



LE CONFLIT DE VALEURS DU ROI BALTHAZAR : APPROCHE SEMIOTIQUE DE LA COULEUR NOIRE

Anne BEYAERT-GESLIN (Université Bordeaux-Montaigne)

INTRODUCTION

Les rois mages qui, d'après l'Évangile de Matthieu, ont reconnu puis suivi l'étoile de la Nativité pour offrir les plus beaux présents de la terre à l'enfant Jésus, ont bénéficié d'une dévotion particulièrement intense à partir du XII^e siècle. À cette époque, les noms d'origine persane de Melchior, Balthazar et Gaspard leur ont été attribués. Butaud¹ évoque certaines légendes qui, témoignant d'une popularité particulière en Italie et en Provence, dessinent une généalogie faisant de la famille des Baux des descendants de Melchior ou de Balthazar, voire des deux en même temps. Héros de multiples légendes, les trois personnages accumulent en effet les motifs de fascination. Ils viennent de pays lointains : la « première Inde » pour Melchior (la Nubie et toute l'Arabie), la « deuxième Inde » pour Balthazar, roi de Saba et de Godolie² et la « troisième Inde » pour Gaspard, roi de Tharse et de l'île d'Égrisola³. Ce ne sont pas seulement des personnages bibliques mais des rois, titre accordé à la fin du XIII^e siècle, et de surcroît des mages, autrement dit des magiciens. Si le terme « mage », suivant l'*Encyclopédie Universalis*⁴, est employé comme synonyme de « sectateurs de Zoroastre » et renvoie à une tribu iranienne, le mot « magie » évoque des pratiques occultes. Les mages sont, si l'on en croit les auteurs classiques, des devins, des astrologues, des sages et des sorciers. Venus de contrées inconnues, à la fois savants, magiciens et porteurs de richesses extraordinaires (l'or et deux parfums précieux, l'encens et la myrrhe), les rois mages comblent donc à maints égards l'imagination. Leur geste d'adoration fut même envisagé comme une métaphore pour promettre l'abondance et placer un événement sous des auspices favorables, comme le laisse penser la commande d'un tableau représentant l'*Adoration des mages* faite à Pierre-Paul Rubens par la municipalité d'Anvers pour la salle de l'hôtel de ville dans laquelle devait se conclure un traité de paix entre l'Espagne et les Pays-Bas du Nord (la Trêve de Douze

¹ Germain Butaud, « Généalogie et histoire des rois mages : les origines légendaires de la famille des Baux (XIII^e-XV^e s.) », *Cahiers de Fanjeaux*, n°43, *Famille et parenté*, 2008, p. 107-154.

² Cette deuxième Inde correspond « peut-être à l'Éthiopie » pour Laurent Bolard qui souligne ainsi la difficulté à définir le point de départ des mages. « Si le point d'arrivée est connu, Bethléem, le point de départ ne l'est pas », écrit-il. Il retrace les différentes origines qui leur furent attribuées en prenant pour base le Psaume 72 verset 10 (« les rois de Tarsis et des îles/rendront tribut/Les rois de Saba et de Seba/feront offrande »). Les lieux furent précisés et surtout dissociés dès Tertullien, la Perse revenant à Melchior, l'Inde à Balthazar et l'Arabie à Gaspard. Pour Jacques de Moravagine, « ils vinrent des confins de la Perse et de la Chaldée où coule le fleuve de Saba, d'où vient le nom de Sabée que porte leur pays ». Marco Polo, vers la même époque, affirme que les rois viennent de Perse et propose trois origines : Sava, Axa et Caxan, situées dans le centre-ouest de l'actuel Iran. *L'Historia trium Regum (Histoire des Trois Rois)*, rédigée entre 1364 et 1375 par Jean de Hildesheim, attribue aux rois les trois Indes mentionnées par Butaud. Bolard les réfère finalement à la tradition la plus forte, celle des trois continents connus : à Gaspard, l'Asie ; à Melchior, l'Europe ; à Balthazar, l'Afrique. Voir, pour toutes ces localisations, Laurent Bolard, « Le cortège des mages. Espace, temps et dévotion dans la peinture italienne du XV^e siècle », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, n°91-1, 2011, spécialement p. 10-11.

³ Butaud, *op. cit.*, p. 107-154.

⁴ Jean Varenne, « Mages », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 5 mai 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/mages/>



ans), en 1608. La commande pour ce lieu profane témoigne non seulement d'une équivalence symbolique faite entre les rois mages et les négociateurs de la trêve, eux aussi issus de pays étrangers, mais surtout des retombées commerciales escomptées par la municipalité avec la promesse d'une levée du blocus de l'Escaut⁵. Une efficacité symbolique⁶ est attendue de la représentation de l'*Adoration des mages* pour transformer les états de choses et s'attirer la prospérité.

