

## ÉTUDES

### DE

#### LETTRES N° 280

Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne  
fondée en 1926 par la Société des Études de Lettres

## POINTS DE VUE SUR JÉSUS AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

LITTÉRATURE – HISTOIRE DE L'ART – CINÉMA – THÉOLOGIE

Jean KAEMPFER	
Avant-propos	3
Philippe KAENEL	
Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XX <sup>e</sup> siècle: autour du suaire de Turin	7
Valentine ROBERT	
Regards croisés sur la crucifixion: les points de vue du cinéma	29
Alain BOILLAT	
Jésus par Scorsese. <i>La Dernière tentation du Christ:</i> du romanesque au filmique	53
Antonin WISER	
<i>Deus ex machina.</i> Jésus dans les récits de voyages spatio-temporels	73
Alain BOILLAT	
L'amplification des évangiles par la bande (dessinée) à l'aube du XXI <sup>e</sup> siècle	91
Jean KAEMPFER	
Jésus et Christ. Roman d'un couple à problèmes	111
Pierre GISEL	
Mises en scène récentes de Jésus: symptôme d'un déplacement socioculturel	129
Nathalie DIETSCHY	
L'autoportrait en Christ de Renee Cox: étude d'un scandale	145
ADRESSES DES AUTEURS	169

## L'AUTO PORTRAIT EN CHRIST DE RENEE COX: ÉTUDE D'UN SCANDALE

En 2001, au Brooklyn Museum de New York, la photographe Renee Cox crée la polémique avec *Yo Mama's Last Supper* (1996), parodie de la cène dans laquelle l'artiste afro-américaine pose complètement nue, à la place du Christ. La triple transgression des canons établis par la tradition iconographique religieuse opérée par Renee Cox (Jésus est une femme, noire et nue) interroge les limites de la représentation et de la réception de Jésus, ce que révèle le scandale que le cliché a suscité.

### *Un Christ scandaleux*

En 2001, la photographie *Yo Mama's Last Supper* (1996, fig. 1) de Renee Cox<sup>1</sup> fait scandale au Brooklyn Museum de New York, à l'occasion de l'exposition *Committed to the Image: Contemporary Black Photographers*, qui réunit les travaux de 94 artistes afro-américains. La curatrice, Barbara Read Millstein déclare dans la préface du catalogue que les photographes noirs sont sous-représentés<sup>2</sup>, constat à la base du cliché couleur de Renee Cox. A l'origine de l'œuvre, la photographe explique qu'elle ne se sentait pas représentée dans l'histoire de l'art chrétien:

<sup>1</sup> Renee Cox est née le 16 octobre 1960, à Colgate, en Jamaïque. Elle s'installe ensuite à Scarsdale (New York) où elle vit et travaille. Ses photographies interrogent principalement le rôle donné à la femme noire dans la société. Voir [www.reneecox.net](http://www.reneecox.net)

<sup>2</sup> B. H. Millstein (ed.), *Committed to the image*, p. 12.

It's just that African-American are invisible, especially in Renaissance art. And Christianity is big in the African-American community, but there are no representations of us<sup>3</sup>.

Baignée par le catholicisme, Renee Cox réagit en s'appropriant la célèbre *Cène* (1494-1498) de Léonard de Vinci, pour en donner une version personnelle, incarnée par des Afro-Américains<sup>4</sup>.

Renee Cox s'est inspirée de la détrempe du peintre italien de la Renaissance, dont on reconnaît l'organisation spatiale ainsi que la composition par groupe de trois apôtres et certaines gestuelles. La photographie se décline en cinq panneaux, dont le centre est occupé par l'artiste debout et nue (elle porte seulement une étoffe blanche qui pend sur ses bras écartés en signe de bénédiction). De part et d'autre, les deux panneaux latéraux présentent les apôtres noirs ou métis, excepté une seule figure de peau blanche. Renee Cox réinvestit ainsi une des œuvres les plus célèbres de la peinture classique afin non seulement d'inclure la communauté noire dans l'imagerie christique, mais aussi de positionner la femme dans le rôle central de la scène. Si Cox reste fidèle à la source d'inspiration, elle s'en éloigne volontairement en détournant plusieurs éléments traditionnels qui vont faire scandale lors de la présentation de la photographie.

