : leurs carnets sont précieux pour retracer l'importance croissante du *privatgefühl* (faculté de sentir particulière) dans le jugement artistique et la naissance d'un vocabulaire propre pour parler des sentiments ressentis face à la variété de la nature.

Comme le remarque Bernardin de Saint Pierre : «*L'art de rendre la nature est si nouveau que les termes mêmes ne sont pas inventés. [...] Il n'est donc pas étonnant que les voyageurs rendent si mal des objets naturels, [...] leurs descriptions sont arides comme des cartes de géographie : l'Hindoustan ressemble à l'Europe. La physionomie n'y est pas*». Ce vocabulaire est mis en place par quelque précurseur (en Angleterre, Addison utilise le mot *admiration* pour le Vésuve dès 1699, mais, en France, il faut attendre Roland de la Platière, en 1765). Ce vocabulaire sera largement partagé par les voyageurs de la fin du siècle (Dupaty, 1785 ; Goethe, 1787, jusqu'à Chateaubriand, 1804).

Parallèlement, les peintres commencent à sentir le besoin de dépasser une représentation idéale du paysage : Salvator Rosa est le précurseur de l'école de

2 - De Brosses, 1737 : *Voyage pittoresque de Saint-Non*, 1781-1786

peinture qui exalte les éléments troubles et ouvre la voie à une perception du sublime. Claude opère une autre révolution : les sujets miniaturisés, le paysage n'est que couleur et lumière. Les héritiers de son école, de Vernet à Turner, en passant par Hackert, nous offrent un défilé d'images du Vésuve pittoresque.

Cochin, homme de l'âge classique, parle d'un «*goût d'élection et d'un goût acquis*». Le premier est un «*sentiment qui nous fait préférer une manière d'être ou de faire à une autre*» ; le second est le «*sentiment des beautés de détail de la nature que l'on acquiert à force d'étudier d'après elle*». Leur formule résume bien la différence des positions entre deux artistes comme Tischbein et Elisabeth Vigée-Lebrun. Goethe nous décrit l'attitude du premier : «*A lui, l'artiste, qui ne s'occupe toujours que des plus belles formes d'hommes et d'animaux, qui humanise, par le sens et le goût, même des choses non formées, les rochers et les paysages, un entassement pareil, effrayant et difforme, qui se détruit toujours de nouveau lui-même et déclare la guerre à tout sentiment du beau, doit faire un effet vraiment abominable*». Sur le versant opposé, Vigée-Lebrun est enchantée de s'approcher du Vésuve : «*Imaginez-vous que nous planions alors sur une immensité de brasiers, sur des champs entiers de lave... cette grande scène de destruction a quelque chose de pénible et d'imposant, qui remue fortement l'âme ; ... c'est donc à regret que j'ai quitté ce spectacle si grandiose*». «*Bien loin d'être dégoûtée*» Madame Vigée-Lebrun appelle le Vésuve son «*cher volcan*».

Les tableaux scellent la construction du modèle vésuvien de paysage volcanique. Désormais cristallisée, l'image se vide de signification et devient un modèle abstrait, un support pour d'autres expérimentations, jusqu'à l'époque contemporaine.

Les volcans d'Auvergne naissent de ces prémisses culturelles ; souvent, au cours du XVIII^e, ils restent écrasés par la comparaison avec le Vésuve. De surcroît, leurs représentations graphiques restent à cette époque cantonnées à celles des géographes. Leur indépendance naît du fait qu'ils sont l'objet d'une attention toute scientifique qui va devenir un véritable moteur culturel en France au XIX^e siècle.

La construction du paysage auvergnat est donc tout à fait différente, bien qu'elle dérive chronologiquement du foisonnement culturel du XVIII^e siècle.

D'abord, les découvreurs sont des scientifiques et la production graphique et écrite consiste surtout en ouvrages de géologues, topographes, agronomes, qui introduisent quelques éléments d'appréciation esthétique (Faujas, Desmarest) mais ne forment pas de vraies images «*artistiques*».

Ensuite, il faut souligner que l'Auvergne présentait une image de pays rural : il était difficile d'effacer ce caractère et de le remplacer par l'image spectaculaire d'un volcan en éruption. C'est à travers l'œuvre patiente de découverte, description et mise en valeur des participants aux sociétés scientifiques locales que les volcans trouvent leur caractère propre. Ainsi Lecoq, savant aux multiples casquettes, affirme : «*on ne voit qu'une plaine monotone, qui produit ça et là quelques champs de seigle et d'avoine, et sur laquelle s'élèvent de nombreuses montagnes volcaniques qui donnent au paysage un aspect triste et tout particulier*».