Pour les peintres, les trois rois sont des personnages magnifiques qui ajoutent à la spiritualité de la scène de la Nativité une épaisseur imaginaire en invitant l'observateur à retracer leurs aventureux voyages et à inventer les trésors et contenus des cassettes merveilleuses offertes à Jésus. Pourtant, si ces personnages composent dès l'abord un motif privilégié de la peinture religieuse, celle du roi venu d'Afrique dénommé Balthazar⁷ présente un problème particulier puisque cet homme noir ne peut plus être inférieurisé comme il l'est tout au long de l'histoire de l'art, mais doit au contraire être restitué dans son statut de monarque. Les scènes d'*Adoration des mages* peintes par Rubens incarnent précisément cette considération particulière accordée au roi noir. Une analyse sémiotique de cinq tableaux du maître d'Anvers peints entre 1609 et 1629 et consacrés au thème permettra d'observer le conflit de valeurs construit par l'énonciation, de préciser les formes de cette réhabilitation et le statut particulier du personnage dans la scène.

COMMENT DEVALORISER UNE FIGURE ?

Posons tout d'abord les éléments de ce qui pourrait constituer une règle générale. Dans une étude précédente⁸, nous avons posé les principes d'une énonciation⁹ qui, conjugués à des propriétés iconographiques définissant une apparence (formes, couleurs, texture, lumière, etc.), permettent au producteur d'une image, l'énonciateur/observateur, de valoriser ou dévaloriser relativement une figure. La valorisation obéit d'abord à une polarité centre-périphérie qui, suivant l'attraction centripète du tableau, place les figures qui « importent » le plus au centre de la composition. Elle suit également une répartition dans la profondeur, ce qui permet de contrôler à la fois leur largeur et leur hauteur, donc leur taille¹⁰. Cette double clé de répartition détermine non seulement la distance entre la figure et l'énonciateur/observateur, mais aussi la hiérarchie des figures rassemblées en graduant plus ou moins leur importance relative. Ces critères permettent d'envisager une double tension qui, centripète et privilégiant le premier plan, valorise une figure et, centrifuge et la repoussant vers le fond, tend au contraire à la dévaloriser.

⁵ Voir pour plus de précisions, Arnauld Brejon de Lavergnée (dir.), « Les commandes de la bourgeoisie à Rubens. Les œuvres profanes », *Rubens*, catalogue de l'exposition Rubens du Palais des Beaux-Arts de Lille, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 69.

⁶ La première mention du concept est faite dans Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, 135-1, 1949, p. 5-27.

⁷ Le prénom Balthazar semble le plus fréquent, mais Arasse, notamment, prend le parti de Gaspard (voir *infra*). C'est seulement au milieu du XIV^e siècle qu'apparaît le roi noir Balthazar dans les récits des rois mages. En 1375, dans son *Historia trium Regum*, Jean de Hildesheim mentionne explicitement un roi « noir éthiopien » descendant de la Reine de Saba.

⁸ Anne Beyaert-Geslin, *L'invention de l'Autre. Le Juif, le Noir, le paysan, l'Alien*, Classiques Garnier, 2021, 148 p.

⁹ Je me réfère ici à l'initiateur des théories de l'énonciation, Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tomes 1 et 2, Paris, Gallimard, 1966 et 1974. Le transfert de ces théories linguistiques au visuel a été problématisé et exemplifié dans Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin & Audrey Moutat (dir.), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, 268 p.

¹⁰ La profondeur est « une localité globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là », Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1989, p. 65.



L'insertion dans la profondeur n'est pas la seule marque de distanciation, mais doit être associée à la direction de la figure. Représenté de face, le visage produit un effet de rapprochement et de profil, au contraire, d'éloignement. Dans des pages célèbres, Schapiro¹¹ associe aux deux orientations des équivalents pronominaux : la face correspond à un « je » et le profil à un « il » ou « elle », qui introduisent des mises à distance différentes vis-à-vis de l'observateur. Une clause culturelle donne certes à ces directions des sens variés mais, précise cet auteur, toujours en suivant une polarité : le contraste peut signifier le noble et le vulgaire, l'actant principal et le secondaire, etc. Quelle que soit la règle culturelle, la face endosse néanmoins la valeur la plus haute et le profil, la plus basse¹². Dans la mesure où seul le contraste de ces valeurs est signifiant, le couple face/profil doit être observé dans des scènes de groupe, par exemple dans les représentations de Jésus et de ses apôtres étudiées par Schapiro. Dès lors, l'axiologie perd son sens pour un portrait autonome. Si le portrait de Jean II Le Bon (1360) du Musée du Louvre fournit une exception célèbre, le plus éclatant démenti à cette règle du profil est offert par la tradition italienne¹³ qui, au-delà d'une simple utilisation idiosyncrasique¹⁴, représente ainsi ses illustres souverains en suivant le modèle de l'effigie des monnaies romaines.

LA POSITION, LA TAILLE ET LA DIRECTION

Si cette exception du portrait individuel doit être conservée à l'esprit, la correspondance linguistique du profil avec un « il » ou un « elle » introduit d'autres nuances. En effet, suivant Benveniste, cette troisième personne revêt deux sens opposés¹⁵, outrageant ou respectueux, qui correspondent l'un comme l'autre à une mise à distance. Dans un tableau, ces deux modes d'éloignement ont en commun d'empêcher l'échange des regards. Cette possibilité d'interaction détermine en outre la valeur conférée au trois-quarts, une orientation moins souvent commentée alors qu'elle est la plus récurrente dans les portraits. Cette orientation dominante tend du reste à accentuer la vocation des deux autres, en faisant des marqueurs de conflit qui contrastent avec la valeur conciliante, pacifique, du trois-quarts. Sur ce point, les portraits de groupe hollandais étudiés par Riegl¹⁶ sont les meilleurs exemples. Ils présentent le plus souvent tous les visages des membres des corporations de trois-quarts dans un mouvement coordonné marquant le dialogue, l'échange mutuel, ce qui restitue au demeurant la forme de vie de la Hollande protestante de l'époque. À l'énonciation agonistique et dissensuelle construite sur le contraste de la face et du profil, ces portraits collectifs constitués de visages de trois-quarts opposent une énonciation neutre et consensuelle¹⁷.