#### *Une œuvre anti-catholique et politiquement incorrecte ?*

*Yo Mama's Last Supper* choque le maire républicain conservateur de New York, Rudolph Giuliani, fervent catholique, et William Donohue, président de la *Catholic League for Religious and Civil Rights*, mouvement qui tente de censurer toute œuvre jugée blasphématoire<sup>5</sup>. Les deux hommes fustigent la photographie de Cox qui doit être alors exposée dans une salle particulière, sous la protection de gardes. Le cliché apparaît à la une de plusieurs journaux et obtient de

<sup>3</sup> K. Croft, « Using her body ».

<sup>4</sup> « I took it upon myself to include people of color in these classic scenarios. » K. Croft, « Using her body ».

<sup>5</sup> La *Catholic League* (fondée en 1973) se définit elle-même comme un organisme qui défend les droits des catholiques. Elle publie régulièrement sur son site internet les activités aux Etats-Unis considérées comme « anti-catholiques ». Voir [www.catholicleague.org](http://www.catholicleague.org)



Fig. 1 — Renee Cox, *Yo Mama's Last Supper*, 1996.

nombreux articles dans la presse grâce à cette polémique qui, malgré ses détracteurs, garantit à l'artiste une popularité inespérée<sup>6</sup>. Donohue considère, selon le *New York Times*, que Cox fait de la propagande anti-catholique<sup>7</sup>. L'artiste s'en défend<sup>8</sup>, argumentant qu'elle a reçu une éducation catholique, mais qu'elle a néanmoins le droit de poser un regard critique. Dans une lettre ouverte à Barbara Millstein<sup>9</sup>, Donohue condamne la cène imaginée par Cox qu'il qualifie d'immorale :

Renee Cox's *Yo Mama's Last Supper* is worthy of much condemnation. To vulgarize Christ in this manner is unconscionable. [...] This exhibit is morally indefensible.

Le puissant président poursuit en dénonçant le travail de Renee Cox qui selon lui, a déjà offensé la foi catholique à plusieurs reprises, en associant la traite des Noirs au catholicisme :

Renee Cox is no stranger to Catholic bashing. She has justified her attacks by blaming the Catholic Church for slavery – a scurrilous lie – and has on several occasions used Catholic imagery in ways that are patently offensive<sup>10</sup>.

Cette condamnation du rôle de l'Église catholique dans la ségrégation des Noirs a véritablement offusqué William Donohue. *Yo Mama's Last Supper* a en effet vu le jour à la suite de certaines recherches faites par l'artiste sur l'esclavagisme et le catholicisme.

Rudolph Giuliani est également scandalisé par la photographie de Cox et va jusqu'à demander qu'on institue une commission pour

<sup>6</sup> Comme le souligne Richard Meyer, à travers l'histoire de la censure, un fait marquant revient sans cesse : les tentatives de restriction d'images jugées outrageuses ou blasphématoires ont accentué le désir de voir ces mêmes images. R. Meyer, *Outlaw representation*.

<sup>7</sup> M. Williams, « *Yo Mama* artist takes on Catholic critic ».

<sup>8</sup> « It's not about propaganda. » K. Croft, « Using her body ».

<sup>9</sup> Lettre du 15 février 2001, disponible sur [www.catholicleague.org](http://www.catholicleague.org)

<sup>10</sup> *Ibid.* Donohue fait notamment référence à *It Shall Be Named* (1994), un assemblage de diverses photographies formant la silhouette distordue d'un homme noir crucifié sur une croix, œuvre qui fustige l'esclavagisme, associant les souffrances subies par le Christ sur la croix à celles supportées par les Noirs. A propos de cette œuvre, voir L. Nochlin, « Learning from "Black Male" ».

établir des standards de décence (« decency standards », « decency panel »). Ce qui fâche le maire est que le Brooklyn Museum, où l'œuvre est exposée, est subventionné par des fonds de la NEA (*National Endowment for the Arts*). Giuliani soutient qu'il est inadmissible que des fonds publics soient versés pour des expositions pouvant heurter la foi catholique. Selon plusieurs articles<sup>11</sup>, le maire décrit le tableau de Cox comme « dégoûtant », « outrageux » et « anti-catholique ».