Enfin, l'élément le plus remarquable et connu depuis l'Antiquité réside dans les sources d'eau : les eaux thermales aux bienfaits thérapeutiques ou les eaux pétifiantes avec leur valeur magique.

C'est de l'union de tous ces éléments que se forme une image de paysage volcanique auvergnat, fortement imprégnée de science, tant géologique que médicale. L'association entre la cure thermale et la promenade aux volcans devient alors une constante ; de surcroît, les analyses scientifiques montrent que l'eau pétifiante est une eau volcanique, donc une eau caractéristique de la région, autour de laquelle se crée un commerce d'objets-souvenirs : certaines pages de

Mont-Oriol, le roman auvergnat de Maupassant, témoignent de l'image de l'Auvergne au tournant du siècle.

Une autre caractéristique consiste dans le fait que cette image est rapidement offerte à un public très large. La priorité, domination même, de la science est en fait une prérogative du XIX^e siècle qui touche en France des larges couches sociales : les journaux et les manuels soulignent l'intérêt géologique de la région des volcans du centre de la France ; l'essor de l'Auvergne dépend de ce climat de «fanatisme scientifique» qui s'installe dans tous les domaines de la culture.

Le public demande des récits qui parlent des inventions et des découvertes merveilleuses : des récits de fiction scientifique, dont Jules Verne est le père. Le Voyage au centre de la terre est une suggestive descente à l'intérieur du volcan, sujet sur lequel Verne revient dans Hector Servadac. Le volcan est aussi le support de théories fantaisistes sur les autres planètes : Verne s'étend sur la description des volcans dans *De la Terre à la Lune*, comme le fait Lecoq plus scientifiquement dans les *Scènes du monde animé*. La Lune et l'Auvergne. Lorsque les découvertes sur les volcans et sur les planètes avancent, l'imaginaire se déplace ailleurs.

Pour l'histoire récente, le modèle suit le développement de la pensée contemporaine : il se fragmente et s'universalise à la fois. En littérature et dans le champ artistique, on peut parler de modèle de support pour exprimer d'une manière personnelle des soucis partagés par une population de plus en plus large. Ainsi, le jeu de renvois de Warhol entre la réalité et le modèle peint se résout par une dématérialisation de la forme volcanique vésuvienne.

En littérature, les auteurs utilisent l'image comme support des angoisses, la crainte qu'une catastrophe se produise ou se reproduise. Par exemple, l'explosion du volcan est comme celle d'une bombe atomique : dans les lignes de Endo, on trouve une métamorphose contemporaine de l'imaginaire scientifique lié au volcan.

D'une manière différente, l'industrie touristique continue à réinventer des images qui puisent dans le répertoire graphique ancien : ainsi les paisibles volcans d'Auvergne sont montrés en explosion, dans les images publicitaires d'un fabricant d'eau (1995-1996) ; le Vésuve, pittoresque, fume sur le paquet de célèbres pâtes italiennes, en même temps que les touristes s'empressent d'emporter à la maison des pierres volcaniques ou leurs dérivés.

Aujourd'hui, l'importance de ce filon, déjà compris par Cook au début du XIX^e siècle, la transformation du voyage en tourisme et le changement de la manière d'apprécier un lieu, ont des conséquences importantes sur la manière d'aménager les territoires. Comme l'image napolitaine est figée, une approche de protection paraît privilégiée pour le volcan campanien, comme le montre le projet de Parc National du Vésuve, tandis que les Champs Phlégréens, abandonnés à une extrême dégradation environnementale, nécessitent de toute urgence une politique cohérente d'aménagement du territoire. Les volcans auvergnats, même s'ils sont directement associés à l'image verte de la région, se situent encore dans une phase dynamique, avec en particulier la volonté de les transformer en volcans-spectacle.

Ainsi l'imaginaire lié au volcan napolitain paraît constitué : le Vésuve reste à jamais associé à son activité passée et à des images identifiées (gouaches, Pompéi...).

L'imaginaire lié aux volcans d'Auvergne demeure beaucoup plus ouvert et peut être dessiné par les envies des touristes et des aménageurs, les volontés politiques et les enjeux écologiques.