



Citation: Beck Saiello, E. (2025). Techniques mimétiques et productions volcaniques. L'art du pinceau, les sciences de la nature et la question de l'imitation dans les beaux-arts. *Diciottesimo Secolo* Vol. 10: 123-137. doi: 10.36253/ds-16169

©2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Edited by: Massimo Galtarossa.

Techniques mimétiques et productions volcaniques. L'art du pinceau, les sciences de la nature et la question de l'imitation dans les beaux-arts

ÉMILIE BECK SAIELLO

Université Sorbonne Paris Nord, Pléiade, France

Abstract. If art is to imitate nature, then many eighteenth-century landscape painters, in choosing to paint what is real, were often content to represent what is plausible. At a time when the resurgence of Vesuvius activity in Naples was accompanied by an increase in the Grand Tour phenomenon and its market, several painters working for demanding scholars and collectors specialised in faithful representations of Vesuvius. Using these eruptions and geological specimens, from working on site to carefully reworking them in the studio, they experimented with new techniques capable of best restoring the materiality of the specimens and the effects of the phenomenon. Painters, collectors and scientists thus pooled their skills to understand and represent, in the laboratory and the studio, a phenomenon that had yet to be deciphered. Before the divorce between artistic representation and scientific illustration began in the nineteenth century, what was at stake for the artist and the scientist in this mimicry of pictorial technique?

Keywords: 18th century, painting, eruptions of Vesuvius, vulcanology, painting techniques, mimesis.

En 1778, le jeune Dominique Vivant Denon (1747-1825) fait, sur le Vésuve, cette observation: « ...quelque favorable, et peut-être unique, que soit la circonstance d'arriver au fond d'un cratère aussi profond, il serait bien difficile de déterminer un peintre à aller s'établir avec son chevalet à cette ouverture, où il serait à tout moment exposé à être assailli et suffoqué par la fumée, au moindre tourbillon ou changement de vent »¹. Et pourtant Denon, pour décrire le volcan, a recours au vocabulaire de la peinture: « L'escarpe-

* Que soient ici remerciés Madeleine Pinault-Sørensen, Bendt Sørensen et Geneviève Lacambre pour leur relecture attentive et leurs conseils judicieux, ainsi que Bruno Arciprete, Noémie Étienne, Susanna Guéritaud, Alba Irollo et Nathalie Volle pour les informations aimablement transmises.

¹ DV. Denon, *Voyage au royaume de Naples (1777-1778)*, éd. par M. Couty et P. Rosenberg, Perrin, Paris 1997, p. 102. Denon est alors chargé de réunir, avec un groupe d'artistes, la documentation nécessaire à la publication du *Voyage pittoresque ou Description du royaume de Naples et de Sicile* (s. n., Paris 1781-86, 4 tomes en 5 volumes).

ment presque perpendiculaire de rochers terminant en pointes de différentes formes; le déchirement de ce sol qui laissait voir les tranches de tout ce qui le composait; des milliers de moufettes qui tapissaient leurs orifices de sels et de soufre, colorés de l'incarnat le plus vif, du rouge orangé, du blanc, du jaune et du vert, et de toutes les nuances qui participent à toutes ces couleurs; une vapeur vacillante et transparente qui leur servait comme de vernis; des torrents de fumée, alternativement noire et blanche, qui sortaient à gros flocons de plusieurs trous où l'œil ne pouvait pénétrer; enfin cet ensemble par ses formes, ses couleurs et ses accidents particuliers, formait un tableau aussi beau qu'extraordinaire »². À quelques lignes d'intervalle, Denon met en évidence un paradoxe: si le peintre ne peut reproduire sur place (et dans l'instant) l'activité du volcan, il est néanmoins le mieux placé pour en fournir une restitution. De fait, même si une lexicographie du volcan commence à se mettre en place, le savant comme l'écrivain n'ont alors à leur disposition qu'une terminologie scientifique assez réduite. C'est ainsi que, faisant fi du paradoxe, s'est développée, au cours du XVIIIe siècle, une littérature scientifique dans laquelle l'illustration a occupé une place croissante. La qualité des images, dont la réalisation fut souvent confiée à des artistes de renom, a par la suite encouragé un marché autonome de vues scientifiques et de représentations des éruptions du Vésuve sur différents supports et selon différentes techniques. Précisons tout de suite que, malgré l'émergence de la pratique du plein air et la présence, sur de nombreuses vues d'éruptions du Vésuve, d'inscriptions telles que « peint sur le lieu », les tableaux à l'huile, gouaches et même aquarelles ont tous été, au XVIIIe s, terminés, voire entièrement réalisés en atelier. L'observation répétée sur le terrain, les croquis exécutés d'après nature et les annotations manuscrites décrivant les couleurs ou les effets permettaient au peintre de restituer assez précisément les manifestations volcaniques.

Pour répondre aux exigences de l'illustration scientifique, à la curiosité des voyageurs ou au goût des amateurs pour la représentation paysagère, l'atelier du peintre se transforme ainsi en véritable laboratoire où s'expérimentent techniques inédites et matériaux nouveaux, susceptibles de favoriser un rendu réaliste du phénomène. Le peintre se trouve en conséquence devant un autre paradoxe: comment une peinture, image unique, bidimensionnelle et muette, peut-elle prétendre restituer, de manière convaincante, le mouvement (les séquences temporelles), le son, la chaleur, voire même l'odeur associés à une éruption du Vésuve? La variété des solutions adoptées pour rendre avec fidélité le phénomène reflète, certes, les

différentes approches scientifiques ou interprétatives de l'activité volcanique, mais suit également l'évolution de la notion d'imitation chez les philosophes et les critiques.

HISTOIRE NATURELLE ET OBSERVATIONS SUR LES VOLCANS DES DEUX SICILES

Trois événements marquants, au milieu du XVIIIe siècle, ont accéléré la réflexion sur l'impact des phénomènes naturels sur l'histoire de l'humanité : les découvertes d'Herculanum puis de Pompéi (1738 et 1748) et le tremblement de terre de Lisbonne (1755). À l'explication théologique des cataclysmes se substitue une science expérimentale qui fait de l'observation, de la description et de la collecte de spécimens géologiques les fondements d'une approche empirique des phénomènes naturels. Dans son *Histoire naturelle* (1779), Georges Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788) introduit la temporalité comme critère fondamental dans la compréhension de la nature et concilie l'étude critique des sources documentaires et l'observation directe des phénomènes matériels. Une communauté de « naturalistes antiquaires » (M. Toscano) se constitue en Europe à la faveur d'une République des Lettres (et des Sciences) avec pour foyers principaux la Grande Bretagne (la Royal Society de Joseph Banks [1743-1820]), la Vénétie (l'université de Padoue et l'Académie des Sciences, Lettres et Arts de Melchiorre Cesarotti [1730-1808]) et le royaume de Naples (les savants Giovanni Maria Della Torre [1710-1782], Giuseppe Mecatti [actif au milieu du XVIIIe siècle], Gaetano de De Bottis [1721-1790], et William Hamilton [1730-1803] intéressés par l'activité volcanologique)³. À Naples, à partir des années 1750, sont publiés plusieurs textes illustrés dédiés à l'activité du Vésuve qui partagent la conception de Giovanni Battista Vico (1668-1744) selon laquelle il existe une continuité entre les sciences de l'homme et les sciences de la Terre, toutes subordonnées à l'Histoire⁴. Comme le rappelle M. Tosca-

³ Voir L. Ciancio, *Le colonne del tempo*, Edifir, Firenze 2009; M. Toscano, *Giuseppe Giovane (1753/1837). The antiquarian-naturalists phenomenon in the Kingdom of Naples*, «Journal of History of Collections», vol. 19, n.11, Oxford 2007, pp. 225-237; M. Toscano, *Gli archivi del mondo. Antiquaria, Storia Naturale e Collezionismo nel secondo Settecento*, Edifir, Firenze 2009, p. 10-15 et Sezione III, Il Regno di Napoli, p. 215-302; M. Toscano, *Il Nume in festa. Le rappresentazioni del Vesuvio in eruzione tra documentazione e oleografia nella cultura scientifica sette-ottocentesca*, «Zeusi» Anno I, 1, giugno 2015, pp. 20-29.

⁴ « È proprio sulla base del panstoricismo vichiano, infatti, che si tenterà da una parte di estendere pratiche proprie del metodo scientifico agli studi antiquari (le escursioni sul posto, la raccolta e lo studio comparativo dei reperti, per esempio), e dall'altra di servirsi delle fonti antiche e delle narrazioni mitologiche per la ricostruzione di eventi geologici lontani nel tempo ». M. Toscano, *Gli archivi del mondo*, cit., p. 220.