Le scandale suscité par cette œuvre de Cox rappelle celui survenu en 1999, lorsque le même Brooklyn Museum organise l'exposition *Sensation : Young British Artists From the Saatchi Collection* dans laquelle on peut découvrir la peinture de l'artiste anglais d'origine nigériane Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary* (1996, fig. 2). Ce tableau d'une Madone noire provoque la polémique<sup>12</sup>, car il comporte des excréments d'éléphant. Le maire Giuliani dénonce cette œuvre qu'il qualifie de « malade » (« sick stuff »)<sup>13</sup> et de blasphématoire (« Catholic-bashing »)<sup>14</sup>. Selon le *New York Times*, le cardinal John O'Connor déclare que l'exposition est une « attaque contre la religion »<sup>15</sup> et Donohue considère qu'elle « offense »<sup>16</sup> la foi. Le tollé médiatique provoqué par le tableau oblige le musée à protéger l'œuvre par une vitre. Pourtant, *The Holy Virgin* est vandalisée par un homme de 72 ans, fervent catholique, qui réussit à la recouvrir de peinture blanche. Interrogé par la police sur les motifs de son acte iconoclaste, il explique que l'œuvre est blasphématoire<sup>17</sup>. Le maire tente de fermer l'exposition et supprime le subside public dont jouissait le musée, subside qu'il sera obligé de lui reverser après décision d'un juge<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> Voir E. Bumiller, « Affronted by Nude "Last Supper" » et B. Raab, « Catholic League president calls controversial Christ photo "morally objectionable" ».

<sup>12</sup> L'exposition avait d'abord été présentée en 1997 à Londres, à la Royal Academy où une œuvre de Marcus Harvey, *Myra* (1995) avait attiré toute l'attention et créé la polémique. Le tableau d'Ofili n'avait, quant à lui, pas fait scandale. Voir N. Rosenthal et B. Adams, *Sensation : young British artists from the Saatchi collection*.

<sup>13</sup> C. Vogel, « Holding fast to his inspiration ». L'accusation d'art « malade » rejoint la condamnation par le régime nazi de l'art jugé « dégénéré ».

<sup>14</sup> G. Niebuhr, « Anger over work evokes anti-Catholic shadow ».

<sup>15</sup> C. Vogel, « Holding fast to his inspiration ».

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> R. Mc Fadden, « Disputed Madonna painting ».

<sup>18</sup> Voir L. Rothfield (ed.), *Unsettling « Sensation »*. Au sujet des œuvres créées par des artistes de confession catholique et jugées blasphématoires aux États-Unis, voir E. Heartney, *Postmodern heretics*.



Fig. 2 — Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996.

Deux motifs apparus lors de la polémique suscitée par ces travaux jugés irrévérencieux méritent d'être isolés. Le premier réside dans la méconnaissance de la part des détracteurs de l'œuvre fustigée. Ainsi, Donohue n'a jamais eu accès au tableau d'Ofili *in situ*, mais ne s'est fait une opinion qu'à partir du catalogue d'exposition<sup>19</sup>. Il n'a pu dès lors remarquer les détails de la peinture et est passé à côté de ce qui aurait pu réellement le choquer : Ofili avait orné le décor de sa Madone par de petites coupures de magazines pornographiques. Dans le cas de Renee Cox, on retrouve la même ignorance<sup>20</sup> : le président de la *Catholic League* proscrit avec véhémence une image dont il n'a aperçu que la reproduction. Cette méconnaissance du travail est reconduite par les médias, relatant les paroles des dénonciateurs et les arguments de l'artiste, tout en décrivant très approximativement le cliché au centre de la controverse.

Le second point qui relie les deux scandales se situe dans le fait que la polémique dépasse le domaine proprement artistique et religieux. Les motifs politiques accroissent la fureur de Donohue qui est étroitement lié à Giuliani. Dans le cas d'Ofili, le maire, dans sa course au Sénat, tente de rallier à sa cause un grand nombre d'Américains puritains aux idées conformistes, frappant ainsi les esprits par son engagement convaincu et sa sévérité, propice à lui attirer les voix des sympathisants conservateurs<sup>21</sup>.

