ALTRALANG Journal
e-ISSN: 2710-8619 p-ISSN: 2710-7922
Volume 7 Issue 2 / December 2025 pp. 132-143

Des images sublimes, pittoresques, romantiques ? Les multiples vies des tableaux de Salvator Rosa

Nikol Dziub*
Université de Bâle / Fonds national suisse (FNS), Suisse
nikol.dziub@unibas.ch

Reçu: 10/03/2025, **Accepté:** 09/04/2025, **Publié:** 10/12/2025

Sublime, Picturesque, Romantic Images ? The Many Lives of Salvator Rosa's Paintings

ABSTRACT: *Before becoming (or returning to being), in the 21st century, realistic representations of the mindsets of the time when they were painted, Salvator Rosa's works have had several statuses : in the 18th century, particularly in England, but also in France, they were considered allegories of the struggle between man's desire to* have possession *and indomitable nature, as archetypes for the aesthetics of the sublime, as models for the poetics of picturesque painting and gardens, as testimonies bearing the mark of a philosophy tinged with epic heroism, or even as matrix settings for Gothic novels ; then, in the 19th century, they were treated as perfect examples ahead of their time of the Romantic theory of art, as biographical documents, as pseudo-documents used to develop fictitious biographical fragments, as perceptive filters structuring the gaze of romantic travellers, as a motivic toolbox, and more generally as the sources of a legend that would inspire poets, playwrights, musicians, etc. What links these different eras of the painter's reception is the idea that an obscure energy emanates from his work, constituting a common heritage that allows the arts to triumph over the disparity of mediums and unite against the aesthetic standardisation that follows from the industrialisation of creation.*
KEYWORDS: Salvator Rosa, painting, sublime, picturesque, romanticism

RÉSUMÉ : *Avant de (re)devenir, au XXIe siècle, des représentations réalistes des mentalités de l'époque où elles furent peintes, les images de Rosa ont connu plusieurs statuts : au XVIIIe siècle, en Angleterre particulièrement, mais aussi en France, elles sont considérées comme des allégories de la lutte entre l'homme désireux de* posséder *et la nature indomptable, comme des archétypes pour l'esthétique du sublime, comme des modèles pour la poétique de la peinture et du jardin pittoresques, comme des témoignages portant la marque d'une philosophie teintée d'héroïsme épique, ou encore comme des décors-matrices pour les romans gothiques ; puis, au XIXe siècle, elles sont traitées comme de parfaits exemples avant l'heure de la théorie romantique de l'art, comme des documents biographiques, comme des pseudo-documents servant à élaborer des fragments biographiques fictifs, comme des filtres perceptifs structurant le regard des voyageurs romantiques, comme une boîte à outils motivique, et plus généralement comme les sources d'une légende qui inspirera poètes, dramaturges, musiciens, etc. Ce qui constitue le trait d'union entre ces différentes époques de la réception du peintre est l'idée que de son œuvre émane une obscure énergie constituant un patrimoine commun qui permet aux arts de triompher de la disparité des médiums pour s'unir contre l'uniformisation esthétique qui s'ensuit de l'industrialisation de la création.*
MOTS-CLÉS : Salvator Rosa, peinture, sublime, pittoresque, romantisme

* Auteur correspondant
ALTRALANG Journal / © 2025 The Authors. Published by the University of Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, Algeria.
This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ALTRALANG Journal
Volume 7 Issue 2 / December 2025

Introduction : « an encyclopedia of the black arts »

Depuis le XVIII[e] siècle, Salvator Rosa est considéré comme le maître du paysage sauvage, fantastique, macabre. Récemment encore, la *Dulwich Picture Gallery*, à Londres, proposait une exposition intitulée « Salvator Rosa (1615-1673) : Bandits, Wilderness and Magic[1] ». Néanmoins, il se trouve quelques commentateurs pour contester la pertinence de cette vision de l'œuvre de Rosa. Ainsi, en 2005, le *Guardian* publiait un article consacré à l'exposition « Wild Landcape » (*Compton Verney*), où Jonathan Jones soutenait cette thèse, que les œuvres du peintre italien n'ont rien de gothique, et qu'elles rendent très simplement compte de la réalité de l'époque : « *To men and women then* [au XVIII[e] siècle]*, Rosa's world looked wicked and gothic. Yet the sinister qualities of his art* […] *were actually not fantastic at all. They are truthful descriptions of the world he lived in* » (Jones 2005 ; voir aussi Jones 2010). S'il y a du macabre dans l'œuvre de Rosa, c'est un macabre emprunté aux objets mêmes qu'il peint. Pour ses contemporains, les sorcières, par exemple, existent bel et bien – la preuve en est, aux yeux de ceux qui y croient, que nombre d'entre elles passent aux aveux. Aussi un tableau représentant des sorcières n'a-t-il rien de fantastique : « *The best way to comprehend how people in Rosa's time saw a scene like this is by analogy with the modern cult of dinosaurs. We're fascinated by dinosaurs because they were real – fossils prove they existed* » (*ibid.*).
Ainsi, si le XVIII[e] et le XIX[e] siècles considèrent Rosa comme un peintre fantastique, dont les paysages sauvages et les bandits sont les « *classic* […] *themes* », et dont les tableaux inspirent, pour reprendre les mots de Joshua Reynolds (« Discourse XIV » [10 décembre 1788], in 1797, 306), des « *sentiments of grandeur and sublimity* », il ne semble pas faux d'affirmer que « *Rosa was a realist* » (Jones 2005). Si ses œuvres paraissent sombres et hantées, ce n'est pas parce qu'elles sont gothiques – c'est parce qu'elles constituent, ce qui est tout différent, « *an encyclopedia of the black arts* ». Le spectateur d'aujourd'hui, d'ailleurs, semble plus proche, dans son appréhension des œuvres de Rosa, des contemporains du peintre que des spectateurs « gothiques » et romantiques. Car, si dans le contexte victorien, les sorcières, les gitans et les bandits de Rosa pouvaient frapper l'imagination, le spectateur contemporain est repu de pareilles créatures. C'est ce que note William John Thomas Mitchell : « *We no longer know how to find these figures* [gitans et bandits] *picturesque, which is to say, we no longer know how to find them at all*[2] » (Mitchell 2015, 118).

Du XVII[e] siècle à nos jours, les œuvres de Rosa connaissent donc plusieurs changements de statut : c'est précisément de ces multiples vies des images produites par le peintre que nous voudrions faire le récit – ou, si l'on préfère, nous voudrions proposer, en nous concentrant sur les XVIII[e] et XIX[e] siècles, une étude archéologique des images qui se sont successivement superposées aux tableaux peints par Salvator Rosa[3].

