¿ Interrogations ?
revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales

Dietschy Nathalie

Dans la peau de saint Sébastien : Renee Cox et Samuel Fosso

Pour citer l'article

Dietschy Nathalie, « Dans la peau de saint Sébastien : Renee Cox et Samuel Fosso », dans *revue ¿ Interrogations ?*, N°16. Identité fictive et fictionnalisation de l'identité (II), juin 2013 [en ligne], http://revue-interrogations.org/Dans-la-peau-de-saint-Sebastien (Consulté le 2 mai 2024).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Résumé

Depuis les années 1970 et en particulier dès les années 1980, les artistes, et notamment les photographes, ont utilisé un alter ego et employé la fiction pour se raconter et traiter de questions relatives aux trois principaux signes identitaires : le genre, l'ethnie et l'orientation sexuelle. Le présent article propose d'analyser deux autoportraits d'artistes noirs, l'Afro-Américaine Renee Cox et l'Africain Samuel Fosso, se représentant dans la peau de saint Sébastien. Chacun d'eux, à sa manière, interroge l'identité noire et, au travers d'un double, d'une figure emblématique ou iconique, traite de l'histoire des représentations, de l'héritage iconographique, des influences occidentales, de l'identité collective et du statut des Noirs.

Mots-clés : autoportrait, Jésus-Christ, minorité, photographie, saint Sébastien

Abstract

Since the 1970's and in particular from the 1980's, the artists, including photographers, have used an alter ego and fiction to represent themselves and deal with issues of the three main signs of identity : gender, ethnicity and sexual orientation. This article aims to analyze two self-portraits from black artists, the African-American Renee Cox and the African Samuel Fosso, who show themselves as saint Sebastian. Each of them, in different ways, questions the black identity and, through an emblematic or iconic figure, discusses the history of representations, the iconographical heritage and Western influences, and examines the notion of collective identity and the status of the Blacks.

Keywords : Jesus-Christ, minority, photography, saint Sebastian, self-portrait

Introduction

L'autoportrait permet de sonder son image, de témoigner du temps qui passe, d'affirmer son statut ou de dévoiler ses états d'âme [1], mais il peut aussi être l'occasion de se travestir [2]. Déguisé, adoptant les traits d'un autre [3], l'artiste tout en se montrant, se réfugie derrière un personnage d'emprunt. L'usage de son corps permet d'*« attirer l'attention »* du spectateur et de montrer que *« par le truchement d'une multitude de rôles »*, l'identité ne se réduit pas à *« une extériorisation d'émotions ni à un moyen d'échange autobiographique »* [4]. La fiction devient ainsi partie prenante de la quête de soi.

Depuis les années 1970 et en particulier dès les années 1980, les artistes, et notamment les photographes, ont souvent utilisé un double et employé la fiction pour se raconter et traiter de questions relatives aux trois principaux signes identitaires : le genre, l'ethnie et l'orientation sexuelle [5]. Le choix du masque porté ou l'usage d'une figure mythologique, religieuse ou allégorique pour se représenter, s'avèrent refléter une facette de soi, fantasmée ou correspondant à une réalité. Il est significatif de constater que les artistes actuels se servent de la figure du Christ comme moyen, non seulement d'assumer leur identité, de dévoiler leur sentiment d'appartenir à une minorité et leur impression profonde d'être exclu, mais aussi de revendiquer leurs positions politico-sociales [6]. Le Christ de la Passion, figure martyrielle par excellence pour les Chrétiens, connaît un intérêt croissant dans le champ profane de la photographie de ces trente dernières années. *Alter ego* de l'artiste qui remonte au célèbre *Autoportrait* de 1500 [7] d'Albrecht Dürer, et aux nombreuses identifications au Christ de la peinture de la fin du XIXe siècle [8], la figure christique se double aujourd'hui du statut de porte-parole. Les photographes traitant de questions identitaires, plus spécifiquement de thèmes liés aux minorités, l'utilisent en effet pour traduire leurs protestations [9]. Plusieurs artistes homosexuels, à l'image d'Elisabeth Ohlson, d'Adi Nes, d'Evergon ou de Ron Athey, identifient leur sentiment d'exclusion causé par leur orientation sexuelle ou par la contamination du sida, au calvaire vécu par le Christ [10]. Pourtant, la figure identificatoire la plus répandue dans la communauté *gay* est saint Sébastien [11], jeune martyr romain criblé de flèches et représenté depuis la Renaissance dans les œuvres de Guido Reni ou du Sodoma, en apollon androgyne à la beauté torturée [12]. Le martyr permet de célébrer la nudité et la jeunesse, comme sous les traits de pinceaux de Fra Bartolomeo, qui trace une silhouette à la fois raffinée et musclée du bellâtre nu, vêtu d'un pagne transparent fort peu pudique (*Saint Sébastien*, ca. 1514) [13]. Giorgio Vasari raconte que l'œuvre du peintre florentin, par la description exacerbée de la grâce physique du garçon, détournait l'attention vertueuse des Chrétiennes : *« Lorsque le tableau fut exposé dans l'église, les frères, dit-on, s'aperçurent, en confessant leurs pénitentes, que le talent de Fra Bartolomeo, en donnant vie à la beauté lascive du modèle,*

portait au péché celles qui le regardaient » [14]. Malgré la connotation homoérotique de saint Sébastien, héritée de la Renaissance [15], d'autres types d'interprétation, plus militante, se sont aussi développés. L'artiste américain Ron Athey, par exemple, séropositif depuis 1986, s'identifie à la fois au Christ et à saint Sébastien, traduisant son état de malade au travers du corps supplicié. Il se projette dans la figure de l'Homme de Douleur, tout comme il transpose le culte de saint Sébastien, protecteur de la peste au Moyen Âge, dans le contexte actuel de l'épidémie du sida [16].

Saint Sébastien peut aussi, c'est ce que nous allons montrer, servir d'autres causes et notamment celles relatives aux discriminations raciales et à la question plus générale de l'identité. Le peintre né au Soudan et vivant aujourd'hui en France, Hassan Musa, s'est approprié la figure du martyr, s'en servant par exemple comme d'un double dans son *Autoportrait en saint Sébastien* (1997) [17]. L'artiste de confession musulmane, mais se déclarant non-croyant, confie qu'il *« trouve des échos un peu partout »* [18] de la Bible, et explique que la connaissance des Écritures est nécessaire à la compréhension des œuvres artistiques européennes qui ont dominé l'histoire de l'art. L'impact de la culture eurocentrée et chrétienne est ainsi clairement assumé, mais Musa considère aussi que saint Sébastien *« correspond au message »* [19] qu'il tâche d'exprimer dans ses œuvres. En s'emparant de figures chrétiennes telles que saint Sébastien qu'il associe à des personnalités récentes qui ont été souvent qualifiées de martyr – Che Guevara [20] ou Van Gogh [21] – l'artiste *« critique la présence hégémonique de la culture occidentale »* [22] et fait preuve de métissages à la fois culturels et confessionnels, refusant d'ailleurs l'étiquette d'artiste africain [23]. Les figures religieuses ou les motifs iconographiques sont détournés par l'artiste, qui estime plutôt qu'il les *« ressuscite »*, qu'il *« réactive leur énergie enfouie pour déclencher la réflexion »* [24] sur ses propres préoccupations.