La perception du scandale dépend donc de la sensibilité religieuse mais aussi politique de chaque pays, voire de chaque région ou de chaque ville. Il est intéressant de noter que *Yo Mama's Last Supper* a été présentée en 1999 à Venise, lors de la 48<sup>e</sup> Biennale. Exhibée dans l'Oratorio di San Ludovico, une église du XV<sup>e</sup> siècle, la photographie n'avait pas soulevé la polémique<sup>22</sup>. De même, Renee Cox avait déjà montré sa photographie lors d'une exposition qu'elle avait organisée

<sup>19</sup> Voir C. Vogel, « Holding fast to his inspiration ».

<sup>20</sup> Donohue l'avoue lui-même (voir n. 9) : « [...] from viewing the book that accompanies the Brooklyn Museum of Art exhibition ».

<sup>21</sup> Certains journalistes n'hésitent pas à désigner l'affaire Ofili comme purement politique. Voir D. Barstow et D. M. Herszenhorn, « Museum chairman broached removal of Virgin painting ». L'éditrice du magazine à sensibilité catholique, *Commonweal*, doute également de la sincérité du maire et y voit une stratégie politique. Voir M. O'Brien Steinfels, « Virgins no more ».

<sup>22</sup> M. E. Vetrocq, « The Venice Biennale ».

en 1996, à l'Aldrich Museum of Contemporary Art à Ridgefield<sup>23</sup> (Connecticut). Dans un compte rendu de l'exposition paru dans le *New York Times*, les quelques lignes sur les travaux de Cox n'évoquent aucun scandale<sup>24</sup>. Comment expliquer dès lors le rejet émotionnel suscité par cette œuvre de Renee Cox qui souhaitait pourtant inclure les Noirs dans une imagerie dont ils sont exclus ?

### *La triple transgression de Renee Cox*

Pour comprendre les raisons et les motifs de ce scandale, il faut analyser en détail, *Yo Mama's Last Supper*, source même du conflit. La version de Cox inclut plusieurs éléments peu conventionnels. L'artiste opère en effet une triple transgression<sup>25</sup> en proposant une cène dont le Christ est une femme, noire et nue. La première nouveauté consiste en l'instauration d'une cène figurant des Afro-Américains dans laquelle s'incruste une figure blanche unique et énigmatique. Quant à l'identification entre l'artiste et Jésus, elle remonte à une longue tradition en peinture, dont le premier exemple est l'*Autoportrait de Munich* (1500) d'Albrecht Dürer, dans lequel l'artiste se représente sous les traits physiques de Jésus<sup>26</sup>. Chez Cox, la transgression réside dans le fait qu'en tant que femme, elle revendique à travers cette projection, un Jésus féminin. Enfin, la dernière transgression provient de la nudité du Fils de Dieu. L'insertion de ces motifs dans une scène hautement sacrée

<sup>23</sup> L'exposition *No doubt: African-American art of the 90's* présentait les travaux de dix jeunes artistes noirs, dont James Marshall, Radcliffe Bailey, Ike Ude et Renee Cox. Selon Barbara L. Toplin, de l'Aldrich Museum, il n'y a eu aucune réaction négative : « We did not have any negative reaction from the public to the piece ». E-mail à l'auteure, 4 décembre 2007. Voir également M. Berger, *No doubt: African-American art of the 90's*.

<sup>24</sup> « Ms. Cox's big color photographs recast such christian staples as the Last Supper and the Madonna and Child with black actors, starring the artist herself as both Jesus and Mary ». R. Smith, « Art review : in Connecticut, the old meets the new ».

<sup>25</sup> Sur les phénomènes de transgression, voir N. Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*.

<sup>26</sup> Philippe Junod explique que la critique s'accorde à disculper le peintre de toutes tentatives sacrilèges, se fondant sur la religiosité profonde de Dürer et l'idée que l'artiste a souhaité représenter l'homme à l'image de Dieu, sorte d'*imitatio Christi*. Ph. Junod, « (Auto)portrait de l'artiste en Christ ».

pose problème, car l'œuvre de Cox attribue, au sein d'une Amérique très croyante, conservatrice et marquée par l'idéologie du « politiquement correct », le rôle central de Jésus à une figure triplement marginalisée<sup>27</sup>.

