

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Michel Hochmann



DIRECTRICE ADJOINTE

Paola Bassani Pacht



RÉDACTRICE EN CHEF

Laura de Fuccia



COORDONNÉES

AHAI – Istituto Italiano di Cultura

50 rue de Varenne

75007 Paris

contact.ahai@gmail.com

<https://www.associationdeshistoriensdelartitalien.com>



ArtItalies. La revue de l'AHAI, n° 30/2024,
a été publiée avec le concours :

de l'Istituto Italiano di Cultura de Paris,
de Christian Adrien,
de Marie-Claude Amieux-Orsini,
de Marie-Claude Azière,
de Jean-Christophe Baudequin,
de la Galerie Maurizio Canesso,
d'Emmanuel Du Douët de Graville,
de Gérald et Martine Harlin
de Françoise Heilbrun,
de Nicolas Joly,
de Chantal Mauduit,
de Marie-Catherine Sahut.



En couverture: Antonio Rossellino, *Vierge à l'Enfant*,
Londres, Victoria & Albert Museum.



COMITÉ DE RÉDACTION

Paola Bassani Pacht, *docteure en histoire de l'art*

Laura de Fuccia, *maîtresse de conférences en histoire de l'art moderne, Institut catholique de Paris*

Antonella Fenech, *chargée de recherche, CNRS, Centre André Chastel, université Sorbonne Université*

Rossella Froissart, *directrice d'études, École pratique des hautes études, Paris*

Alessandro Gallicchio, *maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Sorbonne Université*

Claudio Gamba, *professeur en histoire de l'art, Accademia di belle arti di Brera*

Michel Hochmann, *président, École pratique des hautes études, Paris ; directeur d'études à la section des Sciences Historiques et Philologiques*

Pauline Lafille, *maîtresse de conférences en histoire de l'art moderne, université de Limoges*

Jane Mac Avock, *historienne de l'art*

Alessandro Nigro, *professeur associé, università di Firenze*

Catherine Monbeig Goguel, *directrice de recherche émérite, CNRS, musée du Louvre, Paris*

Philippe Morel, *professeur d'histoire de l'art moderne, université Paris I – Panthéon-Sorbonne*

Daniel Russo, *professeur d'histoire de l'art médiéval, université de Bourgogne, Dijon*

Anna Sconza, *maîtresse de conférences, université Sorbonne Nouvelle*

Riccardo Venturi, *maître de conférences en théorie et histoire de l'art, université Paris I – Panthéon-Sorbonne*

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Daniele Benati, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Bologna*

Linda Borean, *professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Udine*

Hugo Chapman, *directeur du Department of Prints and Drawings, British Museum, Londres*

Claudia Conforti, *professeure d'histoire de l'architecture, Università degli Studi di Roma Tor Vergata*

Philippe Costamagna, *directeur du Palais Fesch-musée des Beaux-Arts et conservateur des musées de la ville d'Ajaccio*

Annick Lemoine, *conservatrice en chef du Patrimoine de la Ville de Paris, directrice du Petit Palais, Paris*

Stéphane Loire, *conservateur général, adjoint au directeur, département des Peintures, musée du Louvre, Paris*

Stefania Mason, *professeur honoraire d'histoire de l'art moderne, directrice du Conseil scientifique de la Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore*

Catherine Puglisi, *professeure et directrice du Department of Art history, Rutgers University*

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *professeure d'histoire de l'art moderne, Università degli Studi di Roma Tor Vergata*

Pierre Rosenberg, *directeur honoraire du musée du Louvre, membre de l'Académie française, Paris*

Nicolas Schwed, *historien de l'art, spécialiste de l'art du dessin, galeriste, Paris*

Michele Tavola, *historien de l'art, spécialiste de l'art contemporain, Lecco*

Catherine Whistler, *conservatrice en chef, l'Ashmolean Museum, Oxford*

COORDINATION SCIENTIFIQUE, RÉVISION DES TEXTES, TRADUCTION

Olivier Chiquet, *chargé d'édition*

Reflet de Caravage. Un cas de reflet complétif dans la version du Louvre de *La Diseuse de bonne aventure*

OLIVIER DUBOUCLEZ

Introduction : le reflet comme problème

On doit à Leon Battista Alberti d'avoir placé le reflet au cœur de la définition de la peinture – « car peindre, note-t-il dans son *De Pictura* (1435), est-il autre chose qu'embrasser par les moyens de l'art la surface d'une nappe d'eau¹ » ? L'image picturale serait semblable à celle qui se forme dans le miroir d'une source, dont la perfection, selon Ovide, abusa mortellement Narcisse. Ce modèle spéculaire a longtemps constitué la référence pour penser la peinture dans sa dimension mimétique² et Caravage lui-même, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, a repris cette exigence en l'infléchissant dans le sens d'un naturalisme radical³. Ce n'est pourtant pas du reflet en tant que *modèle* de la peinture que nous voudrions traiter dans cet article, mais du reflet en tant que *détail* et élément présent dans l'image. Il n'est pas rare en effet qu'un peintre représente ici ou là des objets à la surface brillante ou polie⁴ qui ont la propriété de réfléchir les corps environnants et en offrent une vue plus ou moins nette. Ces surfaces réfléchissantes peuvent appartenir à des objets naturels (un plan d'eau, comme dans la citation d'Alberti, mais aussi un œil ou la chair d'un fruit⁵), quoique, le plus souvent, il s'agisse d'objets artificiels (miroirs, mais aussi fenêtres, vases, aiguilles ou pièces d'armure), très présents chez les peintres flamands qui, à la suite de Jan van Eyck, ont souvent recouru à ce genre de représentation indirecte⁶.

Un cas est à cet égard particulièrement intéressant : celui où l'objet-source – l'objet reflété – se situe en dehors de la scène représentée. Il convient en effet distinguer entre les reflets *internes* au tableau (quand le reflété est présent à l'intérieur du cadre) et les reflets *externes* ou *complétifs* (qui ajoutent à l'image principale une image exogène et complémentaire⁷). Parmi ceux-ci, nous privilierons une catégorie encore plus spécifique parce qu'elle est sous-représentée dans les études d'histoire de l'art pour des raisons sur lesquelles nous aurons à revenir : à côté des reflets complétifs *qui font image* (représentant un objet ou une personne aisément identifiable) et les reflets simplement maculaires et informes (qui, tout aussi assurément, ne représentent aucun objet) s'étend une vaste zone grise où le reflet complétif, étant suggestif et allusif, tente le regard et appelle l'exploration, tout en empêchant une identification certaine. C'est ici précisément que, de modèle et d'« emblème » de la peinture⁸, le reflet devient *problème*, et que surgit un objet pictural singulier en ce qu'il est intrinsèquement indécis.



Fig. 1 – Pieter Aertsen, *Le Christ chez Marthe et Marie*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, GG 6927 © Domaine public (Wikicommons).



Fig. 2 – Pieter Aertsen, *Le Christ chez Marthe et Marie*, détail fig. 1.

Pour donner vie à cette nomenclature, on s'appuiera sur l'œuvre des artistes anversois Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer, très populaires en Italie du Nord à la fin du XVI^e siècle⁹, chez qui la peinture du reflet s'intègre à une construction picturale complexe, la « nature morte inversée¹⁰ », indissociable de la crise iconoclaste, le *beeldenstorm*, qui frappa les Pays-Bas au cours des années 1550-1560¹¹. L'usage de la réflexion dans ces tableaux ne semble pas avoir été commenté et le mérite pourtant, tant il participe de leur caractère énigmatique. Considérons d'abord *Le Christ chez Marthe et Marie* (1552) de Pieter Aertsen, qui met en image un passage célèbre de l'évangile de Luc (Lc 10, 38-42). Au premier plan, on voit une aiguière en étain dont la surface ne paraît comporter que quelques éclats de lumière cernés par l'obscurité (fig. 1). L'ombre visible sur le côté gauche de l'ustensile (fig. 2), plus exactement la tache sombre qui se détache d'un fond grisâtre, entretient pourtant une troublante similitude avec la silhouette de Jésus, placé à l'arrière-plan qui, debout devant le feu, lève une main au niveau de son visage et pose l'autre sur la tête de Marie de Béthanie. N'est-ce pas son profil que l'on retrouve sur l'aiguière, en noir, et que prolonge une partie plus claire, formant un coude ? Ce rapprochement paraîtra probablement hâtif. Né d'une simple association visuelle, a-t-il quelque chance d'éclairer la structure du tableau ? On peut en douter, et pourtant un examen plus attentif de l'image permet de lier plus étroitement la scène évangélique et les objets sur la table : la tache lumineuse sur le flanc de l'aiguière pourrait s'expliquer par la présence du pot en terre interposé entre celle-ci et la scène qui se joue devant le foyer¹² ; le feu projette sa lumière qui, partiellement bloquée par le pot, passerait à travers l'anse (d'où ce reflet oblong) et y inscrirait en « ombre chinoise » la silhouette de Jésus (ou de Jésus bénissant Marie). Les lignes du carrelage paraissent d'ailleurs soutenir ce mouvement de projection. Sans parler de sa portée symbolique¹³, un tel scénario fait sens dans le contexte de la « nature morte inversée » où se noue une relation fragile entre le premier plan (le profane) et l'arrière-plan (le sacré)¹⁴.

La *Scène de cuisine avec le Christ à Emmaüs* (vers 1560-1565) de Joachim Beuckelaer, neveu et élève de Peter Aertsen, propose un schéma différent (fig. 3). Trônant au milieu des préparatifs du repas, trois aiguières comportent à leur surface plusieurs taches grises et blanches suscitant la curiosité ; aucun de ces reflets n'est absolument lisible par lui-même, mais de l'un à l'autre, le sentiment se renforce qu'il y a là plusieurs silhouettes, signes d'une présence située en deçà de la table encombrée de victuailles. Sur l'aiguière centrale, on devine, à droite d'une large ouverture, un homme qui tient un objet ressemblant à un luth (fig. 4b) ; sur celle de droite une silhouette féminine, visiblement affairée, est assise devant un objet volumineux (fig. 4c) ; sur celle de gauche un personnage, assis lui aussi, s'adonne à une activité manuelle, tandis que, tout à droite, apparaît une silhouette sur fond bleu (fig. 4a). Ces silhouettes, dénotant une forme d'absorption, consonent avec d'autres tableaux de Beuckelaer où aux activités culinaires se mêlent musique et divertissement, dans une évidente reprise du motif du Fils prodigue¹⁵. Les occupants de la cuisine, peut-on comprendre, sont



Fig. 3 – Joachim Beuckelaer, *Scène de cuisine avec le Christ à Emmaüs*, La Haye, Mauritshuis, inv. 965 © Domaine public (Wikicommons).

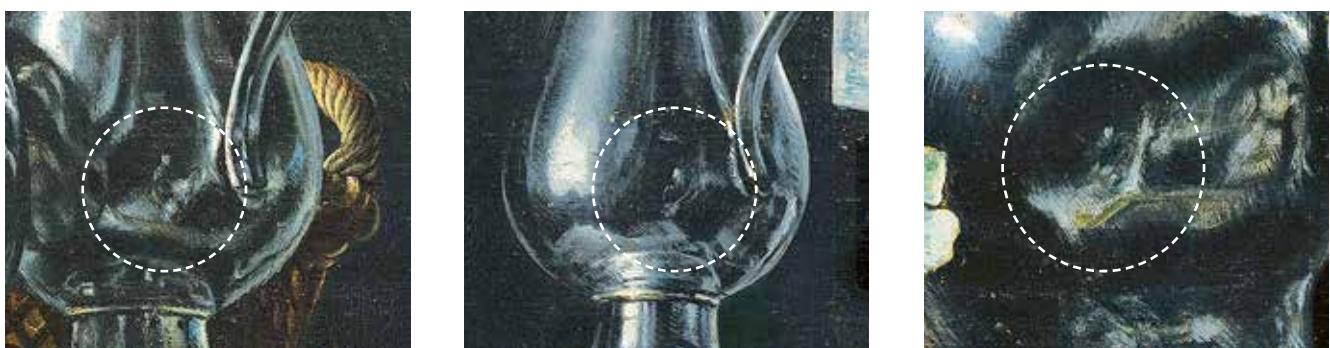


Fig. 4 – Joachim Beuckelaer, *Scène de cuisine avec le Christ à Emmaüs*, détails de la figure 3.

accaparés et aveugles, tandis que Jésus, visible dans le coin supérieur droit avec les deux pèlerins d'Emmaüs (n'est-ce pas sa silhouette que l'on retrouve sur fond bleu ?), porte avec lui la promesse d'un dévoilement qui aura lieu au cours du repas (Lc 24, 30-31). Là encore, les jeux de réflexion contribuent à faire circuler des motifs et à tisser des liens au sein d'un régime de dissemblance¹⁶, résonnant avec le mot de saint Paul selon lequel, en cette vie, nous voyons « *per speculum in ænigmate* » (I Cor 13, 12).