Des images sublimes ?

Dans les toutes premières années du XVIII[e] siècle, Rosa est déjà, aux yeux des voyageurs anglais, un jalon important dans l'histoire de l'art italien. Ainsi, William Bromley, dans ses *Travels* (1702, 109 et 153), cite Rosa parmi les « *most antient* » peintres dont il a pu voir les œuvres dans les musées italiens, et raconte sa découverte d'un « *monument set up for Salvatore Rosa, a famous Painter and Poet* ». Puis, vingt ans plus

[1] Voir *Salvator Rosa*, London, Paul Holberton, 2010. Il s'agit du catalogue de l'exposition « Salvator Rosa (1615-1673) : Bandits, Wilderness and Magic », *Dulwich Picture Gallery*, Londres, 15 septembre-28 novembre 2010, et *Kimbell Art Museum*, Texas, 12 décembre 2010-27 mars 2011. Cet ouvrage contient des contributions de Helen Langdon (« The Art and Life of Salvator Rosa »), Caterina Volpi (« The Great Theatre of the World. Salvator Rosa and the Academies ») et Xavier F. Salomon (« Ho fatto spiritar roma »).
[2] Sur la dimension politique du pittoresque et de sa réception, voir aussi Mitchell [1994] 2002 ; et Modiano 1994.
[3] Voir aussi Patty 2005 ; et Reichler 2009.

tard, Jonathan Richardson, dans son *Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France, etc*. (1722, 187), décrit les paysages de Rosa, non seulement comme sauvages, mais aussi comme grands et nobles : « *Salvator Rosa has generally chosen to represent a sort of Wild, and Savage Nature ; his Style is Great and Noble* » (Richardson fait allusion aux tableaux du palais Chigi). Nul mieux que Rosa n'a su rendre l'horreur de la sorcellerie : « *the Expression of Horror and Witchery is in Perfection* » (*ibid.*, 7).

La légende de Salvator Rosa se forme au XVIII[e] siècle en Angleterre en réaction au développement de la presse et au changement de statut de l'artiste qui s'ensuit. Les relations de l'artiste – qu'il soit peintre ou écrivain – au public évoluent, le premier devenant un producteur, tandis que le second n'est pas loin d'apparaître comme un consommateur avant la lettre : « *The artist was becoming in effect a tradesman as the tradesman or artisan was becoming a worker, and the same market laws of supply and demand were coming to govern the produc of both*[4] » (Cosgrove [1984] 1998, 225). Bien entendu, artistes et écrivains réagissent virulemment à ce péril. Pour se défendre contre l'embrigadement dans les légions de la productivité, ils célèbrent l'acte créateur (et non producteur), se rangent sous la bannière du sublime, et font l'éloge d'artistes « antiacadémiques » comme Rosa, dont les œuvres manifestent l'indépendance esthétique.

Bien avant Burke et Gilpin, Horace Walpole, le futur auteur du *Castle of Otranto* (1764)[5], fait, dans une lettre adressée en 1839 à Richard West, du nom de Salvator Rosa l'intitulé d'une catégorie paradigmatique rassemblant tout ce qui relève du sublime : « *Precipices, mountains, torrents, wolves, rumbling – Salvator Rosa – the pomp of our park and the meekness of our palace ! Here we are, the lonely lords of glorious desolate prospects* » (cité in Haggerty 2011, 55). Les œuvres de Rosa, qui sont presque considérées comme des allégories, suscitent une impression contradictoire, où triomphe et dépossession se mêlent : si l'homme a l'impression de dominer le paysage parce qu'il éprouve le sentiment du sublime, c'est d'un domaine désolé et sauvage qu'il est (ou se croit) le maître. Plus tard, dans ses *Anecdotes of Painting in England, with Some Account of the Principal Artists and Incidental Notes on Other Arts* ([1762] 1782, 185), Walpole fera l'éloge de la peinture « noire » de Rosa. Il dit la préférer à la sérénité d'un Claude Lorrain, précisément parce qu'elle est moins plaisante, donc plus puissante : « *and why, but because gloom and well-applied obscurity are better friends to devotion than wealth ! A dark landscape, savage rocks and precipices, by Salvator Rosa, may be preferred to a serene sunshine of Claude Lorrain ; not because it is more pleasing, but a more striking picture*. » Si Rosa est grand, c'est parce qu'il voit dans le clair-obscur une fin en soi, et parce qu'il choisit ses motifs en fonction de leur capacité à produire des effets d'ombre et de lumière (voir Walpole [1771] 1827, 314). Les images de Rosa servent donc d'archétype à une mode en plein essor, celle du sauvage, de l'abrupt, de l'obscur – en un mot, du sublime.

En 1757, Burke publie son essai intitulé *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, où il distingue de manière catégorique le sentiment du beau du sentiment du sublime. Le sublime est associé à l'« *idea of pain and danger* » et à la terreur. C'est la « *passion* » qui, selon Burke ([1757] 1767, 85), véhicule la plus haute expérience esthétique du sublime. Le sublime s'oppose donc au beau, en ceci qu'il donne accès à un sentiment de terreur divine bien éloigné de la jouissance sereine que propose le beau. Dès lors, le sublime paysager permet de s'élever à des idées hautes et exaltantes – à cette condition que l'idée et le phénomène visible fonctionnent en symbiose, ce qui, aux yeux des théoriciens de l'époque, est le cas chez Salvator Rosa :

[4] Cosgrove se réfère à Williams, 1958.
[5] Horace Walpole écrit son *Château d'Otrante*, considéré comme le premier roman gothique, après son « tour », et il choisit pour décor l'Italie.