Les photographes Renee Cox et Samuel Fosso ont tous deux posé dans la peau d'une figure chrétienne et, plus particulièrement, de saint Sébastien. Leurs autoportraits impliquent un processus de projection ou de confusion entre l'identité de l'artiste et celle empruntée. Il existe en effet deux processus de travestissement. L'artiste peut se déguiser, à l'image d'*Untitled #216* (1989, série *History Portraits*) [25] de Cindy Sherman qui constitue une réplique ouvertement parodique du diptyque de Jean Fouquet représentant la *Vierge à l'Enfant* (1450-1455) [26]. Sherman imite explicitement une attitude codifiée par l'histoire de l'art et, fardée, portant des prothèses, elle joue un rôle dans une posture léguée par la tradition picturale. L'artiste ne conçoit nullement la Vierge comme un *alter ego*, mais traite plutôt des chefs-d'œuvre de l'art, de l'héritage iconographique occidental et se positionne en les copiant de façon excessive et théâtrale [27]. Ce processus de travestissement est parodique, alors que le second mode est sérieux et consiste en l'identification de l'artiste à une figure, dans le cas présent, religieuse. Cette démarche connaît deux variantes : soit l'artiste, à travers des traits physiques, une posture, une attitude tend à ressembler à un personnage ; soit il donne sa propre physionomie à l'épisode qu'il met en scène. Renee Cox et Samuel Fosso, tous deux de manière pourtant très différente, ainsi que nous allons l'analyser, appartiennent à la seconde catégorie de travestissement. Leur processus identificatoire est sincère. En se montrant dans la peau d'un autre, ils dévoilent leur propre identité, à la fois intime et collective et traitent de leur statut de minorité ethnique, et également de genre dans le cas de Renee Cox.

Nous souhaiterions, à travers l'étude de leur démarche respective et l'analyse de leurs autoportraits dans la peau de saint Sébastien, comprendre l'emploi du martyr chrétien comme hypothétique *alter ego* et évaluer ce que ce double peut décrire de l'artiste lui-même. Renee Cox et Samuel Fosso, chacun à leur manière, interrogent l'identité noire [28] et, au travers d'un double, d'une figure emblématique ou iconique, traitent de l'histoire des représentations, de l'héritage iconographique, des influences occidentales, de l'identité collective et du statut des Noirs.

L'intégration de son identité : Renee Cox

Renee Cox, photographe afro-américaine, née en 1960 à Colgate, en Jamaïque, vivant aujourd'hui à New York, ne cesse de se photographier dans des rôles divers, qu'il s'agisse d'une super-héroïne fictive dans la série *Raje* (1998) ou dans des *remakes* de chefs-d'œuvre occidentaux, à l'instar de *Baby Back* (2001, série *American Family*) [29] qui revisite la fameuse *Grande Odalisque* (1814) [30] d'Ingres. Cox y impose un nouvel idéal de beauté qu'elle incarne : la femme noire [31]. Les rôles qu'elle choisit, à l'image de l'odalisque, sont une manière de s'emparer des représentations traditionnelles héritées des siècles d'art européen et érigées en icônes culturelles, qu'elle tente de dépasser en les intégrant physiquement. Sa démarche, ouvertement féministe et anti-raciste, se manifeste ainsi dans sa propre mise en scène, dans la peau d'un autre. Son corps réunit en effet deux statuts minoritaires, ethnique et de genre, lui permettant de revendiquer à la fois la place des femmes – en particulier la femme noire – et le rôle de la communauté afro-américaine dans la société

américaine.

Renee Cox a posé en Madone dans *Yo Mama's Pietà* (1996) [32] et *The Yo Mama* (1996, Fig. 1), en Christ dans *Yo Mama's Last Supper* (1996) [33] et en saint Sébastien dans *41 Bullets at Green River* (2001, Fig. 1). *Yo Mama's Pietà*, version dérivée de la célèbre *Pietà* (1498-1499) [34] de Michel-Ange, montre deux figures à la peau noire : le Christ complètement nu couché sur les genoux de l'artiste. Dans *The Yo Mama* (Fig. 1), Renee Cox, chaussée de talons aiguilles, se tient debout et porte un enfant, tous deux nus. Photographiée en légère contre-plongée, elle baisse les yeux et fixe le spectateur d'un regard assuré, d'un air déterminé, exhibant sans pudeur son corps dévêtu. Au lieu d'étreindre son enfant de manière maternelle et protectrice, elle le retient simplement de ses deux mains, celui-ci étant ainsi presque à l'horizontale, dans une position inconfortable qui, pourtant, semble amuser le garçon. Renee Cox cite les traditionnelles peintures de la Vierge à l'Enfant, mais s'en éloigne et propose une version personnelle du motif, dans laquelle elle se dégage du rôle de Madone pour se présenter à la fois en mère et en femme : *« La série Yo Mama est une représentation objective des femmes revendiquant leur féminité et leur pouvoir dans le monde de l'art et du commerce, de la domination masculine blanche et du genre »* [35].

41 Bullets at Green River (Fig. 1) présente l'artiste entièrement nue et saignant de multiples blessures, attachée à un tronc d'arbre avec une large corde claire, les bras noués au-dessus du visage. Malgré l'absence de flèches – attributs du martyre de saint Sébastien –, la pose de Renee Cox, bras ligotés contre un arbre, ainsi que son attitude mêlant souffrance et sensualité, évoquent explicitement la persécution du saint. Le titre de l'œuvre renvoie à un fait divers qui a défrayé la chronique en 1999, lorsqu'un Afro-Américain, Amadou Diallo, est abattu dans le Bronx par la police de New York [36]. Quatre policiers blancs, à la recherche d'un violeur en série dont le signalement correspondait à Diallo, croyant qu'il était armé – il ne l'était pas –, tirent quarante et une balle en direction du jeune homme qui tente de s'enfuir [37]. L'acte est rapidement qualifié de bavure policière et cristallise la brutalité de la police et les discriminations envers la communauté noire. Des manifestations sont organisées pour dénoncer la violence des policiers [38] qui seront acquittés à leur procès, un an plus tard [39]. Renee Cox, prenant la pose du martyr, évoque les persécutions vécues par la communauté afro-américaine en citant ce drame qui avait soulevé l'indignation. En situant la scène à Green River, dans l'état de New York, près de la frontière avec l'état du Massachussetts, la photographe fait-elle aussi référence au meurtrier en série américain surnommé « The Green River Killer », coupable de dizaines de meurtres de femmes, dont certaines ont été retrouvées noyées dans les eaux de la Green River, dans l'état de Washington [40] ? En s'identifiant au martyr, elle dénoncerait ainsi les crimes commis envers les femmes. Si cette hypothèse n'est pas confirmée, on peut néanmoins lire dans le corps féminin supplicié qu'exhibe Renee Cox, la représentation du statut de la femme, et en particulier de la femme noire.