Quelle est la *bonne lecture* de ces reflets anversois ? Cette question a-t-elle seulement quelque pertinence ? Leur signification obvie, n'est-ce pas la précarité perceptive qu'ils incarnent ? Car le reflet n'est pas ici un détail transparent et objectivé sur la toile ; il relève d'une *peinture-limite* mêlant miniaturisation et déformation qui nous incite à en rechercher l'origine en même temps qu'elle nous place tangentielle au bord de l'illusion et de la méprise. Source d'une vive interrogation chez le spectateur, cette peinture-limite appartient au tableau tel qu'en a décidé le peintre (c'est particulièrement net dans le cas de Beuckelaer), y introduisant



Fig. 5 – Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, *La Diseuse de bonne aventure*, Paris, Musée du Louvre, inv. 55
 © Domaine public (Wikicommons).



Fig. 6 – Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, *La Diseuse de bonne aventure*, détail de la figure 5.

un « objet » situé sur le seuil entre « l'iconique » et « le pictural »¹⁷, mais aussi entre le vu et l'invu – *entre le champ et le hors-champ*. Le reflet complétif occupe alors une position stratégique où se décident l'ouverture et la clôture de la représentation dont le traitement établit, aux dires de Panofsky, un partage historique entre la tradition italienne et la tradition flamande¹⁸ qui a développé un usage savant de la lumière, recourant au reflet complétif de façon à ouvrir l'image à « l'espace-ambiance¹⁹ ».

En étudiant *La Diseuse de bonne aventure* (1596-1597) du Caravage (fig. 5) et le reflet situé sur le pommeau de l'épée du spadassin (fig. 6), il nous faudra reprendre cette question historique pour tenter de déterminer à quelles conditions exactes on peut affirmer que les peintres italiens du XVI^e siècle ont ignoré ou minoré le reflet complétif, et si cette



Fig. 7 – Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, *La Diseuse de bonne aventure*, Rome, Musei Capitolini, Pinacoteca, inv. 131
 © Domaine public (Wikicommons).

pratique ne connaît pas des formes alternatives susceptibles de nuancer la “bipolarisation” panofskyenne. On sera aussi amené à envisager un problème d’ordre épistémologique qui touche à un aspect plus fondamental de la pensée du « Maître de Princeton ». Le reflet complétif pose la question de l’ouverture du tableau, mais aussi, dans son indécision, celle de *sa relation au spectateur* qu’il invite, on en a déjà vu quelques exemples, à investir une dimension confuse et marginale de la “représentation”. Si l’histoire de l’art, comme science des images, exige une identification formelle de l’objet dont elle traite, que faire de cette « vision²⁰ » que sollicitent des éléments du tableau qui, à l’instar du reflet, ruinent nos certitudes ? Cette question sera au cœur de notre propos : dans le cas de *La Diseuse de bonne aventure*, l’exploration des détails est appelée par la scène représentée et le récit qui s’y développe (I), l’interprétation du reflet sur le pommeau de l’épée étant elle-même à replacer dans un cadre historique, celui de la conception italienne du *riflesso* qui, sous certaines conditions, autorise son usage spéculaire (II). Enfin, on essaiera de décrire ce que ledit reflet *donne à voir* et d’établir qu’il y a là un objet pictural légitime, intrinsèquement problématique, situé entre l’évidence de l’icône et l’insignifiance de la tache (III).

I. De l’anneau au pommeau : premier regard sur *La Diseuse de bonne aventure*

Arrêtons-nous d’abord sur la situation historique de *La Diseuse de bonne aventure* et sa réception au XVII^e siècle. Nous nous focaliserons ensuite sur deux détails de l’image : l’anneau que le jeune homme porte à la main droite et le pommeau de son épée.

Au sujet de cette œuvre du jeune Caravage on dispose d'informations historiques parcellaires²¹. On sait que le premier propriétaire du tableau fut Gerolamo Vittrici, camérier papal, qui l'acquit dans les dernières années du XVI^e siècle, sans doute par l'intermédiaire de Prospero Orsi, et avec deux autres toiles du peintre, la *Madeleine repentie* (1594) et le *Repos pendant la fuite en Égypte* (1594)²². On ignore si Gerolamo Vittrici fut le commanditaire du tableau ou s'il l'acheta après sa réalisation. Son fils Alessandro en devint le nouveau propriétaire à sa mort en 1612, ce que confirme une déclaration de Giulio Mancini dans ses *Considerazioni sulla pittura*, texte rédigé au cours des années 1620²³. Le tableau est toutefois manquant dans l'inventaire fait en 1650 après le décès d'Alessandro et l'on ignore dans quelles circonstances exactes *La Buonaventura* est devenue la propriété de la famille Pamphilj. On a envisagé la possibilité qu'Alessandro Vittrici ait offert *La Diseuse de bonne aventure* au pape Innocent X, Giovanni Battista Pamphilj, pour le remercier de l'avoir fait gouverneur de Rome en 1647²⁴; on a aussi avancé l'idée que les toiles de Caravage possédées par les Vittrici avaient été vendues à Camillo Pamphilj par Caterina, la sœur et l'héritière d'Alessandro, en octobre 1650²⁵. Dans tous les cas, Camillo Pamphilj, dernier propriétaire italien du tableau, a joué un rôle crucial dans son histoire : cardinal-neveu d'Innocent X jusqu'en 1647 (année où il se marie avec Olimpia Aldobrandini, veuve de Paolo Borghese et propriétaire d'une importante collection d'œuvres d'art), il supervisa pour son oncle la construction et l'aménagement du Casino del Bel respiro où le tableau de Caravage sera conservé jusqu'en 1665²⁶. C'est là, à « la Vigne Pamphilj, près de la porte San Pancratio » qu'il est vu par Francesco Scannelli au cours des années 1650²⁷ et très probablement aussi par Giovan Pietro Bellori, qui le mentionne dans ses *Vite de' Pittori, scultori et architetti moderni* de 1672²⁸. Le tableau est offert en 1665 par Camillo Pamphilj à Louis XIV dans un contexte politique tendu entre la France et la papauté, après l'agression en août 1662 de l'ambassadeur de France à Rome par la garde corse d'Alexandre VII, agression qui conduira la France à répliquer en occupant Avignon. Constraint de signer le traité de Pise en février 1664, le pape devra fournir des explications officielles en juillet par l'intermédiaire du cardinal Flavio Chigi qui, à cette occasion, offrira au roi de France plusieurs tableaux de valeur²⁹. C'est dans le cadre de cette diplomatie du don qu'en décembre 1664, Hugues de Lionne suggère au neveu de l'ancien pape, Camillo Pamphilj, d'envoyer quelques peintures de sa collection à Louis XIV³⁰. On est assez précisément renseigné par le *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, rédigé par Paul Fréart de Chantelou, sur leur réception parisienne, moins sur les aléas de leur transport. Camillo Pamphilj envoie une sélection de tableaux durant l'été 1665, dont le passage est enregistré à Turin le 26 août par Louise-Christine de Savoie³¹ et qui parviennent au palais Mazarin fin septembre, peut-être retardés par la peste qui fait rage en Provence³². Mais l'information essentielle, qui intéresse directement le détail que nous allons commenter, c'est le mauvais état dans lequel sont livrés les tableaux, endommagés par la pluie : Chantelou décrit le décaissement des tableaux, le 27 septembre, et constate qu'ils sont « tous mouillés et moisis », « si gâtés, ajoute-t-il, qu'on n'y connaissait presque plus rien »³³. *La Diseuse de bonne aventure* fait aussitôt l'objet d'une restauration ; on ignore toutefois si l'ajout d'une bande de dix centimètres de large dans sa partie supérieure remonte à cette époque³⁴. Les informations manquent quant à la situation du tableau entre 1665 et 1683, année où il figure dans l'inventaire Le Brun des collections royales, mais on sait qu'il sera pendant longtemps visible à Versailles et qu'à partir des années 1730 au moins, il y servira de « dessus-de-porte »³⁵. La toile de Caravage rejoint les collections du Louvre à la Révolution ; si elle n'est pas exposée lors de la grande exposition de novembre 1793, elle l'est, à partir de juillet 1801, parmi les collections du « Musée central des arts », bientôt rebaptisé « Musée Napoléon »³⁶.

Ce n'est cependant pas à cette histoire mouvementée que *La Diseuse de bonne aventure* doit sa renommée, mais au lien qu'elle entretient avec le naturalisme de Caravage tel que Giovan Pietro Bellori l'a établi dans sa biographie du peintre. Selon Bellori, pour manifester son dédain des « antiques » et de Raphaël, Caravage se serait un jour proposé de prendre pour modèle « une gitane qui passait par hasard dans la rue³⁷ » et, en faisant le portrait de celle-ci au côté d'un jeune bravo, il aurait produit une œuvre emblématique de son anti-idéalisme – de son choix de n'« imiter » que les « choses de la nature »³⁸, personnes comprises. Que cette anecdote se réfère bien à la toile du Louvre est confirmé par le fait que Bellori localise ledit tableau dans « le

palais du prince Pamphili³⁹ » et aussi par la mention de la « main gantée » du bravo, détail qui le distingue de l'autre version de *La Buonaventura*, aujourd'hui conservée aux Musei capitolini (fig. 7)⁴⁰. Le tableau du Louvre incarnerait tous les excès de Caravage : son attirance pour la rue et les bas-fonds, son obsession de l'exakte reproduction du réel qui le rend dépendant de modèles⁴¹ et la pauvreté intellectuelle de son art qui ne possède « ni invention, ni noblesse, ni dessin, ni la moindre science de la peinture⁴² ». Là où le peintre albertien embrasse l'image des choses « par les moyens de l'art », Caravage recopie servilement la réalité placée sous ses yeux. En 1665, Chantelou avait formulé un jugement similaire : « La *Cingara* du Caravage un tableau, sans esprit et sans invention⁴³. »

L'opinion est évidemment réductrice, tant elle feint d'ignorer les aspects “antinaturalistes” de l'art caravagien, soulignés dès les années 1620 par Vincenzo Giustiniani⁴⁴, et la complexité narrative de *La Diseaseuse de bonne aventure*. Comme scène de genre, ce tableau s'inscrit dans une évolution historique du portrait et des “demi-figures”, qui, au cours du XVI^e siècle, ont perdu leur aspect statique pour devenir le lieu de véritables récits, construits à partir de gestes et de signes subtils, en particulier des yeux et des mains⁴⁵. C'est le cas de cette scène à la mode, de nature théâtrale et comique⁴⁶ : une bohémienne fixe intensément un jeune cavalier qui lui a donné sa main afin qu'elle y lise son avenir ; tout se joue dans ce contact visuel qui, en introduisant l'ambiguïté d'un jeu de séduction, détourne le garçon de la duperie (*inganno*) en train de se dérouler quelques dizaines de centimètres plus bas, à savoir le glissement discret de la bague qu'il porte à l'annulaire et que la *zingara* est en train de ramener vers elle. C'est une originalité de Caravage par rapport à ses suiveurs qui, dès la reprise du thème par Manfredi, rendront le vol explicite : l'anneau est ici quasiment imperceptible ; de fait, il n'est pas visible dans la version du Louvre, du moins dans les conditions actuelles de son exposition, même s'il apparaît bien sur les macrophotographies⁴⁷. Il a pourtant été signalé par Giulio Mancini⁴⁸ et on le distingue bien sur la version des Musei capitolini, placé entre le médius et l'auriculaire de la jeune femme. Quoi qu'il en soit aujourd'hui de sa visibilité sur une toile en mauvais état, tout porte à croire que l'anneau a été conçu comme un détail subtil sollicitant la curiosité du spectateur, invité à se rapprocher pour percer à jour les intentions de la voyante⁴⁹.