> *The composition of the work, its* disegno, *and the construction of the human figure could embody the exalted ideas necessary to human experience. Landscape could aspire to the same effects only if it was expressive of such ideas and not merely the record of accidental local effects. To express exalted ideas, landscape had to be generalized and humanized. In terms of the sublime Salvator Rosa rather than Claude was felt to have achieved this in his boiling clouds, precipitous chasms and rocky, clefted caves.* (Cosgrove [1984] 1998, 228)

C'est une lecture dramatique que les théoriciens du sublime proposent des images de Rosa, qu'ils transforment en véritables scènes où se joue la lutte entre le sentiment de propriété, qui se renforce dans la société capitaliste anglaise de l'époque, et les « forces naturelles » que l'homme ne parvient pas à contrôler. Le développement de cette lecture partiellement littéraire des œuvres du peintre est sans doute lié au fait qu'aux alentours de « *1760 the influence of Salvator was reinforced by that of Ossian*[6] » (Manwaring 1925, 176). En 1763, ainsi, Hugh Blair écrit *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763, 2), où il désigne comme sublime la littérature « *irregular and unpolished* » qui célèbre les « *uncultivated ages* » et qui encourage l'homme à la véhémence : « *This state, in which human nature shoots wild and free, though unfit for other improvement, certainly encourages the high exertions of fancy and passion*. » Le sublime, c'est, en littérature comme en peinture, le triomphe de la nature sur l'homme, et donc de l'irrégulier, du désordonné et du sauvage[7] sur le classicisme.

Des modèles pittoresques ?

Mais la dramatisation-*sublimation* n'est qu'une étape dans la vie des œuvres de Rosa. Après Burke, vient Gilpin, le théoricien du pittoresque. Ce dernier déduit des œuvres du Lorrain, de Dughet et de Rosa la règle de composition tripartite du paysage pittoresque :

> *Typically Gilpin's picturesque viewing entailed the imaginative organization of landscape scenery into a foreground, distance, and a second distance, a system that followed a simple tripartite compositional recipe that he derived from the study of Claude Lorrain, Gaspar Dughet, and Salvatore Rosa and that any amateur, such as Henry Tilney, might use to transform any view into a picturesque view.* (Bermingham [1994] 2002, 86)

Certes, si l'on s'intéresse à la généalogie du concept de pittoresque, on se rend compte que le *picturesque* descend du *pittoresco*, que Rosa définit dans une lettre adressée à Giovan Battista Ricciardi au retour d'un voyage à Lorette comme un mélange de familier et d'extravagant suscitant une jouissance oculaire :

> J'ai été pendant quinze jours dans un mouvement continuel, et mon voyage a été sans comparaison beaucoup plus curieux et plus pittoresque que celui de Florence : ici, c'est un mélange extraordinaire de grandeur sauvage et de scènes domestiques, de plaines et de précipices, tel qu'on ne peut rien souhaiter de mieux pour le plaisir des yeux. (Lettre datée du 13 mai 1642, citée dans Morgan 1824, 237)

Mais la règle de composition pittoresque que définit Gilpin n'en va pas moins, d'une part, modifier la réception des œuvres de Rosa, qui seront vues à travers le prisme d'une loi poétique inventée *a posteriori* ; d'autre part, permettre aux artistes même amateurs de produire des œuvres *à la Salvator Rosa*.

Dans l'*Essay on Prints* (1768), dédié à Horace Walpole, où Gilpin ([1768] 1802, XII) donne, dans le glossaire initial, sa définition du *picturesque* (« *a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is*

[6] Josiah Gilbert (1885, 437) parle de son côté de Rosa comme d'un paysagiste « *not of beauty and peace, but of melancholy and savage grandeur* ».
[7] Voir Brady 2013, 34.

agreeable in a picture »), Rosa est présenté comme un peintre capable de donner une dimension héroïque et historique à la peinture de paysage :

> *Salvator was a man of genius, and of learning : both which he has found frequent opportunities of displaying in his works. His style is grand ; every object that he introduces is of the heroic kind ; and his subjects in general shew an intimacy with ancient history and mythology. – A roving disposition, to which he is said to have given a full scope, seems to have added a wildness to all his thoughts. We are told he spent the early part of his life in a troop of banditti : and that the rocky and desolate scenes in which he was accustomed to take refuge, furnished him with those romantic ideas in landscape, of which he is so exceedingly fond ; and in the description of which he so much excels. His* Robbers*, as his detached figures are commonly called, are supposed to have been taken from the life.* (*Ibid.*, 57)

La légende de Rosa influe donc en profondeur sur la réception de ses tableaux par Gilpin, qui y voit des documents relatifs à la vie du peintre, et qui donc y ajoute une dimension à la fois intime (les images sont des témoignages pleins de vie), narrative (dans ses tableaux, Rosa raconterait en creux ses aventures avec les bandits), philosophique (les images porteraient la marque de la sauvagerie constitutive de la pensée de Rosa) et littéraire (les images seraient à la fois héroïques, historiques et mythologiques). En somme, Gilpin considère Rosa comme un peintre romantique ; ou plutôt, ses paysages seraient agencés en fonction de « *romantic ideas* » – ce qui constitue bien évidemment une lecture anachronique.

La poétique du pittoresque définie à partir de l'étude des tableaux de Rosa et de Lorrain aura une grande influence, transformant par exemple l'aménagement de certains types de jardins. Les paysagistes anglais veulent reproduire les accidents « pittoresques » de la libre nature. Par sa « *wilderness* » essentielle, le jardin anglais s'oppose au jardin français, qui se distingue par sa régularité. Thomas Whately (1770) affirme ainsi que le pittoresque est applicable aussi bien à l'art des jardins qu'à l'art pictural, et qu'il est l'art de situer un objet naturel parmi d'autres, dans une composition d'ensemble. Et, de son côté, le Français Pierre Le Tourneur propose une réflexion comparée sur les tableaux de Rosa et l'art des jardins/du paysage anglais : « Les tableaux de Salvator Rosa, quelques sites des Alpes, plusieurs Jardins et Campagnes de l'Angleterre ne sont point *Romanesques* ; mais on peut dire qu'ils sont plus que *pittoresques*, c'est-à-dire, touchants et *Romantiques* » (cité in Munsters 1991, 60). On remarquera la distinction entre romanesque et romantique (le romantique dépassant le pittoresque, mais en l'englobant plutôt qu'en l'annulant), ainsi que le rapprochement entre paysage, jardin et peinture. Il y aurait une sorte d'équivalence hypostatique entre les images de Rosa, les paysages pittoresques/romantiques d'Europe et les jardins anglais : il va de soi que cette assimilation se fait au mépris de toute chronologie, et qu'elle confond à dessein l'œuvre de l'homme (tableaux, jardins) et l'œuvre de « la nature » (sites des Alpes).