Si Renee Cox se montre dans la peau d'un autre, de la Madone, de saint Sébastien ou du Christ, elle ne se dissimule pourtant jamais, et cela est essentiel, derrière un costume ou sous du maquillage. Les rôles qu'elle endosse n'impliquent pas de métamorphoses qui pourraient empêcher de la reconnaître. Au contraire, en posant régulièrement nue, la photographe renverse le processus identificatoire, en imposant son propre corps, sa propre apparence. Plutôt que de s'exposer dans la peau d'un double, elle exhibe fièrement son apparence, et décrit les figures chrétiennes par le biais de sa propre identité. La démarche de Cox remonte en effet au constat que les Afro-Américains sont *« invisibles »* [41] dans l'iconographie chrétienne. Interrogée sur l'utilisation récurrente de son corps dans ses photographies, Renee Cox s'insurge contre tout reproche de narcissisme, dénonçant un clivage entre les artistes blancs et noirs : *« C'est intéressant que des femmes blanches comme Cindy Sherman utilisent leur propre corps et personne ne les traite de narcissiques. C'est comme si elles en avaient le droit. En tant que femme afro-américaine, c'est en quelque sorte choquant quand je le fais. J'en suis offensée. […] Selon moi, la beauté de tout cela réside dans la célébration des différences »* [42]. Les œuvres de Cox, dans lesquelles elle se montre souvent nue, décomplexée et consciente de son vecteur érotique, constituent une prise de pouvoir, une réappropriation iconographique qui vise des préoccupations politiques et sociales : la place de la femme, la lutte contre les discriminations raciales, l'intégration des minorités dans l'Église. *Yo Mama's Last Supper* (1996) est en cela emblématique : posant à la place du Christ, Renee Cox, entièrement dévêtue, entourée de onze apôtres noirs et d'un disciple blanc, institue un nouveau culte dans lequel la femme afro-américaine qu'elle représente, acquiert une place de choix au sein du clergé, mais également dans la société en général : *« Je prétends que vous pouvez incarner le rôle du Christ, les filles, et vous asseoir au centre de la table et présider »* [43]. Son attitude dans sa version de la *Cène* (1495-1497) [44] de Léonard de Vinci est symbolique : alors que les apôtres imitent les expressions léguées par le peintre de la Renaissance, Renee Cox établit une rupture avec la tradition picturale en ne posant pas assise, mais en se tenant debout et nue. L'instant décrit dans la détrempe milanaise renvoie à l'annonce de la trahison, ce que le Christ-Cox semble défier. Sûre d'elle, combattive, l'artiste n'adopte pas la posture d'un

Christ acceptant sereinement et en silence son destin tragique, mais celle d'une militante qui se lève pour à la fois affirmer son identité, et exiger d'être intégrée dans l'iconographie chrétienne [45]. Son comportement signale sa volonté de se dégager de l'état de martyr, de victime, pour promouvoir une position engagée. La même démarche se lit dans *41 Bullets at Green River* : tout en distinguant clairement les nombreuses blessures qui parsèment le corps nu de Renee Cox, le spectateur est aussi attiré par les courbes de l'artiste, offertes au regardeur.

L'emprunt d'identités : Samuel Fosso

Né en 1962 à Kumba, au Cameroun, l'artiste Samuel Fosso, se choisit souvent comme sujet de ses photographies [46]. Ses autoportraits témoignent du jeu de rôle qu'il opère dans une visée, comme Renee Cox, à la fois revendicatrice et intégratrice. Au sein de la série *African Spirits* (2008, Fig. 2), il se met systématiquement en scène, déguisé en figures emblématiques des Noirs, des "esprits africains". Il incarne tour à tour Patrice Lumumba, qui a œuvré pour l'indépendance du Congo belge, la militante proche du parti nationaliste Black Panther Angela Davis, qui a lutté pour les droits des Afro-Américains, le Martiniquais Aimée Césaire, initiateur du mouvement littéraire de la négritude ou le poète et premier président de la République du Sénégal Léopold Sédar Senghor. Ces personnalités représentent toutes pour le photographe *« des icônes des indépendances africaines et du mouvement des droits civiques aux Etats-Unis »*. *« Grâce à eux »*, poursuit-il, *« je ne suis plus un sous-homme. Je suis libre ! Même si mes droits ne sont pas aussi bien respectés que ceux des Blancs, je me sens libéré de mes chaînes »* [47]. Le caractère engagé aux accents panafricanistes du travail identitaire de Fosso se manifeste dans le choix des personnalités qu'il incarne devant son objectif. Chaque cliché est présenté comme un « *autoportrait* » [48], Fosso assumant cette galerie d'autoreprésentations comme des facettes de sa personne, façonnées par les grands noms de l'Histoire des Noirs. La série devient alors le lieu de rencontres entre l'artiste et celles et ceux qui l'inspire. *« La photo est pour moi une façon d'échapper à moi-même pour rejoindre les autres »* [49], confie l'artiste. Le genre de l'autoportrait implique pour Samuel Fosso *« le portrait d'un autre »* [50], d'une figure de projection qui lui permet, au travers de la fiction, de jeux de rôles, de l'« examen de l'*identité comme performance* » [51], de se révéler devant son propre objectif photographique.

Derrière les accessoires, les costumes, les perruques, les chapeaux et les bijoux – le photographe était assisté de maquilleurs et de stylistes pour son projet –, c'est bien le visage de l'artiste qui se dégage par le biais de ces hommes et femmes qu'il admire, une manière *« d'adapter un sujet à un personnage »*, déclare Samuel Fosso et d'*« utiliser mon propre corps pour raconter une histoire »* [52]. Pourtant, ainsi que le remarque Simon Njami, dans la série *African Spirits*, *« Fosso a totalement disparu. Les corps que nous voyons représentés ne sont plus le sien mais bien ceux de ceux qu'il incarne »* [53]. Ses autoportraits impliquent en effet un rôle d'emprunt que Fosso incarne et qui dévoile une facette du photographe lui-même. Cet intermédiaire révèle plus encore ses convictions profondes, ses préoccupations sociales, ses opinions politiques : *« Comme dans toutes mes œuvres, je suis à la fois le personnage et le metteur en scène »*, déclare-t-il. *« Je ne me mets pas moi-même dans les photographies : mon travail est basé sur des situations spécifiques et des personnages avec qui je suis familier, des choses que je désire, que j'élabore dans mon imagination et, qu'ensuite j'interprète. J'emprunte une identité »* [54]. Ces identités empruntées font pourtant partie de sa propre identité, de son histoire. En se photographiant dans la peau de ceux qui ont compté dans l'Histoire politique et culturelle des Noirs, Samuel Fosso intègre physiquement la mémoire collective relative à ses origines.