Cette ‘invitation’ semble confirmée par la présence d'un autre élément subtil, parfaitement aligné avec la bague du jeune homme, et qui ne semble jamais avoir retenu l'attention des spécialistes : le pommeau de l'épée. Pour comprendre son rôle dans le tableau il faut comparer les deux versions de *La Diseaseuse* et noter d'abord leur différence sur le plan dramaturgique : alors que la version capitoline est animée par un certain dynamisme, du côté de la *zingara* qui semble tirer sur le bras du bravo, visiblement méfiant⁵⁰, la version du Louvre paraît plus stable et plus pastorale. Le jeune homme y a perdu toute attitude de résistance et se trouve même littéralement désarmé : en effet, sa rapière (fig. 6) n'est pas dans une position qui, de la main droite, permettrait de la tirer aisément de son fourreau (comme dans la version capitoline) ; inclinée vers la droite et vers l'avant, sa position la met en évidence et fait admirer son dessin particulièrement complexe qui accentue son rôle ornemental⁵¹. Deux autres différences sont notables s'agissant de l'épée : plus volumineux que celui de la version romaine, son pommeau est de forme ovale et capte généreusement la lumière ; en outre, il a changé de teinte : dans la version du Louvre, la rapière n'est plus noire, mais de couleur grise, probablement en laiton. C'est une exception dans la représentation des armures et des objets métalliques chez Caravage qui, ainsi qu'on le voit dans *L'Amour victorieux* (1601-1602) ou *L'Arrestation du Christ* (1602), ne comportent que des éclats blancs sur fond noir – des *lustri*. Depuis Léonard de Vinci, on distingue en effet entre le *lume*, la lumière-source qui éclaire normalement les objets, le *lustro*, ou *colmo di lume*, cet éclat blanc issu de la concentration de la lumière-source sur une surface brillante, et le *riflesso* qui est la projection ou la réverbération d'un ou de plusieurs corps sur un corps voisin⁵². Le point blanc sur le pommeau de la rapière de la version capitoline est un *lustro*. Dans notre introduction, on a rencontré un *lustro* d'un genre particulier (fig. 1) : un éclat blanc où, du fait de l'interposition d'un objet (il s'agit parfois du cadre d'une fenêtre), s'inscrit l'ombre de celui-ci, le *lustro* se dotant alors d'une certaine valeur iconique. Qu'en est-il du reflet présent sur le pommeau de l'épée ? S'agit-il d'un simple *lustro*⁵³ ? On notera que l'éclat de lumière n'occupe qu'une portion limitée d'une surface



Fig. 8 – Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, *Le Garçon mordu par un lézard*, détail, Londres, National Gallery, inv. 6504. © Domaine public (Wikicommons).

par ailleurs polychrome (fig. 11 et 12), où l'on peut “détailler” des zones distinctes ; en examinant cette tache brillante à l’œil nu, on remarque ensuite qu’elle est elle-même composite – un disque blanc bordé d’un nimbe grisâtre, s’étalant de part et d’autre et glissant le long du pommeau, le tout s’intégrant dans un ensemble plus vaste. Quelle peut être la raison de la modification de la couleur du pommeau de la version romaine à la version parisienne ? Trouve-t-on chez Caravage d’autres reflets qui pourraient être comparés à celui-ci ?

Le peintre lombard, on le sait, a joué un rôle important dans la constitution historique du genre de la nature morte, lui qui fut d’abord peintre de fleurs et de fruits⁵⁴. Dans ses *Vite*, Bellori évoque « une carafe de fleurs » qu’il aurait peinte alors qu’il était au service du Cavalier d’Arpin, « avec les transparences de l’eau et du verre, les reflets de la fenêtre d’une chambre, les fleurs parsemées de gouttes de rosée »⁵⁵, cette description faisant écho aux vases représentés dans deux autres tableaux, le *Garçon mordu par un lézard* (1593-1594) et le *Joueur de luth* (1595-1596) – que Baglione évoque lui aussi, nous allons y revenir⁵⁶. Tous deux témoignent d’une recherche mimétique extrêmement poussée : on y voit le trajet de la lumière, venant de la gauche, produisant une tache blanche et verte sur le flanc gauche du vase pour, se réfractant, faire apparaître à droite les

deux vantaux d’une grande fenêtre, dont la partie basse a été partiellement bouchée (fig. 8). L’effet de réel du détail est impressionnant et il n’est pas facile de trouver un équivalent de ce rendu et de cette finesse, si l’on excepte le *Portrait de Paolo Morigia* (1592-1595) de Fede Galizia où les lunettes, en plus de deux *lustri*, font voir deux *riflessi* d’une très grande précision⁵⁷. Si l’exactitude scientifique du reflet caravagien, articulant trois phénomènes optiques distincts – réflexion, réfraction et diffusion – a été saluée, mais aussi contestée⁵⁸, on voit surtout comment le peintre a transformé le motif traditionnel de la fenêtre reflétée, qui prend d’habitude la forme d’un *lustro* (un éclat blanc où se découpe l’ombre d’une fenêtre), pour le convertir en un *riflesso* : le reflet de la fenêtre est devenu le thème d’une représentation complexe et colorée, quasi indépendante, mettant en évidence le jeu optique qui à la fois restitue, inverse et décompose l’objet. En bon naturaliste, Caravage a mis le plus grand soin à restituer cette image déformée qui est aussi une “chose de la nature”.

Le travail du peintre lombard semble ici anticiper le grand mouvement des natures mortes flamandes qui prend son essor au début du XVII^e siècle⁵⁹ : chez Clara Peeters ou Pieter Claesz, la représentation exacte du reflet va jusqu’à inclure l’artiste, son chevalet ou d’autres objets présents dans son atelier, approfondissant l’ancienne pratique du reflet complétif. Mais, précisément, Caravage ne va pas si loin : il réélabore le *topos* de la fenêtre, le fait glisser du pictural à l’iconique, mais ne montre rien de plus qu’une fenêtre et n’ouvre donc pas sur la particularité du hors-champ. Ce fait paraît peu contestable. Il faut faire droit cependant à deux éléments troublants : le premier est une déclaration de Baglione, biographe de Caravage, qui à propos du vase du *Joueur de luth* écrit qu’il y avait là une « carafe pleine d’eau et remplie de fleurs dans laquelle on voyait le reflet d’une fenêtre avec d’autres objets de la chambre reflétés dans l’eau⁶⁰ ». Le propos étonne puisque le reflet en question ne laisse voir aucun objet environnant. S’agit-il d’une confusion ? Baglione a-t-il à l’esprit une autre œuvre de Caravage, la « carafe de fleurs » mentionnée par Bellori qui aurait été en possession du cardinal del Monte jusqu’en 1627⁶¹ ? Le second élément est visuel, mais aussi polémique : dès 1922, Matteo Marangoni a signalé la présence d’une silhouette dans la carafe de vin du *Bacchus des Offices* (1596-1597)⁶². Mina Gregori la décrivait ainsi en 1985 : « Le reflet montre la tête d’un homme qui porte costume d’époque

avec un col blanc ; il semble aussi y avoir un tableau dont on voit l'arrière, comme s'il était posé sur un chevalet⁶³.» Mais cette image est si peu distincte qu'on a pu la qualifier de « mirage⁶⁴ ». Peut-on au moins en conclure que Caravage a été *tenté* par le reflet complétif sans toutefois lui donner une forme aboutie ? Sa retenue serait-elle liée au rejet, typique de la peinture italienne selon Panofsky, de cette sorte d'ouverture ?

II. Le reflet complétif à l'italienne : une ouverture en perspective

Commençons par cette dernière question, qui intéresse la conception historique du reflet et nous invite à élargir notre point de vue. Nous nous appuierons sur les travaux de Diane Bodart qui a récemment éclairé de manière neuve l'opposition panofskyenne entre les usages flamands et italiens du reflet. Si les Flamands, depuis le XV^e siècle, utilisent régulièrement le reflet pour ouvrir la représentation, parfois de manière panoramique (ainsi dans le triptyque du *Jugement dernier* de Hans Memling (1466-1473) commenté par l'historienne de l'art⁶⁵), accomplissant même dans certains cas un « saut de dimension en dévoilant la présence de l'artiste face à son œuvre⁶⁶ », les peintres italiens, durant toute la Renaissance, auront au contraire cherché à préserver l'unité de l'image, close sur elle-même, indissociable de l'unité narrative de l'*historia*⁶⁷. Cela ne signifie nullement que ce grand partage ignore toute exception, ni que les peintres italiens auraient ignoré le reflet spéculaire (qui définit précisément la peinture chez Alberti) et sa portée métapicturale : du *Saint Georges* perdu ou peut-être légendaire de Giorgione à l'*Homme en armure* de Savoldo (1525), le reflet a été mis à contribution dans le contexte agonistique du *paragone* des arts afin de démontrer la supériorité de la peinture, capable de proposer plusieurs vues simultanées de la même chose⁶⁸. Pourtant, selon Bodart, pareil usage du reflet confirme plutôt qu'il n'infirme le refus italien du reflet complétif : respectant le cadre strict de la fenêtre albertienne, la toile de Savoldo dresse un mur entre la pièce représentée et le reste du monde et exclut tout reflet parasitaire qui introduirait de façon subreptice des éléments extérieurs à l'image⁶⁹. Le seul reflet tolérable est le reflet interne, surtout quand l'objet-source est proche et/ou aisément identifiable. La peinture vénitienne joue un rôle privilégié dans toute cette réflexion, confirmant l'interprétation proposée, tout en nous faisant accomplir un pas décisif : les Vénitiens ont non seulement exclu le *riflesso*, mais ils l'ont neutralisé par l'exploitation à la fois technique et symbolique du *lustro* qui annule toute image concurrente. Comme le note aussi Isabelle Bouvrande, l'éclat dans l'armure « attire le regard sur la figure qui la porte, mais elle ne le retient pas⁷⁰ ». C'est très net dans les portraits de Sebastiano del Piombo (*L'Homme en armure*, 1512) ou de Titien (*L'Amiral Vincenzo Capello*, 1540). L'armure est le lieu du pur éclat qui ne véhicule aucune image, mais au contraire fait briller le corps du chef de guerre, vêtu de noir et de lumière blanche, dont il révèle ainsi la valeur⁷¹. Ce qui, une nouvelle fois, est conforme à ce qu'Alberti écrivait dans son *De pictura* : la représentation picturale de l'*ultimo lustro*, propre à l'acier brillant d'une épée très polie, justifie l'emploi du blanc le plus pur⁷². De cette manière on neutralise l'iconicité du *riflesso* au profit d'un reflet qui est bien externe (puisque il renvoie à une source de lumière située en dehors de l'image), mais aussi purement maculaire. Il n'est l'image de rien, pas même d'une fenêtre, et dans le meilleur des cas, précise Diane Bodart, il ne s'accompagne que de quelques formes indistinctes qui, vues de près, « déçoivent l'œil par la dissolution de leurs contours⁷³ ». Enfin, la confirmation théorique de ce mutisme des armures serait apportée par le *Traité de l'art de la peinture* (1584) de Giovanni Paolo Lomazzo qui donne forme réglementaire à la *censure du reflet externe* : « Ici nous avons à considérer que pour exprimer les armures il faut représenter leur lumière la plus vive et la plus ardente (*lume più gagliardo e fiero*) qui apparaît de loin à la vue, de telle sorte qu'elles en ressortiront plus singulières et plus semblables au naturel, sans tous ces barbouillages de figures (*imbrattature di figure*) qu'on y peint à l'intérieur⁷⁴. »

Il nous semble toutefois que la signification du propos de Lomazzo n'est pas aussi restrictive et que, s'il traite aussi, comme le note Diane Bodart, de la vertu spéculaire de l'armure⁷⁵, il s'agit moins d'une timide concession faite sur le fond d'une norme qui serait la pratique vénitienne du *lustro* (concession qui aurait d'ailleurs toutes les apparences d'une contradiction) que d'une authentique légitimation du recours au *riflesso*. En effet, la page que Lomazzo consacre aux reflets dans les armures, elle-même insérée dans une 'digression'

consacrée à la représentation du métal⁷⁶, aborde deux problèmes distincts. Le premier est celui de savoir comment « rendre les armures (*esprimere l'armi*)⁷⁷ » : comment représenter picturalement leur *risplendenza*, au sens de signaler dans un tableau la présence d'une surface métallique polie. Lomazzo préconise alors le *lustro* à la Titien, l'éclat « qui se voit de loin » et rejette explicitement les « barbouillages » censés signifier la propriété réfléchissante et ainsi la présence de l'armure ; il pense peut-être à certaines armures bariolées comme l'on en trouve parfois chez Tintoret – ainsi dans son *Ecce homo* (1566) où le métal paraît vitreux, comme agité d'un flux de couleurs⁷⁸. La sobriété du *lustro*, dit en substance Lomazzo, suggérera bien mieux la présence du métal brillant. Il passe ensuite à un second point, indépendant du précédent :

« De plus (*Di più*) il faut souligner que l'on peut représenter à l'intérieur des armures beaucoup de choses, comme un miroir représente toutes les choses devant lui, avec la même couleur, et avec la réflexion des lumières (*lumi*) issues de tout ce qui est placé autour de lui et à sa portée. Mais toutes ces images, et contre-jours (*contra lumi*) ou reflets, doivent être d'une moindre clarté (*minor chiarezza*), à la différence de la très grande lumière que les armes reçoivent du soleil, ou de toute autre source première ; les représenter autrement est une chose de peintre grégaire, ignorant l'ordre véritable et la voie de la perspective⁷⁹. »