### *Le Christ noir et le traître blanc*

Le projet de Cox consiste en l'introduction de la communauté noire dans l'imagerie christique. A ce propos, Stephen Prothero explique que l'adoption de Jésus par les familles noires fait de ce Christ aryen, une figure qui leur ressemble et les délivre de l'oppression par la foi<sup>28</sup>. Cependant, on remarque dans *Yo Mama's Last Supper* la présence d'un homme de peau blanche. Assis à la gauche du Christ, un apôtre aux cheveux noirs regarde dans le vide, isolé des autres figures, comme hors de la scène, tenant une coupe dans ses mains. Si l'on suit l'ordre de composition de Léonard de Vinci, l'apôtre blanc n'incarne pas Judas, qui est placé à la droite du Christ, à côté de Jean, le plus proche de Jésus. Dans la fresque, Judas tient dans sa main droite la bourse de sa trahison, ce qui le différencie des autres apôtres. Il est par ailleurs le seul personnage dont le visage est peint de profil et dont l'ombre voile les traits. Chez Cox, on retrouve cette même figure : un homme de type jamaïcain (peau métissée et cheveux longs en *dread locks*), tient dans sa main une pomme qu'il plaque contre son buste, geste qui rappelle celui de la fresque de Léonard. Est-ce lui le traître ou doit-on voir Judas dans le seul apôtre blanc ? Dans une interview, Karen Croft, qui a identifié spontanément la figure blanche avec le traître, demande à l'artiste si ce Judas blanc a suscité des commentaires. Renee Cox répond qu'elle n'a pas reçu de réaction à ce propos, même si elle avoue avoir cherché quelque peu la provocation.

<sup>27</sup> Wilkinson l'a souligné : « The Jesus of *Yo Mama's Last Supper* thus becomes a triply marginalized figure due to race, gender and physicality; this Jesus is Black, female and sexually unconventional. » K. Wilkinson, *The Last will become first*, p. 7. Cottin reprend cette analyse : « nous avons une triple transgression en la personne du Christ : elle est femme, noire, nue. » J. Cottin, *La Mystique de l'art*, p. 243.

<sup>28</sup> S. Prothero, *American Jesus*, p. 228.

Néanmoins, elle se défend d'être raciste à son tour et précise que son Judas pourrait être d'origines ethniques diverses :

It's a little provocative. [...] I didn't make him [Judas] that Caucasian, either. I could have done blond, blue eyes and Aryan. But my Judas could be American Indian or Latino. He's not a super-Caucasian<sup>29</sup>.

Cox adopte une posture revendicatrice, cherchant à provoquer le débat sur les questions raciales. Étonnamment, ce sujet a été éludé lors de la présentation de la photographie au public et du tollé qu'elle a suscité. Les journaux ont décrit systématiquement la photographie comme une scène avec l'artiste nue accompagnée de douze apôtres noirs sans faire référence à la seule figure de peau blanche de la scène<sup>30</sup>.

#### *L'autoportrait en Christ*

En revanche, la substitution du corps du Christ par celui nu d'une femme noire, a attiré toutes les attentions. Karen Croft a interrogé Renee Cox sur l'usage de son propre corps dans cette œuvre, lui demandant si le motif premier de son autoreprésentation provenait du fait qu'elle est très jolie. L'artiste s'indigne de cette remarque qu'elle comprend comme une atteinte à son origine ethnique :

What kind of question is that? [...] It's interesting that Caucasian women like Cindy Sherman are using themselves and no one is calling them narcissistic. It's like they have that right. As an African-American woman, somehow it's offensive when I do it. I resent that. [...] For me, the beauty of all of this is about celebrating differences<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> L'artiste précise : « Don't get me wrong: some of my best friends are white. The whole issue of race is for people to be able to sit down and talk about these things. » K. Croft, « Using her body ».

<sup>30</sup> Voir The Associated Press, « Brooklyn Museum photograph depicting Jesus as naked woman angers mayor », informations relayées notamment sur CBS. Dans de rares articles, on peut lire une description plus détaillée, même si le décompte des apôtres est faux (il y a onze apôtres noirs et un blanc) : « Cox appears naked, as Jesus, surrounded by male disciples – ten black, one white – at the Last Supper. » K. Pollitt, « Anti-Catholic? Round two ».