Renee Cox, qui a vécu en France et y a découvert les galeries de portraits exposés dans les monuments historiques, réalise leur impact dans la conscience d'appartenir à un groupe et de reconnaître sa portée historique, car *« elles sont vues par des générations se succédant, ce qui leur permet d'affirmer : "Nous sommes importants". Malheureusement, nous ne possédons pas cela dans la communauté afro-américaine »* [55]. La photographe s'empare alors des chefs-d'œuvre occidentaux, eurocentrés, et s'y insère, renversant les stéréotypes à la fois ethniques et de genre. Le processus est inversé chez Samuel Fosso, qui n'impose pas son propre corps au sein de sa galerie de portraits, mais, au contraire s'efface, fusionne, incarne les personnalités qu'il déploie dans sa série d'hommages.

Au sein de la série *African Spirits*, Samuel Fosso n'endosse pas seulement l'identité de Martin Luther King, d'Hailé Sélassié ou de Nelson Mandela, il réalise plus précisément des répliques de portraits de ces personnalités. En tant que modèle, il imite sa référence, tout comme il copie, en tant que photographe-metteur en scène, les clichés originaux dont il s'inspire. Ainsi reproduit-il et s'immisce-t-il, par exemple, dans le portrait pris par la photojournaliste Eve Arnold en 1961 (Magnum Photos) de Malcolm X, posant de profil, une main

agrippant sa nuque. Il duplique aussi la photographie de la cérémonie des Jeux Olympiques de 1968 (AP), portant une médaille autour du coup et levant le bras droit vers le ciel, imitant le médaillé d'or du 200 mètres Tommie Smith et John Carlos, qui avaient levé le poing ganté en geste de protestation à l'encontre de la situation des droits des Afro-Américains [56]. Les autoportraits déguisés d'*African Spirits* fonctionnent de cette manière : ils constituent des répliques fidèles, aisément reconnaissables, de photographies célèbres et devenues, pour la plupart, des icônes de l'Histoire, que Samuel Fosso intègre physiquement.

L'une des photographies de la série nous intéresse particulièrement, puisqu'elle fait explicitement référence à saint Sébastien (Fig. 2). Samuel Fosso y imite la star de boxe Mohammed Ali se montrant en saint Sébastien criblé de flèches. Il rejoue un autoportrait resté fameux du boxeur posant en martyr romain, publié en avril 1968 en couverture du magazine *Esquire* [57]. Accompagné de la légende « *The Passion of Muhammad Ali* », l'athlète posait en vêtements de compétition, percé de six flèches. George Lois, à qui l'on doit des dizaines de couvertures de la revue américaine, confie sur son site internet qu'il s'est inspiré d'un tableau du XVe siècle, exposé au Metropolitan Museum [58], souhaitant évoquer à travers la figure du martyr, la crise traversée par le sportif, considéré comme un traître après son refus de servir pendant la guerre du Vietnam [59]. Il explique que la position d'Ali sur le conflit lui a inspiré la comparaison avec saint Sébastien qui avait défié l'empereur Dioclétien en encourageant la diffusion de la foi chrétienne, alors qu'il était engagé dans la garde prétorienne à Rome [60]. Converti à l'islam, Ali demande conseil auprès d'Elijah Muhammad, fondateur de l'organisation musulmane afro-américaine *Nation of Islam*, avant d'accepter de poser en saint Sébastien [61]. Des essais du photographe Carl Fischer, conservés au Museum of Modern Art de New York, montrent une doublure habillée de vêtements de ville, les bras le long du corps, la jambe droite légèrement pliée, devant un fond neutre. Le second tirage comporte des ajouts au stylo rouge : le cadre, le titre du journal et l'emplacement des flèches (Fig. 3). Le résultat du cliché d'Ali en martyr, confie Lois, est un « *portrait d'un homme déifié contre les autorités* » [62], qui le pousse à s'exclamer devant Carl Fischer : « *Jésus-Christ, c'est un chef-d'œuvre* » [63].

Samuel Fosso se réapproprie ce portrait d'Ali devenu célèbre en l'imitant fidèlement, à la différence qu'il est percé de cinq flèches et non pas de six comme sur la couverture d'*Esquire*, la place des projectiles correspondant cependant exactement à l'esquisse de Carl Fischer. L'autoportrait de Samuel Fosso en Mohamed Ali, lui-même en saint Sébastien, synthétise la démarche identitaire du photographe qui endosse le rôle de personnalités d'une part, et d'autre part, remet soigneusement en scène des clichés érigés en icônes de l'Histoire. Il rend ainsi hommage à ceux « *qui ont lutté pour la cause des Noirs* » [64], fusionnant son propre visage avec ceux qui ont œuvré pour lui permettre d'être celui qu'il est aujourd'hui.

Conclusion

La figure du martyr symbolisait, dans le cas de Mohamed Ali, l'hostilité avec laquelle l'annonce de son adhésion à l'organisation *Nation of Islam* a été reçue [65] et ses déboires judiciaires face à son refus de servir son pays à la guerre du Vietnam, Ali ayant objecté que ses principes moraux et religieux prônant la paix l'empêchaient d'être engagé dans l'armée [66]. La force symbolique de saint Sébastien dépassait ainsi les différences confessionnelles et constituait même une décontextualisation, la figure du martyr chrétien servant d'*alter ego* à un athlète devenu musulman. L'usage de l'iconographie chrétienne, de la figure iconique du martyr, permettait à George Lois, l'instigateur de la photographie de couverture d'*Esquire*, d'exprimer, à travers les flèches perçant le corps de l'athlète, les critiques proférées à l'encontre du champion et la crise qu'il a traversée dans les années 1960.

La reprise de ce portrait devenu emblématique et imité par Samuel Fosso permet au photographe de s'identifier à la fois à Mohammed Ali en tant que héros, mais aussi en tant que martyr. Le photographe né au Cameroun et installé à Bangui, capitale de la République centrafricaine, appartient à l'ethnie des Igbos, peuple du sud-est du Nigéria, proche de la frontière avec le Cameroun [67]. Les croyances du peuple Igbo aux esprits des Anciens forme une composante de sa cosmologie [68]. La série *African Spirits* relève ainsi de la religion des origines de Fosso, celui-ci incarnant l'âme de ses ancêtres, des ancêtres non pas familiaux, mais culturels, sociaux et politiques.

De son côté, Renee Cox pose dans le rôle de saint Sébastien, de la Madone ou du Christ, dans le dessein de rendre visible la communauté afro-américaine majoritairement catholique. Son interprétation du martyr consiste en une réappropriation personnelle et profane qui milite pour l'intégration de la femme noire. Lasse d'être considérée comme une victime, Renee Cox renverse la connotation martyrielle des figures chrétiennes pour les transformer en figures engagées.