Lomazzo ne traite plus de la représentation du métal poli pour lui-même, de l'expression de sa *risplendenza*, mais de la capacité des armures à refléter les autres corps et de la façon dont le peintre doit alors procéder. Sans exclure les reflets complétifs ni favoriser les reflets internes, il énonce un principe qui, transposé dans le domaine du reflet la règle de mesure et de proportionnalité de la perspective, impose de donner au *riflesso* la couleur de l'objet-source, mais avec une « moindre clarté ». L'expression « *minor chiarezza* » se rencontre dans le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci en lien avec la question du reflet, quoique Léonard y traite d'un point différent, la plus ou moins grande visibilité du reflet en relation avec le fond dont il se détache⁸⁰. Néanmoins, ce qu'évoque Lomazzo fait fortement penser à ce qui, chez Léonard, prend les noms de « perspective des couleurs » et de « perspective de la diminution » : quand il s'agit de représenter des objets distants⁸¹, la première impose d'atténuer les couleurs et la seconde de peindre avec « moins de minutie⁸² ». Il est vrai que, dans ses œuvres, Léonard de Vinci ne recourt pas aux jeux réflexifs et qu'il préfère à la « poétique des reflets » l'emploi de « dégradés infiniment délicats⁸³ ». Lomazzo, quant à lui, propose une poétique spécifique à la représentation du métal réfléchissant : la lumière maximale du *lustro* signalera l'armure, aussi vive que le soleil, tandis que la lumière atténuée du *riflesso* caractérisera l'image dans l'armure. L'un n'empêche pas l'autre, même si le *riflesso*, voie moyenne entre le reflet flamand et le *lustro* vénitien, implique une atténuation des couleurs qui, en retour, contribuera au caractère peu lisible, ou moins lisible, de l'image. Un usage raisonnable et proportionné du reflet est donc possible, qui le situe dans une zone intermédiaire, entre l'image claire et distincte et la simple tache, c'est-à-dire en ce lieu exact nous l'avions rencontré au début de cet article – sur le seuil de l'iconique et du pictural.

De ces *reflets en perspective*, Lomazzo ne donne malheureusement aucun exemple qui permettrait de traduire concrètement sa proposition (alors que Titien et del Piombo sont désignés comme les champions du *lustro*). On doit se mettre en quête de reflets qui, dans le corpus de la peinture italienne du XVI^e siècle, pourraient lui correspondre : outre la *Descente de Croix* (1510) du Sodoma mentionnée par Diane Bodart⁸⁴, on trouve chez Raphaël plusieurs cas intéressants de reflets complétifs – dans le célèbre *Portrait du pape Léon X* (1518-1520), dont le volumineux pommeau a été décrit par Vasari⁸⁵, mais aussi dans le *Portement de croix* (1515-1516) et la *Fresque du couronnement de Charlemagne* (1515-1516) où la tentation de l'ouverture se fait encore plus vivement ressentir⁸⁶. Les armures et les surfaces brillantes sont utilisées ici comme des moyens de montrer ou d'indiquer des objets qui, parfois, sont internes à l'image, mais à d'autres moments en occupent les marges. Pour autant, on ne confondra pas cette stratégie d'ouverture avec celle suivie par certains artistes flamands : loin d'un élargissement cosmique, une telle peinture du reflet vise plutôt à *parachever la représentation du lieu* en renseignant sur ses aspects invisibles ou manquants – comme si ouvrir était encore un moyen de circonscrire. Il reste que ces reflets – et cela importe particulièrement pour nous – ne sont pas de purs « barbouillages » : des figures s'y laissent deviner et, en dépit de l'incertitude de leur identification, ils

existent comme des objets picturaux à part entière, intentionnellement produits par l'artiste.

Un autre reflet complétif semble pouvoir être rapproché de la conception de Lomazzo et exprimer encore mieux ce statut problématique et pourtant objectal du reflet. Il se trouve dans le *Portrait d'Alexandre de Médicis* (1534) de Giorgio Vasari qui, selon ses dires, eut les plus grandes difficultés à peindre l'armure du prince (fig. 9)⁸⁷. Plusieurs reflets y apparaissent qui combinent divers éléments que nous avons déjà rencontrés : des *lustri* (qui ne sont toutefois pas aussi resplendissants que chez les Vénitiens), en particulier autour de l'épaule et sur la jambe droite d'Alexandre, ainsi que, visible sur le heaume posé en bas à gauche, le reflet d'une fenêtre qui répand sa lumière vaporeuse dans un intérieur clos⁸⁸. Quant à la cuirasse, elle est particulièrement intrigante : sur sa partie droite, on a récemment découvert le reflet d'une porte, pourvue d'un large encadrement en pierre⁸⁹. Au-dessous de cette porte et sur la partie gauche de l'armure apparaissent plusieurs taches de couleurs (fig. 10) qui laissent deviner (ou, si l'on veut être plus prudent, *qui font penser à*) des visages et des silhouettes postés devant le prince. La présence de ces figures paraît d'autant moins surprenante qu'elle trouve à s'accorder avec la signification politique de la toile explicitée par Vasari dans une lettre de 1534 à Ottaviano de' Medici : «Les armes qu'il porte, blanches et luisantes (*bianche, lustranti*), sont telles que devrait être le miroir du prince (*lo specchio del principe*), de sorte que ses peuples puissent se réfléchir dans les actions de sa vie (*che i suoi popoli potessino specchiarsi in lui nelle attioni della vita*)⁹⁰.» Vasari, en outre, écrira en 1547 à Benedetto Varchi que la peinture l'emporte sur la sculpture par sa capacité à rendre «l'éclat des armes et les réverbérations des figures en elles (*lo abagliamento delle armi et i rinverberi delle figure in esse*)⁹¹», associant donc *lustri* et *riflessi*. Ces éléments sont bien sûr insuffisants pour confirmer la présence de figures sur la cuirasse du prince, et cela en raison de cette *minor chiarezza* qui opère le glissement de l'iconique vers pictural. Le problème épistémologique signalé dans notre introduction resurgit alors – faut-il que l'objet soit clairement identifié pour être reconnu par l'histoire de l'art ? –, problème que Diane Bodart, dans un article consacré au tableau de Vasari, traite à sa manière en récusant la présence actuelle de tout *riflesso* sur le «corps souverain» (et donc aussi bien de la porte signalée par Stéphane Rolet)⁹². Une note s'arrête plus longuement sur le heaume d'Alexandre ; l'historienne y procède en deux temps : faisant d'abord état d'ombres et de silhouettes «qui



Fig. 9 – Giorgio Vasari, *Portrait d'Alexandre de Médicis*, Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 21976 © Domaine public (Wikicommons).

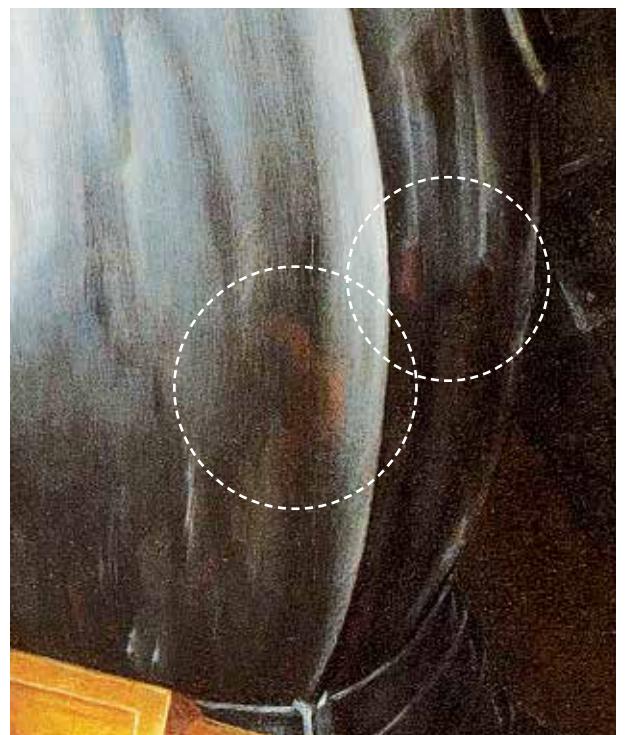


Fig. 10 – Giorgio Vasari, *Portrait d'Alexandre de Médicis*, détail de la figure 9.

pourraient laisser imaginer un intérieur», pour ensuite leur dénier toute consistance en les présentant comme les rejetons d'un regard subjectif et «anachronique»⁹³; ces «images potentielles» ne seraient donc pas des images, mais des formes indéterminées susceptibles de générer «n'importe quelle vision». On peut pourtant en douter: les reflets dans le plastron d'Alexandre de Médicis requièrent un examen prudent, attentif à la logique d'une image prodigue en signes et en symboles. La vision en est incertaine, mais elle s'insère dans un cadre narratif qui confère à la présence de figures humaines une certaine probabilité; elle peut en outre s'autoriser d'un arrière-plan métapictural, ressaisi par Lomazzo quand il théorise la notion de reflet perspectif. Tout cela invite au moins à reconnaître que cette image, bien qu'incertaine, n'équivaut pas à une *absence d'image*, que l'on doit en traiter comme d'un composant du tableau, en particulier quand l'on sait que son caractère flou est commandé par la recherche de l'exactitude mimétique.

Cette mise au point historique fournit en tout cas une réponse à l'une des questions posées à la fin de la partie précédente. En modifiant la couleur de l'épée du spadassin, Caravage change la relation de ce petit morceau de métal à son environnement, passant de la stratégie vénitienne (et clôturante) du *lustro* à une stratégie d'ouverture que n'ignore pas la peinture italienne et que Lomazzo a réinscrit dans le cadre paradigmique de la construction-perspective. Ce changement est cohérent avec la réorientation de l'épée qui fait du pommeau un instrument optique, un quasi-miroir convexe, en position de refléter ce qui se trouve devant et autour de lui. Incontestablement, il y a là un dispositif intentionnel, orienté vers l'avant de la scène, et ainsi *vers le spectateur*, comme le confirme le dispositif parallèle de l'anneau, caché pour être découvert. Ces deux «ruses» animent l'image en sollicitant l'attention du spectateur et en instituant une relation de complicité avec lui, à l'unisson du climat de jeu et de séduction qui domine cette scène de genre. Il reste à entrer tout à fait dans le jeu: qu'est-ce qui se reflète là, sur le pommeau, et jusqu'à quel point peut-on le voir et le décrire?

III. Une image manifeste? Essai de description

Plusieurs historiens de l'art ont récemment accompli l'opération transgressive qui consiste à tenter de cerner au moyen du discours historique et scientifique ce qui semblait d'abord une vision personnelle, aussi troublante qu'insistante⁹⁴. On songe au mot de Montaigne: «Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois⁹⁵.» C'est ce que nous allons entreprendre: essayer de donner une description du pommeau en assumant l'incertitude propre à cet objet pictural qu'est le reflet, incertitude encore accrue par l'état «médiocre⁹⁶» dans lequel se trouve la toile parisienne. Pour ce faire, nous nous appuierons sur trois sources d'information: l'examen répété de la toile *in situ*, dans la Grande galerie du Louvre, l'utilisation de diverses photographies du pommeau, toujours «contrôlées» par la vision directe du tableau, et enfin une imagination des «possibles» de l'image, nourri par la littérature consacrée à Caravage, mais aussi par le récit bellorien de sa genèse. En aucun cas il ne s'agira d'offrir du reflet une vue immédiate, qui serait pour chacun de l'ordre de l'évidence, mais de partager quelques éléments d'une vision qui s'est construite peu à peu, basculant du «visuel» au «visible».

Nous avons signalé plus haut le caractère composite du reflet sur le pommeau de l'épée. C'est un constat qui peut servir de point de départ à son exploration: il confirme, en effet, que nous ne sommes pas en pur et simple régime de *lustro*, et que ce reflet caravagien ne se réduit pas au cas topique de la fenêtre reflétée, qu'il 'vise plus large' que le *riflesso* présent dans le *Garçon mordu par un lézard*. Si l'on cherche à en 'détailier' les différentes parties (fig. 11), on pourra apercevoir sur sa partie gauche un éclat blanc (1), «lustral» donc, que l'on mettra aussitôt en relation avec la belle lumière qui baigne toute la scène, provenant d'une fenêtre dont l'ombre s'étire derrière les modèles, sur le mur de fond (fig. 5)⁹⁷. Si une fenêtre se trouve là, à l'endroit précis du *lustro*, on remarque que cet éclat est bordé sur sa droite par une forme sombre, vaguement triangulaire, au sommet arrondi (fig. 11, 2), que paraît couper une ligne colorée griffant horizontalement l'image et formant sur la toile un mince bourrelet de matière (3). En deçà de cette «griffure» s'étend une large zone sombre, épousant la courbe du pommeau et remontant jusqu'à mi-hauteur (4), tandis qu'à l'opposé, à gauche, on distingue une forme sombre elle aussi, mais plutôt carrée dont la partie supérieure droite paraît recourbée (5).