² *Ibidem*.

no, ces ouvrages ont en commun une approche méthodologique, inductive et expérimentale qui nécessite la présence de reproductions des lieux et des phénomènes étudiés. Certes ces illustrations embellissent le recueil, mais elles servent avant tout à le compléter et à le rendre compréhensible pour le lecteur. Parmi ces ouvrages, il convient de citer le *Racconto storico-filosofico del Vesuvio* de Mecatti (Giovanni Di Simone, Napoli 1752), la *Storia e fenomeni del Vesuvio* de Della Torre (Raimondi, Napoli 1755), les *Campi Phlegraei* d'Hamilton (Napoli 1776 et 1779) l'*Istoria di' varj incendi del Monte Vesuvio* de De Bottis (Stamperia Reale, Napoli 1786) et la *Breve descrizione dei principali incendi del monte Vesuvio* d'Ascanio Filomarino Della Torre (1751-1799) (Domenico Sangiacomo, Napoli 1796). Dans ces derniers, les illustrations résultent d'une vision directe et commune de l'artiste et du naturaliste; elles se substituent, pour le lecteur, à l'expérience directe et acquièrent valeur de témoignage. Pour ces raisons, les savants y accordent donc une réelle importance. Si l'ouvrage le plus réussi sur le plan éditorial et artistique est assurément les *Campi Phlegraei* d'Hamilton, illustrés des gouaches de Pietro Fabris, le plus abouti est la *Breve descrizione dei principali incendi del monte Vesuvio e di molte vedute di esse, per la prima volta ricavate dagli storici contemporanei ed esistenti nel gabinetto del duca della Torre: escursus attraverso le varie eruzioni e, nello stesso tempo, una specie di un catalogo dei dipinti che ritraevano i vari sismi presenti nella sua raccolta* de Della Torre. Comme le laisse entendre le titre du livre, le savant avait constitué dans son palais un cabinet scientifique composé d'une *biblioteca vesuviana*, de 300 spécimens géologiques, de vues des éruptions passées et présentes (22 d'entre elles sont reproduites par des planches gravées), mais aussi d'un laboratoire de physique, d'un autre de chimie et de machines pour l'électricité et la météorologie. La publication connaîtra un large succès, de par sa conception originale : l'auteur fait appel, en effet, au plus grand nombre possible de sources documentaires, mais surtout élargit la notion de source aux collections d'histoire naturelle et aux *vedute*.

De fait, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, se développe de manière exponentielle un genre de *vedute* napolitaines ayant pour sujet le Vésuve en éruption. Si les raisons de cet engouement sont multiples, il est incontestable que l'intérêt des savants pour les représentations imagées du volcan y a contribué pour une grande part. Pour ces « naturalistes antiquaires » qui s'intéressaient à l'histoire de la Terre, les représentations devaient mettre en image l'histoire morphologique des paysages en visualisant ses évolutions (par la géologie, la stratigraphie...) et ses changements (résultant, entre autres, de catastrophes naturelles). Les volcans du sud de l'Italie,

en modifiant continuellement le paysage, permettaient, par exemple, de « témoigner en direct de ce qui s'était passé, à une plus vaste échelle spatiale et chronologique, dans un passé lointain, pour le paysage de l'Auvergne »⁵. La réalisation de ces paysages que l'on peut qualifier de « géo-historiques » (Domenico Laurenza) n'allaient pas de soi, et les artistes ont dû redoubler d'inventivité pour pouvoir restituer avec fidélité l'image des bouleversements de la Terre.

LES PROCÉDÉS ARTISTIQUES : CRÉER L'ILLUSION OPTIQUE

Les premières représentations d'éruptions du Vésuve, à l'époque moderne, remontent à 1631. Leonardo Di Mauro a analysé leur évolution sur le plan iconographique et distingué trois types de figurations⁶. La première est constituée par les images hagiographiques : saint Janvier, sollicité par les Napolitains qui défilent en procession au premier plan des tableaux, met fin à l'éruption en arrêtant les coulées de lave. La seconde associe le volcan aux représentations topographiques de la ville et dès lors, à partir de 1631, le Vésuve devient l'une des images archétypiques de Naples. La dernière figuration (fig. 1), celle qui nous intéresse le plus ici, est la description documentaire de l'éruption⁷; on y montre la fuite des populations ; ou bien, restituant l'aspect du volcan au moment de l'événement, on y décrit ses différentes bouches et on y dépeint le trajet de ses coulées de lave. L'éruption de 1631 est caractérisée par de fortes explosions, la formation d'une haute colonne de fumée et par l'émission de matériaux pyroclastiques par différentes bouches. Les artistes la représentent en général comme un immense incendie avec de hautes flammes qui dégagent un important nuage de fumée gris sombre.

Le XVIIIe s va retenir essentiellement les deux dernières formules. En ce qui concerne la tradition des vues topographiques, la croissance urbaine du XVIIIe siècle ne va plus permettre aux artistes de représenter la ville dans toute son extension. Pour figurer Naples, ils vont choisir soit de scinder le panorama en deux, soit de réaliser des vues fragmentaires de la ville en se concentrant sur tel site ou tel monument. Le développement du

⁵ D. Laurenza, *Les planches vésviennes de l'Encyclopédie (1768). Et autres représentations de volcans au XVIII^e siècle entre Naples et la France*, « Studiolo », 19, « La vie des œuvres », 2023-2024, p. 123.

⁶ L. Di Mauro, *L'eruzione del Vesuvio del 1631*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogue de l'exposition (Naples, Musées de Capodimonte et Pignatelli, 24 octobre 1984 - 14 avril 1985), sous la direction de N. Spinosa, Electa, Napoli 1984, 2, pp. 37-42.

⁷ Joachim von Sandrart (1606-1688), *Vesuvius mons Neapoleos*, gravure, 18,4 × 29,1 cm, 1631.



Fig. 1. Joachim von Sandrart (1606-1688). *Vesuvius mons Neapoleos*. Gravure. 18,4 × 29,1 cm. 1631.

Grand Tour en Italie du Sud et de son marché de la vue souvenir e l'essor de la veduta napolitaine vont inciter des peintres tels que Joseph (1714-1789) et Ignace Vernet (1726 - vers 1762)⁸, Carlo Bonavia (actif à Naples entre 1751 et 1788)⁹, Lacroix de Marseille (1700 ou 1720 – 1779 ou 1782?)¹⁰, Pierre Jacques Volaire (1729-1799), Pie-

tro Fabris (documenté de 1754 à sa mort, avant 1794)¹¹ ou Pietro Antoniani (vers 1740/1750 – vers 1781)¹² à proposer des vues du Vésuve qui comprennent aussi les éléments les plus significatifs du paysage urbain. Le vol-

⁸ Sur Joseph Vernet voir L. Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle*, Didier, Paris 1864; F. Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet, peintre de marine*, E. Bignou, Paris 1926, 2 voll. *Joseph Vernet, 1714-1789*, catalogue de l'exposition (Londres, Greater London Council, The Iveagh Bequest, Kenwood, 4 juin-19 septembre 1976; Paris, Palais de Chaillot, musée de la Marine, 14 octobre 1976 – 9 janvier 1977), sous la direction de P. Conisbee, Greater London Council, London, Musée de la Marine, Paris 1976. Sur Ignace Vernet, voir É. Beck Saiello, *Entre imitation et émulation: Ignace Vernet à l'ombre du Vésuve*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2019, pp. 208-213.

⁹ Sur Carlo Bonavia, voir W. G. Constable, *Carlo Bonavia*, « The Art Quarterly », 22, 1959, pp. 19-44; W. G. Constable et T. McCormick, *Notes on some further attributions to Bonavia*, « The Art Quarterly », 23, 1960, pp. 371-372; W. G. Constable, *Carlo Bonavia: An Addendum*, « The Art Quarterly », 25, 1962, pp. 123-127.

¹⁰ Sur Lacroix de Marseille, voir J.-L. Ryaux, *Un suiveur méconnu de Joseph Vernet: Grenier de Lacroix ou Lacroix de Marseille?*, dans *Tivoli. Variations sur un paysage au XVIII^e siècle*, cat. exp. (Paris, Musée Cognacq-Jay, 18 novembre 2010 – 20 février 2011), sous la direction de J. de Los Llanos, Paris, Paris Musées 2010, pp. 58-61.

¹¹ Sur Pietro Fabris, voir pour la représentation des éruptions du Vésuve, C. Knight, *Il contributo di Pietro Fabris ai Campi Phlegraei di Hamilton*, « Napoli Nobilissima », 3^e série, 22, 1983, pp. 100-110; Id., *Hamilton a Napoli: cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Naples, Electa, 1990; *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and his Collection*, catalogue de l'exposition (Londres, British Museum, 13 mars – 17 juillet 1996), sous la direction de I. Jenkins et K. Sloan, British Museum Press, London 1996, en particulier pp. 165-168, 246-247; J. von der Thüsen, *Pietro Fabris und die Entwicklung der Vulkanmalerei im 18. Jahrhundert*, in *Der Vulkan im Wörlitzer Park*, Nicolai, Berlin 2005, pp. 57-73; É. Beck Saiello, *Pietro Fabris: dieci anni di attività napoletana: alcuni documenti inediti*, « Napoli nobilissima », 5^e série, 9, 2008, fasc. 1/2, pp. 76-88; E. Carrelli, *Per una riabilitazione di Pietro Fabris: fortuna critica e nuove considerazioni*, « Studi e ricerche di storia e critica dell'arte », 1, 2017, pp. 17-29; Ead., *Intorno ai « Campi Phlegraei » : precisazioni sugli artisti delle Reali Manifatture di Ferdinando IV di Borbone*, « In corso d'opera », 2, 2018, pp. 223-230; *Sir William e Lady Hamilton* catalogue de l'exposition (Naples, Gallerie d'Italia, 25 octobre 2024 – 2 mars 2025), sous la direction de F. Leone et F. Mazzocca, Gallerie d'Italia, Skira, Milano 2024.