<sup>31</sup> K. Croft, « Using her body ».

L'usage de son propre corps sert donc à la fois la revendication de sa place en tant qu'artiste et la promotion du corps féminin<sup>32</sup>. Le scandale suscité par *Yo Mama's Last Supper* réside ainsi dans l'identification de l'artiste-femme au Christ, car c'est véritablement Renee Cox incarnant le Christ qui pose problème. Cependant, il faut préciser que ce n'est pas l'identification de l'artiste à Jésus qui a choqué, mais la façon dont l'artiste a joué le rôle du Christ. En effet, il avait été reproché au photographe américain Fred Holland Day de tenir le rôle de Jésus dans sa série de clichés sur la vie du Christ (1898)<sup>33</sup>. La polémique avait été provoquée par le fait que l'artiste donnait ses traits physiques au Christ, acte jugé blasphématoire, selon l'idée courante à l'époque que le médium photographique relatait la réalité et de cette façon rendait l'image photographique du Christ impossible, personne ne pouvant prétendre incarner la double origine humaine et divine du Fils de Dieu. Aujourd'hui, l'identification de l'artiste au Christ en photographie n'est pas jugée outrageuse si elle ne transgresse pas les canons de la représentation christique. Or, Renee Cox de par son origine, son sexe et son apparence, enfreint les conventions bibliques et iconographiques<sup>34</sup>. Mais s'agit-il vraiment d'une identification à la figure de Jésus ? Arthur Danto en doute, car selon lui, Cox ne

<sup>32</sup> « Through the *Yo Mama* series, I've figuratively stated, with conviction, that women as artists and mothers must pick up their children, put their heels, and keep on pressing on in the efforts to sustain our sex, our power, and ability to nurture, educate and guide the next generation of leaders and scholars. » Renee Cox ajoute qu'il s'agit de prouver que la femme noire peut intégrer des milieux où elle est encore acceptée de manière minoritaire : « The *Yo Mama* series is a dispassionate representation of women claiming their womanhood and power in the world of art and commerce, white male dominance and gender. » D. Willis, *Reflections in Black*, p. 188.

<sup>33</sup> En juillet 1898, Fred Holland Day prend plus de deux cent cinquante clichés retraçant la vie du Christ entre baptême, crucifixion et résurrection. Il incarne lui-même le Christ, tâchant d'être le plus fidèle à l'image traditionnelle de Jésus, mais cette identification choque comme le montre cette réaction publiée le 26 octobre 1900 dans le *British Journal of Photography* : « the crowning objection [...] lies in the fact that he himself poses before the camera as representing one whom so many million of the earth's people revere as the divine founder of Christianity ! » Cité dans : V. Posever Curtis et J. Van Nimmen (ed.), *F. Holland Day*, p. 90-91. Voir également K. Schwain, « F. Holland Day's *Seven Last Words* and the religious roots of American modernism ».

<sup>34</sup> Sur les représentations photographiques du Christ, voir N. Perez, *Corpus Christi*.

s'autoportraiture pas en Christ, mais utilise son propre corps comme modèle pour représenter symboliquement un Jésus féminin<sup>35</sup>. Il faut ajouter que la projection de l'artiste dans la figure de Jésus sert en premier lieu à des fins de critique politico-sociale. Ainsi, pour James Smalls, l'autoportrait constitue un genre significatif, dans la production artistique des Afro-Américains, car il permet à ces derniers d'intervenir et de débattre à propos de leur condition dans la société<sup>36</sup>. Selon Jérôme Cottin, l'artiste ne s'attaque pas au christianisme, mais aux institutions dirigées par une majorité masculine et blanche. A travers l'artiste en Christ qui se tient debout, les bras écartés et levant les yeux au ciel, Cox « revendique la liberté pour les femmes noires de devenir prêtres »<sup>37</sup>. La photographe instituerait dans cette scène eucharistique une cérémonie dont ces femmes sont traditionnellement exclues. Katharine Wilkinson s'accorde également à penser que Cox critique l'Eglise catholique qui n'attribue dans la liturgie qu'un rôle secondaire à la femme<sup>38</sup>. Selon Cottin toujours, l'œuvre serait « un acte d'autoprésentation courageux, presque un acte de foi », car l'artiste témoigne de son engagement par l'expression d'une théologie partisane<sup>39</sup>.

