



Le jeu de l'indécision. « Littéralisme » et ambivalence dans *La Vocation de saint Matthieu* de Caravage

Olivier Dubouclez

DANS **DIX-SEPTIÈME SIÈCLE** 2024/1 (N° 302), PAGES 5 À 28
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130861669

DOI 10.3917/dss.241.0005

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2024-1-page-5.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

—
Le jeu de l'indécision. « Littéralisme » et ambivalence
dans *La Vocation de saint Matthieu* du Caravage

La scène est bien connue¹ : cinq personnages d'âges très divers se tiennent autour d'une table ; un homme barbu, d'allure bourgeoise, est assis au milieu d'eux et regarde Jésus qui, venant de faire irruption, l'appelle à le suivre. En réponse à cette sollicitation, à laquelle il ne s'attendait manifestement pas, cet homme dont on comprend qu'il s'agit de Matthieu, collecteur de taxes, futur apôtre et évangéliste, se désigne de l'index, comme pour demander confirmation que c'est bien à lui que l'on en veut.

Ce rapide survol de *La Vocation de saint Matthieu* (fig. 1²), la célèbre peinture du Caravage achevée et installée en 1600 dans l'église romaine de Saint-Louis-des-Français, a toute la force de l'évidence et pourrait bien passer pour une description objective de celle-ci. Pendant longtemps, rien dans les discours des biographes et des commentateurs, bientôt relayés par les historiens de l'art, n'est venu contester cette version des faits³. Ce n'est qu'au cours des années 1980 que l'ambiguïté s'est glissée au cœur de *La Vocation*, lorsque plusieurs chercheurs ont remis en cause l'identification traditionnelle de l'apôtre (l'homme barbu, d'allure bourgeoise) au profit du jeune homme assis à gauche, occupé à compter des pièces de monnaie. Après Andreas Prater, il revient notamment à Angelina Hass d'avoir étayé cette « ré-identification » en s'appuyant sur l'iconographie de Matthieu le publicain (souvent représenté avec une bourse dans la main, comme c'est le cas du jeune homme), sur l'analyse de l'action représentée (l'homme barbu serait en train de payer son dû, et non de collecter l'argent), sur l'âge supposé de l'apôtre (qui, en toute logique, devrait être plus jeune dans *La Vocation* que dans les deux autres toiles de la chapelle Contarelli) et sur les analogies formelles existant entre *La Vocation* et la première

1. Toutes les figures auxquelles renvoie cet article sont disponibles sur le site de la Société d'Étude du XVII^e siècle, y compris celles qui ne sont pas imprimées ici. Un QR-Code en fin d'article permet de les visualiser. *Note de l'éditeur*.

2. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La Vocation de saint Matthieu*, 1599-1600, huile sur toile, 322 × 340 cm, Rome, Saint-Louis-des-Français, chapelle Contarelli, mur de gauche (pour les références aux œuvres de Caravage, nous suivons Sebastian Schütze, *Caravage. L'œuvre complet*, trad. fr. M. Schreyer, Cologne, Taschen, 2015).

3. Voir en particulier Giovan Pietro Bellori, *Vie du Caravage*, trad. fr. B. Pérol, Paris, Le Promeneur, 2007, p. 22-23. Voir aussi Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675*, éd. Alfred R. Peltzer, Munich, Hirsh, 1925 (cité par Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York, Harper & Row, 1983, p. 378). Sur la réception du tableau chez les caravagesques, voir Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, Londres, Brepols/Harvey Miller Publishers, 2011, p. 211-241.

version de *Saint Matthieu et l'ange*⁴. Hass a aussi insisté sur un détail qui s'est vite imposé comme l'enjeu central et le symbole de toute la querelle : l'index de l'homme barbu qui, au lieu de pointer vers lui-même comme le veulent les tenants du Matthieu historique (« Est-ce bien à moi que tu t'adresses ? »), pourrait bien être dirigé vers le jeune homme en bout de table (« C'est à lui que tu en veux ? »). Le débat est aujourd'hui loin d'être tranché : en dépit d'un grand nombre de critiques⁵ adressées à cette « ré-identification », le jeune homme continue d'exercer son pouvoir de séduction, jusque dans un ouvrage récent de Denis Guénoun qui, empruntant le concept de « suivance (*Nachfolge*) » à Dietrich Bonhoeffer, a montré la pertinence théologique de cette lecture⁶. Si répondre à l'appel de Jésus ne tolère, en effet, aucune « médiation, historique ou psychologique »⁷, aucun « délai », aucune « explication »⁸, le Matthieu historique, puisqu'il s'étonne et marque un temps d'arrêt, ne saurait incarner la « suivance » dont le texte évangélique exprime si bien le caractère instantané : « En passant plus loin, Jésus vit un homme appelé Matthieu assis au bureau des taxes. Il lui dit : Suis-moi. Celui-ci se leva et le suivit. » (Mt 9,9⁹) À l'inverse, explique Denis Guénoun, l'ignorance et l'entêtement du jeune homme de gauche le rendent d'autant plus apte à l'*obedientia velocitas*¹⁰ qu'il est, dans le moment tout juste antérieur de l'appel, encore pris dans la glu du péché. Il faut donc imaginer que le « nouveau Matthieu », *soudainement*, va se lever et, laissant là ses comparses, rejoindre Jésus.

La thèse de la « ré-identification » a un double mérite : celui d'avoir mis au jour une indécision dans *La Vocation* en conférant à l'index de l'homme barbu une valeur de *renvoi vers la gauche* qui, nous l'analyserons en détail, est un élément essentiel à la structure de l'image. Elle a également contribué à mettre

4. *Saint Matthieu et l'Ange*, 1602, huile sur toile, 223 × 183 cm, autrefois Berlin, Gemäldgalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, inv. 365 (détruit en 1945). Voir Angela Hass « Caravaggio's *Calling of St Matthew* Reconsidered », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 51, 1988, p. 245-250. Voir aussi Nicholas De Marco, « Caravaggio's *Calling of Saint Matthew* », *Iris*, n° 1, 1982, p. 5-7 ; Andreas Prater, « Wo ist Matthäus? Beobachtungen zu Caravaggios Anfängen als Monumentalmaler in der Contarelli-Kapelle », *Pantheon*, n° 43, 1985, p. 70-74 (auquel répondra Herwarth Röttgen, « Da ist Matthäus », *Pantheon*, n° 49, 1991, p. 97-99) ; Thomas Puttfarcken, « Caravaggio's "Story of St Matthew": a Challenge to the Conventions of Painting », *Art History*, n° 21/2, 1998, p. 163-181. Pour une vue synthétique de la querelle, voir Giovanni Careri, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, p. 196-199 ; Jonathan Unglaub, « Caravaggio and the "Truth in Pointing" », in Lorenzo Pericolo, David Stone (dir.), *Caravaggio: Reflections and Refractions*, Burlington, Ashgate, 2014, p. 155-160.

5. Voir en particulier Irving Lavin, « Caravaggio's *Calling of St. Matthew*: the Identity of the Protagonist », in *Past-Present: Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 84-99.

6. Denis Guénoun, *Matthieu*, Genève, Labor & Fides, 2021. Voir aussi Dietrich Bonhoeffer, *Vivre en disciple. Le prix de la grâce*, trad. fr. B. Laurent, Genève, Labor & Fides, 2009, ainsi que Jean-Daniel Causse, « Suivre et faire : structure de l'appel dans *Nachfolge* de Dietrich Bonhoeffer », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 246/HS, 2007, p. 219-228.

7. *Vivre en disciple*, p. 37 (cité par D. Guénoun, *Matthieu, op. cit.*, p. 39).

8. D. Guénoun, *loc. cit.*

9. Voir aussi Mc 2,14 et Lc 5,27.

10. « La promptitude de son obéissance » (Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, trad. fr. J.-B. M. Roze, Paris, Flammarion, 1967, vol. 2, p. 215).

l'accent sur un aspect thématique important, la nature pécheresse de Matthieu, sa condition de publicain, *mieux exprimée* en effet par le jeune homme de gauche que par l'homme d'allure bourgeoise. En ce sens, on peut dire que la « ré-identification » a permis d'enrichir la lecture du tableau, mais, en raison du schéma *disjonctif* de la querelle – Matthieu serait celui-ci *ou bien* celui-là –, elle a aussi contribué à masquer d'autres indécisions présentes au cœur de *La Vocation*. C'est ce schéma disjonctif que notre étude voudrait remettre en cause pour faire de l'indécision un thème régissant la totalité du tableau¹¹ : en montrant que l'ambiguïté du fameux index a d'autres effets que la seule mise en doute de l'identité de Matthieu et en suggérant que le regard de l'apôtre est lui aussi ambigu et qu'il en va de même des gestes et des regards du Christ, mais aussi de Pierre et des spadassins.

Cette généralisation de l'indécision pourrait toutefois inquiéter : n'est-elle pas à mettre au compte d'une surenchère interprétative, d'une valorisation complaisante et anachronique de l'indéterminé ? En outre, à supposer que *La Vocation* soit en effet pleine de signes équivoques, fondamentalement indécis quant à leur objet, ne court-elle pas de ce fait un risque d'obscurité et de « dislocation » ? N'est-ce pas d'ailleurs le travers d'un certain caravagisme que le détail emprisonne le regard et, refusant « de se soumettre à l'unité du tout »¹², contribue à « détruire la peinture » ? Ces questions sont d'autant plus pressantes qu'une analyse de *La Vocation de saint Matthieu* doit aussi pouvoir relever le défi de sa signification spirituelle : comment une telle indécision s'accorderait-elle avec la dimension théologique du tableau ? On touche ici à une difficulté plus générale : la relation que le peintre lombard entretient à la foi et au sacré, et singulièrement à la Contre-Réforme, est un objet de controverse¹³. On l'a décrit comme un esprit audacieux et joueur qui manie les thèmes théologiques avec une virtuosité profane, sans craindre de scandaliser ou de choquer ; quoi de plus troublant en effet qu'une « scène de “joueurs de hasard”¹⁴ » placée au beau milieu d'une peinture d'autel ? Mais on a aussi vu dans le prosaïsme du Caravage, pièce centrale d'un naturalisme exacerbé, un « parti pris d'humilité pénitentielle¹⁵ », en plein accord avec certains aspects de la spiritualité post-tridentine¹⁶. Par rapport à ces deux conceptions, *La Vocation* nous semble

11. Sur cette notion, voir déjà Peter J. Burgard, « The Art of Dissimulation: Caravaggio's "Calling of St. Matthew" », *Pantheon*, n° 56, 1998, p. 95-102, ainsi que L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, *op. cit.*, p. 224 et G. Careri, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, *op. cit.*, p. 202-206. Voir aussi Pamela Askew, « Caravaggio: Outward Action, Inward Vision », in Stefania Macioce (dir.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio, la vita e le opere attraverso i documenti: atti del convegno internazionale di studi*, Rome, Logart Press, 1996, p. 248-269.

12. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014, p. 223.

13. Le lien de Caravage aux milieux chrétiens reste un point discuté chez les spécialistes depuis les travaux de Walter F. Friedlaender (*Caravaggio Studies*, Princeton, Princeton University Press, 1955). Voir en particulier Joseph F. Chorpennig, « Another Look at Caravaggio and Religion », *Artibus et Historiae*, n° 8/16, 1987, p. 149-158. Voir aussi Gérard-Julien Salvy (*Le Caravage*, Paris, Gallimard, 2008, p. 99-106) qui souligne l'ambiguïté et le manque de précision des doctrines théologico-esthétiques de la Contre-Réforme.

14. Roberto Longhi, *Le Caravage*, trad. fr. G.-J. Salvy, Paris, Éditions du Regard, 2004, p. 57.

15. Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris, Flammarion, 1998, p. 287.

16. Pour un traitement positif de cette relation, voir Anne H. Muraoka, *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*, New York, Peter Lang, 2015.

occuper une position médiane, faisant voir comment l'« esprit religieux » du Caravage s'allie à son indépendance d'esprit et, au lieu de l'entraver, attise sa créativité pour un authentique bénéfice spirituel¹⁷. C'est dans ce cadre que nous voudrions interpréter *le jeu de l'indécision* : l'incertitude qui pèse sur l'identité de Matthieu serait la manifestation d'une ambivalence fonctionnelle, régissant l'ensemble des figures et de leurs relations ; elle ne serait pas propre à la querelle et à ses positions irréconciliables, mais serait l'effet d'une équivoque inscrite dans la composition picturale, permettant de faire dialoguer les textes sacrés et invitant à méditer sur la relation entre foi et vision.

Nous verrons comment l'index de l'homme barbu, en pointant simultanément dans deux directions, permet d'éclairer l'identité de Matthieu (1), et surtout sa condition de publicain, portée par la partie gauche de l'image, et renforcée par un jeu intertextuel entre plusieurs passages de l'Évangile (2). Nous verrons ensuite que le regard de l'apôtre comporte lui aussi une indécision fonctionnelle liée au problème de la mise en image du texte biblique et tout particulièrement à celui de la figuration de l'appel (3). Nous examinerons enfin comment la temporalité complexe du tableau donne tout son sens aux figures énigmatiques de Jésus et de Pierre et, ce faisant, explicite le sens de la conversion (4).

L'INDEX SUI OU LE PREMIER TEMPS DU TABLEAU

Dans sa biographie du Caravage, Gérard-Julien Salvy appelle « littéralisme » la fidélité envers le texte biblique et la recherche d'exactitude qui animent le travail du peintre. Ce « littéralisme » n'a selon lui rien d'un conservatisme, nourrissant au contraire « une forme de subversion¹⁸ ». Restituer le texte sacré dans toute sa précision, explique le biographe, c'est s'opposer aux conventions et aux compromis de l'iconographie dominante ; montrer Matthieu comme pécheur, dans une « scène de tripot¹⁹ », c'est s'en tenir à une vérité littérale susceptible de heurter les convenances qui en appellent à plus de déférence envers les personnages sacrés. Dans quelle mesure *La Vocation de saint Matthieu* obéit-elle à ce postulat de littéralité ? En Mt 9,9, il n'est, par exemple, fait mention d'aucun étonnement de la part du publicain, la seule réponse que celui-ci fait à Jésus étant de le suivre. Cet argument, on l'a vu, est mobilisé par les partisans de la « ré-identification » : *donc* cet homme barbu qui répond et s'étonne, ou qui s'étonne au lieu de suivre, *n'est pas Matthieu*. En vérité, il est une autre façon d'accorder *La Vocation* à la lettre de Mt 9,9 : au lieu de dire que Matthieu s'étonne et que, par conséquent, Matthieu n'est pas Matthieu, on insistera sur le fait que l'interprétation de son geste *comme expression d'étonnement* n'est ni la seule possible ni celle qui s'impose au premier regard.

Commençons par un point de logique. La notion d'étonnement repose sur une certaine conception de la structure de l'image. Attribuer à Matthieu un tel sentiment revient à placer son geste d'auto-désignation (« Moi ? ») en second

17. G.-J. Salvy, *Le Caravage*, op. cit., p. 94. Voir aussi p. 113.

18. *Ibidem*, p. 138.

19. G. P. Bellori, *Vie du Caravage*, op. cit., p. 23, note 1.

par rapport à celui de Jésus, ce dernier étant perçu, ou devant être perçu, *avant* celui de Matthieu – sans quoi le spectateur pourrait difficilement penser que l'homme barbu s'étonne (son visage, pris en lui-même, n'exprime aucune surprise particulière) et encore moins qu'il s'étonne d'être appelé. Un ordre temporel et structurel s'en déduit : le tableau doit se lire *de la droite vers la gauche* – du geste de Jésus vers celui de « l'Étonné²⁰ ». Il faut pourtant reconnaître que ce sens de lecture, aussi logique soit-il, n'est pas conforme à l'ordre subjectif de la découverte du tableau. Deux éléments sont à prendre en compte : tout d'abord la situation de la toile dans la chapelle Contarelli de Saint-Louis-des-Français qui impose de le découvrir par la gauche, c'est-à-dire en commençant par la table et les personnages assis, Pierre et le Christ se trouvant rejetés vers le fond, peu visibles du fait de la perspective déformée qui s'impose alors au visiteur²¹ ; ce n'est qu'une fois installé à l'intérieur de la chapelle que l'on peut faire face à l'ensemble de l'image et que découvrant la partie droite, on est renvoyé vers la gauche par l'index de Jésus ; c'est dans ce *second temps* que la signification « étonnement » s'énonce. Un autre élément vient renforcer la primauté visuelle et structurelle du groupe où se trouve Matthieu : la lumière, rejetant dans l'ombre Pierre et Jésus, tombe droit sur les hommes attablés et illumine tout particulièrement l'homme barbu et le jeune garçon au chapeau empanaché, négligemment accoudé à la chaise du publicain. Notre attention est naturellement captée par le groupe, le mieux éclairé, le plus imposant, le plus attractif en ce sens. D'où cette interrogation : qu'en est-il du premier temps de la vision, de cette « grappe d'humains²² » prise en elle-même ? Si l'on s'en tient à l'instant de la découverte, que *peut* signifier l'index de Matthieu – avant de le relier à l'étonnement d'être appelé par Jésus ?

Le « littéralisme » doit jouer ici un rôle crucial. Si Le Caravage est fidèle à la lettre des Écritures, il est un élément de toute première importance en Mt 9,9 qui précède l'appel de Jésus. Élément qui permet aussi de donner du sens au geste de l'homme barbu indépendamment de la surprise d'être appelé. Rappelons le latin de la Vulgate : *Et cum transiret inde Jesus, vidit hominem sedentem in telonio, Matthaeum nomine. Et ait illi : Sequere me. Et surgens, secutus est eum.* La chose n'est pas banale : l'évangéliste Matthieu se nomme lui-même dans son récit et s'installe parmi les figures de l'*historia*. Il révèle à son lecteur qu'il est celui-là même que Jésus interpelle ; il fait acte d'auto-désignation, identifiant le Matthieu nommé (que les autres évangélistes appellent Lévi²³) au Matthieu nommant. Si la première vision du tableau nous confronte à la table et à l'homme barbu, si le Christ alors n'est pas encore prépondérant, il existe au moins une manière possible de comprendre le geste auto-référentiel de Matthieu. L'index peint par Le Caravage ne serait pas *d'abord* une réponse au Christ (« Moi ? »), mais l'équivalent du « Je suis cet homme-là, le collecteur de

20. D. Guénoun, *Matthieu, op. cit.*, p. 25.

21. Voir le cliché proposé dans l'édition Schütze (S. Schütze, *Caravage. L'œuvre complet, op. cit.*, p. 96). Voir aussi le récit de la découverte du tableau par l'écrivain par Yannick Haenel (*La Solitude Caravage*, Paris, Fayard, 2019 (édition folio, p. 61)).

22. Y. Haenel, *La Solitude Caravage, op. cit.*, p. 61.

23. Mc 2,14 ; Lc 5,27.

taxes » introduit par l'écrivain dans son récit. Le premier temps du tableau serait donc celui où s'énonce l'acte auto-indexical qui, dans l'ordre de la narration, précède l'appel – l'index étant le moyen pictural choisi par Le Caravage pour transcrire l'acte linguistique et, du même coup, nous permettre d'identifier Matthieu (qui, devrait-on dire, s'identifie lui-même). Ce n'est que dans un second temps (dont la main levée de Jésus est le centre de gravité) que l'acte auto-indexical se dialectiserait, perdrait de son autonomie et se laisserait recouvrir par la signification de l'étonnement.

Cette mise en exergue de la dimension sui-référentielle du tableau peut s'autoriser d'un autre document, à savoir l'interprétation de Mt 9,9 qu'a donnée Jérôme dans son *Commentaire de l'Évangile de Matthieu*, texte de référence qui est repris *in extenso* dans *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine²⁴ dont on sait l'importance pour l'iconographie chrétienne :

Par respect, par déférence à l'égard de Matthieu, les autres évangélistes n'ont pas voulu lui donner son nom habituel ; ils l'ont appelé Lévi, car il avait deux noms. Mais Matthieu, lui, suivant le précepte de Salomon : « Le juste commence par s'accuser lui-même »²⁵ et cet autre : « Dis toi-même tes péchés pour être justifié »²⁶ se nomme Matthieu et se dit publicain, pour montrer aux lecteurs que nul ne doit désespérer de son salut s'il s'est converti à une vie meilleure, puisque lui-même s'est soudain changé de publicain en apôtre²⁷.