Mais une ultime réserve doit encore être faite. Si les pronoms « il » ou « elle » associés au profil, loin de stigmatiser systématiquement l'Autre, peuvent être considérés au contraire comme une marque de déférence, l'orientation de profil favorise quant à elle la péjoration. Contrairement à la représentation de trois-quarts ou au quasi-profil qui dessinent un corps en

¹¹ Meyer Schapiro, « Face et profil comme formes symboliques », *Les mots et les images*, trad. française, Paris, Macula, 2000, p. 93-121.

¹² Meyer Schapiro, *op. cit.*, p. 107.

¹³ Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande*, Paris, Adam Biro, 2004, p. 111.

¹⁴ On pense par exemple aux portraits de Paolo Ucello.

¹⁵ Benveniste évoque une forme d'allocution vis-à-vis de quelqu'un qui est présent, correspondant soit à « l'outrage » soit, au contraire, au « respect qui fait d'un être bien plus qu'une personne ». C'est une « manière de révérence [qui] élève l'interlocuteur au-dessus de la condition de personne et de la relation d'homme à homme », écrit-il. Voir à ce sujet Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 228 et suivantes.

¹⁶ Aloïs Riegl, *Le portrait de groupe hollandais*, traduction française, Paris, Hazan, 2008, 544 p.

¹⁷ Anne Beyaert-Geslin, « Portrait de groupe, portrait collectif : quelques règles de construction », Pierluigi Basso-Fossali (dir.) *Créativité sémiotique et institutions du sens dans la dialectique entre l'individuel et le collectif*, Presses universitaires de Limoges, collection *Semiotica Viva*, 2021, p. 325-338.



mouvement, il immobilise les traits, ce qui facilite la schématisation, mais dessine aussi une figure asymétrique, accidentée et marquée par l'irrégularité. Ainsi, le dessin de profil permet-il de modifier la taille des différentes composantes (nez, front, bouche...), ce qui le dispose à la caricature¹⁸.

Ces nuances prises en compte, l'inventaire des critères élémentaires de répartition de la valeur peut être dressé : ce sont la position (centre vs périphérie), la taille et la direction (face vs profil). Ces principes généraux ont permis d'étudier plusieurs chefs-d'œuvre de la peinture (Giotto, Dürer, Titien, Ingres, notamment)¹⁹ afin de mettre au jour des stratégies de péjoration qui opposent la représentation de la figure du Juif et celle du Noir dans les scènes collectives. Dans ces tableaux, les deux figures sont certes également dévalorisées cependant, ces critères s'organisant différemment, ils construisent une autre négativité et leur confèrent des statuts distincts. Le Juif représenté au centre du tableau, de profil et au premier plan est dépeint comme un « méchant », autrement dit un égal du personnage principal. Le Noir représenté en marge, de profil quand il n'est pas dépourvu de visage, est repoussé dans la profondeur du tableau voire dissimulé dans l'ombre. La femme noire est, tout particulièrement, utilisée comme faire-valoir d'une figure blanche dont elle érotise le corps²⁰. Le Noir est ainsi représenté tel un inférieur.

LA DEROGATION DU ROI MAGE NOIR

Cette axiologie restituée ici de façon très sommaire, sans tenir compte de la grande variété des scènes et des époques, peut-elle être conservée pour le mage noir de la Nativité ? Dans l'art européen, les représentations de personnages à la peau noire sont repérées dès l'Antiquité romaine. Avec l'essor de la traite, les esclaves et les serviteurs noirs étaient nombreux aux Pays-Bas et en Italie et apparaissent de ce fait dans les tableaux des écoles flamandes et vénitienes des XV^e et XVI^e siècles²¹. Le personnage noir symbolise alors un certain rapport entre l'Europe et l'Afrique et témoigne du regard porté sur les Africains. Parce qu'il représente plus que lui-même, il n'est pas seulement un thème de la peinture occidentale, mais un symbole de l'Autre dont le sens évolue au fil du temps. Jusqu'à la Renaissance, il est le plus souvent associé aux ténèbres, à « une noirceur venue de l'intérieur et qui se communique au teint », observe Sachs²². En tant qu'habitant d'une contrée lointaine, il est aussi rapproché des créatures fantastiques des règnes animal et végétal, d'où sa présence dans le *Jardin des délices* de Bosch : « dans cet Éden naturaliste, note Stoichita, les Noirs non majoritaires, sont présents en nombre »²³. Les représentations du XVI^e siècle témoignent d'un intérêt anthropologique : l'homme noir témoigne du partage des passions entre tous les êtres humains. Au XVIII^e siècle, il symbolise encore l'Orient et, suivant l'expression de Sachs, « toutes les marchandises exquises qui affluent des pays lointains »²⁴, cependant la connotation exotique se tourne en grotesque. C'est seulement au XIX^e siècle que les peintres

¹⁸ Ce point est développé dans Anne Beyaert-Geslin, *L'invention de l'Autre. Le Juif, le Noir, le paysan, l'Alien*, Classiques Garnier, 2021, 148 p.