Ainsi, l'on peut affirmer que ce n'est ni l'institution d'une cène figurant des Afro-Américains et la représentation d'un Judas de type « occidental » qui a créé la polémique, ni l'identification photographique de l'artiste en Christ. Qu'est-ce qui a donc réellement choqué le maire de New York et le président de la *Catholic League*, pour susciter chez eux un tel acharnement ?

<sup>35</sup> Il ajoute qu'il est très difficile d'affirmer si Cox prétend que Jésus était véritablement une femme ou s'il ne s'agit que d'une représentation symbolique, de la même manière que l'agneau pascal symbolise Jésus. A. C. Danto, « In the bosom of Jesus ».

<sup>36</sup> J. Smalls, « The African-American self-portrait ».

<sup>37</sup> Cottin ajoute : « Par cette œuvre, elle s'oppose avant tout à la tradition d'interprétation et de réception de la Bible dont témoigne massivement l'art occidental. » J. Cottin, *La Mystique de l'art*, p. 245.

<sup>38</sup> « Having been raised in the Catholic Church, part of her critique relates to the role that women play (or rather do not play) in that organization. » K. Wilkinson, *The Last will become first*, p. 5.

<sup>39</sup> J. Cottin, *La Mystique de l'art*, p. 243.

### *La féminisation du Christ et sa représentation impudique*

Il semble que le cœur de la polémique réside dans la représentation de la nudité (féminine) au sein d'une scène religieuse. Dans cette œuvre, Cox mène non seulement un combat d'intégration de la communauté noire, mais aussi un discours féministe, l'artiste dominant une tablée d'hommes noirs<sup>40</sup> :

I'm saying you can play the Christ figure, girls, and sit at the head of the table and preside<sup>41</sup>.

En exhibant sa nudité sans pudeur, elle proclame de manière ironique et exagérée un féminisme qui accepte le corps féminin comme possible vecteur de désir. Comme le déclare William Donohue, le 20 février 2001, lors d'un débat qui l'oppose à l'artiste :

There would be no problem if you had kept your clothes on<sup>42</sup>.

Il est vrai que la représentation de la nudité est considérée comme blasphématoire et le Christ est la plupart du temps recouvert du *perizonium*, étoffe qui cache les zones intimes de son anatomie lors de la crucifixion<sup>43</sup>. Or, la fin du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> introduisent de grandes libertés iconographiques quant aux conventions de pudeur, ceci dans un contexte où la nudité est immédiatement comprise en

<sup>40</sup> Wilkinson insiste sur l'image de prise de pouvoir incarnée par la figure christique de *Yo Mama* : « This Jesus seems to face her oppressors, appearing much more empowered than Leonardo's Christ » K. Wilkinson, *The Last will become first*, p. 8. Cox entend ainsi remettre en question les notions de race et de genre : « My work addresses issues of race and gender, and particularly of power and sublimation. » B. H. Millstein (ed.), *Committed to the image*, p. 85. Sur les parallèles entre l'idéologie féministe et le statut des Afro-Américains, voir A. G. Hunter et S. L. Sellers, « Feminist attitudes among African American women and men ».

<sup>41</sup> Renee Cox, citée dans K. Croft, « Using her body ». L'artiste explique : « An African-American woman putting herself in a position of empowerment seems to be a national threat. I'm not taking a backseat. I'm going to sit at the head of the table. » Citée dans : V. Srivastava, « The Woman behind the storm ».

<sup>42</sup> M. Williams, « *Yo Mama* artist takes on Catholic critic ».