Le traducteur de la Vulgate ne se contente pas de signaler l'acte auto-indexical de Matthieu. Il en souligne la portée éthique et religieuse pour y voir une *auto-accusation*, c'est-à-dire la désignation de soi comme publicain et comme pécheur – aveu qui « justifie » celui qui l'accomplit, comme dans la parabole du Pharisien et du Publicain (Lc 18,9-14). Le latin de Jérôme noue de façon très étroite l'auto-désignation et l'auto-accusation : *Matthaeum se et publicanum nominat* – « en même temps qu'il se dit Matthieu, il se dit publicain », pourrait-on traduire, la déclaration d'identité et la caractérisation de soi comme publicain se faisant par le même acte de parole. C'est ce qui porte le sens moral du passage aux yeux de Jérôme : que Matthieu s'accuse soi-même, nommément, d'être pécheur et qu'il le fasse, en outre, depuis un temps, celui de l'écriture, où il n'est plus pécheur et occupe une fonction évangélique et pastorale. Le présent de *La Vocation* se relie au présent de l'écriture, signifiant l'efficacité de l'appel christique et la transformation morale du publicain. Jérôme voit dans l'*index sui* de l'évangéliste une accusation de soi-même précise et véritable qui est non seulement exemplaire (parce qu'il faut commencer par se dénoncer²⁸), mais délivre à tout pécheur un message d'espoir.

24. Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, *op. cit.*, p. 216.

25. Pr 18,17.

26. Is 43,26.

27. Saint Jérôme, *Commentaire sur S. Matthieu*, trad. fr. É. Bonnard, Paris, Cerf, 1977, vol. I, p. 169-171.

28. Voir aussi le renoncement à soi en Mt 16,24 (« Si quelqu'un veut venir à ma suite, qu'il se renonce, qu'il prenne sa croix, et qu'il me suive »). Sur ce thème théologique, voir D. Bonhoeffer, *Vivre en disciple. Le prix de la grâce*, *op. cit.*, p. 66-73.

Il reste que cette référence à Jérôme constitue autant un appui à l'interprétation sui-référentielle du geste de Matthieu qu'un défi lancé à la peinture. Car si Le Caravage a bel et bien trouvé le moyen pictural de faire que Matthieu se désigne *comme Matthieu* (au moyen de son index), comment faire que, dans le même temps, Matthieu se dénonce *comme publicain* ? La peinture peut-elle exprimer le sens moral de l'auto-accusation qui se trouve dans ce passage des Écritures ou bien doit-elle renoncer à cette précision ? Il est possible, bien sûr, de mettre en image l'humilité ou l'aveu de sa condition pécheresse : c'est ce que l'on voit dans un dessin attribué à Giuseppe Cesari, souvent rapproché de la toile du Caravage qu'il précède de peu²⁹. Cesari figure la dimension morale du geste d'auto-désignation, Matthieu posant sa main ouverte sur sa poitrine, mais il ignore l'*index sui*, rien dans son dessin n'indiquant que Matthieu s'y désigne *comme Matthieu*³⁰. On affirmera qu'il existe une solution commode pour signifier picturalement que Matthieu est un publicain – en recourant à des éléments extérieurs et contextuels. N'est-ce pas la voie suivie par Le Caravage : montrant Matthieu assis au *telonium*, en compagnie d'usuriers et de spadassins, entouré d'une bande de pécheurs et même faisant corps avec eux (car Matthieu est lié, presque monstrueusement, à ceux-là – c'est la « grappe » de Yannick Haenel) ? Mais, dans ce cas, la figuration reste incomplète et le problème demeure : comment représenter l'acte moral par lequel Matthieu se dénonce, c'est-à-dire *se* nomme Matthieu et, simultanément, *se* dit publicain – l'*index sui ut publicanus* ?

POUR UNE LECTURE GAUCHÈRE : LE PUBLICAIN ET SES DOUBLES

Si Le Caravage s'en tenait servilement à la littéralité des textes, il n'aurait pas besoin d'exprimer le sens moral de l'image mis en évidence par Jérôme. S'il l'a fait (et nous allons voir comment), c'est pour engager le regardant dans un rapport aux figures qui n'est pas de simple reconnaissance, mais suppose de réfléchir à la signification de l'image peinte. Ce qui nous intéresse ici, c'est le « comment », la voie suivie par Le Caravage, non seulement parce qu'elle est en elle-même instructive (relevant le défi pictural formulé plus haut), mais aussi parce que la figuration de l'*index sui ut publicanus* permet de rendre raison du conflit interprétatif autour de l'identité de Matthieu, éclairant la relation qu'entretient le futur apôtre avec les deux personnages situés à gauche. Ce faisant, nous allons rompre avec l'interprétation disjonctive de l'ambivalence qui domine la querelle pour faire valoir une interprétation *conjonctive* de celle-ci – au sens où Matthieu serait *à la fois* l'homme barbu et le jeune homme de gauche. Nous verrons que cette lecture « gauchère » trouve un possible rebond dans un rapprochement avec une fresque célèbre de Masaccio.

Rappelons les faits : le doigt de Matthieu n'est pas droit ; il ne l'est en tout cas pas assez pour que l'on soit sûr qu'il pointe uniquement vers l'homme barbu. Même sans prendre le geste de Jésus en considération (que celui du

29. *La Vocation de saint Matthieu*, vers 1599, craie et sanguine sur papier, 22,3 × 26,4 cm, Vienne, Albertina Museum, inv. 614.

30. Sur ce point, voir L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, op. cit., p. 213-214.

publicain viendrait à prolonger), en se concentrant uniquement sur le premier temps du tableau, il est manifeste que cet index, avec l'ombre qui le recouvre, dévie vers la gauche³¹. On aura beau vouloir décrypter ce geste, le tirer au clair, l'index de Matthieu s'obstinera à être droit et tordu *à la fois*, constituant un pôle d'indécision. Or, ce que nous voudrions suggérer, c'est que cette indécision fait du doigt en question un véritable *rouage* du tableau. Concrètement : la déviation de l'index vers la gauche, cette façon qu'il a de ne pas pointer nettement vers Matthieu, pénétrant la partie obscure de sa poitrine et visant un peu au-delà de lui, est la solution trouvée par Le Caravage pour figurer l'auto-accusation. Car si le doigt de Matthieu dévie, il ne dévie pas pour, absolument parlant, cibler un autre que lui-même : il dévie pour le viser, lui, *comme pécheur*.

L'idée peut surprendre et même paraître saugrenue. Il faut dire qu'elle suppose la remise en cause d'un autre présupposé de la querelle : s'agissant de la direction du fameux index, les interprètes hésitent entre le bourgeois et le jeune homme et omettent systématiquement le vieil homme penché au-dessus de la table. Il est pourtant idéalement placé : sur la trajectoire de cet index qui plonge vers l'intérieur et vise au-delà de l'homme barbu, mais aussi en deçà du jeune homme (qui est plus avancé). D'ailleurs, si les hésitations sont si grandes sur ce point, n'est-ce pas parce que le doigt s'engouffre dans l'entre-deux, en direction de cette figure médiane ? On rétorquera que, pour un ensemble de raisons, le vieil homme ne saurait être Matthieu et qu'il n'importe pas au débat. Mais encore faut-il s'accorder sur la fonction de l'index : que veut-il nous montrer ? Matthieu, si l'on s'accorde avec l'argument de *l'index sui*. Mais vers quoi ou vers qui, *en même temps*, penche-t-il ? En réalité, par cette infime déviation, l'index crée une ambiguïté où Matthieu *à la fois* se désigne lui-même et *à la fois* désigne, sur sa gauche, cet autre, ce vieil homme, et peut-être aussi, selon une modalité qu'il reste à éclaircir, le jeune homme – celui que Denis Guénoun appelle « l'Occupé ».

S'agissant du vieil homme, il est aisé de reconnaître en lui une figure récurrente dans la peinture du nord de l'Europe, celle d'un riche avare, avec tous les traits qui l'accusent et qu'a répertoriés l'iconographie – la vieillesse, le col en fourrure, la peau plissée ou encore les lunettes³² ; autant d'indices qui trahissent l'appât du gain, l'amour des richesses, si typiques du collecteur d'impôts et de sa condition pécheresse. Le fait de représenter plusieurs personnages autour d'une table, soulignant la nature collaborative, entrepreneuriale et transgénérationnelle de l'activité fiscale (mobilisant collecteurs, contrôleurs, comptables et secrétaires) est un autre *topos* associé au thème de *La Vocation de saint Matthieu* tel qu'il s'impose à partir des

31. Notons qu'à titre de comparaison, *La Vocation de Pierre et d'André* (Huile sur toile, 140,1 × 176 cm, Londres, Hampton Court Palace, Royal Collection, inv. 402824), où saint André se désigne lui-même de l'index, ne comporte pas la même ambiguïté. L'attribution de ce tableau au Caravage reste toutefois contestée.

32. Voir Philippe Hamon, *L'Or des peintres : l'image de l'argent du XV^e au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010. Voir aussi Nadejje Laneyrie-Dagen, *L'Argent dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2020, en particulier p. 75-95.

années 1530 chez les peintres flamands, en particulier Marinus van Reymerswaele, élève de Quentin Metsys, et Jan Sanders van Hemessen. Dans un tableau de ce dernier, peint en 1536, Matthieu, chef de la collecte, se trouve déjà flanqué de deux comparses, l'un plus vieux et l'autre plus jeune³³. Mais tout cela ne nous explique pas encore la solution choisie par Le Caravage : à supposer que le doigt de Matthieu désigne l'Avare tout près de lui, en quoi cela accomplirait-il la monstration *de soi comme publicain* ? Très précisément par le fait que, du même geste de l'index, Matthieu se nomme Matthieu et s'identifie à un publicain ; par le fait que, dans cette image objectivement indécise, ce renvoi à un autre n'annule pas le renvoi à soi-même, mais le surdétermine, par un phénomène de superposition ou de dédoublement qui décalque le *Matthaeum se et publicanum nominat* de Jérôme. Pour bien le faire comprendre, on peut se prêter au jeu d'une rétroversion et traduire en paroles l'*index sui ut publicanus* de l'image peinte : « C'est moi, Matthieu, c'est moi le collecteur de taxes ; c'est moi, ce vieil avare, c'est moi aussi ce jeune avide. Je suis comme eux, un publicain ; je suis du même acabit (et d'ailleurs nous n'avons qu'un seul grand vêtement à rayures). » Ou encore : « Je suis eux, ils sont moi, ils sont ma vérité. Quand je me désigne, ce sont eux que je désigne, je suis de leur monde, un monde cupide et aveugle, le monde de l'argent. » Caravage fait preuve d'une grande originalité dans la mise en scène du trio : en faisant participer l'Avare et « l'Occupé » au jeu de l'*index sui*, il se distingue nettement d'un van Hemessen où les deux comparses ne sont que des figures accompagnatrices. Par le truchement de l'index, par une minuscule désorientation du doigt³⁴, le peintre introduit de l'ambivalence et s'arrange pour que Matthieu *les* indique en même temps qu'il s'indique, qu'il *les* pointe pour dire ce qu'il est.