¹⁹ Anne Beyaert-Geslin, *L'invention de l'Autre*, *Ibid.* Pour ces différentes analyses, on se reportera plus spécialement aux chapitres « Le Juif et Judas » (p. 50-52) et « L'événement du Noir » (p. 65-84).

²⁰ Voir notre analyse de *Diane et Actéon* du Titien, où la servante noire placée sur le bord droit du tableau, « appariée » à la sa maîtresse blanche, dirige l'attention sur elle par le jeu de « flèches » orange de son vêtement tout en transformant son corps immaculé en un « objet à toucher » par le soulignement d'un contraste textural, dans Anne Beyaert-Geslin, *L'invention de l'Autre*, *op. cit.*, p. 71-73.

²¹ Ignacy Sachs, « L'image du Noir dans l'art européen », *Annales* n° 24-4, 1969, p. 883-893.

²² Ignacy Sachs, *op. cit.*, p. 885.

²³ Victor I. Stoichita, *L'image de l'Autre, Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Hazan-Musée du Louvre, 2014, p. 47.

²⁴ *Ibid.*



commencent à s'approcher de lui, le considérant peut-être comme une personne, pour broser un portrait individuel²⁵.

Ce survol suffit à retrouver quelques connotations qui, tranchant avec le travail de péjoration de l'énonciation (par la position, la taille et la direction), investissent tout de même le roi noir de significations magnifiques. S'ajoutant aux connotations exotiques, les richesses qu'il apporte avec lui introduisent des contenus positifs que son prestige de monarque, de savant et de magicien vient encore décupler. Dans les analyses qui suivront, plusieurs points feront l'objet d'une attention particulière. Si, comme le note Stoichita, le Noir apparaît le plus souvent en tant que « Noir nu » dans l'imaginaire comme dans la peinture occidentale²⁶, tel un être « essentiellement nu »²⁷ pour le voyageur, le roi noir lui-même pouvant être simplement vêtu d'un linge blanc dans certaines représentations de l'Épiphanie, la parure du mage Balthazar peint par Rubens doit être examinée. Mais il y a autre chose. Cette nudité étant, pour les Occidentaux du XV^e siècle, considérée comme le caractère principal des Africains, elle est aussi associée à la « luxure africaine »²⁸. Le Noir est d'abord un corps qu'on regarde avec curiosité et « seulement accidentellement ou incidemment »²⁹, un visage. Un masque aux traits grossiers s'y substitue souvent, à moins que ce visage ne soit dissimulé par la position de son corps car, en tant qu'esclave ou serviteur, il est la plupart du temps représenté en action, au travail. Dans nos scènes d'Adoration, il conviendra de porter l'attention sur la représentation de ce visage qui, devant être considéré comme le foyer de l'identité, inscrit finalement le personnage dans l'humanité.

Comment caractériser l'exception du roi noir ? Une possibilité de concession pourrait être évoquée. Inspiré par le sémioticien Claude Zilberberg³⁰, ce procédé énonciatif consiste à rapprocher deux réalités éloignées et, en l'occurrence, contradictoires, sur le principe de l'antiphrase (initiée par « bien que », « malgré », « quand même »...). La concession que Zilberberg rapporte à la poésie et à la peinture trouve sans doute sa meilleure illustration au théâtre avec le personnage d'Othello, *the Moor of Venice* de Shakespeare (1664) qui est noble, courageux, aimable et beau, paré de toutes les vertus bien que noir, oserait-on dire. La concession est un ressort dramaturgique répandu qui met en opposition grâce et disgrâce pour faire du dépassement de la fatalité un enjeu existentiel, comme c'est le cas dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, par exemple.

LE ROI MAGE PEINT PAR BRUEGHEL

Comment se manifeste cette concession dans les scènes d'Adoration ? Pour préciser la comparaison des figures du Juif et du Noir, nous avons prolongé l'analyse d'Arasse³¹ consacrée à *L'Adoration des mages* de Brueghel l'Ancien (1564)³² et observé une sorte de réhabilitation du mage noir. Avant cela, cette étude avait précisé l'histoire des trois rois et le statut de celui qu'il

²⁵ Voir à ce sujet l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse* présentée du musée d'Orsay, du 25 mars au 14 juillet 2019 qui retrace l'évolution de cette figure, de la première abolition de l'esclavage en France (1794) à nos jours.

²⁶ Stoichita cite Jean Devisse et Michel Mollat, *L'image du Noir dans l'art occidental*, II, 2 Fribourg, Office du livre, 1979, p. 241.

²⁷ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 47.

²⁸ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 49.

²⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 59.

³⁰ Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs*, Presses universitaires de France, 2011, 188 p. et Claude Zilberberg, *La structure tensive, suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*, Presses universitaires de Liège, collection Sigilla, 2016, 163 p.