Toujours est-il que les tableaux de Rosa, devenus « pittoresques », constituent une référence poétique pour ceux qui composent des jardins, et servent à « améliorer les paysages réels ». En effet, dans son *Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful, and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* ([1794] 1796, 76-78), Uvedale Price propose de recomposer les paysages en s'inspirant des principes de composition à l'œuvre notamment dans les images de Rosa, qui est, « [a]*mong painters,* […] *one of the most remarkable for his picturesque effects* », l'un des plus importants représentants de la « *picturesqueness* », cette esthétique à la fois visuelle et littéraire (Price parle d'images « *painted by the grandest of our poets* »). L'architecte anglais note par ailleurs que, si les tableaux de Rosa sont si saisissants (il parle en particulier de *Belisarius*, 1657), c'est qu'il a su accorder personnages et paysages, créatures misérables et ruines, dans un geste là aussi où le littéraire et le pictural se rejoignent.

Signalons encore, avant de quitter le XVIII[e] siècle, l'influence de Rosa sur le roman gothique. On a vu, déjà, en quels termes Horace Walpole parlait du peintre. Quant à Ann Radcliffe, elle écrira d'un paysage, dans les *Mystères d'Udolphe* (1794), que, s'il l'avait vu, Rosa l'aurait choisi « *for his canvas* ». Les paysages évoqués par la romancière sont d'ailleurs souvent comparés à ceux de Rosa. Charles Bucke (1813, 149-150), par exemple, note : « *Mrs. Radcliffe – bred in the schools of Dante and Ariosto, and whom the*

ALTRALANG Journal
Volume 7 Issue 2 / December 2025

muses recognize as the sister of Salvator Rosa – stands unrivalled in her department of romance[8] ». Et Edward Lear, de son côté, associe le peintre et son admiratrice quand, contemplant tel paysage pittoresque et sauvage, il songe à « *Mrs Radcliffe and Salvator Rosa* » (cité in Ouditt 2013, 105).

Au XVIII[e] siècle, donc, les images de Rosa constituent un modèle, non seulement pour les peintres, mais aussi pour les théoriciens de l'art des jardins, pour ceux de la sculpture (William Hayley, par exemple, cite Rosa en exergue de son *Essay on Sculpture*, 1800), et pour les romanciers : « *Salvator Rosa is a great favourite with novel writers, particularly the ladies* » (voir Charles R. Leslie (éd.). « Second Lecture at the Royal Institution – 1836 ». In *Memoirs of the Life of John Constable, Composed Chiefly of his Letters*, 1845, 341). Ainsi, Rosa incarne l'union des arts : « *more than Painter, more than Poet* », il est le « *fancy's child* » (Mason [1772-1782] 1786, 11), et ses images sont plus que des images, elles sont des productions de la fantaisie, sœurs des créations de la littérature et de l'art des jardins.

L'œuvre de Rosa, synthèse de la théorie romantique de l'art ?

Dans la continuité de cette réception de Rosa comme peintre sublime puis pittoresque (et même, déjà, romantique), Salvator Rosa est considéré au XIX[e] siècle comme l'archétype de l'artiste. C'est que les Romantiques abordent tout peintre en prenant en considération sa biographie (souvent légendaire). Or, à leurs yeux, la vie de Rosa est excessivement romanesque – ce qui explique qu'il ait été alors élevé au rang de mythe, et ce d'autant plus que sa biographe, Lady Sydney Morgan, rappelant que les Anglais le trouvent sublime et sauvage, fait de lui un artiste libre et incompris. Mais sur quels documents la thuriféraire du peintre italien s'est-elle fondée pour écrire sa « biographie » (les guillemets s'imposent) ? Sur ses tableaux sans doute, comme le signale, dans une intention démythificatrice, William Hazlitt (compte rendu de *The Life and Times of Salvator Rosa* dans la *Edinburgh Review* de juillet 1824, cité in Junod 2011, 218) : « *Hazlitt accused the Irish novelist of having peopled her* Life *of the Italian artist with imaginary individuals, making them roam in the same romantic "solitudes" or hide "in the recesses of the same ruins" as Rosa* ». Un article du *Magasin pittoresque* publié vingt ans plus tard ne dit pas autre chose : « On s'est plu à représenter […] la jeunesse de Salvator Rosa sous un aspect excessivement romanesque : on paraît l'avoir composée en consultant surtout ses tableaux comme s'ils eussent été des mémoires autobiographiques[9]. »

Malgré l'enthousiasme romantique pour la légende de Rosa, certains se refusent donc à voir dans ses œuvres des documents autobiographiques ou des témoignages peints. Si Dumas, par exemple, dans un récit écrit en 1823, entretient le mythe du peintre fidèle à ses amis napolitains[10], Hoffmann, qui pourtant contribuera à faire de Rosa un héros antiacadémique sinon hors-la-loi, fait lui partie de ceux qui ont tenté de se déprendre d'une légende qui, il faut le préciser, existe avant la biographie de Lady Morgan. Ainsi, dès 1819, dans les premières pages de son récit consacré aux exploits amicaux et fictifs du peintre[11], le conteur allemand dénonce le caractère chimérique de la légende de Salvator Rosa[12]. Si ce dernier a quitté

[8] Voir Lévy 1995.
[9] Voir « Salvator Rosa », *Magasin pittoresque*, XII[e] année, 1844, 193.
[10] Après son séjour à Naples, Dumas publie dans *Le Courrier français* (n[o] 87-88, 28-29 mars 1823) un texte intitulé « Salvator Rosa. Mœurs napolitaines ».
[11] Le titre original est *Signor Formica* (1819), mais la nouvelle a été traduite par Loève-Veimars (en 1829) et La Bédouillière (1862) sous le titre *Salvator Rosa*. Egmont (1836), lui, a conservé le titre original.
[12] Hoffmann est pourtant considéré comme le maître du fantastique-fantaisiste, grâce notamment à l'article de Walter Scott, « On the Supernatural in Fictitious Composition : and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann » (*Foreign Quarterly Review*, 1828, 60-98, traduit en français sous le titre « Du merveilleux dans le roman » et publié dans *La Revue de Paris*, 1829, t. 1, 25-33). Mais Théophile Gautier (« Les *Contes fantastiques* d'Hoffmann », 1836) note que « les contes d'Hoffmann devraient plutôt être appelés contes capricieux ou fantasques, que contes fantastiques », car la plupart « n'ont rien de fantastique, *Mademoiselle de Scudéry*, *Le Majorat*, *Salvator Rosa*, *Maître Martin et ses apprentis*, *Marino Faliero*, sont des

Naples pour Rome, ce n'est pas parce qu'il était traqué pour avoir contribué aux crimes sanguinaires de la conspiration anti-Espagnols réunie par Aniello Falcone, c'est au contraire pour fuir une ville que les événements politiques avaient rendue invivable, ou peu s'en faut. Hoffmann, donc, prend le contrepied des rumeurs et des on-dit qui ont contribué à rendre l'artiste italien séduisant aux yeux des Romantiques.