¹² Sur Pietro Antoniani voir essentiellement A. Martini, *Notizie su Pietro Antoniani milanese a Napoli*, « Paragone », 181, 1965, pp. 81-86.

can s'y affirme alors comme la figure métonymique de Naples, son *genius loci*. Et ses représentations sont plutôt une synthèse des différentes expériences vécues dans la cité parthénopéenne par les étrangers qu'une reproduction fidèle de l'éruption. Le Français Volaire, installé à Naples à la fin des années 1760, réalise ainsi différentes vues de l'éruption de 1767 où se mêlent description topographique, scènes de dévotion populaire, évocation poétique du golfe et représentation d'un Vésuve en flammes¹³. Celui-ci domine bien évidemment la composition, mais l'éruption en devient presque anecdotique. Le peintre développera par la suite deux autres formules à succès, pour l'éruption de 1771, vue depuis l'Atrio del Cavallo et pour celle de 1779, vue depuis les rives de Chiaia¹⁴. La présence des figures au premier plan dans chacune de ces compositions permet, de manière tout à fait intéressante, de représenter les différentes attitudes et interprétations du phénomène, telles qu'elles se sont succédé (ou ont cohabité) au cours du XVIII^e siècle : l'approche religieuse (celle du peuple napolitain, ou du prêtre Antonio Vetrani¹⁵) dans l'éruption de 1767, l'intérêt scientifique (celle d'Hamilton et des « naturalistes antiquaires ») dans l'éruption de 1771 et la contemplation esthétique (selon les canons du sublime formulés par Edmund Burke [1729-1797] et Emmanuel Kant [1724-1804]), dans l'éruption de 1779.

La description

Ces artistes qui peignent des vues génériques sont aussi ceux qui réalisent des représentations d'une grande fidélité. Comment peut-on juger néanmoins, aujourd'hui, de l'authenticité de cette restitution? La comparaison des images avec les témoignages écrits des contemporains d'une part et les analyses des volcanologues et des historiens des éruptions d'autre part permettent de considérer certaines œuvres de Volaire ou de Pietro Fabris comme de véritables documents. Pour preuve de la fidélité de ces représentations, nous citerons trois témoignages. Le premier est une lettre de Volaire au père John Thorpe (1726-1792), agent en Italie de Lord Henry Bellings Arundell (1740-1808), client du peintre. Le collectionneur avait commandé une éruption du Vésuve avec la mort de Pline, mais l'artiste refusa ce sujet historique, parce qu'il n'aurait pu reproduire la montagne telle qu'elle était alors¹⁶. La représentation est donc

une restitution qui se fonde sur l'observation directe. Le deuxième témoignage est celui du mathématicien et physicien Giovanni Maria Della Torre (1710/13-1782), membre de l'Académie des sciences de Naples, membre correspondant de celles de Paris et de Berlin et de la Royal Society de Londres, et auteur d'une *Storia e fenomeni del Vesuvio e l'Incendio trentesimo del Vesuvio accaduto gli 8 agosto 1779*¹⁷. L'éruption de 1779 est pour lui l'occasion de solliciter l'avis de Volaire et de faire appel à sa mémoire visuelle et à son sens des proportions pour évaluer la hauteur de la colonne de feu qui s'est élevée au-dessus du cratère. Il écrit dans son compte rendu du phénomène : « Puis, quant à la proportion de la colonne ou de l'incendie par rapport à la perpendiculaire du mont, les résultats sont également divers. À vue d'œil nous l'évaluons de manière conjecturale à une fois et demie la dimension de la dite perpendiculaire [...]. Nous avons le plaisir de nous trouver d'accord sur ce point avec les mesures prises par Don Vincenzo Mazzola, notre opticien, expert en la matière, avec celles de Monsieur le Maréchal Poulet, qui les a prises depuis le Môle, et finalement avec celles du peintre susdit Volaire, lequel a réglé les proportions de son grand tableau sur l'échelle picturale appliquée par lui à la hauteur de la montagne depuis son balcon de Chiaia. En outre il a dû évaluer tant d'aspects de la dite montagne, qu'après en avoir fait de sa main tant de tableaux, son œil est devenu très expert dans son observation »¹⁸. Le troisième témoignage enfin, est celui, contemporain, de Gianni Ricciardi, chercheur à l'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia à l'Observatoire du Vésuve et auteur d'un *Diario del Monte Vesuvio*, qui établit la chronologie des éruptions en s'appuyant sur les sources écrites et iconographiques¹⁹. Plu-

n'apparaît pas dans les représentations des éruptions, si l'on excepte le tableau de Jacob More (1740-1793), *La destruction de Pompéi*, huile sur toile, 151,1 × 200 cm, Édimbourg, National Gallery of Scotland et l'œuvre perdue de Louis-Jean Desprez (1743-1804) (citée dans D. V. Denon, *Vivant Denon et le Voyage pittoresque: un manuscrit inconnu*, éd. par M.-A. Dupuy-Vachey, Fondation Custodia, Paris 2009, p. 90). Au XIX^e siècle, les peintres n'auront plus les mêmes réticences et pour l'école de paysage historique, ce sujet tiré de l'histoire ancienne contribue à ennoblir le genre du paysage. Cfr. Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), *Éruption du Vésuve arrivée le 24 août de l'an 79 de J.C. sous le règne de Titus*, 1813, huile sur toile, 147,5 × 195,5 cm, Toulouse, musée des Augustins.

¹⁷ G. M. Della Torre, *Storia e fenomeni del Vesuvio e l'Incendio trentesimo del Vesuvio accaduto gli 8 agosto 1779*, s. n., Napoli 1779. Voir également du même auteur *Storia e fenomeni del Vesuvio*, Giuseppe Raimondi, Napoli 1755, dont les planches ont inspiré celles de l'*Encyclopédie* (D. Lenzen, *Les planches vésuviennes de l'Encyclopédie* (1768), cit., p. 119).

¹⁸ Cité dans M. Torcia, *Relazione dell'ultima eruzione del Vesuvio accaduta nel mese di agosto di quest'anno 1779*, presso i Raimondi, dietro il Banco della Pietà, Napoli 1779, pp. 58-59.

¹⁹ G. P. Ricciardi, *Diario del Monte Vesuvio*, Edizioni scientifiche e artistiche, Napoli 2009, 3 tomes.

¹³ Sur Pierre Jacques Volaire, voir É. Beck Saiello, *Pierre Jacques Volaire (1729-1799), dit le chevalier Volaire*, Arthena, Paris 2010.

¹⁴ Ivi, pp. 171-174.

¹⁵ A. Vetrani, *Prodromo vesuviano*, Fratelli Di Paci, Napoli 1780.

¹⁶ É. Beck Saiello, *Pierre Jacques Volaire*, cit., p. 435. De fait, au XVIII^e siècle, l'épisode de la mort de Pline ou de la destruction de Pompéi

sieurs des tableaux de Volaire sont convoqués à titre documentaire, car ils donnent des informations précises sur la typologie de l'éruption, les phénomènes éruptifs, l'aspect et les directions des coulées de lave. Sur l'exemple d'une collection particulière (fig. 2)²⁰ par exemple, on reconnaît aisément l'éruption de 1779, caractérisée par une médiocre activité effusive sommitale, par la présence de fontaines de lave atteignant plusieurs kilomètres de hauteur, de projections d'abondants matériaux pyroclastiques et de coulées de lave se déversant dans l'Atrio del Cavallo.

Quels moyens le peintre a-t-il utilisé pour se rapprocher le plus possible de la réalité observée ? Dans ce type de représentations, Volaire ne semble pas avoir eu recours à de grandes innovations techniques. S'il décrit avec fidélité les éruptions auxquelles il a assisté, celles de 1767, de 1771, de 1779 et de 1794, c'est parce qu'il a acquis une parfaite connaissance du Vésuve en s'y rendant régulièrement, sans doute avec des voyageurs et des savants, en l'observant de la fenêtre de son atelier sur la rive de Chiaia, et probablement en dessinant de nombreux croquis accompagnés, comme ceux de son maître Joseph Vernet, d'annotations sur les couleurs, la lumière, les effets. Si l'on prend par exemple l'éruption de 1771 (fig. 3)²¹, la description morphologique du volcan est conforme à la réalité, et l'activité décrite correspond aux témoignages de contemporains, telles les dépêches du vicomte de Choiseul, ambassadeur de France à Naples de 1766 à 1771²². Volaire représente le fleuve de lave qui, à la suite de la fracture du grand cône, s'écoula en tunnel puis dans l'Atrio du Vésuve, formant une grosse coulée qui passa sous le promontoire des Crocelle et atteignit la colline du Salvatore. Le peintre décrit également, depuis l'Atrio del Cavallo, le parcours des voyageurs qui ont fait l'ascension du Vésuve, avec l'église du Sauveur et le Col des Croix. Pour restituer les couleurs de la lave et des projections pyroclastiques, il utilise une gamme de rouge, jaune et orangé d'une grande variété et d'une grande subtilité dans les nuances, gamme qu'il fait contraster avec l'obscurité de la nuit. Le peintre n'hésite pas à avoir recours à des empâtements pour rendre la viscosité de la lave, et fait se détacher les lapilli en léger relief sur la toile, en particulier sur le fond brun formé de glacis lisses et légers. Volaire, dans la grande majorité de ses œuvres, choisit de décrire la phase la plus impressionnante de l'éruption, ne pouvant saisir le



Fig. 2. Pierre Jacques Volaire (1729-1799). *L'éruption du Vésuve de 1779*. Huile sur toile. 106 × 80 cm. Naples, collection particulière.

phénomène dans sa durée. Néanmoins, pour l'éruption de 1794, il adopte une autre formule, celle de la série, pour rendre deux moments significatifs²³. Sur le premier tableau, il représente le début de l'éruption, le 15 juin au soir, caractérisée par une forte explosion qui déchire le grand cône et crée deux grandes failles, sur les versants septentrional et méridional. C'est la deuxième faille que l'on distingue sur les deux pendents de Volaire. Sur le deuxième tableau, on voit la formation de six bouches éruptives d'où sort une coulée de lave, qui atteint la mer en seulement six heures, après avoir détruit une grande partie du bourg de Torre del Greco²⁴. Volaire est, de tous les artistes qui ont peint le Vésuve, celui qui l'a représenté le plus grand nombre de fois²⁵, devenant le spécialiste

²⁰ Pierre Jacques Volaire, *L'éruption du Vésuve de 1779*, huile sur toile, 106 × 80 cm, Naples, collection particulière.