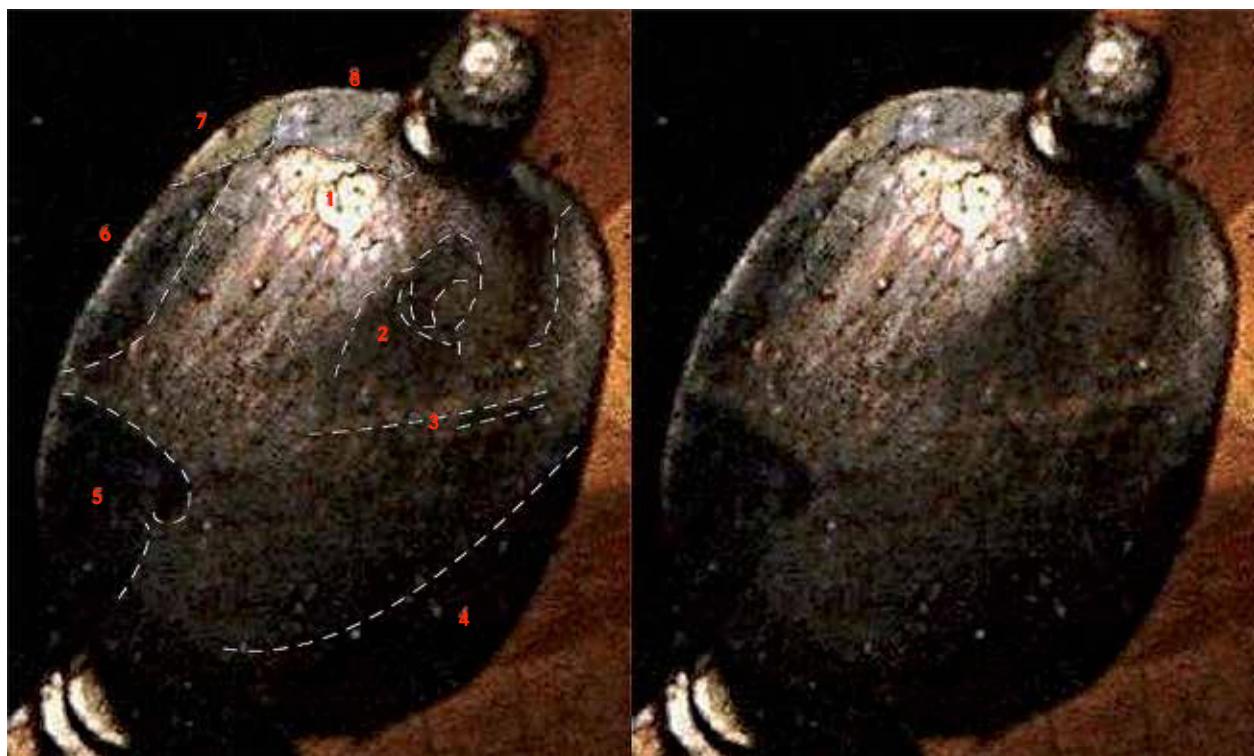


Fig. 11 – Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, *La Disease de bonne aventure*, détail de la figure 2.

NB : Une image haute-définition du tableau est consultable à l'adresse suivante:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/The_Fortune_Teller-Caravaggio_%28Louvre%29.jpg

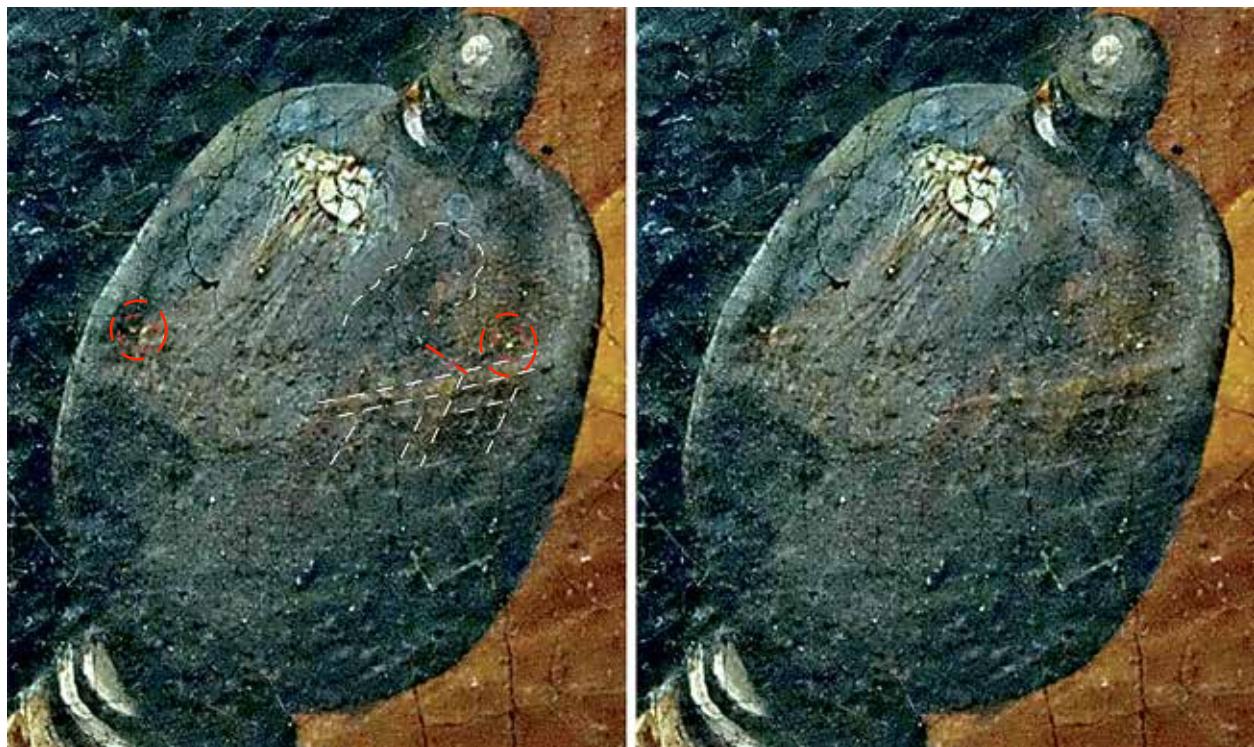


Fig. 12 – Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, *La Disease de bonne aventure*, détail © Photographie de l'auteur.

Partout ailleurs, on apercevra diverses zones plus ou moins colorées ou obscures dont certaines, en particulier sur le pourtour, forment des unités séparables (6, 7, 8). À partir de cette première approche, essentiellement maculaire, on peut tenter d'offrir une vision plus concrète, explicitée sur la figure 10, que nous compléterons ensuite à l'aide de la figure 11 (où s'appréhendent mieux les couleurs et la matérialité de l'image). La forme triangulaire que nous avons signalée et qui paraît occuper une position privilégiée sur le pommeau (2) est une silhouette humaine : on distingue un homme de profil, tourné vers la droite, dans une position d'attention, le visage encadré d'abondants cheveux noirs qui couvrent ses oreilles et semblent descendre dans son cou ; à moins qu'il ne s'agisse d'épais favoris. Il est manifestement vêtu d'un habit sombre qui couvre ses épaules et semble porter une collerette signalée par une zone plus claire au niveau du cou. Difficile toutefois de le cerner mieux : on *croit* deviner le front, le nez et l'arcade droite (la gauche en réalité), mais, ce faisant, on entre dans une zone de grande indécision. Quant à l'objet sombre positionné à gauche (3), au plus près du spectateur, il s'agit d'une chaise ou d'un fauteuil dont sont notamment reconnaissables l'accoudoir gauche et une partie du dossier ajouré⁹⁸. Placé tout près du spadassin, il est probablement destiné au repos du ou des modèles ; situé sur le seuil du *riflesso*, il possède aussi une autre fonction : il répond à la fenêtre lumineuse où se détache la forme circulaire du soleil (1), matérialisé sur la toile par un dépôt de peinture blanche (fig. 12), et, avec elle, il délimite un espace dont on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit du "lieu" du peintre. Hypothèse qui ne doit rien au hasard : elle est suggérée par la mise en relation du pommeau et du récit bellorien qui livre, par le discours, un autre accès à cette séance de peinture. Mis ensemble, ils produisent un important effet de sens : si le reflet indique que quelqu'un se trouve devant le jeune spadassin, légèrement décalé sur sa gauche, le récit invite à l'identifier au peintre naturaliste qui, travaillant *dal vivo*, reproduit le moindre détail du modèle qu'il a sous les yeux – et aussi sa propre présence réfléchie. Pareil scénario signifierait qu'il y a là un "cryptoportrait" de Caravage en train de peindre *La Diseuse de bonne aventure*⁹⁹, conclusion qui se heurte toutefois à une sérieuse difficulté : l'absence des outils traditionnels du peintre et particulièrement du chevalet.

S'agissant de l'appuie-main et de la palette, l'impossibilité de les discerner peut se justifier aisément par leur taille qui, dans cette vignette de quelques centimètres carrés, ne pourrait être que très réduite, et aussi par le manque de lisibilité de l'image. Mais le chevalet, plus massif, soutenant la toile, ne devrait-on pas pouvoir le distinguer ? Ou bien faut-il penser qu'il n'y a pas du tout de chevalet dans ce reflet ? Dans ce cas, peut-on maintenir l'idée que s'y montre le peintre au travail ? Pour répondre à ces questions, il faut prendre en considération un autre élément visuel, particulièrement saillant lorsqu'on examine le pommeau à l'œil nu (fig. 12) : la présence d'une zone de couleur jaune et brune, solidaire de la 'griffure' que nous avons signalée tout à l'heure, au-dessous de laquelle on distingue plusieurs traits horizontaux et réguliers. La teinte et la facture de l'ensemble font penser à un meuble en bois, muni de pieds et surmonté d'un plateau incliné. Faut-il penser que la 'griffure' est la tranche du châssis sur lequel le peintre serait en train d'œuvrer ? Mais comment procéderait-il en l'absence de chevalet ? Si l'on tient compte de l'inclinaison du plateau, ou de l'objet qui s'y trouve posé, on peut suggérer qu'il s'agit là d'un pupitre sur lequel un homme serait en train d'écrire. Mais si le pommeau donne bien à voir l'image présente et instantanée de ce qui a lieu dans cette chambre, au moment où le peintre s'emploie à représenter le jeune homme qui, debout, pose devant lui, de quel acte d'écriture pourrait-il s'agir ? La présence du pupitre, sitôt que l'on cherche à la mettre en lien avec une autre activité que l'écriture, ne nous laisse que deux options : le peintre serait en train de dessiner, ou bien si ce peintre-là ne dessine pas, comme on l'a souvent affirmé¹⁰⁰, il peindrait, dans un premier temps au moins (ce que l'on appelle l'*abbozzo*), en se servant d'un pupitre. Un trait gris formant un angle de 45 degrés avec le plan incliné représente peut-être un pinceau. Mais pareil dispositif a-t-il une quelconque vraisemblance sur le plan historique¹⁰¹ ?

Si l'on se tourne vers l'iconographie, on peut trouver des documents, plus nombreux au fur et à mesure que se multiplient les vues d'atelier au cours du XVI^e siècle, où l'on aperçoit le peintre à l'étude, travaillant sans chevalet (mais pas nécessairement sur un pupitre). La plupart du temps, il s'agit de promouvoir l'éducation classique et d'affirmer la nécessité de l'apprentissage, comme dans le *Peintre dans son atelier* (1563) de Vasari où, à l'arrière-plan, de jeunes garçons sont en train de dessiner, tandis qu'au premier plan, un artiste,

dans la force de l'âge et sûr de son art, figure, et en réalité duplique, la beauté idéale¹⁰². Si tout cela paraît peu compatible avec le rejet caravagien de l'« étude » des Antiques¹⁰³ et sa notion du modèle (la *zingara* serait le prototype du modèle en chair et en os, dénué de toute idéalité), il est une figure qui permet peut-être de réconcilier les éléments visuels et thématiques présents dans le pommeau : saint Luc. Portraitiste de la Vierge et patron des peintres, parfois représenté à son pupitre un stylet en main, comme chez Jan Gossaert¹⁰⁴, il est aussi une figure de la peinture « d'après nature¹⁰⁵ ». En outre, il n'est pas rare que les peintres entretiennent avec lui un rapport d'identification (Rogier van der Weyden se représentant en saint Luc)¹⁰⁶ ou de filiation (Vasari représentant Raphaël en disciple de l'évangéliste)¹⁰⁷. Quelques données relatives à l'environnement romain du jeune Caravage peuvent étayer ce rapprochement, comme le fait qu'au début de son séjour à Rome, dès 1594-1595, le peintre ait fait partie de l'Accademia di San Luca au côté de son ami Prospero Orsi, qui le mettra en contact avec Girolamo Vittrici, futur acquéreur de *La Diseuse de bonne aventure*¹⁰⁸. On sait aussi que le fondateur de l'Accademia, Federico Zuccari, acheva

en 1593 un *Saint Luc peignant la Vierge*, tableau qui signifie la vocation religieuse de l'académie et son allégeance à Raphaël, peintre divinisé¹⁰⁹ – ce même Raphaël auquel Caravage, à en croire Bellori, aura également voulu s'opposer avec sa *Zingara*. Le renvoi à saint Luc et son pupitre confirmerait que le pommeau, plus qu'un autoportrait facétieux, est porteur d'une affirmation de soi, Caravage revendiquant l'originalité de sa démarche – la substitution à la Vierge d'une femme de la rue (opération qu'il répétera souvent) –, mais exprimant aussi peut-être son rejet de toute autorité – car s'agit-il de se placer sous la protection du saint ou, moins modestement, de le remplacer ? Le *Saint Luc* (1620) de Nicolas Régnier témoigne de la pertinence de cette référence en contexte caravagesque (fig. 13). Régnier n'hésitant pas à confondre le peintre lombard et l'évangéliste qui, observe Annick Lemoine, « attaque directement la toile, sans s'aider d'un dessin sous-jacent, à la manière de Caravage¹¹⁰ ».