Pourtant, l'image que le conteur donne du peintre est typiquement romantique. Lors de son premier entretien avec son sauveur, le peintre-chirurgien Antonio Scacciati, Rosa se montre (selon sa coutume, dit Hoffmann) pour le moins sarcastique. Scacciati se vante (non sans humilité cependant) d'avoir été l'élève de Guido Reni. Voici ce qu'il s'entend répondre : « je ne conçois pas que vous, fidèle disciple du doux et élégant Guido […], vous puissiez trouver quelque plaisir à mes tableaux et me croire maître en peinture » (Hoffmann [1819] 1919, 139). Le Salvator Rosa d'Hoffmann se réclame d'une esthétique abrupte qui est assurément *sublime* (ce qui n'apparaît comme un anachronisme que si l'on oublie que c'est Hoffmann qui parle, non son personnage). Ce qui, d'après l'écrivain allemand, est admirable chez Rosa, c'est la « grandeur […] surhumaine des pensées » (*ibid.*). Mais le peintre n'est pas qu'un artiste, il est aussi un admirable artisan : ainsi, tout en concevant des « idées sublimes », il maîtrise toutes les « difficultés de la pratique » (*ibid.*, 143). En outre, il est un artiste complet, qui chante admirablement, et qui, quand il endosse, sous le couvert du pseudonymat, le costume du comédien, convainc ceux-là mêmes qui, pour des raisons extra-artistiques, marchandent leur admiration à un peintre et poète qui a le tort de placer les intérêts de l'amitié avant le souci des convenances (*ibid.*, 205-206). C'est ainsi que triomphe Rosa, « que les Romains n'ont pas voulu reconnaître pour un peintre, pour un poète, et qui a recueilli pendant un an, sur le théâtre de Musso, sans être connu d'eux, leur ravissement et leur enthousiasme » (*ibid.*, 215).

Rosa apparaît donc comme l'archétype du peintre romantique : à la fois artiste complet et artisan incomparable, il pratique une esthétique à mi-chemin entre sublime et pittoresque – car ses premiers jets eux-mêmes sont « parfait[s] », « accompli[s] » (*ibid.*, 162), ses esquisses ayant « toute la perfection [de] tableau[x] achevé[s] » (*ibid.*, 169). Hoffmann saisit l'occasion que lui offre son propre sujet de développer sa théorie de l'art (et) du paysage. Voici en quels termes Scacciati flatte Rosa :

> vous comprenez [l]a voix sacrée [de la nature], vous lisez sa langue, et vous savez écrire les paroles qu'elle vous adresse. Oui, on dirait qu'en maniant le pinceau d'une manière si hardie, si audacieuse, vous consignez sur la toile les pensées du Créateur. L'homme seul, avec toute son activité, ne vous suffit point ; vous ne contemplez l'homme que dans le cercle de la nature et comme un de ses innombrables phénomènes. Ainsi, Salvator, vous n'êtes vraiment grand que dans vos paysages si merveilleusement conçus ; quand vous abordez l'histoire, vous mettez vous-même des bornes à votre génie […]. Je ne voudrais pas critiquer, comme s'efforcent de le faire ces maîtres pédantesques, les tableaux que votre puissant génie vous inspire. En vérité, ce que l'on nomme vulgairement paysage n'est point une dénomination applicable à vos compositions, que je voudrais plutôt nommer des tableaux historiques dans un sens profond. Un rocher, un arbre semblent s'animer sous vos touches lumineuses. La nature entière, se mouvant en accords harmonieux, exprime la pensée sublime qui a brillé en vous. (*Ibid.*, 140-141)

La leçon que l'on peut tirer de ce passage, et qu'Hoffmann croit tirer des tableaux de Rosa (alors qu'il ne les tire que de la vision romantique des œuvres du peintre italien), est très riche. L'artiste est celui qui, non content de communiquer avec l'esprit de la nature, est capable d'en transcrire les propos, les rendant ainsi accessibles à tous. L'artiste est un initié initiateur, il a accès à un savoir hermétique qu'il démocratise. Et c'est l'esthétique du sublime qui permet à l'artiste de rendre sensibles les « voix » de la nature. Procédant

histoires dont le merveilleux s'explique le plus naturellement du monde, et ces histoires sont assurément les plus belles de toutes celles qui lui font le plus d'honneur ». Gautier, qui compare néanmoins Hoffmann à Callot et à Goya, inventera de son côté la « délicieuse comtesse Salvarosa », cantatrice, s'inspirant pour dessiner les contours de ce personnage du Kreisler d'Hoffmann, qui incarne l'artiste romantique et l'« enthousiaste » s'opposant aux philistins. Selon Alain Montandon (2012, 7), « en évoquant la figure du peintre Salvator Rosa, Gautier se réfère à Hoffmann et au masque de Signor Formica qu'il a pu lire dans le conte du même nom, publié dans les *Contes des frères Sérapion*. L'écrivain prête à Signor Formica l'invention du paysage romantique, celle de paysages sauvages, déserts et effrayants ».

ALTRALANG Journal
Volume 7 Issue 2 / December 2025

par « touches » audacieuses, Rosa, dont Hoffmann peint le portrait en artiste antiacadémique, donne à ses tableaux une profondeur jusque-là inconnue. Car communiquer avec la nature, c'est avoir accès aux pensées d'un Être suprême aux contours incertains, c'est laisser parler Dieu en soi. Se développe alors un sentiment océanique qui replace l'homme au sein d'un grand Tout harmonieux. Or l'artiste est un génie, qui a la double ressource de l'inspiration et de la maîtrise. Il a de la sorte accès à un domaine illimité, dont il est capable de fixer les reflets sur la toile. La peinture de paysage, communément dépréciée, est par suite le genre pictural le plus élevé, puisque elle seule donne accès au sentiment océanique, tout en comprenant une dimension narrative ou dramatique cachée.

Si Hoffmann prend ses distances avec la légende de Salvator Rosa, ou plutôt, la fait passer pour ce qu'elle est – une fiction –, il n'en aborde pas moins sa peinture selon une perspective typiquement romantique, faisant de ses images des manifestations du génie de l'artiste inspiré par Dieu et en contact avec les forces naturelles.