²¹ Pierre Jacques Volaire, *L'éruption du Vésuve de 1771*, huile sur toile, 260 × 385 cm, Château de Maison Laffitte.

²² Voir en particulier La Courneuve, Archives du Ministère des Affaires étrangères, Correspondance politique, Naples, 87 et 93 (pour les éruptions de 1767 et de 1771).

²³ Pierre Jacques Volaire, *L'éruption du Vésuve de 1794. Explosions et fontaine de lave / Bouches éruptives et coulée de lave*, huiles sur toile, 56 × 76,2 cm, collection particulière.

²⁴ G. P. Ricciardi, *Diario del Monte Vesuvio*, cit., 2, p. 321.

²⁵ Si l'on exclut les petits croquis quotidiens du père Antonio Piaggio (1713-1796). Les 500 croquis regroupés dans les 3310 pages que constituent les 8 volumes de son *Diario Vesuviano* (aujourd'hui conservés à



Fig. 3. Pierre Jacques Volaire (1729-1799). *L'éruption du Vésuve de 1771*. Huile sur toile. 260 × 385 cm. Château de Maison Laffitte.

incontesté du sujet. S'il a été un peintre assez talentueux et un habile imitateur de l'activité du volcan, il s'est généralement cantonné aux possibilités qu'offrait l'huile sur toile. D'autres moyens permettent cependant un degré majeur d'illusion.

La coulée

La représentation d'une éruption du Vésuve, si fidèle soit elle, n'entraîne pas pour autant une vision illusionniste de l'événement. Aussi les artistes ont-ils cherché divers procédés pour rendre ce phénomène naturel aussi efficacement que possible. Et ceci dans un double objectif, celui, commercial, d'étonner et de subjuguier le spectateur autant que le ferait la présence effective du volcan et celui, scientifique, de répondre aux exigences spécifiques des savants. En effet, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la démarche intellectuelle de ces derniers se transforme radicalement : le travail sédentaire dans le cabinet au milieu des ouvrages et de spécimens séparés de leur contexte fait place à l'enquête sur le terrain, avec l'aide d'un ou de plusieurs dessinateurs²⁶. On s'attend donc à ce que l'artiste soit précis et exact dans

la bibliothèque de la Royal Society de Londres) furent réalisés de 1779 à 1795 pour documenter au jour le jour l'activité du volcan. Ils furent commandés au père Piaggio par Sir William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples de 1764 à 1800 et passionné de volcanologie. Sur ce manuscrit voir C. Knight, *Un Inedito di Padre Piaggio: il diario vesuviano. 1779-95*, « Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli », 42, 1989, pp. 59-131 (rééd. Arte Tipografica, Napoli 1991).

²⁶ Sur la naissance d'une 'conscience spatiale', voir N. Broc, *La géographie des philosophes: géographes et voyageurs français au XVIII^e siècle*, Éditions Ophrys, Paris 1975 et également M. Pinault, *Le peintre et l'histoire naturelle*, Flammarion, Paris 1990 (en particulier pp. 245-246 pour le motif du dessinateur).

ses illustrations, d'autant qu'elles accompagnent souvent les comptes rendus envoyés à des cercles de savants. Ce qui explique la présence, dans l'image, du dessinateur prenant des croquis sur le motif (en particulier dans les œuvres de Volaire, de Willem Fortuyn [documenté entre 1757 et 1779]²⁷ ou de Fabris)²⁸.

Sir William Hamilton a joué un rôle essentiel dans la promotion d'une imagerie scientifique la plus conforme possible à la réalité. En effet, l'observation et la recherche des causes sont, pour lui, la clef de la compréhension du monde. Il se fonde ainsi sur une conception baconienne qui considère la collecte patiente et scrupuleuse des caractères des phénomènes et de leur inventaire, comme un préalable à la formulation d'une loi générale. Les séries d'observations permettent alors de reconstituer la chronologie et l'histoire d'un phénomène et sont, pour Hamilton, la base de ses recherches, comme l'indique le titre de son ouvrage le plus célèbre : *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies* (1776)²⁹. Sa démarche est double : d'une part s'entourer d'une galerie de représentations du Vésuve exécutées par différents artistes, qui lui permette d'établir la chronologie des éruptions, d'autre part s'adjoindre la collaboration d'un illustrateur le plus habile possible pour fournir des images de qualité à ses descriptions. Les *Campi Phlegraei* doivent ainsi associer précision des informations de terrain et qualité didactique des illustrations. Hamilton est conscient du rôle fondamental que joue l'image dans l'explication des phénomènes naturels, « convaincu de la difficulté, qu'il y a de donner par de simples paroles, une idée vraie du Pais qu'[il] décrit »³⁰. Il choisit Pietro Fabris pour le seconder dans son entreprise, car son style - clarté du dessin, sens de la couleur, précision du rendu, qualité d'évocation - correspond parfaitement, selon lui, aux intentions de l'ouvrage :

²⁷ M. Toscano, *Gli archivi del mondo*, cit., p. 228.

²⁸ Ce thème se retrouve par exemple, comme nous l'a signalé Madeleine Pinault-Sørensen, dans les vues des glaciers de Suisse. Voir à ce propos B. Weber, *Die Figur des Zeichners in der Landschaft*, « Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte », 34, 1, 1977, pp. 44-82.

²⁹ W. Hamilton, *Campi Phlegraei: Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies*, suivi de *Supplement to the « Campi Phlegraei »*, being an account of the great eruption of mount Vesuvius, in the month of August 1779, Paolo De Simone, Napoli 1776-1779 (rééd. par G. Briganti, Banco di Napoli, Napoli 1985). Voir aussi C. Knight, *Les fureurs du Vésuve ou l'autre passion de sir William Hamilton*, Gallimard, Paris 1992 (avec la reproduction des planches). Sur Hamilton et la volcanologie, voir en particulier Id., *Hamilton a Napoli*, cit.; *Vases and Volcanoes*, cit. (en particulier l'article de J. Thackeray, intitulé « The modern Pliny » Hamilton and Vesuvius, pp. 65-74); C. Knight, *La passione di Sir William Hamilton per il Vesuvio*, « Atti dell'Accademia Pontaniana », N.S., 49, 2000 (2001), pp. 287-298.

³⁰ W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, cit., 1776, p. 5.

décrire et expliquer³¹. Hamilton insiste d'ailleurs sur la précision requise par le genre de l'illustration scientifique : « Monsieur Fabris ayant complété [sic] sous mes yeux et ma direction cette collection avec la plus grande fidélité, et pourrai-je même ajouter, avec autant de goût que d'exactitude [...] »³². La technique choisie pour les représentations sur le motif est la gouache, certainement en raison de sa facilité d'exécution (autorisant le relevé en plein-air) mais aussi et surtout de son pouvoir chromatique (capable de rendre, par exemple, les différentes nuances rencontrées dans les coupes stratigraphiques et la consistance des roches) (fig. 4). La technique retenue pour les planches est en revanche la gravure et l'aquarelle. Ces procédés, et en particulier la gouache, que Fabris introduit en 1767 à Naples, lui permettent de retranscrire avec précision la morphologie des différentes formations volcaniques et la composition pétrographique des couches géologiques, et de recenser dans des planches minéralogiques les spécimens pyroclastiques récoltés sur les sites³³ (fig. 5).

Le vernis

Alors que Fabris essaie de se rapprocher au plus près de la couleur et de la texture des minéraux, Volaire, dans un climat de concurrence et d'émulation, va chercher à rendre l'incandescence et la chaleur qui se dégage des

³¹ Avant de s'adresser à Fabris, Hamilton fit appel à Jakob Philipp Hackert (1737-1807), comme l'atteste le témoignage de Goethe dans *Goethes Werke, Philipp Hackert* (Stuttgart 1868, pp. 56-57, cité par C. Knight, *Il contributo di Peter Fabris ai Campi Phlegrei di Hamilton*, « Napoli Nobilissima », 22, 1983, pp. 100-110: p. 110 note 39). Mais les dessins exécutés par l'artiste allemand ne furent pas retenus pour l'ouvrage. Il est néanmoins probable que Fabris se soit inspiré des modèles d'Hackert pour certaines planches du recueil.

³² W. Hamilton, *Campi Phlegraei*, cit., 1776, p. 5-6. La légende de la planche XII indique, par exemple, « d'après un dessein fait sur les lieux mêmes pendant que l'éruption était dans toute sa force ». Hamilton précise aussi : « C'est ici, Monsieur, que vous verrez chaque Cône, chaque Crater, soit dans sa forme naturelle, soit dans ses sections, ainsi que les bancs mêmes qui les composent [...]. [Des] représentations des lieux mêmes [...] exécutées avec une fidélité et une précision peu communes ». Ivi, p. 12. Voir également M. Toscano, *Giuseppe Giovene (1753/1837)*, cit., p. 227.