Cette lecture tire évidemment un grand parti de la figure de l'Avare qui signifie, caricaturalement, selon un code bien défini, l'*avaritia*. Le vieil homme est révélateur parce qu'il exprime cette signification, n'étant pas un authentique protagoniste du tableau, et pouvant donc se présenter à nous, spectateurs,

33. *La Vocation de l'apôtre Matthieu*, 1536, peinture sur bois, 118,8 × 153,9 cm, Munich, Alte Pinakothek, inv. 11. On y voit un trio formé de Matthieu, un vieillard qui le regarde et un homme plus jeune occupé à compter (la version originale ne montre pas le Christ). La reprise de 1539/1540 (Peinture sur bois, 85 × 107 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 985) présente également un trio sur la gauche, mais la différence d'âge y est moins marquée et « l'Occupé » n'y figure plus. Celui-ci fera retour dans une version encore postérieure (1548, peinture sur bois, 114 × 137 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 961) et semble même se dédoubler (un homme occupé à compter et un autre, plume en main, étrangement semblable à Matthieu, qui griffonne un registre), tandis que le personnage du vieil homme forme un couple avec une femme du même âge (il s'agit vraisemblablement des parents de Matthieu). Sur ce dernier point et sur le thème de *La Vocation de saint Matthieu* chez van Hemessen, voir Burr Wallen, *Jan van Hemessen: an Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 67-77.

34. Notons que van Hemessen a fait des gestes et des mains un enjeu central dans la représentation de *La Vocation* (nous y reviendrons dans notre point 3). Voir Todd M. Richardson, « Early Modern Hands. Gesture in the Work of Jan van Hemessen », in Walter S. Melion, James Clifton, Michel Weemans (dir.), *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, Leyde-Boston, Brill, 2014, p. 293-320.

comme l'âme damnée de Matthieu. Mais le jeune homme ? Peut-on si facilement l'inclure dans l'auto-accusation picturale ? L'analyse de l'index et de sa déviation n'annonçait ni ne justifiait l'inclusion très large à laquelle nous avons procédé – bien au contraire. Il faut maintenant accorder notre attention à « l'Occupé » et tenter de comprendre quelle est sa place au sein de la « grappe ».

On peut faire sur ce point deux observations. 1) À l'évidence, il existe une identité de comportement entre le vieux et le jeune, tous deux étant focalisés sur l'argent et ignorant la présence du Christ. Ce qui est du reste embarrassant : Le Caravage aurait-il représenté deux fois le péché d'avarice ? Pas exactement, puisque le jeune homme ne correspond pas à la figure typique de l'Avare que le vieux a endossée. Du sein de la même passion pour l'argent, il faut donc parvenir à les distinguer et il importe que cette distinction fasse sens dans le cadre de l'*index sui ut publicanus* – qu'ils expriment chacun quelque chose de l'attachement de Matthieu à la richesse, de sa passion à *lui*. Ce qui nous amène à une seconde remarque : 2) si l'Avare endosse une attitude d'exactitude et de précision, théorique et mathématicienne, « l'Occupé » incarne quelque chose de différent – la prise, le contact, la manipulation, et peut-être même l'accaparement et le vol³⁵. Double caractérisation qui n'est pas simplement distributive, mais qui ménage aussi la possibilité de signifier un progrès dans l'aliénation, occupation *mentale* chez l'Avare qui compte et examine et occupation physique, *charnelle*, chez l'Avide (nous l'appellerons ainsi désormais) qui touche et s'excite, le plus jeune étant le plus près de l'argent – figure hyperbolique de l'attraction, prise dans le moment de la jouissance.

C'est peut-être là l'essentiel. En effet, tandis que l'Avare renvoie à un vice abstraitement conçu, l'Avide exprime le péché en situation, dans une opération concrète où, par un autre jeu de mains, il se relie *simultanément* à l'argent et au collecteur de taxes. La relation entre Matthieu et le jeune homme, en effet, n'est pas seulement indexicale ou de renvoi : la main gauche de l'Avide et la main droite de Matthieu sont si proches qu'un lien de chair s'établit entre les deux hommes³⁶. Une certaine cupidité se répète, mais se précise aussi avec le personnage de l'Avide. Matthieu se désigne comme pécheur, il s'accuse, mais il s'accuse *en péchant*, au moment même où Jésus l'interpelle. Il s'avoue pécheur, à la fois dans sa nature profonde et *actuellement* dans la situation immédiate de la collecte – dans son âme, mais aussi dans son corps, lié au jouisseur, au toucheur, à cet Avide qui est l'expression brute de la chair aliénée. Disons-le encore autrement : si la corruption de l'âme se dit dans la figure de l'Avare, la

35. Est-ce un accident si quelques pièces, situées sous sa main droite, ne sont pas loin de glisser dans sa manche ? Bellori insiste sur ce détail (*Vie du Caravage, op. cit.*, p. 23).

36. On peut croire au premier regard (la méprise est fréquente) que ces deux mains appartiennent au jeune homme, sa main gauche étant ramenée contre lui. Cette configuration trouve un écho saisissant dans un tableau plus tardif du Caravage, *Le Reniement de saint Pierre* (1609/1610, huile sur toile, 94 × 125,4 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 1997167) où les deux mains de l'apôtre sont à la fois collées et amorphes. Carpaccio représentait également le lien simultané à l'argent (main droite) et au Christ (main gauche) d'un Matthieu déjà en train de suivre, dans sa *Vocation de saint Matthieu* de 1502 (huile sur toile, 141 × 115 cm, Venise, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni).

vérité de cette corruption se trouve dans la concupiscence de la chair, dans l'ascendant du corps sur l'esprit.

Ne retrouve-t-on pas *mutatis mutandis* l'argument de la « ré-identification » ? S'il n'est pas le vrai Matthieu, l'Avide est du moins la *vérité négative* de Matthieu, le pire de sa personne, ce qui est en lui le plus absolument corrompu et le moins amendable. L'index de Matthieu ne renvoie donc pas exclusivement aux deux personnages de gauche, mais il les indique *aussi*, de sorte que son geste signifie à la fois « moi, l'évangéliste » et « moi, le pécheur », offrant à méditer, comme le soulignait Jérôme, l'événement de sa transformation morale³⁷.

S'agissant de cette métamorphose, il faut ajouter que l'interprétation gauchère de l'index de Matthieu peut trouver un autre appui, à la fois pictural et scripturaire. Jusque-là, nous avons envisagé que l'index déviant de l'homme barbu pointait soit vers le jeune homme de gauche, de façon exclusive (c'est la thèse de la « ré-identification »), soit vers lui-même et simultanément vers le côté gauche (pour s'auto-accuser). Dans les deux cas, le cadre de référence était Mt 9,9, scrupuleusement mis en image par le peintre. Mais cet index détourné fait également sens lorsqu'incluant la partie droite du tableau, l'on mobilise une autre scène du même Évangile, le paiement du tribut (Mt 17,24-27). De fait, la présence de Pierre dans *La Vocation* pose question et demande à être justifiée : non seulement Pierre est absent de Mt 9,9³⁸, mais il accomplit ici un geste indexical qui redouble celui du Christ sans aucune raison manifeste. Une célèbre fresque de Masaccio peut nous aider à mieux comprendre ces deux choix. *Le Paiement du tribut* (fig. 2³⁹), exécuté par le maître florentin entre 1424 et 1427, montre cet épisode où, Jésus et Pierre tout juste arrivés à Capharnaüm⁴⁰ sont abordés par des collecteurs de taxes leur enjoignant de payer l'impôt. Jésus y consent et donne aussitôt à son compagnon la consigne suivante : « Va à la mer, jette l'hameçon, saisis le premier poisson qui mordra, et ouvre-lui la bouche : tu y trouveras un statère⁴¹ ». La fresque de Masaccio se divise en trois moments : au centre, on voit Jésus et Pierre, pointant tous deux le doigt vers le rivage, là où l'apôtre trouvera en effet le poisson et le fameux statère, scène représentée à gauche de la fresque ; le paiement, quant à

37. Sur ce point, voir G. Careri, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, op. cit., p. 205-206.

38. Pierre est parfois représenté dans les images antérieures de *La Vocation*, mais le plus souvent avec d'autres apôtres. Voir, par exemple, Andrea et Jacopo di Cione, *La vie de saint Matthieu* (1367-1368, tempera sur bois, 291 × 265 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 3163), Giusto de Menabuoi, *La Vocation de saint Matthieu* (1375-1378, fresque, 290 × 325 cm, Padoue, baptistère) ou le tableau de Carpaccio cité dans la note 36.

39. Masaccio, *Le Paiement du tribut*, entre 1424 et 1427, fresque, 255 × 598 cm, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

40. Capharnaüm est aussi le lieu de *La Vocation*. Jésus arrive en barque dans sa ville (Mt 9,1 – il « rentra à Capharnaüm » selon Mc 2,1), guérit un paralysé et c'est au moment où il quitte celui-ci qu'il aperçoit Matthieu – « au bord de la mer » (Mc 2,13), sans doute au port ou sur un quai.

41. Pour une analyse philologique de cet épisode insolite, voir Thierry Murcia, « Le statère trouvé dans la bouche d'un poisson (Matthieu 17,24-27) », *Revue Biblique*, n° 117/3, 2010, p. 361-388.

lui, est représenté à droite. Or si l'on compare *La Vocation* au *Paiement*⁴², au-delà de la similitude dans le traitement de la lumière venue de la droite pour modeler les figures, on sera frappé par d'évidentes analogies dans le jeu des index⁴³ : dans les deux œuvres, Jésus et Pierre pointent le doigt dans la même direction, tandis que le geste de Matthieu, dans *La Vocation*, paraît décalquer celui du collecteur de taxes de Masaccio qui, placé au centre de l'image, désigne à Pierre la partie droite *pour l'inviter au paiement*.