Un filtre perceptif pour les voyageurs et une boîte au trésor pour les artistes

Que dire, par ailleurs, de Thomas Roscoe, qui, dans *The Tourist in Italy* (1830, 18-19), met en exergue un poème de Salvator Rosa, et qui semble chercher dans le paysage comme chez les locaux les motifs et les modèles qui ont inspiré le peintre ? Quand il raconte avoir rencontré des paysans « *dressed as Salvator Rosa frequently paints them* », et avoir vu des « *elements of landscapes, full of the savage picturesque to study which Salvator Rosa purposely resided in this country* », préfigure-t-il la réception réifiée, « objective », qui est la nôtre, au début du XXI^e^ siècle ? Ou tombe-t-il au contraire dans le piège des clichés romantiques, appliquant à la réalité des catégories qui n'ont de valeur que dans la sphère de l'imaginaire ?

Qu'il donne aux images de Rosa le statut de documents réalistes (mais non autobiographiques) ou au contraire de modèles esthétiques filtrant la perception de la réalité, Roscoe est loin d'être le seul à partir en quête de paysages *à la Salvator Rosa*. Théophile Gautier, par exemple, semble décidé à confondre le réel et sa représentation, et c'est pourquoi le filtre perceptif compte plus que l'objet perçu – le musée intérieur plus que les découvertes faites en voyage. Il faut d'ailleurs tenir compte de l'influence sur Gautier du premier roman noir et des auteurs « gothiques » très à la mode à l'époque[13]. Aussi retrouve-t-il des paysages *à la Salvator Rosa* dans nombre de pays qu'il traverse. En Andalousie, il se réjouit de trouver des décors et des scènes dignes des œuvres de Rosa : « La sauvagerie d'attitude, l'accoutrement étrange et la couleur extraordinaire de ce groupe [de *gitanas*] en eussent fait un excellent motif de tableau pour Callot ou Salvator Rosa » ([1843] 1981, 279). Tel paysage algérien, par ailleurs, semble modelé « d'après une des sauvages fantaisies de Salvator Rosa, tant le site est âprement pittoresque et férocement inculte » ([1845] 1973, 60). Puis Gautier rencontre à Constantinople « des mortels […] dignes de servir de modèle aux bandits de Salvator Rosa » (1853, 117). Quand un paysage est sauvagement pittoresque, il ressemble à un tableau de Rosa : Gautier cite le nom du peintre napolitain dès qu'il veut évoquer une scène effrayante ou un paysage sauvage, que ce soit dans ses récits fantastiques tels qu'*Arria Marcella* ou dans ses récits de voyage.

Plus tard, en 1856, Gautier parlera dans *Le Moniteur universel* du drame de Dugué, *Salvator Rosa*, et, comme Hoffmann, fera du peintre l'archétype de l'artiste : « "l'artiste !", c'est-à-dire l'homme qui comprend l'art sous toutes ses formes, poésie, musique, peinture, avec énergie, passion et lyrisme, et dont la vie bizarrement configurée se détache en traits caractéristiques sur le fond neutre de l'existence générale » (voir *Le Moniteur universel*, 5 mai 1856). Gautier célèbre l'union des arts, et fait des images de

[13] Alice M. Killen (1967, 124-127) précise que, après la Restauration, la littérature étrangère est redevenue à la mode en France. Malgré l'influence de Scott et de Byron, qui étaient traduits en français, la préférence du lectorat français allait aux productions de l'école radcliffienne. À l'appui de cette thèse, voici une citation de la « Préface » des *Jeunes-France. Romans goguenards* ([1833] 1995, 34) : « Je m'amusais comme une portière à lire *Les Mystères d'Udolphe*, le *Château des Pyrénées*, ou tout autre roman d'Ann Radcliffe, j'avais du plaisir à avoir peur ».

ALTRALANG Journal
Volume 7 Issue 2 / December 2025

Rosa des manifestations de l'individualité hors-normes de l'artiste. Salvator Rosa, dans ses eaux-fortes, « a égratigné le vernis noir du bout de son poignard, et y a dessiné, avec sa crânerie caractéristique, des brigands et des soldats ». Comme Goya, Rosa est associé à Callot, qui « a fait mordre par l'acide tout ce monde fourmillant de bohémiens, de vagabonds et de masques » (Gautier [1863] 1880, 234). Dans le *Voyage en Espagne* ([1843] 1981, 132), lorsqu'il parle de la gravure *Que viene el coco* (*Voici que vient le croquemitaine*) de Goya, Gautier la compare à *L'Ombre de Samuel apparaissant à Saül chez la pythonisse d'Endor* de Rosa :

> Plus loin, c'est *el coco*, croque-mitaine qui vient effrayer les petits enfants et qui en effraierait bien d'autres car, après l'ombre de Samuel dans le tableau de la *Pythonisse d'Endor*, par Salvator Rosa, nous ne connaissons rien de plus terrible que cet épouvantail.

Ce qui rapproche le tableau de Rosa de l'eau-forte de Goya, c'est qu'ils sont *romantiques avant le romantisme*, et qu'ils figurent l'un comme l'autre l'effet qu'ils produiront sur le spectateur. Gautier, séduit par le côté nécromantique des œuvres du peintre italien, associe par ailleurs Rosa, non seulement à ses graveurs favoris – Callot et Goya –, mais aussi au *Faust* goethéen et à Ann Radcliffe. Si cette comparaison est allègrement anachronique, elle est parfaitement en accord avec le parti-pris théorique d'une affirmation de l'union des arts par-delà les époques et les médiums.

Rosa, en tout cas, est le maître du paysage sauvage. Seul Decamps, parfois, lui fait concurrence en la matière. Gautier écrit ainsi, à propos de la *Bataille des Cimbres* : « Nous le proclamons ici, jamais *Selve-Selvage*, de Salvator Rosa, n'a eu l'aspect plus rocailleux, plus désolé et plus aride que le fond de ce tableau » (*La France industrielle*, avril 1834, 19). Quant aux brigands de Rosa, on ne peut imaginer personnages plus effrayants – si ce n'est, curieusement, les mousquetaires de la *Ronde de nuit* de Rembrandt : « les brigands de Salvator Rosa ont l'air d'honnêtes gens à côté de ces dignes miliciens » (voir *La Presse*, 29 juillet 1846).