³³ Rappelons qu'à la même époque Jean Hoüel (1735-1813) prépare la publication du *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Lipari et de Malte* (Imprimerie de Monsieur, Paris 1783-1787), en réalisant des croquis et des gouaches, dont certains s'attachent, dans une démarche différente, à décrire les volcans siciliens: vues diurnes, panoramiques ou détaillées (l'Etna est représenté de loin, en vue panoramique, alors que le Stromboli est vu de près), études stratigraphiques, et quelques échantillons de roches. Hoüel s'intéressait surtout au basalte. Sur le sujet, voir M. Pinault-Sørensen, « Hoüel et les monuments de la terre: roches, pierres et cailloux », *Ikhnos, Analisi grafica e storia della rappresentazione*, Lombardi, Siracusa 2005, pp. 109-132. Sur l'usage de la gouache fait par les naturalistes-antiquaires, voir M. Toscano, *Gli archivi del mondo*, cit., p. 11.

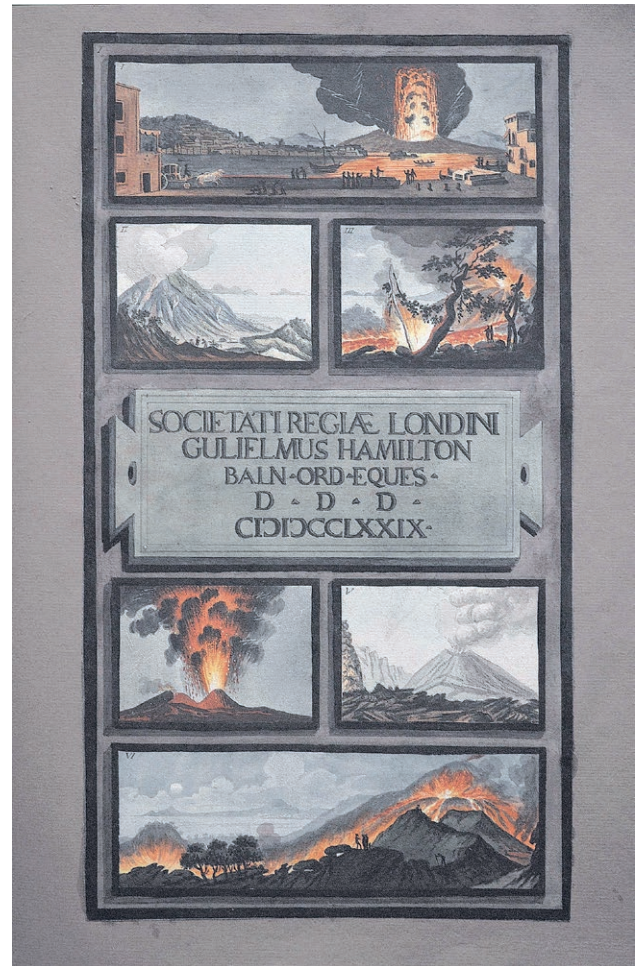


Fig. 4. Pietro Fabris (documenté 1754-avant 1794). Frontispice du Supplément aux Campi Phlegraei de William Hamilton (1776). Gravure aquarellée. Naples, Società napoletana di Storia patria.

éruptions. La technique retenue est celle de la coloration du vernis à l'aide de minium, un tétr oxyde de plomb de couleur rouge orangé. La restauration en octobre 2002 par Susanna Guéritaud d'une *Vue d'un incendie dans un port méditerranéen, la nuit*³⁴, alors donné à Vernet, mais restitué par nous à Volaire (fig. 6) a permis d'identifier la présence de ce pigment dans le vernis, procédé rarissime aux dires des spécialistes. Le rapport d'intervention souligne que « la grande force de l'œuvre résulte en partie du fait que l'ensemble de la scène baigne dans une lumière rouge. Le spectateur reçoit l'impression de danger qui émane de l'incendie de la ville, dont semble se dégager une réelle chaleur. Pour augmenter l'effet de fournaise, le peintre a appliqué une couche épaisse de

³⁴ Pierre Jacques Volaire, *Vue d'un incendie dans un port méditerranéen, la nuit*, huile sur toile, 93 × 130 cm, collection particulière.



Fig. 5. Pietro Fabris (documenté 1754-avant 1794), *Fragments de lave de l'éruption de 1779* dans *Supplément aux Campi Phlegraei* de William Hamilton (1779), planche V.

vernis teintée d'un pigment rouge (minium). Là, où les couleurs sont déjà chaudes, le vernis rend leur chaleur brûlante, là où elles sont froides (ciel nocturne gris noir), les touches horizontales du vernis rouge font l'effet de vent chargé de particules incandescentes. Sans ce vernis teinté l'œuvre serait plus nette, plus froide, et dépourvue de son immense pouvoir suggestif »³⁵. La majorité des tableaux anciens conservés aujourd'hui ont subi à travers le temps des restaurations (rentoilages, allègement

³⁵ S. Guéritaud, *Rapport d'intervention et dossier photographique de restauration de la couche picturale*. Vernet, Claude-Joseph « Incendie nocturne dans un port ». Collection particulière, octobre 2002, non paginé.



Fig. 6. Pietro Fabris (documenté 1754-avant 1794), *L'éruption du Vésuve en 1760* dans *Campi Phlegraei* de William Hamilton (1776), planche XII.

de vernis...) qui ont fait disparaître les vernis d'origine, si bien que celui-ci est le seul dont nous avons connaissance. Néanmoins on peut à juste titre penser que Volaire a appliqué cette technique à ses tableaux d'éruption et qu'elle a contribué à en faire le succès.

Ces expérimentations de Volaire s'inscrivent en réalité dans un mouvement de recherches sur le vernis (mat ou brillant, invisible et réversible) qui donne lieu à la publication de nombreux traités, parmi lesquels *L'art du peintre doreur et vernisseur* de Jean-Félix Watin (1728 – 17?)³⁶, de 1772, et la *Lettera al Signor Cavaliere Hamilton di Filippo Hackert sull'uso della vernice nella pittura* de 1787³⁷. Watin opère une classification des vernis en trois familles, définies selon le fluide utilisé pour dissoudre la résine : les vernis clairs ou à l'esprit de vin, les vernis gras ou à l'huile et les vernis à l'essence, qu'il privilégie et dont Hackert va s'inspirer pour proposer sa recette de vernis. Le chapitre que Watin consacre aux résines est intéressant car y sont recensées celles de couleur rousse tels le benjoin et la laque, rouge, tel le sandragon, et brunâtre, telle la térébenthine³⁸. Il rappelle en outre que ces vernis de différentes couleurs, utilisés autrefois, empêchaient « qu'on ne puisse les nettoyer, puisqu'on [enlevait] en même temps les couleurs ». Quant aux différentes substances utilisées pour colorer le vernis, elles « altèrent, et ne

³⁶ Jean-Félix Watin était peintre et marchand de couleurs à Paris. À partir de 1773 il tient l'enseigne « A la Renommée des Couleurs, Dorures et Vernis » près de la Porte Saint-Martin. Sur Watin, voir T. Verdier, *Préface*, dans J.-F. Watin, *L'Art du peintre, doreur, vernisseur [...]*, Presses Universitaires de Montpellier III, Éditions de l'Espérou, Montpellier 2005, p. I-XXXIII.

³⁷ J.-F. Watin, *L'art du peintre doreur et vernisseur*, chez Quillau, à Paris 1772 et la *Lettera al Signor Cavaliere Hamilton di Filippo Hackert sull'uso della vernice nella pittura*, [Napoli 20 décembre] 1787.

³⁸ J.-F. Watin, *L'art du peintre doreur et vernisseur*, *cit.*, pp. 208, 210-213.

pouvant y fondre facilement y laissent toujours des *feces* qui ne font que le maigrir »³⁹.

Les partisans du vernis traditionnel à l'huile, tel Baldassare Orsini (1732-1810) vont s'opposer aux défenseurs du vernis mastic à base de térébenthine, tel Hackert, dans une véritable 'querelle du vernis' qui de Naples va gagner le reste de l'Europe à la fin du XVIIIe siècle⁴⁰. Si l'huile a le mérite d'être l'un des matériaux constitutifs de la peinture, elle vieillit mal et est peu réversible, à la différence du vernis préconisé par Hackert, à base de térébenthine, qui, en s'évaporant, laisse à la surface du tableau une couche de résine pouvant être dissoute à l'aide d'un solvant.

Il existe donc à la fin du XVIIIe siècle une grande variété de vernis, utilisés par les peintres et les restaurateurs selon les effets qu'ils souhaitent obtenir.

Le recours, par Volaire, à un vernis coloré, est donc un procédé ni unique ni innovant, mais c'est son association avec le sujet du tableau et son utilisation pour accentuer les effets qui sont d'une grande originalité⁴¹.

LES MOYENS TECHNIQUES : RENDRE LA TROISIÈME DIMENSION ET LE MOUVEMENT

Les moyens picturaux – précision dans la restitution graphique, recherches chromatiques, utilisation des possibilités du vernis – ne consentent néanmoins qu'une restitution du phénomène en deux dimensions. Les réflexions autour des possibilités des matériaux vont alors s'accompagner de recherches techniques permettant de rendre le phénomène avec plus d'efficacité.