Cet *alter ego* que constitue le martyr s'affiche ainsi plus spécifiquement comme un porte-parole. La modalité de l'identification n'est pourtant pas la même chez Cox et chez Fosso. La première n'imite que partiellement sa source iconographique et garde sa propre identité en copiant des scènes chrétiennes, alors que Samuel Fosso dissimule son identité en réalisant des répliques exactes, des photographies à la *« magie mimétique »* [69]. Renee Cox s'empare des canons occidentaux et installe son corps au sein des représentations, bouleversant ainsi la hiérarchie léguée par une histoire de l'art dominée par les Blancs. Cette prise de pouvoir protestataire, cette rupture avec le passé, constitue également une proposition, une démarche d'intégration de nouveaux visages des figures chrétiennes. Samuel Fosso pour sa part, ne rompt pas avec le passé, bien au contraire. En rendant hommage aux esprits des anciens, influencés par les croyances igbos, le photographe, en incarnant des personnalités marquantes de l'Histoire africaine et afro-américaine, se tourne vers le passé, avec gratitude, pour interroger son identité présente et imaginer le futur.

Table des illustrations

Figure 1. Renee Cox, *41 Bullets at Green River*, série *American Family*, 2001, [En ligne]. http://www.reneecox.net/series08/series08_17.html (consulté le 1er juin 2012).

Figure 2. Samuel Fosso, *Autoportrait* tiré de la série *African Spirits*, 2008, [En ligne].

http://artmeafrica.wordpress.com/tag/samuel-fosso/ (consulté le 1er juin 2012).

Figure 3. Carl Fischer, *Design Concept on Test Photo using a Stand-in for Muhammad Ali for* Esquire *April 1968 Cover*, 1968, New York, The Museum of Modern Art, [En ligne]. http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=117297 (consulté le 1er juin 2012).

Bibliographie

Arasse Daniel, « Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello », dans *Le Corps et ses fictions*, Reichler Claude (dir.), Paris, éd. de Minuit, 1983, pp. 55-72.

Armstead Kenseth, « Surface Tensions », *Art Journal*, vol. 57, n° 3, automne 1998, pp. 4-13.

Arogundade Ben, *Black Beauty : A History and a Celebration*, New York, Thunder's Mouth Press, 2001.

Billeter Erika, « Pour une exposition », dans *L'Autoportrait à l'âge de la photographie : Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Billeter Erika (dir.), Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1985, pp. 15-25.

Blaser Christophe, « Christ-Che in Three Contemporary Works of Art », dans *Che Guevara : Icon, Myth and Message*, Kunzle David (ed.), Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Center for the Study of Political Graphics, 1997, pp. 92-93.

Bonetti Maria Francesca, Schlinckert Guido, *Samuel Fosso*, Milano, 5 Continents, 2004.

Bright Susan, *Auto Focus. L'Autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames and Hudson, 2010.

Brillant Richard, « Portraits : A Recurrent Genre in World Art », *in* : *Likeness and Beyond : Portraits from Africa and the World*, cat. d'expo., New York, The Center for African Art, 1990, pp. 11-27.

Brunet Eliane, « L'Africain de service, des zoos humains aux biennales d'art contemporain », *Ethiopiques*, n° 73, 2e semestre 2004, [En ligne]. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article117 (consulté le 1er juin 2012).

Busca Joëlle, *L'Art contemporain africain. Du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Chevrier Jean-François, « The Image of the Other », *in* : *Staging the Self : Self-Portrait Photography 1840s-1980s*, cat. d'expo., Plymouth, Plymouth Arts Centre ; Berkeley, The Imogen Cunningham Trust, 1986, pp. 9-15.

Cooper Michael, « Officers in Bronx fire 41 Shots, and an Unarmed Man is killed », *The New York Times*, 5

février 1999, [En ligne]. http://www.nytimes.com/1999/02/05/nyregion/officers-in-bronx-fire-41-shots-and-an-unarmed-man-is-killed.html?pagewanted=all&src=pm (consulté le 1er juin 2012).

Croft Karen, « Using her Body » (interview de Renee Cox), 22 février 2001, [En ligne]. http://www.salon.com/2001/02/22/renee_cox/ (consulté le 1er juin 2012).

Darriulat Jacques, *Sébastien : Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Paris, Lagune, 1998.

Dietschy Nathalie, « L'Autoportrait en Christ de Renee Cox : étude d'un scandale », *Études de Lettres*, n° 280, juin 2008, pp. 145-167.

Dietschy Nathalie, « *Ecce homo* : Jésus, l'artiste et l'homosexualité dans la photographie contemporaine », dans *Jésus en représentations*, Boillat Alain, Kaempfer Jean, Kaenel Philippe (dir.), Dietschy Nathalie (éd.), Gollion, Infolio, 2011, pp. 313-340.

Dumouchelle Kevin, « Beyond the Body Boundary : Queer(y)ing the Photographs of Rotimi Fani-Kayode and Samuel Fosso », dans *Expressions of the Body : Representation in African Text and Image*, Baker Charlotte (ed.), Bern, Peter Lang AG, 2009, pp. 63- 93.

Ezra Michael, *Muhammad Ali : The Making of an Icon*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.

Farrington Lisa E., « Reinventing Herself : The Black Female Nude », *Woman's Art Journal*, n° 2, automne 2003-hiver 2004, pp. 15-23.

Farrington Lisa E., *Creating their Own Image : The History of African-American Women Artists*, New York, Oxford University Press, 2005.

Fritsch Jane, « The Diallo Verdict : The Overview ; 4 Officers in Diallo Shooting are acquitted of All Charges », *The New York Times*, 26 février 2000, [En ligne]. http://www.nytimes.com/2000/02/26/nyregion/diallo-verdict-overview-4-officers-diallo-shooting-are-acquitted-all-charges.html?pagewanted=all&src=pm (consulté le 1er juin 2012).

Golus Carrie, *Muhammad Ali*, Minneapolis, Lerner Publ. Company, 2006.

Hartmann Douglas, *Race, Culture and the Revolt of the Black Athlete : The 1968 Olympic Protests and their Aftermath*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2003.

Heinich Nathalie, « Martyrologie de l'art moderne. Van Gogh et l'irruption de la faute », dans *L'Art moderne et la question du sacré,* Nillès Jean-Jacques (dir.), Paris, Cerf, 1993, pp. 193-213.

Hölzl Ingrid, *Der Autoporträtistische Pakt : Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2008.

Hölzl Ingrid, « Self-Portrait/Self-Vision : The Work of Samuel Fosso », *Nka : Journal of Contemporary African Art*, n° 24, 2009, pp. 40-47.

Junod Philippe, « (Auto)portrait de l'artiste en Christ », dans *L'Autoportrait à l'âge de la photographie : Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Billeter Erika (dir.), Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1985, pp. 59-76.

Kaye A. Richard, « Losing his Religion : Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr », dans *Outlooks : Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Horne Peter, Lewis Reina (ed.), London, New York, Routledge, 1996, pp. 87-105.

Koerner Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1993.

Kunzle David, « Chesucristo », dans *Che Guevara : Revolutionary & Icon*, Ziff Trisha (ed.), New York, Abrams Image, 2006, pp. 86-95.

Liotard Philippe, « L'encre et le métal. Entretien avec Ron Athey », *Quasimodo*, n° 7, printemps 2003, Montpellier, pp. 113-120.

Lucie-Smith Edward, *Race, Sex and Gender in Contemporary Art : The Rise of Minority Culture*, London, Art Books International, 1994.