D'autres indices semblent accréditer l'idée que le pommeau aurait pour fonction de mettre en avant la conception que le jeune Caravage se fait de son métier. Mentionnons-en un, que *La Diseuse de bonne aventure* manifeste avec force, à savoir l'art de la mise en lumière. On a souvent souligné la qualité de l'éclairage dans le tableau du Louvre qui, par un élégant « jeu de reflets » (ainsi le col blanc du jeune homme qui se reflète sous sa joue gauche¹¹¹) contribue à façonner le visage du bravo et à jeter dans l'ombre celui de la *zingara*. C'est une grande fenêtre, on l'a dit, qui est la principale source de lumière, « projetée » sur le mur de la chambre mais aussi présente sur le pommeau. L'examen attentif de ce dernier apporte d'ailleurs un complément d'information : si l'on y distingue le soleil (pour la seule et unique fois dans tout l'œuvre), on remarque que son rayonnement y est filtré et adouci par un voilage, les lignes verticales qui, tout le long de la fenêtre, descendent jusqu'au sol,



Fig. 13 – Nicolas Régnier, *Saint Luc peignant la Vierge*, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 975 4 53 © Domaine public (Wikicommons).

indiquant la présence d'un rideau (fig. 12). Cela signifie qu'un dispositif, qui n'est pas encore celui du clair-obscur, sert ici à organiser la lumière dans une pièce par ailleurs assombrie, à en juger par les nombreuses zones d'obscurité visibles sur le pommeau. On peut aussi signaler la présence de trois points de couleur jaune, apparents sur la toile (et bien distincts des impuretés grises et blanches dont sa surface est parsemée), l'un à la droite du peintre et les deux autres tout à fait à gauche du reflet, au niveau du sol, qui pourraient figurer des éclairages complémentaires. Si ces éléments restent largement hypothétiques dans les conditions actuelles de l'accès au tableau, ils complètent de façon cohérente la mise en image de la « séance de production » (A. Chastel) que constituerait ce reflet, dévoilant, du sein même de l'œuvre faite, l'œuvre en train de se faire.

Conclusion : pour une vision incertaine

L'objectif de ce travail était de faire converger une *vision personnelle*, celle du peintre au travail se reflétant sur le pommeau de l'épée – comme, à la même époque, Méduse sur le bouclier de Persée – et une *image scientifique* du tableau du Louvre, mobilisant les outils de l'iconographie, de l'herméneutique et de l'histoire. Entre ces deux pôles, qui ne peuvent pas entièrement fusionner ni se recouvrir, il y a la matière picturale qui, tantôt appelle la reconnaissance d'un objet ou d'une forme, tantôt résiste à toute espèce de saisie. Et dans cet appel, il y a un aspect constitutif de la relation que tout regardant entretient avec ce qu'il regarde, le désir de trouver ou d'isoler « quelque chose », désir que mobilise aussi la vision la mieux instruite. En travaillant sur le pommeau de *La Diseuse de bonne aventure*, nous avons été conduit à poser la question du statut de l'objet pictural. Car la notion d'objectivité est complexe et comporte différents niveaux qui se distinguent mieux quand on traite d'une chose ambiguë. Il y a d'abord la question de l'existence de l'objet (y a-t-il bien là un reflet ?), il y a ensuite celle de son *intentionnalité* (ce reflet est-il une simple tache ou quelque chose y est-il donné à voir, offert à la vision du spectateur ?) et enfin celle de son *identification formelle* (de quoi ce reflet est-il le reflet, et comment le nommer ?).

Ce troisième aspect est souvent considéré comme crucial, au point de faire office de juge paix : il y aura soit reconnaissance objective du « quelque chose », soit élimination du candidat malheureux qui n'aura pas atteint le seuil conceptuel qui le rendrait digne d'exister dans le discours de l'histoire de l'art. À bien y réfléchir, il n'est pourtant pas si fréquent que la connaissance formelle des objets qui nous font face soit immédiatement et aisément disponible, et il arrive aussi que le processus d'objectivation soit incomplet, qu'il reste précaire ou douteux. C'est cela que nous avons voulu mettre en avant : notre propos sur la dimension narrative de *La Diseuse de bonne aventure*, sur la pratique du reflet chez Caravage puis sur le reflet spéculaire dans la peinture italienne, visait à conférer de la vraisemblance à l'existence du pommeau-miroir comme dispositif intentionnel. Notre dernière partie, faisant fond sur ces analyses, a proposé une objectivation du reflet, en assumant pleinement le risque de méprise et l'impossibilité d'imposer à autrui ce *fait visuel* qu'est la présence de l'artiste. Courir un tel risque n'était pas une simple bravade : il s'agissait de répondre à la ruse du peintre, à la tentation de voir qu'il a mise au cœur de son œuvre, plaçant le spectateur quelque part entre la conviction qu'il y a quelque chose à voir et l'incertitude de ce qui se trouve là.

Ainsi considéré, le pommeau de *La Diseuse de bonne aventure* participerait de ce que l'on a appelé une « nouvelle économie du détail pictural¹¹² » qui, s'adressant au spectateur, l'invitant à observer, à s'interroger, à créer des liens, le retient dans l'image au lieu de lui livrer une signification supérieure dont elle ne serait que le moyen d'expression. C'est tout le rapport intime et temporel à l'image qui s'en trouve bouleversé ; car nous condamner à l'incertitude, n'est-ce pas nous condamner à voir et à revoir ? Une image floue et mal définie, secrète et résistante, n'est-elle pas aussi, en tant qu'image, une image définitive ? Ce reflet de Caravage consigné dans la toile du Louvre est resté invisible pendant plus de quatre siècles : aucun historien de l'art, à notre connaissance, n'en a jamais fait mention. Nous ne prétendons pas du tout en avoir élucidé l'énigme. Nous espérons seulement que l'ayant vu, nous avons pu le faire voir pour qu'il se mette à exister, non seulement en lui-même, mais aussi et surtout dans le discours des amateurs et des historiens.

Né en 1978 à Besançon, Olivier Duboulez est ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégé et docteur en philosophie. Il enseigne depuis 2017 l'histoire de la philosophie moderne à l'Université de Liège où il conduit des recherches sur la première modernité et la littérature contemporaine. Il a récemment publié « Le jeu de l'indécision. "Littéralisme" et ambivalence dans La Vocation de saint Matthieu du Caravage » (revue XVII^e siècle, 2024) et a co-dirigé, avec Vlad Alexandrescu, un numéro spécial « Caravaggio » du Journal of Early Modern Studies (2023).

Nato nel 1978 a Besançon, Olivier Duboulez è un ex studente dell'École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégé e dottore in filosofia. Dal 2017 insegna storia della filosofia moderna all'Università di Liegi, dove conduce ricerche sulla prima modernità e sulla letteratura contemporanea. Recentemente ha pubblicato « Le jeu de l'indécision. 'Littéralisme' et ambivalence dans La Vocation de saint Matthieu du Caravage » (rivista XVII^e siècle, 2024) e ha coeditato, con Vlad Alexandrescu, un numero speciale « Caravaggio » del Journal of Early Modern Studies (2023).

-
1. L. B. Alberti, *De pictura*, trad. fr. D. Sonnier, Paris, 2019, p. 38.
2. Pour une discussion nuancée des rapports entre *mimésis* et reflet spéculaire, voir H. Damisch, « L'inventeur de la peinture », dans D. Arasse, « Les destins de Narcisse », *Albertina*, 4, 2001, p. 165-187.
3. Voir en particulier Ch. Dempsey, «Caravaggio and the Two Naturalistic Styles: Specular versus Macular», dans G. Warwick (dir.), *Caravaggio: Realism, Rebellion, Reception*, Newark, 2006, p. 91-100.
4. Voir la définition de la réflexion par Léonard de Vinci dans ses *Carnets* (*Carnets*, éd. P. Brioist, Paris, 2019, p. 1041).
5. Sur le reflet cornéen, voir Ph. Lanthonay, *Lumière, vision et peinture*, Paris, 2009, et les travaux pionniers de J. Bialostocki rassemblés dans *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Vienne, 1988. Les exemples de reflets sur les fruits abondent dans la peinture flamande du XVII^e siècle. Voir par exemple Cornelis de Heem, *Breakfast still life*, 1660-1669, huile sur bois, 34,8 × 42,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 567.
6. Voir D. Bodart, « Le reflet, un détail-emblème de la représentation en peinture », dans F. Cousinié (dir.), *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, 2010, p. 47-48.
7. Sur la notion de « réflexion complétive », voir L. Dällenbach, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977, p. 22. Voir aussi A. Chastel, « Le tableau dans le tableau », dans *Fables, formes, figures*, II, Paris, 1978, p. 77.
8. D. Bodart, *op. cit.* note 6. Voir aussi, bien sûr, D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, 2021, en particulier p. 264-266.
9. G. Careri, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, 2015, p. 56, 86-87. Voir V. Boudier, *La Cuisine du Peintre. Scène de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes, 2010.
10. Voir V. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Genève, 2017, p. 17-26. Voir aussi E. Jollet, *La Nature morte ou La Place des choses*, Paris, 2007, p. 154-157. Sur le problème de l'interprétation des « natures mortes inversées », voir K. Moxey, « Interpreting Pieter Aertsen: the Problem of 'Hidden Symbolism' », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40, 1989, p. 29-39, ainsi que son livre *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*, New York/London, 1977. Voir également D. Hammer-Tugendhat, « Disturbances in the Art of the Early Modern Netherlands and the Formation of the Subject in Pieter Aertsen's Christ at the House of Martha and Mary », *American Imago*, 57/4, 2000, p. 387-402 et M. A. Sullivan, « Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre », *The Art Bulletin*, 93/2, 2011, p. 127-149.
11. Voir D. Freedberg, « Art and Iconoclasm, 1525-1580: The Case of the Northern Netherlands », dans J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes, W.T. Kloek, *Kunst voor de Beeldenstorm: Noordnederlandse Kunst, 1525-1580*, Amsterdam, 1986, p. 69-84.
12. On voit à l'arrière-plan, à côté de légumes répandus sur le sol, un autre pot en terre vraisemblablement abandonné par Marie.
13. Rappelons que l'aiguière est un symbole traditionnel de la pureté de Marie (E. Panofsky, *Les Primitifs Flamands* (1953), trad. fr. D. Le Bourg, Paris, 2010, p. 267).
14. Dans un autre tableau d'Aertsen, *Étal de viande avec la Sainte Famille faisant l'au-mône durant la fuite en Égypte* (1551), on voit, à côté de deux poissons posés en croix sur une assiette, comme pointant vers la scène de l'évangile à l'arrière-plan, une gamelle suspendue où paraît une tache blanche. Ce reflet ne parle pas immédiatement de lui-même. Il faut un peu de temps et de réflexion pour en déterminer la cause, à savoir la longue pièce de viande accrochée à droite, à côté d'un morceau de boudin. Or, même en identifiant la cause physique du reflet, on reste *troublé* par le fait que cette tache blanche, accompagnée d'autres silhouettes, s'apparie si aisément avec la Vierge et l'enfant évolutant à l'arrière-plan, en dépit de l'impossibilité formelle de ce rétro-reflet.
15. Dans *Un intérieur de cuisine* (1569, huile sur toile, 111,8 × 159,4 cm, collection particulière), on voit une jeune femme dans une cuisine, un luth à la main, tandis qu'à l'arrière-plan, un vieillard, sans doute le père du buveur, est plongé dans la mélancolie. Voir aussi du frère, Huybrecht Beuckelaer, *L'Enfant prodigue*, 1563-1584, huile sur bois, 127,5 × 155,5 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3438.
16. Voir J.T. Hamilton, « *Voluptas Carnis. Allegory and Non-Knowledge* in Pieter Aertsen's Still-Life Paintings », dans C. Zwierlein (dir.), *The Dark Side of Knowledge*, Leyde, 2016, p. 179-196.
17. Selon la terminologie de D. Arasse, *op. cit.* note 8, p. 14, p. 265-266.
18. E. Panofsky, *op. cit.* note 13, p. 18-26. Voir aussi A. Chastel, *op. cit.* note 7, p. 77.
19. P. Philippot, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. XV^e-XVII^e siècles*, Paris, 1998, p. 23.
20. Sur ce point, voir G. Cassegrain, *Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Arles, 2015, p. 9-11, p. 162-165, et plus généralement, G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.
21. Nous nous référerons principalement à S. Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre. Florence, Gêne, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, 2006, p. 64-70 ; S. Ebert-Schifferer, *Caravage*, Paris, 2009, p. 73-77 ; J.-P. Cuzin, *La Disease de bonne aventure de Caravage*, Paris, 1977 ; M. Gregori, « 67. The Fortune Teller (La buona ventura) », dans *The Age of Caravaggio*, New York, 1985, p. 219-220 ; L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial*