Ce rapprochement produit un effet visuel et herméneutique inattendu. Il invite à regarder le geste de Matthieu du point de vue de Mt 17,24-27 : *La Vocation* ne nous montre-t-elle pas aussi Matthieu, chef de la collecte, désignant ses employés à Jésus et à Pierre, tout juste arrivés à Capharnaüm, pour leur intimer de verser les « didrachmes » ? En même temps que Matthieu se trouve ici identifié avec le publicain du paiement du tribut, l'orientation gauchère de son index prend le sens d'une injonction qui *inverse l'appel*. À moins qu'il ne faille lire cette inversion dans l'autre sens : car si, en toute logique, le premier geste du collecteur de taxes est de sommer les nouveaux venus de s'acquitter de l'impôt, c'est à l'appel du Christ qu'il revient de modifier et de réorienter ce geste pour lui donner sa portée morale et spirituelle. Un détail facétieux va dans le sens de cette duplicité de l'image : chez Masaccio, Jésus indique à Pierre la direction de la mer, où ce dernier trouvera un poisson avec un « statère » dans la « bouche » ; or, dans *La Vocation*, une pièce d'or repose sur le couvre-chef de Matthieu qui se voit donc identifié au poisson, symbole du pécheur et du « premier Adam »⁴⁴. En superposant Matthieu le publicain à son homologue du paiement du tribut, le peintre lombard souligne donc un peu plus sa condition pécheresse. Il dote aussi l'image d'une fonctionnalité spirituelle inédite, généralisant l'ambivalence au point de rendre la représentation entièrement réversible – ce à quoi certains caravagesques semblent avoir été attentifs comme le napolitain Mattia Preti qui, fidèle à la *methodus manfrediana*, combinera paiement et vocation dans une toile de 1635-1636⁴⁵. Par une simple conversion du regard⁴⁶, le spectateur de *La Vocation*

42. Ce rapprochement a été autrefois proposé par Matteo Marangoni. Voir les observations d'André Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage. Psychologie des attributions et psychologie de l'art*, Paris, Flammarion, 2010, p. 296 et 305.

43. Sur la fonction des mains dans *Le Paiement*, voir D. Arasse, *L'homme en perspective. Les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008, p. 89.

44. Saint Jérôme, *Commentaire sur S. Matthieu*, trad. fr. É. Bonnard, Paris, Cerf, 1979, vol. II, p. 44-47. Voir aussi la note 33, p. 45 qui se réfère aux interprétations d'Origène (« Le statère, c'est la profession de foi qui sort de nos lèvres, grâce à la prédication de Pierre ») et de Hilaire de Poitiers (Le poisson renvoyant au « protomartyr Étienne »). Voir également Antoine de Padoue, *Sermons des dimanches et des fêtes*, trad. fr. V. Strappazon, Paris, Cerf, 2006, p. 206.

45. *San Pietro paga il tributo*, 1635-1636, huile sur toile, 143 × 193 cm, Milan, Pinacoteca Brera, inv. 979 (voir aussi *San Pietro paga il tributo*, 147 × 298 cm, Rome, Galleria Doria Pamphilj). Preti y reprend le trio des collecteurs de taxes de *La Vocation* et transfère le geste de l'auto-désignation du publicain vers le Christ – geste par lequel Jésus se désigne comme le payeur, mais qui, par le jeu des citations, pourrait aussi signifier « suis-moi ». Voir aussi, du même, *Il Tributo della moneta*, 1638-1642, huile sur toile, 123 × 173 cm, Rome, Gallerie Corsini, inv. 117.

46. Sur l'image double en peinture, voir en particulier Michel Weemans, Dario Gamboni, Jean-Hubert Martin, *Voir double. Pièges et révélations du visible*, Paris, Hazan, 2016.

transformera l'appelant en appelé, le créancier en débiteur, le prédateur en proie, le pécheur en repêché, prenant acte de la métamorphose spirituelle du publicain causée par l'appel christique, la jouant même, la manipulant de l'œil et de l'esprit.

VOIR SANS VOIR OU COMMENT FIGURER L'APPEL

Résumons-nous : il y aurait une indécision dans l'index de Matthieu, indécision au service d'un double discours, d'auto-désignation et d'auto-accusation, commandé par la lecture de Mt 9,9 et se développant en colonisant les figures placées à gauche de l'apôtre. La querelle autour de l'identification de Matthieu, en cherchant à tout prix à isoler une figure, aurait contribué à masquer la stratégie théologique et picturale qui conduit Le Caravage à répartir sur plusieurs têtes la vérité de Matthieu en tant que sujet moral. Cette lecture gauchère de l'index serait en outre valable à une autre échelle, associant Mt 9,9 et Mt 17,24-27, permettant de faire de *La Vocation* une image double, ouverte à l'opération spirituelle du « voir comme ».

Notre analyse est toutefois incomplète. Nous nous sommes focalisés jusqu'ici sur ce que nous avons appelé le *premier temps du tableau*, faisant abstraction du geste que Jésus adresse à Matthieu. Il nous faut maintenant prendre en compte ce *second temps* et l'image globale qui en procède. Car ce qui s'impose aux spectateurs, et qui est au centre de la vision traditionnelle de *La Vocation*, c'est le fait que Matthieu regarde Jésus, qu'il voit son appel et qu'il lui répond, vision pourtant incompatible avec le « littéralisme » du Caravage : non seulement Mt 9,9 ne fait mention d'aucun étonnement chez Matthieu, d'aucune réponse à Jésus avant la « suivance », mais il n'y est même pas question d'une relation visuelle entre Matthieu et le Christ. Si le Christ voit Matthieu (*vidit hominem sedentem in telonio*), rien ne dit que la vision est réciproque ; ce que le publicain perçoit du Christ est seulement un appel vocal, une parole (*Et ait illi : Sequere me*). *La Vocation* n'est-elle pas en contradiction flagrante avec le texte évangélique ? Jésus, sans doute, ouvre la bouche et l'on peut penser qu'il parle ou s'apprête à dire quelque chose, mais ce qui s'impose surtout, c'est le fait que *Matthieu soit tourné vers Jésus et prenne ainsi connaissance de l'appel*. Comment nier l'effectivité et l'insistance de cette impression – que Matthieu voit le Christ ?

Cette question exige une nouvelle inspection du tableau, centrée sur un autre ensemble d'indices, pour rendre compatible le « littéralisme » du Caravage avec cette image traditionnelle de *La Vocation* où Matthieu et Jésus se regardent et interagissent. Ce qu'il faut prendre en compte alors, c'est que le jeu des regards est lui aussi travaillé par une ambivalence et qu'à l'impression insistante que Matthieu voit le Christ peut s'opposer une autre impression, non moins puissante, mais plus difficile à justifier : *l'impression que Matthieu ne le voit pas* et que, tout bien considéré, personne ne le voit ; qu'il n'y a que nous, spectateurs, qui voyons tout cela, synoptiquement, et qui jugeons de certaines relations ou choses, là où le peintre a joué la carte folle de l'indécision. Est-il

possible de donner consistance à ce sentiment ? Et comment le relier au sentiment contraire, mieux installé, plus consensuel, que Matthieu voit Jésus ?

Plusieurs éléments contribuent à étayer cette conception de Jésus comme non vu, et même comme invisible, dont Lorenzo Pericolo a étudié diverses expressions dans la postérité du Caravage⁴⁷. Le premier élément à prendre en compte est le comportement des deux spadassins. Que font-ils ? Ils regardent. Mais que regardent-ils ? Tout le problème est là, dans la détermination de l'objet pris en vue. C'est particulièrement net pour le spadassin qui nous tourne le dos : son regard porte loin, vers un événement, un lieu, un personnage hors de notre vue, comme s'il avait entendu quelque chose là-bas⁴⁸. *Là-bas*, c'est-à-dire au-delà de Pierre et de Jésus que son regard paraît ignorer ou tenir pour présence négligeable. Pourtant, son attitude ne témoigne d'aucune distraction. Il est sur le qui-vive, prêt à bondir si jamais quelqu'un entre et menace la recette, ayant peut-être avec son acolyte la fonction de garde et de protecteur, ce que signale sa *spada* bien en évidence. Pourquoi donc se montre-t-il intéressé par quelque chose situé plus loin, *mais pas par Pierre et Jésus* qui sont tout près de lui ? Est-ce à cause de cette foule qui, selon l'Évangile de Marc, vient à la suite de Jésus pour écouter ses enseignements⁴⁹ ?

S'agissant du second spadassin, accoudé à la chaise de Matthieu, même embarras. Il semble bien qu'il regarde en direction de Jésus et de Pierre, mais, on le concédera volontiers, il regarde avec un je-ne-sais-quoi de lassitude et d'indolence (la journée se termine, la cérémonie du recomptage est longue et ennuyeuse), sans manifester clairement qu'il voit les deux intrus – sans nous permettre d'être sûr que, s'il voit quelque chose, ce sont bien *eux* qu'il voit. Son attitude flegmatique se combine avec celle de son comparse ; il en subit l'influence. Et cette influence affecte le regard que nous portons sur lui : on finit par se dire que les regards des deux spadassins convergent vers quelque chose dont on ignore tout et qui se trouve à droite, hors cadre, dans un endroit dépourvu de lumière. Ils paraissent voir quelque chose, mais d'un voir encore aveugle, d'un voir qui n'a peut-être pas trouvé ou reconnu son objet.

Quel rapport avec Matthieu ? Un rapport de contiguïté et même davantage. Car voit-il mieux et plus précisément que les spadassins ? Il suffit de vouloir répondre à cette question pour comprendre à quel point elle est aporétique, précisément parce que l'on ne parviendra pas à *isoler* le regard de Matthieu, happé par le regard du spadassin assis à ses côtés qui lui-même, on vient de le

47. *Caravaggio and Pictorial Narrative, op. cit.*, p. 225-241. Pericolo ne traite pas littéralement de l'invisibilité de Jésus dans *La Vocation*, mais de l'incertitude optique et de la « désorientation du spectateur » qu'y engendre la figure christique. Il relie cet aspect du tableau à ce qu'il considère être l'opposition du Caravage à la Contre-Réforme et à sa conception des images sacrées comme réceptacles du Dieu visible (« Truth is not to be seen », p. 241). Voir aussi G. Careri, *Caravaggio. La peinture en ses miroirs, op. cit.*, p. 199-202.

48. Sur le regard des spadassins, voir Leo Bersani et Ulysse Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, Cambridge, MIT Press, 1998, p. 20.