Lucie-Smith Edward, *Art tomorrow*, Paris, Pierre Terrail, 2002.

Maison Rouge Isabelle de, *Mythologies personnelles : L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004.

Moore Allison, « Samuel Fosso », dans *Encyclopedia of the Twentieth-Century Photography*, Warren Lynne (ed.), vol. 1, New York, Routledge, 2006, pp. 47-550.

Moulin Joëlle, *L'Autoportrait au XXe siècle : Dans la peinture du lendemain de la Grande Guerre jusqu'à nos jours*, Paris, Adam Biro, 1999.

Musa Hassan, « Dix trucs pour ne pas devenir artiste africain », 1995, [En ligne]. http://www.pascalpolar.be/site/artisteview.php?nom_de_tri=Hassan%20Musa (consulté le 1er juin 2012).

Musa Hassan, « 6 courts textes », dans *Hassan Musa : Icônes*, cat. d'expo., NKA, Bruxelles, 2006, [En ligne]. http://www.pascalpolar.be/site/artisteview.php?nom_de_tri=Hassan%20Musa (consulté le 1er juin 2012).

Njami Simon, « Chaos et métamorphose », dans *Africa Remix : L'art contemporain d'un continent*, cat. d'expo., Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, pp. 15-25.

Njami Simon, *Samuel Fosso autoportraits : Dorian Gray à Bangui*, Paris, Revue noire, 2011, non paginé.

Nwoye Chinwe M. A., « Igbo Cultural and religious Worldview : An Insider's Perspective », *International Journal of Sociology and Anthropology*, vol. 3, n° 9, septembre 2011, pp. 304-317.

Ollier Brigitte, « Itinéraire d'un Candide africain. L'Ibo de Bangui qui se trouvait beau », *Libération*, 20 octobre 1995, [En ligne]. http://www.liberation.fr/portrait/0101155694-samuel-fosso-de-l-ethnie-ibo-photographe-installe-a-bangui-expose-ses-autoportraits-au-centre-national-de-la-photographie-itineraire-d-un-candide-africain-l-ibo-de-bangui-qui-se-trouvait-beau (consulté le 1er juin 2012).

Osterwald Tilman, « Autoportraits : l'égocentrisme de l'art », dans *L'Autoportrait à l'âge de la photographie : Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Billeter Erika (dir.), Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1985, pp. 27-33.

Oublié Jessica, « *African Spirits* : Fosso rend hommage aux leaders noirs » (interview), *Afriscope*, 14 janvier 2009, [En ligne]. http://www.afriscope.fr/African-Spirits-Fosso-rend-hommage (consulté le 1er juin 2012).

Réau Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, tome 3, Paris, PUF, 1957.

Ressouni-Demigneux Karim, *Saint-Sébastien*, Paris, éd. du Regard, 2000.

Roque Georges, « Entre majeur et mineur : la parodie », dans *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Roque Georges (dir.), Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2000, pp. 177-198.

Rrose is a Rrose is a Rrose : Gender Performance in Photography, cat. d'expo., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2006.

Saint Sebastian. A Splendid Readiness For Death, cat. d'expo., Wien, Kunsthalle Wien, 2003.

Schneider Christa, *Cindy Sherman :* History Portraits*. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, München, Schirmer/Mosel, 1995.

Schulman Arlene, *Muhammad Ali*, Minneapolis, Lerner Publ. Company, 2005.

Srivastava Vinita, « The Woman Behind the Storm », *Savoy Magazine*, mai 2001.

Svoboda Elizabeth, « Cold Case is closed by DNA Match : Green River Killer », *The New York Times*, 11 mai 2009, [En ligne]. http://www.nytimes.com/2009/05/12/science/12file-dna.html?_r=0 (consulté le 1er juin 2012).

Touya Lucie, Koudedji Thierry William, « Images sacrées, images politiques : entretien avec Hassan Musa », *Africultures*, août 2005, [En ligne]. http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4156 (consulté le 1er juin 2012).

Vasari Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1983.

Willis Deborah, *Reflections in Black : A History of Black Photographers 1840 to the Present*, New York, London, W.W. Norton & Company, 2000.

Wilgoren Jodi, « Diallo Rally focuses on Call for Strong Oversight of Police », *The New York Times*, 16 avril 1999, [En ligne]. http://www.nytimes.com/1999/04/16/nyregion/diallo-rally-focuses-on-call-for-strong-oversight-of-police.html (consulté le 1er juin 2012).

Notes

[1] Voir notamment : E. Billeter, « Pour une exposition », dans *L'Autoportrait à l'âge de la photographie : Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, E. Billeter (dir.), Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1985, pp. 15-25, p. 15 ; J. Moulin, *L'Autoportrait au XXe siècle : Dans la peinture du lendemain de la Grande Guerre jusqu'à nos jours*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 8 ; T. Osterwald, « Autoportraits : l'égocentrisme de l'art », dans E. Billeter (dir.), *op. cit.*, pp. 27-33, p. 27.

[2] Le processus de travestissement est récurrent dans la production contemporaine, à l'image du travail de Cindy Sherman. Voir notamment : S. Bright, *Auto Focus. L'Autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames and Hudson, 2010, pp. 100 *et seq.* ; I. de Maison Rouge, *Mythologies personnelles : L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004.

[3] « Je est un autre », formule devenue célèbre qu'écrit Arthur Rimbaud dans une lettre à Paul Demeny en mai 1871.

[4] S. Bright, *op. cit.*, p. 17.

[5] *Idem*.

[6] C'est le sujet de notre thèse de doctorat *Le Christ au miroir de la photographie contemporaine (1981-2011)*, soutenue en mars 2011 à l'Université de Lausanne, sous la direction du Prof. Philippe Kaenel.

[7] Huile sur panneau, Munich, Alte Pinakothek. Voir : J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1993, pp. 71-126.

[8] Au sujet des identifications au Christ en peinture, voir l'article de référence de Philippe Junod : Ph. Junod, « (Auto)portrait de l'artiste en Christ », dans E. Billeter (dir.), *op. cit.*, pp. 59-76.

[9] Edward Lucie-Smith remarque que les représentations de sujets chrétiens se multiplient *« dans une optique féministe, raciale ou homosexuelle »*. E. Lucie-Smith, *Art tomorrow*, Paris, Pierre Terrail, 2002, p. 24. Voir aussi : E. Lucie-Smith, *Race, Sex and Gender in Contemporary Art : The Rise of Minority Culture*, London, Art Books International, 1994.

[10] Voir : N. Dietschy, « *Ecce homo* : Jésus, l'artiste et l'homosexualité dans la photographie contemporaine », dans *Jésus en représentations*, A. Boillat, J. Kaempfer, Ph. Kaenel (dir.), Dietschy N. (éd.), Gollion, Infolio, 2011, pp. 313-340.

[11] Au sujet des identifications au Christ et à saint Sébastien par les artistes homosexuels, voir : R. A. Kaye, « Losing his Religion : Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr », dans *Outlooks : Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, P. Horne, R. Lewis (ed.), London, New York, Routledge, 1996, pp. 87-105.