- Narrative*, Londres/Turnhout, 2011, p. 135-155.
22. S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* note 21, p. 64-65, et aussi p. 73-77.
23. Mancini écrit qu'on ne peut «rien voir avec plus de grâce et d'expression (*con più gratia et affetto*) que cette bohémienne (*zingara*) qui dit la bonne aventure à ce petit jeune homme (*giovenetto*), œuvre de la main du Caravage que possède Alessandro Vittrici, établi ici à Rome.» (G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I, éd. A. Marucchi et L. Salerno, Rome, 1956-1957, p. 109).
24. L. Sickel, «Remarks on the Patronage of Caravaggio's 'Entombment of Christ'», *The Burlington Magazine*, 143/1180, 2001, p. 28-29 : «He also gave a very precious painting to the family of Pope Innocent X Pamphilij – Caravaggio's *Fortune-teller* now in the Louvre (...) perhaps out of gratitude for being appointed governor of Rome in 1647.»
25. Sur ce point, voir J.T. Spike, *Caravaggio*, New York, 2010, p. 88.
26. Sur Camillo Pamphilj et son rôle comme patron des arts, voir A. Medina, «*Melchiorre Cafà and Camillo Pamphilj: The Art of Patronage in Seventeenth-Century Rome*», University of California Riverside, 2016, p. 34-37. Sur Camillo Pamphilj comme patron, voir p. 56-58 ; comme connaisseur, voir p. 62-63.
27. Fr. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, p. 199.
28. G. P. Bellori, *Vie de Caravage*, trad. fr. B. Pérol, Paris, 2007, p. 12-14. Dans un ouvrage antérieur, Bellori fait mention de la présence de tableaux de Caravage à Bel Respiro, mais sans donner plus de précisions (*Nota dell'i musei, librerie, galerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Rome, 1664, p. 43).
29. Pour le détail, voir D. Del PESCO, «La légation de Flavio Chigi à Paris en 1664 : mémoire et documents nouveaux (avec quelques observations sur le *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* de Paul de Chantelou)», *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 123/2, 2011, p. 501.
30. Voir S. Loire (dir.), *École italienne, XVII^e siècle. I. Bologne*, Paris, 1996, p. 156 ; A. Schnapper, *Curieux du grand siècle, Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II. Œuvres d'art*, Paris, 1994, p. 287. La pratique de la suggestion est non seulement compatible avec le don, mais fait partie de son jeu, pourvu qu'elle soit formulée de manière polie et appropriée (Z. Davies, *Essai sur le don dans la France du XVII^e siècle*, trad. fr. D. Trierweiler, Paris, 2003, p. 14). Voir aussi, plus spécifiquement, M. Chauvin, «The Language of Papal Gift-Giving in the Seventeenth and Eighteenth Centuries : An Example of Soft Power?», *Legatio*, 4, 2020, p. 180-181. Sur le parallélisme de la légation Chigi et du don Pamphilj (qui comprend un tableau de Titien), voir L. de Fuccia, *Venise et Paris 1600-1700. La peinture vénitienne et la France : fortune et dialogues*, trad. O. Chiquet, Genève, 2020, p. 226-229.
31. A. De Marchi (dir.), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Florence, 1999, p. 61 : «Al 26 agosto del 1665 sono datate due lettere, della principessa Ludovica di Savoia e del suo segretario personale, Giovanni Botero, che congratulando il Pamphilj per il dono, lo rassicurano sul passaggio delle due 'casse de quadri' per Torino.»
32. P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, 2001, p. 200 (à propos d'œuvres en provenance d'Italie retardées par la peste en Provence). Louis XIV remerciera Camillo Pamphilj dans une missive datée du 5 octobre, citée par F. Engerand dans son *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709-1710 par Nicolas Bailly*, Paris, 1899, p. 642.
33. P. Fréart de Chantelou, *op. cit.* note 32, p. 207.
34. J.-P. Cuzin, *op. cit.* note 21, p. 5-6 ; S. Loire, *op. cit.* note 21, p. 69.
35. J.-P. Cuzin, *op. cit.* note 21, p. 4-5. Il est encore signalé en 1788 dans le «Salon de Mercure» (*Guide des amateurs et des étrangers voyageurs dans les maisons royales, châteaux, lieux de plaisance, établissements publics, villages & séjours les plus renommés, aux environs de Paris*, 1788, p. 369).
36. Voir *Musée central des arts. Notice des tableaux des écoles française et flamande exposés dans la Grande Galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII ; et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne dont l'exposition a eu lieu le 25 messidor an IX*, Paris, n. d., notice 746, p. 113.
37. G. P. Bellori, *Vie du Caravage*, trad. fr. B. Pérol, Paris, 2007, p. 12-14.
38. Selon l'expression de Caravage lui-même, en 1603, lors du procès intenté par Baglione (G.-J. Salvy, *Le Caravage*, Paris, 2008, p. 95).
39. *Ibid.*, p. 15.
40. Sur cette seconde version, dont on considère désormais qu'elle est la première sur le plan chronologique, voir J.-P. Cuzin, *op. cit.* note 21, p. 7-11 (qui, en 1977, contestait son authenticité). Deux événements de nature scientifique ont modifié la perception de cette œuvre : la découverte sous la toile du Capitole d'une Vierge aux mains jointes dans le style du Cavalier d'Arpin, préparatoire au *Couronnement de la Vierge* de la Chiesa Nuova, découverte rendue possible par l'utilisation des rayons X (H. Rottgen, *Il Caravaggio : ricerche e interpretazioni*, Rome, 1974, p. 125), puis la restauration en 1985 de la toile, jusque-là très abîmée, qui aura permis d'en mieux faire ressortir les qualités picturales et d'en accréditer l'authenticité. Voir aussi M. Cinotti, *Caravage*, Paris, 1991, p. 31.
41. «Si l'on ôtait de sa vue son modèle, écrit Bellori, sa main et son esprit demeuraient démunis» (G. P. *op. cit.* note 37, p. 41-42). Sur cette pratique de Caravage, voir K. Christiansen, «Caravaggio and 'L'esempio davanti del naturale'», *The Art Bulletin*, 68/3, 1986, p. 421-445.
42. «Nè invenzione, nè decoro, nè disegno, nè scienza alcuna della pittura» (*Vite*, p. 127).
43. P. Fréart de Chantelou, *op. cit.* note 32, p. 212.
44. G.G. Bottari et S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura*, 8 vols., Milan, 1822, vol. VI, p. 127. Le terme «antinaturalistes» est de Panofsky (*Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. H. Joly, Paris, 1989, p. 126 ; voir aussi p. 251-252).
45. V. Stoichita, *op. cit.* note 10, p. 27. Sur la dimension narrative de *La Diseuse de bonne aventure*, voir L. Pericolo, *op. cit.* note 21, p. 135-155.
46. S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* note 21, p. 73-78.
47. S. Schütze, *Caravage. L'œuvre complet*, trad. fr. M. Schreyer, Cologne, Taschen, 2015, p. 65.
48. «La petite bohémienne montre sa fourberie avec un sourire hypocrite, en ôtant l'anneau du jeune garçon, et ce dernier montre sa naïveté et son inclination amoureuse pour la beauté de la petite bohémienne qui lui dit la bonne aventure et lui enlève son anneau» (G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Rome, 1956-57, I, p. 109). Voir toutefois le commentaire de Victor Stoichita : «Dans le récit qu'il en fait, le détail de la bague volée, que Mancini mentionne à deux reprises, résulte en effet d'un dépassement de la contemplation : ce qui est visible concrètement tend vers le presque imperceptible, pour ne pas dire vers l'invisible. Le 'détail dévoilé' est issu non pas de l'œuvre mais du regard de Mancini.» (*L'Image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, 2014, p. 161-162).
49. Sur le l'importance de cette perception du détail quant à la lecture d'ensemble du tableau, voir L. Pericolo, *op. cit.* note 21, p. 152-153.
50. J.-P. Cuzin, *op. cit.* note 21, p. 8. Voir aussi M. Gregori, *op. cit.* note 21, p. 220.
51. On a suggéré que l'artiste devait avoir l'épée devant lui au moment où il l'a peinte (D. Macrae, «Observations on the Sword in Caravaggio», *The Burlington Magazine*, 106/738, 1964, p. 415).
52. Sur le *lustro*, voir notamment L. de Vinci, *op. cit.* note 4, p. 1158-1160, et l'exposé d'A. Chastel, «Les notes de Léonard de Vinci sur la peinture d'après le nouveau manuscrit