Mais, s'il s'inscrit dans une lignée à la fois obscure et prestigieuse, Rosa est surtout « l'inventeur du paysage romantique » et du pittoresque (ce qui, on l'a vu, n'est qu'un demi-anachronisme) – genre mi-pictural mi-dramatique que Gautier ([1867] 1882, 111-112) tente de définir :

> Salvator Rosa, le premier, a introduit dans l'art ce que nous entendons par pittoresque, élément tout à fait inconnu des anciens maîtres : un aspect singulier et bizarre de la nature, un effet d'ombre ou de soleil inattendu, une configuration sinistre de rocher, un entassement de nuages farouches. Le cadre de Salvator Rosa que le musée [du Louvre] possède et qu'indique le simple titre de *Paysage*, contient toute la poétique du genre : ciel orageux, torrent aux eaux noires, arbres à demi déracinés, roches aux déchirures convulsives, figures sinistres, qui semblent apostées pour un guet-apens, et, somme toute, effet piquant dont on dit : Quelle belle décoration cela ferait pour un théâtre ! (*Ibid.*)

C'est un répertoire, presque une boîte à outils poétique ou motivique que, selon Gautier, les images de Rosa fournissent aux peintres – sans compter que le voyageur-critique d'art reprend l'assimilation des tableaux du peintre italien à des décors dramatiques.

La légende de Salvator Rosa a également inspiré les musiciens. Le peintre est notamment le héros éponyme d'un opéra du compositeur brésilien Antonio Carlos Gomes, créé le 21 mars 1874 à Gênes, et composé sur un livret d'Antonio Ghislanzoni, qui a lui-même puisé dans le *Masaniello* d'Eugène de Mirecourt (1850). On peut mentionner également un ballet du compositeur Cesare Pugni et du chorégraphe Jules Perrot, donné à Londres en 1846 ; et un opéra inachevé (*Salvator Rosa*, 1855) de Franz Doppler, flûtiste et compositeur austro-hongrois. Mais la pièce la plus fameuse parmi celles qui furent « inspirées » par Salvator Rosa reste la brève « Canzonetta del Salvator Rosa » de Liszt, œuvre particulièrement difficile à dater – le manuscrit en est perdu, et il n'en est question nulle part dans la correspondance du compositeur –, mais qui fut vraisemblablement écrite en 1839 (voir Hall-Swadley 2012, 53). Sans doute la réputation de rebelle que les Romantiques ont faite à Rosa a-t-elle contribué à attirer sur lui l'attention du compositeur. Sans doute aussi Berlioz et Dumas père ont-ils fait découvrir le peintre, poète et compositeur italien au

ALTRALANG Journal
Volume 7 Issue 2 / December 2025

virtuose hongrois. Liszt a-t-il lu par ailleurs l'ouvrage de Lady Morgan ? Cela n'est pas certain, mais il est probable qu'il en ait eu des échos. On peut supposer de plus qu'il connaissait le célèbre autoportrait de Salvator Rosa, qu'il a pu découvrir à Florence à la fin des années 1830 grâce au peintre Henri Lehmann (il semblerait même que ce dernier ait repris certains éléments de l'autoportrait du peintre italien dans son portrait de Liszt). Toujours est-il que l'air (*Vado ben spesso cangiando loco*) dont Liszt s'inspire pour composer la troisième pièce de la deuxième *Année de pèlerinage* est l'œuvre, non de Salvator Rosa, mais de Giovanni Bononcini : toutefois, Liszt n'est pas responsable de cette erreur, Charles Burney comme Lady Morgan attribuant la « Canzonetta » à Rosa[14].

C'est donc un Salvator Rosa légendaire, né de ses propres œuvres (parfois même apocryphes), qui inspire les romanciers, les voyageurs, les dramaturges et les musiciens – à telle enseigne que ses images peuvent être considérées comme des creusets intermédiaux ou synesthésiques, et que lui-même apparaît comme l'artiste total.

Conclusion : l'œuvre de Rosa comme foyer de l'énergie artistique

Avant de (re)devenir, au XXI^e^ siècle, sinon des documents, du moins des représentations réalistes des mentalités de l'époque où elles furent peintes, les images de Rosa ont donc connu plusieurs statuts distincts : au XVIII^e^ siècle, en Angleterre particulièrement, mais aussi en France, elles sont considérées comme des allégories dramatisées de la lutte entre l'homme désireux de *dominer*, de *posséder*, et la nature indomptable, comme des archétypes pour l'esthétique du sublime en plein développement, comme des modèles pour la poétique de la peinture, du jardin et même du paysage (naturel) pittoresques, comme des témoignages portant la marque d'une philosophie teintée d'héroïsme épique, ou encore comme des décors-matrices pour les romans gothiques ; puis, au XIX^e^ siècle, elles sont traitées successivement ou concurremment comme des résumés pratiques de la théorie romantique de l'art dans ses relations à Dieu et à la nature, comme des documents biographiques, comme des pseudo-documents servant à élaborer des fragments biographiques fictifs[15], comme des filtres perceptifs structurant le regard que portent les voyageurs romantiques sur les paysages qu'ils découvrent, comme les premières manifestations du paysage romantique/pittoresque, comme les chefs-d'œuvre d'une tradition à la fois prestigieuse et obscure, comme une boîte à outils motivique, et plus généralement comme les sources d'une légende qui inspirera poètes, dramaturges, musiciens, etc.

Mais, au-delà de ces statuts divers et parfois (quoique assez rarement) concurrents, une chose est commune aux regards respectifs du (deuxième) XVIII^e^ et du XIX^e^ siècles sur l'œuvre de Rosa : elle apparaît comme un point de convergence des genres littéraires (poésie, roman, drame) et des arts (peinture, sculpture, jardin, musique), ou plus exactement comme le foyer d'où émane une obscure énergie qui non seulement anime nombre d'œuvres et de chefs-d'œuvre, mais surtout constitue le patrimoine commun qui permet aux arts de triompher de la disparité des médiums et de s'unir contre l'uniformisation esthétique qui s'ensuit de l'industrialisation de la création.

[14] Sur tout ce qui précède, voir Gibbs et Gooley 2010, 20-23.

[15] Signalons d'ailleurs que la confusion (consciente et avouée) entre les circonstances de la vie du peintre et les scènes qu'il représente – confusion résumée par cette exclamation de Gautier : « quelle bravoure toujours prête à quitter la brosse pour l'épée ! » (voir *Le Moniteur universel*, 5 mai 1856) – connaîtra une fortune durable, puisque, en 1940, le cinéaste Alessandro Blasetti tournera un film intitulé *Un'avventure di Salvator Rosa*, où l'on voit l'artiste peindre le jour, avant de ceindre son épée pour se faire justicier la nuit.