[12] Voir : D. Arasse, « Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello », dans *Le Corps et ses fictions*, Cl. Reichler (dir.), Paris, éd. de Minuit, 1983, pp. 55-72 ; J. Darriulat, *Sébastien : Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Paris, Lagune, 1998 ; K. Ressouni-Demigneux, *Saint-Sébastien*, Paris, éd. du Regard, 2000.

[13] L'œuvre de Fra Bartolomeo, disparue, ne nous est connue que par une copie de Zacchia il Vecchio, peintre toscan de la Haute Renaissance : *Saint Sébastien avec un ange*, copie d'après Fra Bartolomeo, 1526, huile sur bois, Fiesole, couvent San Francesco.

[14] Le tableau est enlevé et acheté par le roi de France. G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1983, p. 124.

[15] L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome 3, Paris, PUF, 1957, pp. 1190-1199.

[16] Voir : N. Dietschy, *art. cit.*, 2011, pp. 313-340 ; *Saint Sebastian. A Splendid Readiness For Death*, cat. d'expo., Wien, Kunsthalle Wien, 2003 ; Ph. Liotard, « L'encre et le métal. Entretien avec Ron Athey », *Quasimodo*, n° 7, printemps 2003, Montpellier, pp. 113-120.

[17] Encres pour textile sur toile, coll. de l'artiste.

[18] L. Touya, Th. W. Koudedji, « Images sacrées, images politiques : entretien avec Hassan Musa », *Africultures*, août 2005, [En ligne]. http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4156 (consulté le 1er juin 2012).

[19] *Idem*.

[20] Hassan Musa, *Autoportrait en saint Sébastien (Che)*, 2005, encres pour textile sur toile, Beirut, Agial Art Gallery. Au sujet de l'association entre le Christ et le Che, voir : D. Kunzle, « Chesucristo », dans *Che Guevara : Revolutionary & Icon*, T. Ziff (ed.), New York, Abrams Image, 2006, pp. 86-95. Voir aussi : Ch. Blaser, « Christ-Che in Three Contemporary Works of Art », dans *Che Guevara : Icon, Myth and Message*, D. Kunzle (ed.), Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Center for the Study of Political Graphics, 1997, pp. 92-93.

[21] Hassan Musa, *San Sebastian of the Sunflower*, 1997, encres pour textile sur toile, coll. de l'artiste. À propos du statut de martyr de Vincent Van Gogh, voir : N. Heinich, « Martyrologie de l'art moderne. Van Gogh et l'irruption de la faute », dans *L'Art moderne et la question du sacré,* J.-J. Nillès (dir.), Paris, Cerf, 1993, pp. 193-213.

[22] E. Brunet, « L'Africain de service, des zoos humains aux biennales d'art contemporain », *Ethiopiques*, n° 73, 2e semestre 2004, [En ligne]. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article117 (consulté le 1er juin 2012).

[23] Voir : H. Musa, « 6 courts textes », dans *Hassan Musa : Icônes*, cat. d'expo., NKA, Bruxelles, 2006, publié sur le site de la galerie Pascal Polar qui le représente : http://www.pascalpolar.be/site/artisteview.php?nom_de_tri=Hassan%20Musa (consulté le 1er juin 2012). Voir aussi : H. Musa, « Dix trucs pour ne pas devenir artiste africain », 1995, [En ligne]. http://www.pascalpolar.be/site/artisteview.php?nom_de_tri=Hassan%20Musa (consulté le 1er juin 2012). ; L. Touya, Th. W. Koudedji, *art. cit.*, août 2005.

[24] L. Touya, Th. W. Koudedji, *art. cit.*, août 2005.

[25] Tirage chromogène couleur, New York, The Museum of Modern Art.

[26] *La Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, volet droit du diptyque de Melun, huile sur bois, Anvers, Musée Royal des beaux-arts.

[27] Voir : Ch. Schneider, *Cindy Sherman :* History Portraits*. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, München, Schirmer/Mosel, 1995. Dans *Doublonnage Portrait D* (1988, tirage chromogène couleur, Jérusalem, The Israel Museum) par exemple, le photographe japonais Yasumasa Morimura – maquillé de peinture dorée, le visage dans une bassine comme Jean-Baptiste décapité –, assume ostensiblement le caractère parodique de ses jeux de rôle. Il ne s'identifie pas à la figure chrétienne, mais il utilise le motif iconographique qu'il interprète de manière factice. Voir : *Rrose is a Rrose is a Rrose : Gender Performance in Photography*, cat. d'expo., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2006. Georges Roque distingue deux types de parodie, celle qui vise une œuvre particulière qu'elle ridiculise en exagérant certaines de ses particularités, et celle qui concerne un style, un genre de l'art *« majeur »* (p. 183). L'auteur considère que les parodies postmodernes ont *« perdu toute force critique »* par l'emploi généralisé de la pure citation, à caractère narcissique dans le cas de Morimura. G. Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », dans *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, G. Roque (dir.), Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2000, pp. 177-198, p. 197.

[28] Simon Njami souligne la difficulté de définir l'Afrique, d'en cerner les contours en-dehors des frontières géographiques puisque, ainsi que le rappelle l'auteur, l'Afrique n'est pas un pays, mais un continent, ce qui rend sa délimitation plus complexe au vu de la diversité qui la caractérise. S. Njami, « Chaos et métamorphose », dans *Africa Remix : L'art contemporain d'un continent*, cat. d'expo., Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, pp. 15-25. Eliane Brunet interroge la définition de l'art contemporain africain et le point de vue actuel du milieu de l'art sur les artistes africains dans E. Brunet, *art. cit.*, 2004. À ce sujet, lire aussi : J. Busca, *L'Art contemporain africain. Du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[29] Tirage chromogène sur aluminium, Hanover (USA), Hood Museum of Art.

[30] Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

[31] Voir : K. Armstead, « Surface Tensions », *Art Journal*, vol. 57, n° 3, automne 1998, pp. 4-13 ; B. Arogundade, *Black Beauty : A History and a Celebration*, New York, Thunder's Mouth Press, 2001 ; L. E. Farrington, « Reinventing Herself : The Black Female Nude », *Woman's Art Journal*, n° 2, automne 2003-hiver 2004, pp. 15-23.

[32] Tirage gélatino-argentique.

[33] Tirages couleur sur aluminium, cinq panneaux.

[34] Sculpture en marbre, Vatican, Basilique Saint-Pierre.

[35] Notre traduction. Renee Cox citée dans : D. Willis, *Reflections in Black : A History of Black Photographers 1840 to the Present*, New York, London, W.W. Norton & Company, 2000, p. 188.

[36] L. E. Farrington, *Creating their Own Image : The History of African-American Women Artists*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 224.

[37] M. Cooper, « Officers in Bronx fire 41 Shots, and an Unarmed Man is killed », *The New York Times*, 5 février 1999, [En ligne]. http://www.nytimes.com/1999/02/05/nyregion/officers-in-bronx-fire-41-shots-and-an-unarmed-man-is-killed.html?pagewanted=all&src=pm (consulté le 1er juin 2012).