- de Madrid», dans *Fables, Formes, Figures*, vol. II, Paris, 1978, p. 308-316. Pour une approche scientifique des phénomènes de réflexion et de réfraction, voir W. Stanley Taft, J.W. Mayer, *The Science of Paintings*, New York, 2001, p. 66-74. Voir aussi M. Baxandall, *Ombres et Lumières*, trad. fr. P.-E. Dauzat, Paris, 1999, p. 16-17.
53. Dans sa notice, S. Loire mentionne seulement «la lumière (...) d'une fenêtre placée à gauche qui se reflète sur la poignée de l'épée» (*op. cit.* note 21, p. 68).
54. G. P. Bellori, *op. cit.* note 37, p. 11. Sur le lien de Caravage au genre de la nature morte, voir M. Gregori, J. G. von Hohenzollern (dir.), *Stille Welt. Italienische Stillleben. Arcimboldo, Caravaggio, Strozzi*, cat. exp., Milan, 2002.
55. *Ibid.*, p. 12.
56. La version du *Joueur de luth* de l'Ermitage (1595-1596) ne montre que quelques *lustri*; la version la plus riche sur le plan du reflet est celle appartenant à une collection particulière (autrefois localisée à Badminton House): voir S. Schütze, *op. cit.* note 47, p. 246-247 (cat. 5a). Voir aussi *The Age of Caravaggio*, *op. cit.* note 21, p. 237 (cat. 70).
57. *Portrait de Paolo Morigia*, 1592-1595, huile sur toile, 88 × 79 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 110. Voir aussi les études d'Ambrogio Figino (M. Gregori et J. G. von Hohenzollern (dir.), *op. cit.* note 54, p. 27).
58. Voir S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* note 21, p. 83-84, p. 258 ; M. Fried, *Le moment Caravage*, trad. fr. F. Durand-Bogaert, Paris, 2016, p. 62 (sur le rapport de Caravage à del Monte et au contexte scientifique, voir les références données p. 267) ; M. Fabianski a contesté l'exactitude scientifique du reflet («Rifrazioni nella pittura al tempo di Caravaggio», *Artibus et Historiae*, 28/56, 2007, p. 207-223).
59. Sur la pratique du reflet, voir C. Brusati, «Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 20/2-3, 1990, p. 168-182.
60. «E vero il tutto parea con una caraffa du fiori piena d'acqua, che dentro il reflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercottimenti di quella camera d'entro l'acqua» (G. Baglione, *Le Vite De' Pittori, Scvltori Et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Vrbano Ottauo nel 1642, Rome*, 1642, p. 136).
61. S. Schütze, *op. cit.* note 47, p. 35 ; M. Cinotti, *op. cit.* note 40, p. 36-37.
62. M. Marangoni, «Note sul Caravaggio alla mostra sul Sei e Settecento», *Bollettino d'Arte*, n° 5, 1922, p. 224. Voir aussi, plus récemment, R. Lapucci, «Caravaggio and the Alchemy of Painting», *Painted Optics Symposium*, 2009, p. 37-82.
63. *The Age of Caravaggio*, *op. cit.* note 21, p. 241 (cat. 71).
64. S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* note 21, p. 62.
65. D. Bodart, *op. cit.* note 6, p. 43-49.
66. *Ibid.*, p. 49.
67. *Ibid.*, p. 51.
68. *Ibid.*, p. 49-51. Voir aussi D. Bodart, «Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle», dans V. Dieuleveut et J. Habert (dir.), *Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, Paris, 2009, p. 218-221.
69. *Ibid.*, p. 51.
70. I. Bouvrarde, *Le Coloris vénitien à la Renaissance. Autour de Titien*, Paris, 2014, p. 144 ; sur les portraits en armure, voir p. 143-150.
71. D. Bodart, «Le reflet et l'éclat», *op. cit.* note 68, p. 236.
72. *Id.*, «Le reflet, un détail-épiphénomène», *op. cit.* note 6, p. 52. Voir *De Pictura*, II, 47, dans *Opere volgari*, III, éd. C. Grayson, Bari, 1973, p. 82 («Trova il pittore cosa niuna altro che 'l bianco con quale dimostrò l'ultimo lustro d'una forbitissima spada, e solo il nero a dimostrare l'ultime tenebre della notte»).
73. *Ibid.*, p. 53.
74. *Ibid.*, p. 52 (voir aussi «Le reflet et l'éclat», *op. cit.* note 68, p. 232) ; G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, 1585, IV, 15, p. 230 (nous modifions la traduction proposée par D. Bodart).
75. *Ibid.*
76. Digression qui commence p. 229 («Ne i metalli ancora per esser de materia dura si ha da considerare quanto possa haver forza il lume giusta la rispondenza loro») et se termine p. 230 («Ma tornando d'onde prima feci digressione, il lume che fere nell'acqua...»).
77. G. P. Lomazzo, *op. cit.* note 74, p. 230.
78. Tintoret, *Ecce homo*, 1566, huile sur toile, 285 × 400 cm, Venise, Scuola Grande de San Rocco.
79. «Di più è d'auuertire che nell'armi, si possono rappresentare per entro, quali come in uno specchio tutte le cose che se gl'appresentano dinanzi, co'l medesimo colore, e con le riflessioni de i lumi d'ogni cosa postagli appresso, ch'egli può pigliare. Ma tutte queste imagini, e contra lumi o riflessi vogliono essere de minor chiarezza che non è il lume maggiore che esse armi hanno pigliato dal Sole, overo d'altro splendore primario, che'l rappresentargli altrimenti è cosa da pittor gregario, & ignorante del vero ordine & strada di prospettiva.» (*Ibid.*)
80. L. de Vinci, *Traité élémentaire de la peinture*, trad. fr. Roland Fréart de Chambray, Paris, Deterville, 1803, p. 65.
81. *Ibid.*, p. 93, 124, et aussi p. 113-114 (sur la «perspective aérienne»); *Carnets*, p. 1043 et 1053.
82. L. de Vinci, *op. cit.* note 4, p. 1043.
83. A. Chastel, *op. cit.* note 52, p. 316.
84. D. Bodart, «Le reflet, un détail-épiphénomène», *op. cit.* note 6, p. 52. On voit très nettement sur le casque posé au sol le reflet du soldat romain ; quoiqu'un certain affaiblissement des couleurs y soit sensible, cette image est peut-être trop nette et trop distincte pour illustrer le reflet perspectif lomazzien.
85. «Mais ce qui est au-dessus de tout éloge, c'est la boule d'or du fauteuil où siège le pape, et qui reflète en guise de miroir [si grande est sa clarté] les fenêtres, les épaulures de sa Sainteté et les murailles de la salle. On peut dire avec assurance qu'aucun maître ne pourra jamais atteindre à cette perfection.» (G. Vasari, *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs, et architectes*, trad. fr. Ch. Weiss, Paris, 1903, p. 136)
86. Dans le *Portement de croix* (Madrid), on voit deux cavaliers, l'un à droite et l'autre à gauche, dont les plastrons reflètent, pour le premier, les lances et les ombres de personnages placés devant lui (d'une façon qui évoque les figures en contre-jours d'un Van Eyck ou d'un Memling), pour le second, la silhouette de Simon de Cyrène vêtu de blanc. Une tapisserie flamande, prenant pour modèle ce tableau, fait apparaître quant à elle deux ombres sur le casque du soldat de gauche (peu visibles chez Raphaël), mais aucune sur son plastron (Manufacture flamande, (attribué à l'atelier de Pieter van Aelst, Bruxelles), d'après Raphaël, tapisserie, 193 × 158 cm, 1515/1516-1520, Vatican, Musées du Vatican, inv. 43840). Quant à la *Fresque du couronnement de Charlemagne* (avec Giulio Romano, Vatican, Musées du Vatican), le vase au premier plan, à gauche, paraît refléter, outre la nappe blanche de la table où il est posé, la profondeur de la salle, une vaste fenêtre et quelques silhouettes.
87. Voir D. Bodart, «Le prince miroir: métaphore optique du corps politique», dans Ph. Morel (dir.), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours, 2012, p. 128.
88. S. Rolet, «Les portraits 'hiéroglyphiques' de Laurent et d'Alexandre de Médicis par Giorgio Vasari (1534)», dans Ph. Morel (dir.), *op. cit.* note 87, p. 56.
89. *Ibid.*
90. D. Bodart, «Le prince miroir: métaphore optique du corps politique», *op. cit.* note 87, p. 128.
91. *Ibid.*
92. *Ibid.*, p. 131 : «L'acier luisant peint par Vasari, par l'intensité de son éclat, ne laisse place à aucune image réfléchie et aucune ombre n'y suggère le miroitement d'un élément extérieur : le miroir sans tache du prince se prête ainsi à accueillir idéalement le reflet de tout spectateur se situant devant le tableau, de tout sujet contemplant l'*exemplum* de son souverain.»
93. «À vrai dire, les ombres réfléchies dans la partie moins en lumière du heaume, à l'interstice entre le timbre et la charnière

de la visière, dessinent des silhouettes aux contours fort vagues, qui pourraient laisser imaginer un intérieur avec une grande toile vue de biais et même une figure en partie cachée par elle : mais ces formes imprécises, qui suggèrent des images potentielles sans les définir et offrent donc un support à toutes sortes de visions, sont bien l'une des caractéristiques du jeu des reflets picturaux. Le dispositif ici décrit évoque d'ailleurs trop celui des *Ménines* de Velázquez pour ne pas être le fruit d'un regard anachronique.» (*Ibid.*, p. 141, note 36) Pourquoi parler d'un « regard anachronique » si la pratique du reflet a une histoire déjà longue avant Vasari – flamande, mais aussi en partie italienne ?

94. Voir J. Unglaub, « Poussin's Reflection », *The Art Bulletin*, 86, 3, 2004, p. 505-528 (à propos d'un autoportrait de Poussin dans son *Tancrède et Herminie* de 1649) ; voir aussi et surtout J. Koering, *Caravage. Juste un détail*, Paris, 2018 (à propos d'un sexe masculin visible dans *Les Tricheurs*, sur le col du personnage de gauche).

95. Montaigne, *Essais*, III, 2, « Du repentir » ; éd. P. Villey, Paris, 2002, vol. III, p. 805.

96. S. Loire, *op. cit.* note 21, p. 64.

97. « Ici, la lumière semble provenir d'une fenêtre placée à gauche qui se reflète sur la poignée de l'épée » (*ibid.*, p. 68).

98. On sait que Caravage avait chez lui « un grand nombre de sièges » (S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* note 21, p. 192), signe de son activité sociale, mais il est difficile d'identifier le siège visible ici avec l'un des fauteuils représentés dans *La Vocation de saint Matthieu* ou la version de Londres du *Souper à Emmaüs*.

99. Sur cette notion, voir O. Calabrese, *L'art de l'autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris, 2006, p. 49-83 ; sur les

jeux virtuoses avec le miroir, voir p. 161-181. 100. Sur l'absence de dessin chez Caravage, voir l'exposé prudent de S. Ebert-Schifferer (*op. cit.* note 21, p. 250-254). La question se pose de savoir dans quelle mesure les incisions pratiquées par Caravage ou l'ébauche (*abbozzo*) faite au pinceau sur la toile ne relèvent pas du dessin. Sur ce point, voir L. Keith, « Three Paintings by Caravaggio », *National Gallery Technical Bulletin*, 19, 1998, p. 37-51, en particulier p. 42-43 (article repris et développé dans L. Pericolo, D. M. Stone (dir.), *Caravaggio : Reflections and Refractions*, 2016, p. 31-42). Il est peu probable que la version de Londres du *Souper à Emmaüs* ait été peinte sans dessin préliminaire (voir K. Christiansen, *op. cit.* note 41, p. 421-445, en particulier p. 425). Voir aussi S. McTighe, *Representing from Life in Seventeenth-Century Italy*, Amsterdam, 2020, p. 41 sq., et sur la technique de Caravage, R. Lapucci, « La tecnica del Caravaggio : materiali e metodi », dans M. Gregori (dir.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori*, Rome, 1992, p. 31-52.

101. Dans *Le Moment Caravage* (p. 29-31), Michael Fried fait mention de *l'Autoportrait avec un ami architecte* (1580-1590) de Giovanni Battista Paggi, où apparaît un pupitre au lieu d'un chevalet. Si cette substitution est justifiée par la présence de l'ami architecte, la mise en parallèle de l'architecte maniant le compas et du peintre avec son pinceau (visible à l'arrière-plan) suggère une proximité entre leurs arts, notamment en ce qui regarde la géométrie (Fried cite p. 28 le célèbre *Autoportrait en peintre* de Lomazzo de 1568).

102. Le portrait « sur le vif » est d'abord un idéal vasarien. Voir G. Didi-Huberman, « Ressemblance mythifiée et ressemblance

oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106/2, 1994, p. 383-432.

103. G. P. Bellori, *op. cit.* note 37, p. 13.

104. J. Gossaert, *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1525, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

105. Voir P. Georgel, A.-M. Lecoq (dir.), *La Peinture dans la peinture*, Paris, 1987, p. 76-79.

106. *Ibid.*, p. 81. Voir aussi C. Ishikawa, « Rogier van der Weyden's "Saint Luke Drawing the Virgin" Reexamined », *Journal of the Museum of Fine Arts*, Boston, 2, 1990, p. 49-64.

107. G. Vasari, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1562-1565, Casa Vasari, Arezzo. Sur saint Luc et sa présence dans l'iconographie, en particulier chez Vasari et en lien avec le développement des académies, voir L. de Girolami Cheney, « Imagination/Creativity », dans H.E. Roberts (dir.), *Encyclopedia of comparative iconography. Themes Depicted in Works of Art*, Chicago, 1998, vol. I, p. 427-434 ; sur le lien de saint Luc au genre de l'autoportrait, voir O. Calabrese, *op. cit.* note 99, p. 88.

108. S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* note 21, p. 64.

109. G. Cassegrain, *op. cit.* note 20, p. 207-208. Voir aussi Z. Ważbiński, « "San Luca che dipinge la Madonna" all'Accademia di Roma : un "pastiche" zuccariano nella maniera di Raffaello ? », *Artibus et Historiae*, 6/12, p. 27-37.

110. A. Lemoine, *Nicolas Régnier, ca. 1588-1667*, Paris, 2007, p. 222.

111. J.-P. Cuzin, *op. cit.* note 21, p. 14.

112. J. Koering, *op. cit.* note 94, p. 38.

Résumés

Cet article s'intéresse à un détail peu commenté de la version du Louvre de *La Disease de bonne aventure* (1596-1597) du Caravage : le reflet situé sur le pommeau de l'épée que porte le jeune homme. Après avoir replacé ce détail dans l'œuvre de Caravage et être revenu sur le traitement qu'a donné la peinture italienne du reflet complétif (qui renvoie à des objets ou des personnages « hors champ »), l'article s'emploie à décrire l'image subtile et incertaine située sur le pommeau, où se laisse deviner le profil du peintre au travail.

Questo articolo analizza un dettaglio poco discusso nella versione del Louvre della *Buona ventura* (1596-1597) di Caravaggio: il riflesso sul pomo della spada portata dal giovane. Dopo aver collocato questo dettaglio nel contesto della produzione caravaggesca e aver ripercorso il trattamento riservato nella pittura italiana al riflesso completivo (che rinvia a oggetti o figure « fuori campo »), l'articolo si propone di descrivere l'immagine sottile e incerta sul pomo, che rivela il profilo del pittore al lavoro.