Bibliographie

- BERMINGHAM, Ann ([1994] 2002). System, Order, and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795. In William John Thomas Mitchell (dir.), *Landscape and Power* (pp. 77-101). The University of Chicago Press.
- BLAIR, Hugh (1763). *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*. Becket and De Hondt.
- BRADY, Emily (2013). *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge University Press.
- BROMLEY, William (1702). *Several Years Travels Through Portugal, Spain, Italy, Germany, Prussia, Sweden, Denmark and the United Provinces Performed by a Gentleman*. A. Roper.
- BUCKE, Charles (1813). *The Philosophy of Nature ; or the Influence of Scenery on the Mind and Heart*. Murray.
- BURKE, Edmund ([1757], 1767). *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. J. Dodsley.
- COSGROVE, Denis E. ([1984] 1998). *Social Formation and Symbolic Landscape.* The University of Wisconsin Press.
- DUMAS, Alexandre (28-29 mars 1823). Salvator Rosa. Mœurs napolitaines. *Le Courrier français, 87-88*.
- GAUTIER, Théophile ([1833] 1995). *Jeunes-France*. *Romans goguenards.* Séguier.
- GAUTIER, Théophile (14 août 1836). Les *Contes fantastiques* d'Hoffmann. *Chronique de Paris*.
- GAUTIER, Théophile ([*Tra los montes*, 1843] 1981). *Voyage en Espagne*. Garnier-Flammarion.
- GAUTIER, Théophile ([1845] 1973). *Voyage pittoresque en Algérie*. Droz.
- GAUTIER, Théophile (1853). *Constantinople*. Michel Lévy Frères.
- GAUTIER, Théophile ([1863] 1880). *Un mot sur l'eau-forte*. In *Tableaux à la plume*. Charpentier.
- GAUTIER, Théophile ([1867] 1882). *Guide de l'amateur au Musée du Louvre ; suivi de La Vie et les œuvres de quelques peintres*. Charpentier.
- GIBBS, Christopher H. et GOOLEY, Dana (2010). *Franz Liszt and His World*. Princeton University Press.
- GILBERT, Josiah (1885). *Landscape Art before Claude and Salvator*. Murray.
- GILPIN, William ([1768] 1902). *An Essay on Prints*. 5e edition. A. Strahan.
- HAGGERTY, George E. (2011). *Horace Walpole's Letters : Masculinity and Friendship in the 18th Century*. Bucknell University Press.
- HALL-SWADLEY, Janita R. (éd.) (2012). *The Collected Writings of Franz Liszt*, vol. 2. Scarecrow Press.
- HAYLEY, William (1800). *Essay on Sculpture*. Cadell.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Wilhelm ([*Signor Formica*, 1819] 1929). *Salvator Rosa.* In *Mademoiselle de Scudéry et Salvator Rosa*. Traduit de l'allemand par Loève-Veimars, illustré par François-Martin Salvat. À l'enseigne de pot cassé.
- JONES, Jonathan (21 mars 2005). Hell on Earth. *The Guardian*. En ligne : https://www.theguardian.com/culture/2005/mar/21/2
- JONES, Jonathan (14 avril 2010). Bewitched : Salvator Rosa's Satanic Art, *The Guardian*. En ligne : https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2010/apr/13/salvator-rosa-art-witchcraft
- JUNOD, Karen (2011). *Writing the Lives of Painters. Biography and Artistic Identity in Britain, 1760-1810*. Oxford University Press.
- KILLEN, Alice M. (1967). *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Champion.
- LANGDON, Helen *et al.* (2010). *Salvator Rosa*. Paul Holberton.

- LESLIE, Charles R. (éd.) (1845). *Memoirs of the Life of John Constable, Composed Chiefly of his Letters*. 2e edition. Longman, Brown, Green, and Longmans.
- LEVY, Maurice (1995). *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*. Albin Michel.
- MANWARING, Elizabeth Wheeler (1925). *Italian Landscape in 18th Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa, 1700-1800*. Oxford University Press.
- MASON, William ([1772-1782] 1786). *The English Garden : a Poem in Four Books*. P. Byrne.
- MITCHELL, William John Thomas ([1994] 2002). *Landscape and Power*. The University of Chicago Press.
- MITCHELL, William John Thomas (2015). *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press.
- MODIANO, Raimonda (1994). The Legacy of Picturesque : Landscape, Poverty, and the Ruin. In Stephen Copley et Peter Garside (dir.), *The Politics of the Picturesque* (pp. 196-219). Cambridge University Press.
- MONTANDON, Alain (2012). *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*. Imago.
- MORGAN, Lady Sydney (*The Life and Times of Salvator Rosa*, 1824). *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa*. Alexis Eymery.
- MUNSTERS, Wil (1991). *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*. Droz.
- OUDITT, Sharon (2013). *Impressions of Southern Italy : British Travel Writing from Henry Swinburne to Norman Douglas*. Routledge.
- PATTY, James (2005). *Salvator Rosa in French Literature. From the Bizarre to the Sublime*. University Press of Kentucky.
- PRICE, Uvedale ([1794] 1796). *Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful, and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. J. Robson.
- RADCLIFFE, Ann (1794). *The Mysteries of Udolpho : A Romance.* En ligne : https://ia600302.us.archive.org/4/items/themysteriesofud03268gut/udolf10.txt
- REICHLER, Claude (2009). Écrire et réécrire la peinture : la réception de Salvator Rosa en France. *Revue d'Histoire Littéraire de la France, 109/2*, 419-426.
- REYNOLDS, Joshua (1797). *The Works of Sir Joshua Reynolds*. T. Cadell and W. Davies.
- RICHARDSON, Jonathan (1722). *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France, etc*. J. Knapton.
- ROSCOE, Thomas (1830). *The Tourist in Italy*. Jennings and Chaplin.
- SCOTT, Walter (1828). On the Supernatural in Fictitious Composition : and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann. *Foreign Quarterly Review*, 60-98.
- WALPOLE, Horace ([1762] 1782). *Anecdotes of Painting in England, with Some Account of the Principal Artists and Incidental Notes on Other Arts*. 3e edition. Dodsley.
- WALPOLE, Horace ([1771] 1827). *Anecdotes of Painting in England, with Some Account of the Principal Artists and Incidental Notes on Other Arts* […] *to which is Added The History of the Modern Taste in Gardening*. John Major.
- WHATELY, Thomas (1770). *Observations on Modern Gardening : Illustrated by Descriptions*. John Exshaw.
- WILLIAMS, Raymond (1958). *Culture and Society 1780-1950*. Chatto and Windus.