³¹ Daniel Arasse, « Un œil noir », *On n'y voit rien. Descriptions*, Folio essais, 2003 (2000), p. 59-94.

³² Brueghel l'Ancien, *L'Adoration des mages*, 1564, 111,1 X 82,2 cm, huile sur chêne, National Gallery, Londres. Il s'agit de l'une des trois versions de la scène d'Adoration réalisée par le peintre, l'unique version verticale.



dénomme Gaspard parmi eux. Avant la première représentation d'un roi noir par Rogier van der Weyden vers 1460, les protagonistes de l'Épiphanie étaient blancs mais différenciés par leur génération : ils incarnaient les trois âges de la vie³³. Lorsque le mythe ancien d'un royaume chrétien situé en Afrique, au sud de l'Égypte, fut ravivé, l'idée d'un christianisme africain fut acceptée, ce qui valut au mage noir « un succès sensationnel »³⁴, explique Arasse. Son image se répandit rapidement au point qu'au début du XVI^e siècle, Gaspard le Noir faisait « presque obligatoirement partie de l'attirail luxueux des *Adorations* »³⁵ en particulier dans les Flandres. Le principe de répartition de la différence par la couleur de peau (un mage blanc, un jaune, un noir par référence aux trois continents connus, l'Europe, l'Asie et l'Afrique) se superposant au premier, c'est à lui que revint la place du benjamin. Dans les scènes d'Adoration, il est donc le plus jeune, svelte et vigoureux, mais aussi le plus élégant. Le luxe de son habit royal est ostentatoire, note encore Arasse et, renforcé par le caractère exotique de la figure de l'homme noir qui autorise toutes les fantaisies de formes, de matières et de couleurs, il lui donne parfois « l'allure (anachronique) d'une image de mode »³⁶. Ces propriétés inversent bien entendu les valeurs négatives attribuées au Noir dans la peinture chrétienne où lui incombe traditionnellement le rôle de l'esclave ou du bourreau du Christ.

Dans le tableau de Brueghel, le roi noir se présente de trois-quarts dos, debout sur le bord droit. Il est chaussé de bottes rouges et vêtu d'un grand manteau immaculé terminé par des franges. Sa tête ceinte d'un bandeau blanc et d'une couronne se détache sur une plage rouge. Il apporte en cadeau une somptueuse nef en or. Son visage tourné vers la gauche semble tout petit au milieu des plages chromatiques claires. Avec son manteau blanc surdimensionné par rapport au visage minuscule, la figure est donc assez intrigante et témoigne à la fois d'une mise en visibilité qui relève de l'ostentation, et d'une invisibilisation, d'un empêchement de voir. Si ses contours sont précisément dessinés, jusqu'à la pointe de la capuche et son interminable cordelette, le manteau constitue une grande plage blanche uniforme introduisant une sorte de vide dans le tableau. C'est comme s'il manquait quelque chose ou comme si le mage et son paletot ne formaient qu'une figure décorative reléguée hors de l'histoire racontée. Pourtant, la haute figure soulignée par les lignes verticales de ses coutures renforce le bord droit du tableau en y installant un point de vue. Notre regard, glissant sur la plage blanche, lui donne le statut d'un « faux-cadre » qui le repousse vers la partie gauche, là où il y a effectivement « quelque chose » à voir, en l'occurrence une scène figurative et narrative dense.

Mais le mage noir ne compte pas pour rien. Si ses deux compagnons sont des « imbéciles blancs » qui, « avec leur bêtise et leur laideur bien visibles », contrastent « avec la beauté mal visible du roi africain »³⁷, il ouvre grands les yeux, même si, noirs sur noir, ceux-ci se distinguent à peine. Son œil attentif s'oppose à la myopie de son vieux compère et aux yeux « chassieux »³⁸ de Melchior. Si sa jeunesse lui permet de mieux voir, le roi noir bénéficie en outre d'un point de vue privilégié sur la scène principale. Il est certes tenu à distance du groupe, ce qui, selon Arasse, « par-delà celle de la lointaine et mythique Afrique, trahit un reste de prudence par rapport à ce nouveau de couleur »³⁹. Pourtant, de cette place, il est le seul à pouvoir déterminer le sexe du nouveau-né et à attester qu'il s'agit bien d'un garçon⁴⁰. Voici une nouvelle forme de la concession qui, tout en plaçant le roi venu d'Afrique en marge – là où est en règle générale relégué le Noir – lui accorde le meilleur point de vue sur l'objet de valeur. Son

33 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 74.

34 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 73.

35 *Ibid.*

36 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 74.

37 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 67-68.

38 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 77.

39 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 75.

40 Arasse souligne l'importance de cette vérification du sexe de l'enfant à l'époque de Brueghel.

regard orienté presque parallèlement au plan du tableau lui accorde de surcroît, à lui seul, le privilège de voir à notre place. Lui revient le statut d'observateur délégué⁴¹ dans le tableau : il est notre témoin et assesseur, un pied dans l'énoncé et l'autre dans l'énonciation. Une compétence supplémentaire pourrait encore lui être attribuée car la distance du mage noir, qui contraste avec la proximité du vieux roi agenouillé devant Jésus, lui permet d'embrasser la totalité de la scène, de la comprendre et de porter sur elle ce regard réflexif qui, l'érigeant en juge, le rétablit dans son statut de personne⁴².