49. L'Évangile de Marc contextualise en effet l'appel de Lévi/Matthieu qui intervient au cours des enseignements prodigués par Jésus (Mc 2,13-14). Voir le texte de la Vulgate : *Et egressus est rursus ad mare, omnisque turba veniebat ad eum, et docebat eos. Et cum praeiret, vidit Levi Alphaei sedentem ad telonium, et ait illi : Sequere me. Et surgens secutus est eum.*

dire, est orienté par le regard de son comparse. Dès que l'on cherche à deviner où regarde Matthieu, quelque chose fait que la relation se triangularise, les deux spadassins parasitant le regard de l'apôtre, exerçant sur lui une attraction qui, non seulement, pèse sur notre perception du tableau, mais altère sa clarté théologique. Ces deux-là, en effet, contribuent à nous faire douter que Matthieu voie Jésus. Ce n'est peut-être qu'un doute, mais il est insurmontable. La distance entre les figures ainsi que les dimensions du tableau entretiennent ce doute ; et si l'on essaie de tracer la ligne invisible qui part du regard de Matthieu, il s'accroît : la ligne n'atteint ni le visage ni la main du Christ (elle passe juste en dessous) ; le regard de Matthieu traverse l'espace, convergeant avec les regards des deux autres, pour se porter ailleurs⁵⁰. Cette solidarité, bien sûr, n'est pas entièrement surprenante sur le plan thématique : les spadassins font partie de la bande et font corps avec le publicain, au même titre que l'Avare ou l'Avide. La « grappe » de Haenel, nous pourrions l'appeler maintenant *la bande à Matthieu*.

À supposer que notre impression subjective ait acquis un peu plus de consistance, il reste que l'interprétation de *La Vocation* n'a pas gagné en clarté. La situation peut même paraître particulièrement confuse : 1) à s'en tenir à l'Évangile, Mathieu ne voit pas le Christ ; 2) mais le tableau nous donne l'impression *contraire* qu'il le voit et l'impose même comme un fait banal et partagé (« l'image traditionnelle ») ; 3) en même temps, divers indices contribuent à contester cette impression contraire, en atténuant la netteté de la relation visuelle... Pourquoi nous maintenir ainsi dans l'incertitude ? Quel en est le motif ? Dans nos points 1 et 2, nous avons vu que le jeu de l'indécision centré sur l'index de Matthieu était lié à un défi pictural : pour représenter un homme qui se nomme lui-même *ut publicanus*, pour convertir ce discours en peinture, Caravage jouait sur l'orientation de son doigt, donnant au spectateur une indication ambivalente. Or il semble bien que nous ayons affaire ici à une nouvelle aporie picturale qui explique le décalage entre *La Vocation* et Mt 9,9. Car que doit faire le peintre « littéraliste » ? Représenter *La Vocation*, c'est-à-dire figurer un appel qui, dans l'Évangile, est *de nature vocale*. Mais comment peindre la parole, le « Suis-moi » de Jésus ? Au moyen d'une bouche ouverte ? Cela pose doublement problème : 1) la bouche ouverte, souvent utilisée chez Le Caravage pour figurer le cri ou l'effroi⁵¹, ne saurait exprimer à elle seule l'élection de Matthieu, la visée précise de l'appel ; le fait que le peintre place la bouche du Christ dans un contre-jour ne contribue pas, du reste, à en faire un signe clair. 2) En outre, il ne s'agit pas seulement de figurer l'appel, il s'agit aussi de faire comprendre qu'il a été *reçu* par Matthieu, que quelque chose se

50. Il se pourrait que le regard de Matthieu se porte sur Pierre, conformément à la péripécie du paiement de l'impôt et à la fresque de Masaccio. En Mt 17, 24-27, Pierre joue en effet le rôle d'intermédiaire entre Jésus et le publicain qui n'entretiennent aucune relation directe (ce qui renforce l'idée avancée plus haut selon laquelle il n'y aurait entre Matthieu et Jésus aucune relation visuelle). C'est une possibilité qui appartient à l'ambivalence du regard du publicain.

51. Voir sur ce point Catherine Puglisi, « Talking Pictures: Sound in Caravaggio's Art », in L. Pericolo, D. Stone (dir.), *Caravaggio: Reflections and Refractions*, op. cit., en particulier p. 108 sq.

produit entre le Christ et Matthieu. C'est une limite de l'argument de la « ré-identification » : si Matthieu était le jeune homme de gauche, le spectateur ne disposerait d'aucun moyen de savoir qu'il a entendu l'appel du Christ et que la « *sui-vance* » va effectivement avoir lieu. Le Caravage a donc ajouté à la bouche ouverte du Christ un geste explicite : il a peint un index, celui de Jésus qui, quoique de façon peu autoritaire (nous allons y revenir), fait signe vers Matthieu, celui-ci se tournant vers l'appelant pour nous faire comprendre qu'il a été touché par l'appel.

La situation s'éclaire donc quelque peu : le fait que Le Caravage introduise, dans les conditions que nous avons dites, une relation visuelle entre le Christ et Matthieu ne serait pas une infidélité à l'Évangile, mais l'effet d'une contrainte plus profonde, liée à la traduction du texte en image, du vocal en visuel ; si l'appel du Christ *doit être vu* dès lors que l'on transcrit Mt 9,9 dans le langage de la peinture, alors Matthieu *doit voir* le Christ et son index pour que *La Vocation* soit effective sur le plan de l'image. Cette effectivité est toutefois contredite par un ensemble d'éléments qui travaillent simultanément à brouiller ce lien visuel pour lui substituer un étrange *voir sans voir*. Comment ne pas remarquer, en effet, que les figures de Matthieu et Jésus sont étrangement *désajustées* ? S'il n'est pas sûr que Matthieu le voie (en vertu des arguments que nous avons avancés plus haut), on pourrait aussi bien dire que Jésus ne l'indique pas franchement ; Jésus *semble* désigner Matthieu de la main et Matthieu *semble* percevoir son geste, mais de l'un à l'autre, la communication demeure précaire et incertaine. La prise en compte des *Vocations* de van Hemessen peut fournir ici un appui : le désajustement y est flagrant et s'accroît même d'un tableau à l'autre ; la part de « jeu » entre Matthieu et le Christ est particulièrement nette dans la version de 1539-1540 (fig. 3⁵²), où le publicain tente de regarder par-dessus la jeune femme au premier plan qui paraît vouloir lui masquer le Christ, et dans celle de 1548 (fig. 4⁵³), où une autre femme enlace le publicain et tente d'accaparer son attention⁵⁴. Van Hemessen représente cet instant où Matthieu, engourdi par le péché, perçoit confusément l'invitation du Christ : il reçoit un appel qui le détourne de sa tâche, mais, peut-on supposer, il ne saisit pas clairement ce qui l'en détourne. Le Caravage ne vise-t-il pas lui aussi à fixer *l'instant de la déprise*, de la réorientation du regard, renvoyant à plus tard la concrétisation de la « *sui-vance* » ? Le petit spadassin dont le visage gracieux occupe le centre de l'image se rapporte peut-être à cette intention : il n'est ni saisi ni même interloqué ; il vient simplement de percevoir quelque chose et y dirige les yeux. Voilà ce qu'il nous révèle : ce *quelque chose indéterminé* qui n'a pas encore affecté l'Avare et l'Avide et qui fait que Matthieu, lui aussi, se détourne. Centre spatial et surexposé du tableau, le visage du spadassin reflète l'événement qui, avant tout déchiffrement d'un message, avant même le sentiment de la surprise, est celui de l'attention captée. C'est ce moment

52. Jan Sanders van Hemessen, *La Vocation de l'apôtre Matthieu*, vers 1539-1540, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

53. Jan Sanders van Hemessen, *La Vocation de l'apôtre Matthieu*, vers 1548, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

54. Voir T. M. Richardson, art. cit., p. 299-305.

inchoatif qui est mis en lumière sur les visages de Matthieu et de son voisin, cet instant où le publicain quitte sa tâche des yeux (mais pas des mains), le moment exact où la cause, le *Sequere me* que le Christ est en train d'énoncer, commence à produire son effet moral que le *Et surgens* de Mt 9,9 vient concrétiser sur le plan physique. Le *voir sans voir* figurerait donc ce moment d'arrachement (Jésus et Pierre venant « repêcher » Matthieu), de *mise en route* que l'Évangile ne dit pas littéralement, mais qu'impliquent la performativité de la parole du Christ et sa « force d'attraction », soulignée par Jérôme dans son commentaire de *La Vocation*⁵⁵.

Deux questions restent toutefois ouvertes : si les regards de Matthieu et des spadassins convergent vers un même point, cela signifie-t-il que *tous* entendent l'appel et que *tous* vont se lever ? Cela induit-il une communauté d'écoute et de réponse, une identité dans le péché, mais aussi dans *La Vocation* – comme l'amorce d'un mouvement populaire ? Second embarras : le regard de Matthieu et de ses comparses qui porte loin, hors cadre, serait le signe d'une vision mal ajustée et d'un contact qui s'établit au milieu de l'hébétude. Mais ne peut-on pas aussi l'interpréter comme visée d'un ailleurs situé au-delà de l'image et du présent de *La Vocation*, là où se trouve la source de la lumière⁵⁶ ? Le rapprochement avec van Hemessen est une nouvelle fois suggestif : dans sa *Vocation* de 1539-1540 (fig. 3), le Christ fait un geste de bénédiction qui paraît aussi indiquer un autre lieu, sa main surmontant une porte ouverte où l'on aperçoit deux hommes en train de faire rôtir de la viande⁵⁷. Le Christ invite Matthieu à le suivre, mais à le suivre *pour aller quelque part*. Cette ouverture sur un ailleurs se retrouve-t-elle chez Le Caravage et quelles en seraient alors la nature et la signification ?

VOIR PLUS LOIN : LE FUTUR DANS L'IMAGE

Ces deux questions conduisent à s'attarder sur certains détails de la droite de l'image, en particulier sur la figure du Christ, dont la gestuelle, mais aussi la situation, placée entre ombre et lumière et partiellement masquée par l'apôtre Pierre, interrogent. Elles impliquent aussi de faire droit à un objet que l'on a passé sous silence jusqu'ici et qui surplombe toute la scène, la fenêtre, significative à maints égards. Étrange fenêtre en réalité : bouchée, et même bouchée de l'extérieur, alors qu'il aurait été facile de crocheter le volet. Étrange aussi parce que peindre une fenêtre aussi opaque qu'un mur semble s'apparenter

55. Saint Jérôme, *Commentaire sur S. Matthieu*, op. cit., p. 171.

56. Dans leur *Caravaggio's Secrets*, Leo Bersani et Ulysse Dutoit suggèrent que se tient à droite, au-delà du cadre, la « source invisible » de l'appel – « a source invisible in this painting but which implicitly criticizes the represented caller as a visible element denying the invisibility, or the latency of the visible, to which he belongs. » (L. Bersani et U. Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, op. cit., p. 20).