Les vues d'optique

Un procédé en particulier vise à restituer la troisième dimension et à donner l'impression de relief : c'est celui des vues d'optique, dont Pierre-Henri de Valenciennes, dans ses *Éléments de perspective pra-*

tique à l'usage des artistes (1800), donne la définition suivante : « On appelle vue d'optique un tableau peint à gouache ou à l'eau colorée, que l'on regarde à travers un verre convexe, qui par sa faculté de grossir les objets, produit l'illusion de la nature » (fig. 7). Et quelques pages plus loin il indique « le moyen d'associer transparence et vue d'optique pour obtenir, par exemple, une illusion parfaite en représentant la lune. On découpe le cercle où elle est placée dans le ciel ; on colle sur le trou un papier transparent ; et en mettant une lumière derrière le dessin, en face de ce transparent, l'on obtient l'effet le plus juste et le plus vrai. On pourrait se servir de ce même moyen pour imiter le lever ou le coucher du soleil, des étoiles, des feux dans les maisons, des éruptions de volcan, des incendies, des illuminations, etc, etc »⁴². Hélas, aucune vue d'optique de Valenciennes représentant le Vésuve ne s'est conservée, mais étant données la vogue du sujet, de la technique mais aussi la notoriété de l'ouvrage de Valenciennes, on peut penser que certains artistes en ont réalisé⁴³. Il est possible d'imaginer l'effet produit sur le spectateur en regardant la *Vue d'un soleil couchant en Italie* de François Louis Antoine Du Périer Du Mouriez (1765-1849)⁴⁴, vue d'optique vernie et cirée à l'aquarelle et à la gouache recto-verso. Outre l'effet de profondeur, ces vues optiques ajoutaient parfois, comme l'indique Valenciennes, la technique du tableau transparent (cf. *infra*) afin de donner aussi l'illusion de la couleur et

⁴² Valenciennes, Pierre Henri de, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève*, Desenne, Paris an VIII (1800) (reprint Minkoff, Genève 1973), chap. XI, p. 333. Sur la question des vues d'optique voir G. Lacambre, « Pierre-Henri de Valenciennes et l'optique », dans *Lumière, transparence, opacité*, catalogue de l'exposition (Monaco, Salle du Quai Antoine 1^{er} et Villa Sauber, 10 octobre - 26 novembre 2006), sous la direction de J.-M. Bouhours, Skira, Milano 2006, pp. 100-105. Sur Valenciennes, voir Ead., *Pierre-Henri de Valenciennes en Italie: un journal de voyage inédit*, « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », 1978, pp. 139-172; Ead., *L'éruption du Vésuve par Pierre-Henri de Valenciennes: Toulouse, Musée des Augustins*, « La Revue du Louvre », 30, 1980, pp. 312-314; *La nature l'avait créé peintre. Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819*, catalogue de l'exposition (Toulouse, musée Paul-Dupuy, 19 mars -30 juin 2003), sous la direction de J. Penet et L. Gallo, Somogy, Paris 2003; L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819): l'artiste et le théoricien*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2017.

⁴³ Aucune vue d'optique de Valenciennes représentant le Vésuve n'est conservée dans les collections du musée de Monaco ou dans celles des Arts et métiers. Du Vésuve, Valenciennes a réalisé un grand paysage historique avec la mort de Plin (Toulouse, musée des Augustins). Le musée du Louvre conserve une vue de l'Etna dans les nuages (RF 2882) et une petite étude du Vésuve sur carton (RF 2955), mais dont l'identification est incertaine (Geneviève Lacambre, communication écrite, 7 novembre 2016).

⁴⁴ François Louis Antoine Du Périer Du Mouriez, *Vue d'un soleil couchant en Italie*, vue d'optique vernie et cirée, aquarelle et gouache recto verso, sur esquisse à l'encre et au graphite au verso, 84 × 123,3 cm, Monaco, Nouveau musée national de Monaco.

³⁹ Ivi, pp. 225 et 240.

⁴⁰ Sur le sujet, voir N. Étienne, *La restauration des peintures à Paris, 1750-1815*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2012, pp. 121-133.

⁴¹ Il est utile de rappeler également ici les expériences menées par Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1748-1810), à Naples dans les dernières années du XVIII^e siècle. Si ce dernier ne témoigna pas d'intérêt particulier pour les éruptions du Vésuve, il s'attacha à restituer le sublime de la nature dans des aquarelles alliant précision topographique et interprétation fantastique. Pour rendre, à titre d'exemple, la morphologie des paysages phlégréens et la fusion étrange entre le minéral et le végétal, il travailla avec une technique mixte sur papier parfois encollé sur toile, superposant à l'aquarelle des glacis à l'huile, augmentant les contrastes, accentuant les couleurs, opposant à la limpidité de l'air l'épaisseur des pierres.



Fig. 7. Pierre Jacques Volaire (1729-1799). *Vue d'un incendie dans un port méditerranéen, la nuit*. Huile sur toile. 93 × 130 cm. Collection particulière.

de la luminosité⁴⁵. Des perforations étaient réalisées et pouvaient être recouvertes de papier coloré ou d'étoffe. Des filtres de couleur permettaient alors d'obtenir des effets rouges pour évoquer le crépuscule, les incendies ou des éruptions. Ces vues connaitront un succès certain au XVIII^e siècle et jusque dans les années 1840, aussi bien auprès d'un public populaire, dans les foires et marchés, qu'auprès des classes aisées et des passionnés de science.

Les tableaux transparents

D'autres procédés visent quant à eux à restituer la temporalité : non plus une image fixe, qui reproduit un instant T, mais une image en mouvement qui permet de rendre le processus de l'éruption. Le premier de ces procédés est le tableau transparent, dont Jakob Philipp Hackert et Andreas Nesselthaler (1748-1821) sont considérés comme les inventeurs, dans les années 1780. Notons néanmoins que le naturaliste français François de Paule Latapie (1739-1823), avant son voyage dans le sud de la France et en Italie, en 1774-1777, affirme avoir déjà vu à Paris, chez le duc de La Rochefoucauld, « un tableau transparent du Vésuve »⁴⁶. Quoi qu'il en soit, le procédé

consiste en une représentation à l'aquarelle, à la gouache ou à l'huile sur papier, parfois vernissée et perforée, et retro éclairée au moyen d'une chandelle ou d'une lampe à mèche. Dans le cas de ce type d'œuvre sur papier, l'artiste travaille l'épaisseur du support et ses qualités de translucidité. La chandelle participe par sa lumière à la composition du tableau : sa couleur teinte l'image, sa flamme vacillante la fait vibrer⁴⁷. Dans les années suivantes, plusieurs peintres allemands ou anglais, tel Thomas Gainsborough (1727-1788)⁴⁸ expérimentent de nouveaux médias lumineux, comme les huiles sur verre, que l'on regarde à travers une *exhibition box* au moyen d'une lentille, ou encore des aquatintes colorées imprégnées de vernis ou d'huile diffusées par l'éditeur anglo-allemand Rudolph Ackermann (1764-1834).

Le peintre Jakob Philipp Hackert est l'un des premiers à réaliser des tableaux transparents. C'est auprès de la cour du roi Ferdinand IV de Naples, au service duquel il travaille en 1786, qu'il expérimente le procédé. Le seul exemplaire qui nous soit parvenu est un paysage au clair de lune, conservé au château d'Emkendorf dans le Schleswig Holstein (fig. 8)⁴⁹. Friedrich Johann Lorenz Meyer nous en donne la description suivante : « Dans le salon, un clair de lune de la main d'Hackert était placé à une hauteur insolite comme partie de la porte pour l'éclairage du soir. On connaît cette invention de l'artiste tout à fait gracieuse et d'un agréable effet, qui a depuis été copiée de maintes façons en Allemagne. Derrière les parties claires du paysage, qui est inséré dans un dispositif adéquat fermé, on place des lampes, qui éclairent la pièce comme si c'était la lune elle-même, de manière extrêmement douce et discrète »⁵⁰. Hackert dut probablement utiliser cette technique pour représenter le thème des éruptions. En effet, il traita le sujet à plusieurs reprises en peinture et noua d'étroites relations avec Sir

Nesselthaler. *Hofmaler im klassizistischen Salzburg*, thèse de doctorat, Salzbourg 1998; Ead., *Andreas Nesselthaler (1748-1821) – Hofmaler im klassizistischen Salzburg*, B. Verwiebe, « So einzig als hinreißend schön »: *Andreas Nesselthalers künstliche Mondscheine und Feuerbilder*, M. Koller, *Zur Öl- und Wachsmalereitechnik bei Andreas Nesselthaler (1748-1821)*, « Barockberichte », 44/45, 2006, pp. 911-919, 920-923. Sur Latapie, mais aussi sur la genèse des tableaux transparents et/ou mouvants, voir G. Montègre, *Voyager en Europe au temps des Lumières*, Taillandier, Paris 2024, en particulier p. 440. Voir aussi *infra*.

⁴⁷ J.-M. Bouhours, *Lumière, transparence, opacité*, dans *Lumière, transparence, opacité*, cit., p. 15.

⁴⁸ Cfr. J. Mayne, *Thomas Gainsborough's Exhibition Box*, « Victoria and Albert Museum Bulletin », 1965, 1^{re} année, 3, pp. 17-24.

⁴⁹ Jakob Philipp Hackert, *Paysage au clair de lune*, vers 1785, gouache et aquarelle, 66 × 93 cm, Schleswig Holstein, Schloss Emkendorf.