Figure 1 : Pieter Bruegel l'Ancien, *L'Adoration des Mages*, 1564, conservé à la National Gallery, Londres (source : Wikimedia)

41 La figure est construite par Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, 272 p.

42 Cette capacité de jugement complète une compétence qui serait seulement perceptive. Voir, pour ce point, Jean-Claude Coquet, *Phusis et logos : une phénoménologie du langage*, Presses universitaires de Vincennes, 2007, 296 p.

LE ROI NOIR CHEZ PIERRE-PAUL RUBENS

Conservons ces résultats à l'esprit pour étudier cinq *Adorations des mages* peintes quelques décennies plus tard par Pierre-Paul Rubens. Le maître anversois a réalisé au moins dix versions du thème, toutes aux dimensions monumentales. Pour des questions de disponibilité, notre observation se limitera à cinq d'entre elles conservées au musée du Prado (1609, désormais Fig. 1)⁴³, celui des Beaux-arts de Lyon (1617-1618, Fig. 2)⁴⁴, au musée de l'Hermitage de Saint-Petersbourg (vers 1620, Fig. 3)⁴⁵, au musée royal d'Anvers (1624, Fig. 4)⁴⁶ et au Louvre (1626-1629, Fig. 5)⁴⁷.



Figure 2 : Pierre-Paul Rubens, *L'Adoration des Mages*, 1609, conservé au Museo Nacional del Prado, Madrid (source : Wikimedia).

43 Il s'agit de la version commandée par les échevins d'Anvers pour la salle de l'hôtel de ville, évoquée précédemment.

44 251 X 328 cm.

45 235 X 277 cm

46 99 X 139 cm

47 283 X 219 cm



Figure 2 : Pierre-Paul Rubens, *L'Adoration des Mages*, 1617-1618, conservé au musée des Beaux-Arts, Lyon (source : Wikimedia).



Figure 3 : Atelier de Pierre-Paul Rubens, *L'Adoration des Mages*, 1620, conservé au Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg (source : Wikimedia).



Figure 4 : Pierre-Paul Rubens, *L'Adoration des Mages*, 1624, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers (source : Wikimedia).



Figure 5 : Pierre-Paul Rubens, *L'Adoration des Mages*, 1626-1629, Musée du Louvre, Paris (source : Wikimedia).

L'étude se concentrera sur la figure du roi noir et les modalités de l'énonciation. Un regard superficiel met en effet au jour des agencements de certaines données, les unes qui relèvent de l'iconographie et caractérisent l'apparence de la figure et son accessoirisation (formes, couleurs, textures, etc.) et les autres qui restituent son inscription dans le tableau, ce qui relève de la mise en discours (position, taille, direction). Ces données produisant des effets de sens contraires, leur agencement peut référer à la concession et confère à Balthazar des statuts particuliers et ambigus.



Commençons par le format des tableaux. Leurs dimensions sont variables mais, à l'exception de la figure 3, se conforment à un format vertical. Chacun des tableaux réunit trois groupes : la Sainte Famille (Jésus, Marie, Joseph), la foule plus ou moins importante, et le trio des mages qui se place globalement entre les deux groupes. L'organisation des tableaux est déterminée par la localisation de la Sainte Famille : dans la partie gauche (Figs. 1, 3, 5) ou droite (Figs. 2 et 4), ce qui occasionne un déplacement de notre regard jusqu'à elle en suivant une courbe descendante dans la version du Prado (Fig. 1) qui est également marquée par un contraste entre le désordre de la foule (les formes diagonales et enchevêtrées) et l'ordre et le calme de la famille. Dans ces différentes versions, la parure des mages retient l'attention et s'impose en raison de l'intensité des couleurs, de l'accessoirisation, des détails, du contraste des textures mates et brillantes. Gaspard (deuxième dans l'ordre de l'âge) porte invariablement un manteau rouge sauf dans la version 3 où il est endossé par Balthazar, le roi noir. Melchior, le plus vieux, est toujours nu tête ; Gaspard porte une seule fois un turban (Fig. 2) alors que Balthazar arbore systématiquement un couvre-chef, soit un turban blanc, soit un petit chapeau bicolore (Fig. 4) soit un simple bandeau blanc (Fig. 3). Ces couvre-chefs blancs qui mettent en valeur son teint sombre, ne sont qu'un élément d'une parure très élaborée. À chaque fois, en effet, Balthazar retient l'attention par l'élégance de son habit (cape, ceinture, etc.) mais aussi de son allure quand il se dresse, altier, une main sur la hanche (Figs. 2 et 4). Tout se passe comme si, avec la superbe et la force de l'âge, il concentrait sur sa seule personne l'imaginaire de richesse et d'exotisme associé à l'Épiphanie.