57. Voir T. M. Richardson, art. cit., p. 301. Le dispositif d'ouverture latérale se retrouve dans les trois versions de *La Vocation* de Van Hemessen mentionnées plus haut. On pourra aussi se reporter à une autre vocation de Mattia Preti (*La Vocation de l'apôtre Matthieu*, 1635-1640, huile sur toile, 104 × 164 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 310) qui, attribuant à Jésus le geste indexical de Matthieu, lui confère la même ambiguïté que dans *La Vocation* : le Christ désignant à la fois sa personne et le hors-cadre.

à un vain remplissage. Matthew Culler a produit il y a quelques années une analyse instructive de la fenêtre et de sa fonction autoréférentielle⁵⁸ : selon lui, cette fenêtre appartiendrait à l'atelier du Caravage ; elle serait donc bouchée afin de contrôler la lumière et de rendre possible ce coup de projecteur venu de la droite, et bouchée *de l'extérieur* (avec du tissu ou du papier) parce que, peut-on imaginer, le volet laisserait encore filtrer quelques rayons perturbateurs⁵⁹. La fenêtre représenterait donc le *présent* de l'acte de peindre, Le Caravage mettant à nu le dispositif technique qui le soutient et soulignant du même coup la nature de composition de la scène et l'artificialité de cette image. De la tablée vêtue à la romaine aux figures d'allure archaïque de Pierre et de Jésus il y a bien « dislocation⁶⁰ », immixtion anachronique du passé biblique dans le présent d'une scène de genre assimilable à *La Diseuse de bonne aventure* ou aux *Tricheurs*.

Pourtant, la fenêtre n'est pas seulement une marque d'artifice. Puisqu'elle n'ouvre sur rien, elle contribue à latéraliser le tableau et à faire de cette autre ouverture à droite, d'où tombe la lumière, à la fois une origine et une issue. Mais surtout, mise en relation avec la figure du Christ, la fenêtre contribue à accentuer la dislocation temporelle de la scène, en faisant signe vers un événement postérieur à *La Vocation* qui, on va s'y arrêter, entretient aussi un rapport avec le *voir sans voir* de Matthieu. De quoi s'agit-il ? Pour le savoir, il faut être attentif à la croix en bois, très sobre, mais très nette, formée par le châssis de la fenêtre et située à la verticale de la main du Christ, cette fameuse « main molle⁶¹ » qui a nourri tant de commentaires. Or, comment ne pas voir dans l'image de cette fenêtre-croix le rappel de la crucifixion et de la mort du Christ ? Et comment le peu de vitalité de cette main, située au-dessous de cette croix, pourrait-il être de pure coïncidence ? Le rapprochement avec le plafond de la chapelle Sixtine permet de mieux interpréter ce détail : si la main du Christ est celle d'un homme mis à mort, la main d'un bras en croix (considérons un instant l'axe horizontal de la fenêtre-croix : le bras tendu du Christ est celui du crucifié), elle est aussi, a-t-on suggéré, la main d'Adam au moment où Dieu vient lui donner la vie. Ou plutôt, si l'on veut être tout à fait fidèle à la fresque de Michel-Ange, elle est à la fois la main gauche d'Adam (par sa forme et sa passivité) et la main droite de Dieu (pointant vers la gauche, en direction des hommes)⁶². Cette main double est en tout cas celle de

58. Matthew B. Culler, « Self-Reference in Caravaggio's *Calling of St. Matthew* », mémoire de maîtrise, University of North Carolina at Chapel Hill, 2007, en particulier p. 13 sq. Sur la fenêtre, voir aussi L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, op. cit., p. 221.

59. Voir aussi la description de l'atelier du Caravage par Bellori (*Vie du Caravage*, op. cit. p. 18), dont L. Bersani et U. Dutoit soulignent la correspondance avec *La Vocation* (*Caravaggio's Secrets*, op. cit., p. 89). Selon Culler, Mancini et Bellori font référence au même dispositif (« Self-Reference in Caravaggio's *Calling of St. Matthew* », op. cit., p. 20-21). Sur le statut matériel problématique de la fenêtre, voir L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, op. cit., p. 221.

60. *Ibidem*, p. 225.

61. Michael Fried, *Le Moment Caravage*, trad. fr. F. Durand-Bogaert, Paris, Hazan, 2016, p. 204.

62. On rendrait ainsi compatibles les vues de W. Friedlaender (main divine) et de H. Hibbard (main molle) rappelées par M. Fried (*ibidem*, p. 204-205).

l'homme-Dieu : main d'un homme en train de perdre la vie (Jésus), d'un autre sur le point de la recevoir (Adam) et de Dieu qui crée l'un et recrée l'autre. La main du Christ serait donc par excellence *le lieu du passage de la mort à la vie* ; elle ne serait « molle » que parce que la vie *revient* en elle, tout juste ranimée.

D'autres éléments se rattachent au thème de la Résurrection prise dans le moment de sa première manifestation aux hommes : le positionnement singulier des pieds et le mouvement du Christ qui évoquent les représentations du « *Noli me tangere* » chez Botticelli et surtout Fra Angelico, ou encore la présence de Pierre qui est le premier disciple à reconnaître la divinité du Christ (Mt 16,13-19), le premier à se rendre au tombeau (Jn 20, 1-9) et celui à qui, avant tous les autres, se montre le Christ ressuscité (Lc 24,34)⁶³. Tout cela contribue à introduire dans *La Vocation* une dimension d'anticipation, débordant la simple représentation de Mt 9,9 pour y creuser une perspective nouvelle. Car pour Matthieu, l'enjeu n'est plus seulement de voir le Christ et de recevoir son appel, en s'arrachant à la cécité du péché, il est aussi, ou du moins il sera, de *voir le Christ ressuscité*, c'est-à-dire de reconnaître sa double nature, divine et humaine, et avec elle, la réalité de la Résurrection. Théologiquement, mais narrativement aussi, *La Vocation* lance un processus : elle engage plus que le présent, plus que le simple acte de se lever et de suivre le Christ ; Matthieu est invité à suivre Jésus *jusqu'au bout*, en ajoutant foi à ce qu'il est venu révéler par sa parole, mais aussi par son sacrifice et le spectacle de son corps vivant. Cette question de la vision, en lien avec l'apparition du Christ ressuscité, occupe du reste une place importante dans les Évangiles, dans celui de Jean (Jn 20,9), mais aussi, et de façon plus développée, dans celui de Luc : les Onze manquent d'abord à reconnaître le Christ ressuscité⁶⁴ ; découvrant Jésus après sa sortie du tombeau, ils croient voir un « esprit ». Celui-ci leur déclare : « Regardez mes mains et mes pieds : c'est bien moi. Touchez-moi, regardez ; un esprit n'a ni chair ni os, comme vous voyez que j'en ai. » (Lc 24,39)⁶⁵ Voir un « esprit », c'est voir le Christ ressuscité, mais sans croire à sa double nature ni à sa condition de ressuscité ; c'est *voir sans voir*, privé de la clairvoyance de la foi. Les paroles du Christ, citées par Luc, font paraître sous un jour nouveau la « main molle » de *La Vocation* : plutôt que tendue pour désigner quelqu'un, n'est-elle pas *offerte* pour être touchée et reconnue dans sa réalité charnelle ?

L'ambivalence du regard de Matthieu trouve ainsi un complément d'explication. Figure, comme Paul, de la conversion immédiate, l'apôtre apparaît sous le pinceau du Caravage dans un certain clair-obscur, manquant à

63. Placé par Caravage devant Jésus ressuscité, s'interposant entre lui et le spectateur, Pierre figure peut-être aussi la « pierre roulée sur le côté du tombeau » (Lc 24,2) d'où Jésus serait en train de sortir.

64. L'Évangile de Matthieu quant à lui ne dit rien de son propre aveuglement ni celui de ses compagnons. Seule allusion à ce problème : « Quand ils le virent, ils se prosternèrent, mais certains eurent des doutes » (Mt 24,17).

65. Voir aussi Mt 14,24-31 : *Et videntes eum super mare ambulantes, turbati sunt, dicentes : Quia phantasma est. Et præ timore clamaverunt.* C'est du reste son manque de foi qui fait que Pierre s'enfoncé dans l'eau (Mt 14,30), comme c'est le manque de foi des apôtres qui « spectralise » le Christ. Voir aussi Mc 6,45-52 et Jn 6,16-21.

voir ou, ce qui s'accorde peut-être mieux avec un tableau soucieux de signifier l'éveil, ne voyant *pas encore* le Christ ni sa condition de ressuscité. Ce « pas encore », insistons-y, n'implique ni l'incapacité ni l'échec : il désigne de manière négative et par provision un parcours apostolique qui fera successivement de Matthieu un intercesseur de la parole divine et un martyr, thèmes des deux autres toiles de la chapelle Contarelli. *La Vocation* figurerait donc le moment initial d'un cheminement qui contient à l'état virtuel les étapes futures de l'Évangile et, entre toutes, celle de la Résurrection. Le regard de Matthieu et des spadassins, tendu vers le hors cadre, est une manière de signifier la distance qui les sépare de la révélation accomplie (ils voient mal), mais sans doute aussi la profondeur de l'horizon ouvert par l'appel christique (il faut voir plus loin).

Pierre – et nous finirons par là – se trouve lui aussi en bonne place dans cette image au futur : avec son bâton de pèlerin, il vient ouvrir un *tiers-temps* pastoral, celui des croyants du premier cercle qui, à son exemple, se feront « pêcheurs d'hommes » (Lc 5,10). Un détail, à cet égard significatif, nous ramène à la seconde question posée à la fin de la partie précédente : le fait que Pierre se penche vers le spadassin noir, qu'il semble sur le point de lui adresser la parole et que la posture de celui-ci, légèrement incliné, suggère un geste réciproque, comme si leurs deux corps tendaient l'un vers l'autre – tandis que la main du Christ retombe sur le gandin, touchant presque la plume qui orne son chapeau. Pointe avancée de la bande à Matthieu, dans un rapport tangentiel, presque tactile avec les deux visiteurs, le spadassin noir paraît soudain le plus prompt à se lever et à suivre⁶⁶. Cette situation est peut-être l'indice qu'en dernière instance, ni le Christ ni Pierre ne visent une personne particulière lorsqu'ils appellent ; la visée, aussi singularisante soit-elle, a une signification plus large, plus ouverte, à destination de la foule (Mc 2, 13-14) et de tous les hommes⁶⁷. Rappelons que, dans les Évangiles, *La Vocation* de Matthieu est immédiatement suivie par la fête que celui-ci organise chez lui avec Jésus et ses amis pêcheurs, tous assis « à table dans sa maison », au grand dam des pharisiens (Mt 9,10-13). La « suivance » n'est donc pas un acte de sélection qui arracherait Matthieu à sa bande, qui le désolidariserait de son milieu, pour l'en détourner. Par un raccourci saisissant (qui se trouve aussi dans le texte évangélique en Mc 9,13-15), ceux qui sont autour de la table de la collecte, s'ils ne sont pas appelés *nommément* par le Christ, se retrouveront *tout à l'heure* autour de la même table, dans la maison de Matthieu, tout proche de Jésus. Pierre, pointant de l'index le poisson-pêcheur et penchant en même temps du côté du spadassin noir, nous ramène à ce que nous avons vu en analysant l'*index sui* : un acte d'abord personnel et autoréférentiel finit par impliquer les autres. Cette dynamique d'élargissement et d'enrôlement était liée

66. Ce que l'on retrouve chez les caravagesques hollandais, notamment dans *La Vocation de saint Matthieu* de Hendrick ter Brugghen (vers 1620, huile sur toile, 153,5 × 195 cm, Le Havre, MuMa, inv. 77-7) et celle de Jacob van Oost le Vieux (1641, huile sur toile, 156 × 237 cm, Bruges, Musée Groeninge). Voir L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, op. cit., p. 235-238.