⁵⁰ F. J. L. Meyer, *Darstellungen aus Nord-Deutschland*, II, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1816, p. 278, cité dans B. Verwiebe, « *Paysages enchantés* ». *Peinture transparente de la sentimentalité et Romantisme. Clairs de lune artificiels et tableaux de feu en Italie*, dans *Lumière, transparence, opacité*, cit., pp. 80-87 : 80.

⁴⁵ Sur Louis Antoine Du Périer Du Mouriez, voir N. Rosticher, *L'optique du marquis Du Périer Du Mouriez* et E. Mognetti, *La restauration des vues d'optique de la collection du marquis Du Périer Du Mouriez*, dans *Lumière, transparence, opacité*, cit., pp. 24-37 et 38-51.

⁴⁶ Sur Jakob Philipp Hackert, voir principalement C. Nordhoff, *Jakob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke*, Akademie Verlag, Berlin 1994, 2 voll.; T. Weidner, *Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1998. Sur Andreas Nesselthaler, voir B. Rossbacher, *Andreas*



Fig. 8. François Louis Antoine Du Périer Du Mouriez (1765-1849). *Vue d'un soleil couchant en Italie*. Vue d'optique vernie et cirée. Aquarelle et gouache recto verso, sur esquisse à l'encre et au graphite au verso. 84 × 123,3 cm. Monaco, Nouveau musée national de Monaco.



Fig. 9. Jacob Philipp Hackert (1737-1807). *Paysage au clair de lune*. Vers 1785. Gouache et aquarelle. 66 × 93 cm. Schleswig Holstein, Schloss Emkendorf.

William Hamilton, auquel il fournit les premières illustrations des lettres sur le Vésuve pour la Royal Academy.

Quant au salzbourgeois Andreas Nesselthaler, qui lui aussi s'est illustré dans le genre de la peinture transparente à Naples, et qui a sans doute connu Hackert en Italie, il a laissé un nombre important de tableaux transparents. Parmi ceux-ci figurent plusieurs éruptions du Vésuve⁵¹, comme en témoigne le comte Spaur: « Au crépuscule, Nesselthaler m'a montré ses tableaux transparents à la lumière, imprégnés d'huile, revêtus de taffetas et peints de manière que l'on ne perçoit aucune peinture au jour. Mais en plaçant une lumière par derrière, ils sont d'un effet exquis. Les plus remarquables sont certainement le Vésuve crachant du feu et une contrée éclairée par la lune qui se reflète dans un fleuve, avec dans la partie boisée des personnages qui se réchauffent près du feu »⁵² (fig. 9-10).

Quel est l'intérêt de cette technique et qu'apporte-t-elle de plus que les procédés précédemment décrits ? Par la manipulation de la lumière, l'artiste crée une image dynamique qui joue à la fois sur le mouvement et la temporalité, alors que dans un tableau classique le temps est immobile, figé. Le vacillement de la flamme crée l'illusion de l'explosion, du crépitement de l'éruption et de l'écoulement de la lave en fusion. Elle baigne par ailleurs le paysage d'une lumière rouge orangé, restituant l'atmosphère du phénomène.

⁵¹ Andreas Nesselthaler. *Éruption du Vésuve*, gouache sur papier et revêtement protéinique, dimensions non précisées, Vienne, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek; *Éruption du Vésuve*, gouache sur papier recouverte de toile de baptiste, 47,6 × 66,7 cm, Berlin, Kupferschichtkabinett, Staatliche Museen.

⁵² B. Roszbacher, *Andreas Nesselthaler*, cit., p. 84.

LES PROCÉDÉS MÉCANIQUES - LA MACHINE VÉSUVIENNE ET SES VARIANTES : CRÉER L'ILLUSION DES SENS

Le dernier procédé, le plus élaboré, est le *Vesuvian Apparatus* de William Hamilton. Il s'agit d'une machine complexe, fabriquée en 1776, pourvue de mécanismes d'horlogerie et de lampes éclairant des vues transparentes du volcan qui, par le bruit et les variations de lumière, à l'aide de cylindres et de volets mobiles, reproduisaient par transparence les explosions et les coulées de lave. L'image servant de support principal est une aquarelle gouachée de Pietro Fabris⁵³. Rappelons que dès 1767, William Hamilton avait envoyé à la Royal Academy un compte rendu de l'éruption qui était survenue la même année. Il y avait joint des échantillons minéralogiques et un tableau transparent réalisé par ce même artiste. S'agissait-il alors d'une simple peinture transparente ou d'une machine plus complexe ? Quoi qu'il en soit, en 1776, l'appareil existait bien puisque le naturaliste français François de Paule Latapie (1739-1823) en donne un dessin légendé, découvert par Bent Sørensen à la bibliothèque municipale de Bordeaux⁵⁴. L'image que l'on voit dans la coupe perspective de la machine correspond à l'éruption de 1771 (reproduite par Fabris planche XXXVIII des *Campi Phlegraei*), ce qui laisse penser que plusieurs représentations d'éruptions différentes pou-

⁵³ Voir B. Sørensen, *Sir William Hamilton's Vesuvian Apparatus*, « Apollo », 159, mai 2004, 507, pp. 50-57. Et, plus récemment, G. Montègre, *Voyager en Europe*, cit., pp. 438-441 et ill. 19.

⁵⁴ François de Paule Latapie, *Perspective de la Machine Vésuvienne de Mr le Chevalier Hamilton*, plume et encre noire, aquarelle, 18,7 × 23,6 cm, Bordeaux, Bibliothèque municipale, Fonds Lamontaigne, ms 1696, XXXI, 15. Reproduit dans B. Sørensen, *Sir William Hamilton's Vesuvian Apparatus*, cit., p. 54.



Fig. 10. Andreas Nesselthaler (1748-1821). *Eruption du Vésuve*. Gouache sur papier et revêtement protéinique. Dimensions non précisées. Vienne, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek / *Eruption du Vésuve*. Gouache sur papier recouverte de toile de baptiste. 47,6 × 66,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen.

vaient prendre place dans cet appareil. La machine ne dut toutefois pas donner entière satisfaction à Hamilton puisque en 1794, au moment d'une éruption spectaculaire du Vésuve, ce dernier demanda au successeur de Fabris, Saverio della Gatta (actif à Naples entre 1777 et 1827) de la représenter selon des techniques plus traditionnelles⁵⁵, et louera l'exactitude de la restitution. La machine fit néanmoins forte impression sur les contemporains et les artistes, puisque Hugh Primrose Dean (vers 1730-1784) et Richard Dubourg (1738-1826) en ont fabriqué des variantes⁵⁶. La dernière émettait même une odeur de soufre, qui ajoutait une dimension supplémentaire à l'illusion.

DE L'IMITATION DANS LES BEAUX-ARTS

Comment les artistes ont-ils restitué, en atelier, dans des œuvres bidimensionnelles, un phénomène, celui des éruptions volcaniques, qui s'inscrit dans la durée et qui sollicite d'autres sens que la vue ? Nous avons essayé de répondre à cette question en décrivant les différents moyens mis en œuvre par les artistes, au XVIIIe siècle, pour imiter les éruptions du Vésuve. Toutes les techniques et tous les mécanismes que nous avons évoqués sont des productions artistiques (à l'exception du *Vesu-*

vius apparatus) et non des reconstitutions réalisées par des scientifiques (même si ces derniers ont parfois participé à leur conception). Le principe qui préside à toutes ces œuvres est celui de l'imitation : « acte de copier le réel (ou mimésis), d'en reproduire l'apparence ou la vérité ; mais il concerne aussi la contamination entre les œuvres et l'agon des artistes »⁵⁷. Or l'imitation est une des questions fondamentales des débats sur les beaux-arts au XVIIIe siècle. Rappelons que deux visions s'opposaient déjà dans l'Antiquité : celle de Platon, reprise, au XVIIe siècle par Pascal, et qui condamnait l'imitation : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! » (*Pensées*, fragment 74). Et celle d'Aristote qui reconnaissait en revanche que « le plaisir esthétique [naissait] de l'*apergasia*, c'est-à-dire de l'accomplissement, de la perfection du travail – bref de la qualité de l'acte artistique lui-même »⁵⁸. De fait, en 1771, dans la *Manière de bien juger des ouvrages en peinture*, l'abbé Marc-Antoine Laugier (1713-1769) affirme encore que « la peinture doit nous offrir en représentation les mêmes beautés que la nature nous présente en réalité. Tout consiste à examiner si l'image est fidèle, et si la ressemblance est parfaite »⁵⁹. L'art doit par conséquent si bien imiter le réel qu'il doit s'identifier à lui aux yeux du spectateur⁶⁰.

⁵⁵ Saverio Della Gatta, *L'éruption du Vésuve de 1794*, aquarelle et gouache, 69 × 54,4 cm, Paris, Bibliothèque Centrale du Muséum d'Histoire Naturelle, reproduit dans *Ivi*, p. 56.

⁵⁶ Pour Hugh Primrose Dean et Richard Dubourg, nous renvoyons aux notices des principaux dictionnaires biographiques d'artistes. Sur le dernier, voir l'article de R. Gillespie, *Richard Du Bourg's « Classical Exhibition », 1775-1819*, « Journal of the history of collections », 29, 2, 2017, pp. 251-269.

⁵⁷ D. Château, « Imitation », in J. Morizot et R. Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris 2007, p. 244.

⁵⁸ G. Prudhommeau, in G. Prudhommeau, A. Souriau, É. Hurard, « Imitation », in É. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris 1990, p. 862.