Son inscription dans le tableau confirme-t-elle ce privilège ? Si les trois personnages se placent, en tant que groupe, entre la Sainte Famille et la foule bigarrée, Balthazar semble toujours le plus éloigné, derrière, ce qui suggère un parallèle avec la figure de Joseph, lui aussi toujours placé derrière Marie et l'enfant. Cette localisation pourrait du reste confirmer l'enfoncement dans la profondeur dû aux dominantes souvent sombres et froides de son habit⁴⁸. Vis-à-vis du groupe des mages, Balthazar est toujours au troisième plan, l'ordre de préséance des deux autres pouvant varier, même si la figure agenouillée correspond toujours à Melchior. En revanche, le roi noir est situé au milieu du tableau, presque exactement au centre arithmétique (Figs. 4 et 5), sa tête un peu plus haute formant un triangle avec celle de Marie et du vieux mage (Fig. 5). S'il est placé d'un côté, son turban immaculé, contrastant avec sa peau et le fond sombre, retient alors toute l'attention (Fig. 5) à moins que la plage uniforme que constitue le grand manteau écarlate de son voisin, immobilisant le regard qui descend de la droite, ne le reporte sur lui pour inviter à détailler son visage et son turban orné d'une plume dépassant le couvre-chef (Fig. 1). Toujours placé au troisième rang, Balthazar se présente de face, contrairement aux deux autres, et expose les traits de son visage marqué par l'attention. Il se tient perpendiculairement, vis-à-vis des deux autres comme de la Sainte Famille, toujours un peu plus grand que les autres protagonistes.

Tout comme *l'Adoration des mages* de Breughel, celles de Rubens racontent une histoire de circulation des regards. Le mage noir n'est certes plus en marge du tableau, même s'il reste à distance et impose une autre façon de voir à partir de sa position. Tandis que son aîné s'approche au plus près du nouveau-né, son corps agenouillé tourné vers lui, Balthazar se tient tout droit (en Fig. 5, il se penche légèrement), tel un pivot, le ventre en avant comme pour consolider la pose (Fig. 4) et ses yeux, dont l'intensité et la direction sont soulignés, restent disponibles à ce qui l'entoure. Deux façons de voir sont mises en opposition : soit que le corps agenouillé désigne exclusivement l'objet de valeur en lui consacrant son regard, soit que le regard mobile posté sur un corps bien droit se rende disponible à toute la scène et à ses protagonistes, pour intensifier l'attention ou élargir le champ et scruter, fixer ou, au contraire, contempler. Debout, placé perpendiculairement et à l'arrière, Balthazar peut balayer du regard

⁴⁸ Voir en particulier le contraste entre les deux vêtements rouges des protagonistes du premier plan dans la Figure 5.



à la fois la Sainte Famille et ses deux compagnons, échanger un regard ou dialoguer avec Melchior, comme le laisse supposer l'intrigante version où il tourne le dos (Fig. 3).

Dans ce panneau plus large que haut, Rubens a cessé de décliner le motif et en renverse radicalement la construction. Placé à nouveau de façon perpendiculaire, Balthazar, la tête ceinte d'un simple bandeau blanc, est maintenant de dos. Derrière lui, la scène est animée. Les mains s'agitent et les visages se tournent les uns vers les autres pour former un cercle à peu près fermé sur lui-même puisque seul un comparse tout à fait à l'arrière-plan, à droite (celui qui tient un marteau), et l'enfant qui pousse la tête sur le bord droit, échangent un regard avec l'observateur. Son visage dissimulé, le roi noir est placé au premier plan et retient toute l'attention en raison de sa somptueuse cape rouge doublée d'or au col d'hermine, celle d'un monarque, qui compose un triangle asymétrique. Ici, les paramètres semblent s'assembler en suivant une logique nouvelle où la magnificence et l'éclat de l'habit, s'ajoutant à la localisation de la figure au premier plan et à sa dimension, compensent la dévalorisation de la représentation de dos.

Dans ces différentes versions, l'énonciation remet en jeu l'association de données iconographiques et sémiotiques qui valorisent ou dévalorisent relativement une figure, aboutissant à des configurations différentes. Les *Adorations des mages* peintes par Rubens conservent donc certains acquis de celle de Breughel observée précédemment, mais introduisent des modifications qui prennent le sens de la concession : le roi noir se tient certes invariablement à distance, mais ceci le situe au centre de l'action. Son visage est la plupart du temps exposé de face mais, lorsqu'il tourne le dos (Fig. 3), il s'avance au premier plan et la couleur de son manteau, la plus intense du tableau, formant une vaste plage presque uniforme, tend à l'avancer encore en contrastant avec la couleur froide des habits de ses deux voisins. Ainsi ne voit-on plus que lui.