[38] J. Wilgoren, « Diallo Rally focuses on Call for Strong Oversight of Police », *The New York Times*, 16 avril 1999, [En ligne]. http://www.nytimes.com/1999/04/16/nyregion/diallo-rally-focuses-on-call-for-strong-oversight-of-police.html (consulté le 1er juin 2012).

[39] J. Fritsch, « The Diallo Verdict : The Overview ; 4 Officers in Diallo Shooting are acquitted of All Charges », *The New York Times*, 26 février 2000, [En ligne]. http://www.nytimes.com/2000/02/26/nyregion/diallo-verdict-overview-4-officers-diallo-shooting-are-acquitted-all-charges.html?pagewanted=all&src=pm (consulté le 1er juin 2012).

[40] E. Svoboda, « Cold Case is closed by DNA Match : Green River Killer », *The New York Times*, 11 mai 2009, , [En ligne]. http://www.nytimes.com/2009/05/12/science/12file-dna.html?_r=0 (consulté le 1er juin 2012).

[41] Renee Cox citée dans : K. Croft, « Using her Body » (interview de Renee Cox), 22 février 2001, , [En ligne]. http://www.salon.com/2001/02/22/renee_cox/ (consulté le 1er juin 2012). Voir : N. Dietschy, « L'Autoportrait en Christ de Renee Cox : étude d'un scandale », *Études de Lettres*, n° 280, juin 2008, pp. 145-167, p. 146.

[42] Notre traduction. K. Croft, *art. cit.*, 22 février 2001.

[43] *« I'm saying you can play the Christ figure, girls, and sit at the head of the table and preside »*. Renee Cox citée dans : K. Croft, *art. cit.*, 22 février 2001.

[44] Tempera, Milan, église Santa Maria delle Grazie.

[45] Sur le scandale qu'a provoqué *Yo Mama's Last Supper*, voir : N. Dietschy, *art. cit.*, juin 2008, pp. 145-167.

[46] Voir : I. Hölzl, *Der Autoporträtistische Pakt : Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2008 ; I. Hölzl, « Self-Portrait/Self-Vision : The Work of Samuel Fosso », *Nka : Journal of Contemporary African Art*, n° 24, 2009, pp. 40-47.

[47] Samuel Fosso cité dans : J. Oublié, « *African Spirits* : Fosso rend hommage aux leaders noirs » (interview), *Afriscope*, 14 janvier 2009, [En ligne]. http://www.afriscope.fr/African-Spirits-Fosso-rend-hommage (consulté le 1er juin 2012).

[48] C'est ainsi que les photographies sont intitulées par la galerie Jean Marc Patras, à Paris.

[49] Samuel Fosso cité dans : J. Oublié, *art. cit.*, janvier 2009.

[50] Notre traduction. J.-F. Chevrier, « The Image of the Other », dans *Staging the Self : Self-Portrait Photography 1840s-1980s*, cat. d'expo., Plymouth, Plymouth Arts Centre ; Berkeley, The Imogen Cunnngham Trust, 1986, pp. 9-15, p. 9.

[51] Notre traduction. En italique dans le texte. K. Dumouchelle, « Beyond the Body Boundary : Queer(y)ing the Photographs of Rotimi Fani-Kayode and Samuel Fosso », dans *Expressions of the Body : Representation in African Text and Image*, Ch. Baker (ed.), Bern, Peter Lang AG, 2009, pp. 63- 93, p. 66.

[52] Samuel Fosso cité dans : J. Oublié, *art. cit.*, janvier 2009.

[53] S. Njami, *Samuel Fosso autoportraits : Dorian Gray à Bangui*, Paris, Revue noire, 2011, non paginé.

[54] M. F. Bonetti, G. Schlinckert, *Samuel Fosso*, Milano, 5 Continents, 2004 ; A. Moore, « Samuel Fosso », dans *Encyclopedia of the Twentieth-Century Photography*, L. Warren (ed.), vol. 1, New York, Routledge, 2006, pp. 47-550.

[55] Notre traduction. Renee Cox citée dans : V. Srivastava, « The Woman Behind the Storm », *Savoy Magazine*, mai 2001.

[56] Voir : D. Hartmann, *Race, Culture and the Revolt of the Black Athlete : The 1968 Olympic Protests and their Aftermath*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2003.

[57] Carl Fischer, *Muhammed Ali, New York, 1968*, 1968, tirage chromogène.

[58] Francesco Botticini, *Saint Sébastien*, ca. 1446-97, tempera et huile sur bois, New York, The Metropolitan Museum of Art.

[59] *« He was widely condemned as a draft-dodger and even a traitor. When Cassius Clay became a Muslim, he had also become a martyr »*. George Lois cité dans : http://www.georgelois.com/pages/Esquire/Esq.Ali.html

[60] Voir : K. Ressouni-Demigneux, *op. cit.*, 2000.

[61] http://www.georgelois.com/pages/Esquire/Esq.Ali.html

[62] *« Portrait of a deified man against the authorities »*. George Lois cité dans : http://www.georgelois.com/pages/Esquire/Esq.Ali.html.

[63] *« Jesus Christ, it's a masterpiece »*. George Lois cité dans : http://www.georgelois.com/pages/Esquire/Esq.Ali.html.

[64] Samuel Fosso cité dans : J. Oublié, *art. cit.*, janvier 2009.

[65] C. Golus, *Muhammad Ali*, Minneapolis, Lerner Publ. Company, 2006, pp. 42-44.

[66] A. Schulman, *Muhammad Ali*, Minneapolis, Lerner Publ. Company, 2005, pp. 49-59. Voir : M. Ezra, *Muhammad Ali : The Making of an Icon*, Philadelphia, Temple University Press, 2009 (en particulier la partie II, « Nation of Islam »).

[67] B. Ollier, « Itinéraire d'un Candide africain. L'Ibo de Bangui qui se trouvait beau », *Libération*, 20 octobre 1995, [En ligne]. http://www.liberation.fr/portrait/0101155694-samuel-fosso-de-l-ethnie-ibo-photographe-installe-a-bangui-expose-ses-autoportraits-au-centre-national-de-la-photographie-itineraire-d-un-candide-africain-l-ibo-de-bangui-qui-se-trouvait-beau (consulté le 1er juin 2012).

[68] C. M. A.Nwoye, « Igbo Cultural and religious Worldview : An Insider's Perspective », *International Journal of Sociology and Anthropology*, vol. 3, n° 9, septembre 2011, pp. 304-317.

[69] Richard Brillant distingue deux types de mimétisme : l'un atteint une équivalence telle que l'auteur le qualifie de « *mimetic magic* » (magie mimétique), alors que le second type de portrait ne constitue pas une réplique exacte et conserve une distinction claire entre celui qui est représenté et celui que l'on représente. R. Brillant, « Portraits : A Recurrent Genre in World Art », dans *Likeness and Beyond : Portraits from Africa and the World*, cat. d'expo., New York, The Center for African Art, 1990, pp. 11-27, p. 11.