⁵⁹ M.-A. Laugier et Ch.-N. Cochin, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Jombert, Paris 1771, p. 3. Dans ce dialogue qui oppose les deux théoriciens, c'est ici Laugier qui expose son point de vue.

⁶⁰ R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, N. Kremer (dir.), *Aux limites*

Ainsi, la machine inventée par Richard Dubourg, qui cherche à reproduire une éruption et à rendre les sensations qu'elle produit sur la vue, l'ouïe et l'odorat pourrait, de fait, être considérée comme une imitation servile de la nature : la part d'invention, propre à toute création artistique, est réduite ici à la pure restitution.

La théorie classique de la mimésis va néanmoins dépasser la reproduction illusionniste pour préférer une perception idéalisante de l'œuvre. C'est celle de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), puis de l'abbé Charles Batteux (1713-1780) et, plus tard encore, de Francesco Milizia (1725-1798), à l'époque néoclassique⁶¹. Selon cette dernière, il ne s'agit pas de tromper les sens, mais de représenter la belle nature, en restant dans les limites de la vraisemblance. « Le génie qui est le père des arts, doit imiter la nature [...]. Le goût, pour qui les arts sont faits, et qui en est le juge, doit être satisfait quand la nature est bien choisie et bien imitée par les arts. Ainsi, toutes nos preuves doivent tendre à établir l'imitation de la belle nature, par la nature même du génie qui est produit, par celle du goût qui en est l'arbitre [et par la pratique des excellents artistes] »⁶². En conséquence, les vues 'synthétiques' de Naples et du Vésuve, telles que les a réalisées Voltaire pour les voyageurs du Grand Tour, appartiennent, selon les catégories élaborées par l'abbé Batteux, aux « bonnes imitations » : ce sont des 'paysages composés', mais réalisés a posteriori dans l'atelier à partir d'éléments existants et assemblés, de manière vraisemblable, selon l'invention du peintre. Ce ne sont pas des paysages vrais, mais des paysages vraisemblables.

Pour Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) puis Denis Diderot (1713-1784)⁶³ en revanche, une bonne imitation est celle qui donne un maximum d'illusion tout en faisant comprendre au spectateur qu'il s'agit effectivement d'une illusion. C'est ce que ce dernier illustrera

parfaitement dans la célèbre ekphrasis intitulée « Promenade Vernet », description de plusieurs paysages qui sont autant de tableaux de Joseph Vernet, présentés au Salon de 1767⁶⁴. Chez La Font de Saint-Yenne comme chez Diderot, et dans une optique sensualiste, c'est la matière des œuvres et la technique du peintre qui participent de manière essentielle à l'illusion. Comme le rappelle Julie Boch, « le génie s'apparente à un magicien capable de transporter, et non pas seulement de représenter sur la toile même l'immatérialité des choses, à partir de la plus concrète et de la plus épaisse matière, et, par-là, de traduire nos perceptions les plus fugitives ». Pour La Font de Saint-Yenne, elle cite l'exemple du peintre de nature morte Jean Siméon Chardin (1699-1779) : « grâce à son faire singulier, Chardin dépasse non seulement les limites de la matérialité des pigments pour saisir la substance même des corps, mais aussi les limites d'un art en deux dimensions pour obtenir l'illusion des trois dimensions-les objets sont "hors de la toile", au point qu'on croit pouvoir les saisir -, enfin le sens de la vue, a priori seul sollicité dans la peinture, pour réveiller celui du toucher ». Et pour Diderot, celui du sculpteur Étienne Maurice Falconet (1716-1791) : « le caractère démiurgique de l'artiste (Falconet est comparé à Prométhée) réside dans sa faculté à transformer la matière brute en forme, le statisme en mouvement, l'inertie en vie »⁶⁵. La matière, le pinceau et le ciseau donc, capables de donner, en peinture, l'impression de volume et, en sculpture, l'illusion du mouvement et la palpitation de la vie.

Mais, ne n'y trompons pas. Pour Diderot, l'art n'a pas pour but ultime d'être un trompe-l'œil : il doit ébranler le spectateur, lui procurer une émotion vive et forte, l'inviter à une expérience de désorientation⁶⁶. En

de l'imitation. *L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Rodopi, Amsterdam New York 2009, Introduction, p. 7.

⁶¹ J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Jean Mariette, Paris 1719 ; C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1746 ; F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti di disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, A. Forni, Venezia 1781 ; Id., *Dizionario delle belle arti del disegno*, s.n., Bassano 1798. Voir également M. Guédrion, *Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle*, in R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, N. Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation*, cit., p. 39.

⁶² C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, cit., Partie 1, chap. 1, « Où l'on établit la nature des arts par celle du génie qui les produit », p. 9.

⁶³ É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), et *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province* (1753), in *Œuvre critique*, éd. É. Jollet, Ensba, Paris 2001 ; D. Diderot, *Salons*, éd. par E.M. Buckdahl, J. Chouillet, M. Delon et A. Lorenceau, Hermann, Paris 1984-1995.

⁶⁴ Voir aussi ce critique anonyme du même Salon, devant deux tableaux de marine : « la vue se promène et se perd dans ces deux belles et grandes marines [...]. On y semble ressentir toute la chaleur brûlante des feux de soleil ou la fraîcheur de la nuit. La magie de la perspective et de la dégradation linéaire et aérienne ouvre un nouveau champ immense à l'imagination séduite ». Anonyme, *Exposition de peintures*, « L'Avant-Coureur », 1767, p. 200.

⁶⁵ J. Boch, *L'art et la matière : Diderot et La Font de Saint-Yenne*, in R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, N. Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation*, cit., pp. 113-115.

⁶⁶ N. Kremer, *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*, Kimé, Paris 2008, p. 129. Voir également J. Boch, *L'art et la matière : Diderot et La Font de Saint-Yenne*, cit., p. 108-109 : « En reformulant les réflexions des abbés Du Bos et Batteux sur la supériorité paradoxale de l'artefact sur l'objet naturel, réflexions qui synthétisent et irriguent à la fois la pensée esthétique classique, La Font de Saint-Yenne et Diderot se distinguent triplement des purs théoriciens qui les ont précédés : d'abord en ce qu'ils ne pensent plus seulement à la supériorité de la « belle nature » sur la nature mais plutôt la suprématie de l'illusion sur l'imitation, ce que Marian Hobson appelle le passage de l'aetheia à l'adequatio* ; ensuite parce qu'en montrant comment le goût public conditionne la production artisanale et artistique il jette les fondements d'une véritable sociologie de l'art ; enfin parce qu'ils partent de la réalité maté-

d'autres termes, lui communiquer une énergie et susciter l'adhésion⁶⁷. Ce qu'encore à la fin du siècle, et avant l'éclosion du romantisme, Étienne-Louis Boullée (1728-1799) exprime dans ses sublimes et monumentales architectures de papier, ses « architectures parlantes » et formule comme souhait, pour l'artiste, en général: « Si par les forces de son esprit et par les moyens d'un art qui en émanerait, l'homme pouvait exciter dans notre âme les sensations que nous éprouvons à la vue des objets de la nature, un tel art serait bien supérieur à ceux que nous exerçons, puisque ceux-ci se bornent à une imitation plus ou moins imparfaite »⁶⁸.

Incontestablement, à leur manière, et avec leurs moyens techniques, les différents artistes que nous avons présentés ont tenté de procurer, par la restitution d'une éruption volcanique, à l'intérieur d'un cadre, d'une boîte optique ou d'une 'machine vésuvienne', l'intensité des sensations provoquées par la vision d'un tel spectacle naturel. Le plaisir procuré par la contemplation des représentations d'éruptions était double, chez le spectateur : le plaisir de l'illusion obtenu grâce au savoir-faire du peintre et le plaisir 'positif' mis en évidence dans le traité d'Edmund Burke⁶⁹, c'est-à-dire l'émotion suscitée par la fiction d'un événement terrible et sublime⁷⁰.

L'atelier de l'artiste s'est donc transformé, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, en véritable laboratoire : l'observation répétée et attentive des phénomènes y fut le préalable à toute restitution. Les propriétés de la matière (pigments, liants, vernis...) et la diversité des techniques de création (huiles sur toiles, gouaches, tableaux transparents...) ont permis de se rapprocher au plus près des éruptions, dans leurs dimensions visuelle, temporelle et émotionnelle. Ces créations, à la fois fidèles et originales, ont contribué à une meilleure compréhension des phénomènes de la nature et à la diffusion des connaissances.

rielle des œuvres pour se hausser jusqu'à l'idée, quand Dubos ou Bateux jugeaient l'œuvre à l'aune de principes édictés a priori ».

⁶⁷ M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Puf, Paris 1988, en particulier chap. 3, L'énergie dans les beaux-arts, pp. 105-130.

⁶⁸ É.-L. Boullée, *Architecture, Essai sur l'art*, textes réunis et présentés par J.M. Pérouse de Montclos, Hermann, Paris 1968, pp. 59-61.

⁶⁹ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Dodsley, London 1757.

⁷⁰ Voir à ce propos B. Saint-Girons, *Fiat lux: une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris 1993, pp. 157-168 et D. Prioul, *Le souci du tableau*, dans *Abraham-Louis Rodolphe Ducros: un peintre suisse en Italie*, catalogue de l'exposition (Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 4 avril - 21 juin 1998), sous la direction de J. Zutter, Skira, Milano 1998, pp. 33-46.