CONCLUSION

Cette étude sur les pas de Balthazar, le roi noir magnifique, a montré comment Rubens renouvelle la problématique du point de vue posée par le thème de *l'Adoration des mages*. Dans cette histoire de regards où il est question d'accorder à l'un ou l'autre une autorité sur le voir et sur la révélation de la Bonne Nouvelle, la notion de distance s'avère essentielle. Or il ne s'agit pas seulement de porter un regard éloigné sur l'objet de valeur (le sexe de l'enfant) car la position centrale du roi noir, perpendiculaire au groupe, le rend disponible à d'autres objets périphériques. Dans quelle mesure cette extension du champ visuel en largeur comme en profondeur modifie-t-elle la fonction métadiscursive de Balthazar, celle qui est propice au commentaire et à l'analyse ? Si Melchior peut attester la naissance d'un enfant de sexe masculin en mobilisant l'intensité et la faible extension caractéristiques de la scrutation⁴⁹, Balthazar peut lui aussi revendiquer une fonction d'attestation avec son regard mobile, potentiellement panoramique, capable de balayer tout le champ de présence en s'arrêtant ici ou là. Il peut poser le regard sur l'enfant, sur Marie, sur Melchior qui regarde l'enfant, sur Gaspard qui regarde Melchior qui regarde l'enfant, etc. Il ne s'agit pas seulement d'attester une présence, mais de témoigner d'un événement. Balthazar est le témoin du témoin, de loin en loin, et donc l'observateur, une instance à laquelle il faut en ce cas donner, plutôt qu'un sens banal et générique, celui de la diplomatie que le dictionnaire Larousse décrit ainsi : « personne dont la mission est de regarder le déroulement de certains événements afin d'en rendre compte (Un observateur des Nations unies) ».

Cette définition pourrait néanmoins contenir une limitation. En effet, si l'on suit le dictionnaire, Balthazar serait certes « la personne qui participe à une assemblée, à une

49 Voir Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 272 p.



commission, etc. », mais ce statut, par opposition à celui de participant, lui dénierait en contrepartie le droit « d'intervenir dans le débat et de voter », donc de prendre une part véritable à l'événement vis-à-vis duquel il occupe pourtant une position privilégiée. La version de l'*Adoration* où Balthazar tourne le dos (Fig. 3), celle qui déroge à la simple déclinaison du motif, pourrait donc suggérer un sens figuré caché sous le sens propre : lorsque le roi noir prend position au premier plan, est-ce pour dialoguer avec ses voisins qui forment un cercle fermé, prendre la parole et intervenir dans le débat, autrement dit prendre position ? Observateur délégué (qui s'autorise à tourner le dos à celui dont il obtient la délégation), acteur métadiscursif capable d'analyser, de commenter l'événement et de le juger, le roi noir pourrait alors, non seulement voir et exercer toutes les possibilités de la vision (apercevoir, scruter, contempler, etc.), mais aussi écouter, dire et faire, ce qui le rétablirait plus pleinement encore dans son statut de personne.



BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, Daniel, « Un œil noir », *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Folio essais, 2003 (2000), p. 59-94.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 357 p.
- BEYAERT-GESLIN, Anne, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Paris, De Boeck, 2017, 236 p.
- BEYAERT-GESLIN, Anne, *L'invention de l'Autre. Le Juif, le Noir, le paysan, l'Alien*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 148 p.
- BEYAERT-GESLIN, Anne, « Portrait de groupe, portrait collectif : quelques règles de construction », Pierluigi Basso-Fossali (dir.), *Créativité sémiotique et institutions du sens dans la dialectique entre l'individuel et le collectif*, Presses universitaires de Limoges, collection Semiotica Viva, 2021, p. 325-338.
- BOLARD, Laurent, « Le cortège des mages. Espace, temps et dévotion dans la peinture italienne du XV^e siècle », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 2011, n° 91-1, p. 3-20.
- BREJON DE LAVERGNEE, Arnauld (dir.), *Rubens*, catalogue de l'exposition Rubens du Palais des Beaux-Arts de Lille, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, 320 p.
- BUTAUX, Germain, « Généalogie et histoire des rois mages : les origines légendaires de la famille des Baux (XIII^e-XV^e s.) », *Cahiers de Fanjeaux n°43 Famille et parenté*, 2008, p. 107-154.
- COQUET, Jean-Claude, *Phusis et logos : Une phénoménologie du langage*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2007, 296 p.
- DEVISSE, Jean et MOLLAT, Michel, *L'image du Noir dans l'art occidental*, II, 2 Fribourg, Office du livre, 1979, 281 p.
- DONDERO, Maria Giulia, BEYAERT-GESLIN, Anne, Moutat, Audrey (dir.), *Les plis du visuel. Reflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, 268 p.
- FONTANILLE, Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, 200 p.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 294 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, n°135-1, 1949, p. 5-27.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1989 (première édition publiée en 1964), 93 p.
- RIEGL, Alois, *Le portrait de groupe hollandais*, traduction française, Paris, Hazan, 2008 (première édition publiée en 1902), 544 p.
- SACHS, Ignacy, « L'image du Noir dans l'art européen », *Annales*, n° 24-4, 1969, p. 883-893.



- SCHAPIRO, Meyer, « Face et profil comme formes symboliques », *Les mots et les images*, traduction française, Paris, Macula, 2000, p. 93-121.
- SCHAPIRO, Meyer, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », *Style, artiste et société*, traduction française, Paris, Gallimard, 1990 (première édition publiée en 1983), 439 p.
- STOICHITA, Victor I., *L'image de l'Autre, Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Hazan-Musée du Louvre, 2014, 280 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande*, Paris, Adam Biro, 2004 (première édition publiée en 2000), 288 p.
- ZILBERBERG, Claude, *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, 188 p.
- ZILBERBERG, Claude, *La structure tensive, suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*, Presses universitaires de Liège, collection Sigilla, 2016, 163 p.