67. Sur Pierre et l'Église, voir G. Careri, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, op. cit., p. 203-204.

alors, on l'a vu, aux apories de la représentation picturale (pour l'index, et aussi pour le regard de Matthieu, convergeant avec celui des spadassins). Mais, finalement, la double indécision de Matthieu est indissociable de cette dimension collective. Matthieu n'est pas un, mais plusieurs. Il se tient au milieu de ses complices et amis, se ramifiant en eux, s'identifiant à eux. Tous sont Matthieu et tous sont éligibles au grand saut de la « suivance ». Personne ne sera oublié ni rejeté, puisque les pires, et même les aveugles, même les indifférents sont visés par l'appel. Ce qui vaut pour l'Avide, tapi dans le coin gauche, vaut en réalité pour toute personne humaine.

CONCLUSION

Dans *Comment on regarde un tableau*, Matteo Marangoni note que l'un des événements centraux de *La Vocation*, et plus généralement de la peinture du Caravage, est la substitution à la perspective linéaire de la tradition albertainne d'une « lumière éclatante » qui construit l'espace et modèle les formes⁶⁸. Cette lumière, à la fois dissimulatrice et révélatrice, nourrit le régime visuel et interprétatif de l'indécision que nous avons étudié. Tout l'espace de *La Vocation* lui est subordonné : on voit une scène sans profondeur (la table donne la mesure de l'étroitesse du lieu), un couloir où les figures s'organisent selon un strict principe de latéralité. Le faisceau venu de la droite, jusque dans sa forme triangulaire, impose l'idée d'une *perspective lumineuse* dont le foyer transcendant se situe hors cadre. C'est donc d'une position *décentrée* que le spectateur est appelé à déchiffrer des indices et des formes partiellement visibles – bien loin de la conception qui voudrait faire de l'image peinte un outil commode, didactique et illustratif. Le clair-obscur n'est pas un artifice visant à dramatiser gratuitement la scène représentée, mais un moyen de rendre impossible toute relation frontale à l'image pour ordonner celle-ci à l'existence d'une source à la fois originaire et inaccessible.

Régies par ce principe de latéralité, les ambivalences que nous avons relevées s'organisent selon une progression qui va du plus circonscrit au plus englobant : si la main du publicain constitue une indécision locale (qui est Matthieu ?), nous avons vu qu'une indécision narrative existait aussi pour la scène prise dans son entier (De quel épisode de l'évangile de Matthieu s'agit-il, vocation ou paiement ?), indécision narrative prenant en quelque sorte un caractère absolu avec la figure du Christ qui semble contracter en elle tout l'évangile (S'agit-il d'un Christ convoquant ses apôtres ou d'un Christ déjà ressuscité ? Sommes-nous au début ou à la fin ?). Le regard du spectateur est ainsi amené à se déplacer de la gauche vers la droite et de la droite vers la gauche (et jamais, ou rarement, du premier plan à l'arrière-plan), en butant sur des signes que le clair-obscur rend à la fois saillants et équivoques. L'indécision est inséparable d'une « virtualité » qui, comme on a pu le noter, insuffle à l'image une mobilité visuelle et spirituelle sans laquelle le processus moral de la conversion ne pourrait être rendu adéquatement⁶⁹.

68. Matteo Marangoni, *Comment on regarde un tableau*, trad. fr. D. Lombard, Neuchâtel, éditions du Griffon, 1947, p. 158.

69. G. Careri, *Caravage. La peinture en ses miroirs, op. cit.*, p. 206.

C'est ce qui explique aussi que le « littéralisme » du Caravage n'ait rien d'aveugle ou de rigide : si le peintre se situe au plus près des textes et, contre un art trop conventionnel, fait de cette proximité une source d'invention et d'audace, c'est dans le but d'exprimer la signification morale de *La Vocation* et la métamorphose de Matthieu⁷⁰. On l'a vu pour l'auto-désignation qui est aussi auto-accusation. On le constate également pour l'appel : quand les mots de l'Évangile ne disent que l'injonction (*Sequere me*) et la « suivance » (*Et surgens*), Le Caravage figure l'effet immédiat de *La Vocation* sur le récepteur, la *déprise*, la réorientation, qui est l'acte de naissance d'une relation appelée à grandir. Car, et c'est un point crucial, à l'appel de Jésus ne succède pas un acte de conversion qui interviendrait après lui ; l'appel est, *dès son énonciation, mouvement de conversion* dans celui qui l'entend. L'hésitation apparente de Matthieu signifie bien plutôt la mise en route performative d'une résolution implacable, mais saisie « à l'état primitif⁷¹ » – d'une cause qui, engrenant son effet, doit encore dompter la chair et entraîner le corps. Matthieu ne s'étonne pas : il s'éveille.

Quant au spectateur de *La Vocation*, il est lui aussi maintenu dans un état de tension et de recherche, invité à faire fonctionner l'image et à reconnaître en même temps ses limites : celle-ci dépend d'une source de lumière située au-delà, lumière de Dieu, mais aussi lumière de la foi qui, seule, permettra de dépasser les apparences pour en saisir la signification personnelle et intime. Tout cela fait-il de *La Vocation* une peinture dévote ? On pourra tenter d'aligner l'art du Caravage sur les réquisits de la Contre-Réforme et du *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582) du cardinal Paleotti ; on pourra le renvoyer à Charles Borromée et à la fonction centrale qu'il accorde à la vision dans le culte et la pratique dévotionnelle⁷². Mais ces rapprochements, pour légitimes qu'ils soient, buteront sur le sentiment d'un excès, d'un *saut qualitatif* qui s'accomplit chez le peintre lombard. Le Caravage a beau imiter la nature, se conformer aux Écritures, favoriser dans ses œuvres la dévotion et l'exercice spirituel, la virtuosité et la radicalité qu'il démontre cadrent mal avec l'interprétation conservatrice de ces différents principes et avec l'idée que l'artiste devrait se sacrifier à Dieu en renonçant à son pouvoir de création et d'imagination⁷³. Ce pouvoir s'affirme partout dans *La Vocation* qui est, si l'on peut dire, une *scène de genre transcendée*, réinventée par la lumière divine et par le génie du peintre. Au chapitre 15 de *La Solitude Caravage*, Yannick Haenel remarque que le visage de l'artiste dans *Le Martyre de saint Matthieu*⁷⁴ et celui du Christ dans *La Vocation* se font face, qu'ils sont « disposés en miroir l'un de l'autre⁷⁵ ». Détail troublant qui suggère que ce Christ au bras tendu pourrait être aussi une image de l'artiste au travail, à bonne distance de la toile, à la fois

70. G.-J. Salvy, *Le Caravage, op. cit.*, p. 107.

71. *Idem*.

72. A. H. Muraoka, *The Path of Humility, op. cit.*, p. 118.

73. *Ibidem*, p. 114.

74. *Le Martyre de saint Matthieu*, 1599/1600, huile sur toile, 323 × 343 cm, Rome, Saint-Louis-des-Français, chapelle Contarelli, mur de droite.

75. Y. Haenel, *La Solitude Caravage, op. cit.*, p. 67.

résolu et minutieux dans l'exécution, pratiquant un art que l'on dira dévot et insoumis⁷⁶.

Olivier Dubouclez
Université de Liège – U.R. Traverses

N.B. Les figures auxquelles renvoie la présente contribution sont consultables sur le site de la Société d'Étude du XVII^e siècle.



Résumé

Cet article montre que les nombreuses ambivalences présentes dans *La Vocation de saint Matthieu*, loin de compromettre son unité, sont au service de la figuration exacte des textes évangéliques et d'un dispositif dévotionnel original : l'image, par le jeu des références et la mise au travail du regardant, ne cesse de varier et de s'enrichir. Reconnaître en l'indécision (P. Burgard, L. Pericolo, G. Careri) une véritable force plastique permet de résoudre la question de l'identité de Matthieu et de faire surgir d'autres thèmes visuellement opératoires, le Paiement du tribut et la Résurrection du Christ, qui, articulés à celui de *La Vocation*, dramatisent l'expérience de la conversion.

Mots-clés : Caravage, dix-septième siècle, esthétique, histoire de l'art, Masaccio, peinture italienne, théologie.

Abstract

Indecision at Play. "Literalism" and Ambivalence in Caravaggio's *Calling of Saint Matthew*

This article shows that the numerous ambivalences to be found in Caravaggio's *Calling of Saint Matthew*, far from ruining its unity, contribute to the exact figuration of Gospel texts and result in an original devotional device: the image, thanks to the interplay of references and the active role of the viewer,

76. La première version de cet article fut une lettre adressée en mai 2021 à Denis Guénoun après la lecture de son livre *Matthieu* et tout particulièrement des pages consacrées à *La Vocation*. Cette étude lui est naturellement dédiée, en témoignage d'amitié et de gratitude.

is constantly varying and enriching. Acknowledging indecision (P. Burgard, L. Pericolo, G. Careri) as a true plastic force makes it possible to solve the question of Matthew's identity and reveal other visually operative themes within the picture, the Tribute Money (Mt 17:24-27) and the Resurrection of Christ, which, connected with Matthew's calling, dramatize the experience of conversion.

Keywords: aesthetics, Caravaggio, history of art, Italian painting, Masaccio, seventeenth-century painting, theology.