<sup>43</sup> Sur la question de la sexualité dans les images christiques, voir L. Steinberg, *La Sexualité du Christ dans l'art*.

termes de sexualité. Comme le soutient Jean-Claude Bologne, « nous entrons dans une époque où la nudité, réduite au sexe, désacralise ceux à qui l'on doit le respect »<sup>44</sup>. Dès lors, les figures sacrées deviennent humaines et leur nudité, qui en est la preuve, les ramène résolument du ciel vers la terre. C'est donc la nudité de l'artiste, comprise comme un motif sexuel, qui a provoqué l'ire de Donohue. L'œuvre a d'ailleurs été principalement interprétée comme la déclaration assumée de la sexualité féminine<sup>45</sup>. Or, la photographe affirme ne pas avoir introduit une thématique sexuelle dans *Yo Mama's Last Supper*<sup>46</sup>. Elle prétend vouloir imposer le corps, dans sa simplicité, comme c'était le cas à l'époque grecque :

It's about the body and the form. [...] You should refer back to Greek antiquities<sup>47</sup>.

Pour défendre son travail, Cox s'appuie sur les représentations antiques qui célébraient la nudité. Cependant, la réelle motivation de l'artiste réside dans la critique de l'esprit américain conservateur :

Here in America, it still is a very puritanical state of mind<sup>48</sup>.

Renee Cox oppose ainsi au puritanisme américain son corps nu, fière de son apparence, de son pouvoir de séduction, mais aussi de ses origines ethniques, un corps qui se montre sans fard, dans toute son authenticité :

I chose to play the Christ figure in the nude because it represents a certain sense of purity. I come to the table with nothing to hide<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> J.-C. Bologne, *Histoire de la pudeur*, p. 361.

<sup>45</sup> Wilkinson l'analyse en effet de cette manière : « Here, the female sexuality is not only condoned and praised; it is in fact deified, as Jesus emblematically becomes a sexually liberated, bodily-empowered woman. » K. Wilkinson, *The Last will become first*, p. 6.

<sup>46</sup> « When I do these images, the sexual element isn't there for me at all. » K. Croft, « Using her body ».

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Renee Cox citée dans : V. Srivastava, « The Woman behind the storm ».

En 1999, lors de l'exposition *Sensation* à New York (la même qui a vu Chris Ofili sous les feux brûlants de la controverse), l'artiste anglaise Sam Taylor-Wood présente une version de la cène, *Wrecked* (fig. 3), dans laquelle elle revisite le tableau de Léonard en endossant le rôle du Christ. L'œuvre montre des gens à table, avec une femme à la peau couleur porcelaine, la poitrine nue, qui écarte les bras en croix, debout au centre de l'image. La photographie n'a pas créé la polémique et Michael Kimmelman, du *New York Times*, se demande si cette différence de réaction doit être comprise en termes de racisme, puisque la cène de Taylor-Wood n'a choqué personne, alors que les deux travaux représentant des femmes noires réalisés par les artistes afro-américains, Cox et Ofili, ont été considérés comme sacrilèges<sup>50</sup>. S'agit-il réellement de racisme ? On peut en douter, car il semble plutôt que la fureur du président de la *Catholic League* soit provoquée, dans le cas de Cox, par la nudité impudique de l'artiste. En effet, en 2001, le rapport annuel de la *Catholic League* signale *Yo Mama's Last Supper* en ces termes :

The photograph shows the artist appearing in full frontal nudity as Christ in the Last Supper<sup>51</sup>.

La description du cliché n'indique ni qu'il s'agit d'une femme, ni que celle-ci est afro-américaine, seule la nudité de l'artiste est retenue.

Une affaire similaire s'est déroulée en France, lorsque la photographe de mode Bettina Rheims a réalisé en 1998, *I.N.R.I.*, une série de clichés sur la vie de Jésus accompagnés du texte de Serge Bramly<sup>52</sup>. L'exposition s'est également déclinée en un livre qui a fait scandale<sup>53</sup>. Sa couverture (fig. 4) montre une femme crucifiée, la poitrine nue. Les auteurs se défendent pourtant d'avoir voulu choquer :

<sup>50</sup> « We might ask whether it is a meaningless coincidence that the two works at the museum most vigorously attacked by the Catholic League and the mayor happen to be by black artists showing black women ? » M. Kimmelman, « Critic's notebook : making and taking offense, elevated to art form ».

<sup>51</sup> The Catholic League, « 2001 : report on anti-Catholicism ».

<sup>52</sup> B. Rheims et S. Bramly, *I.N.R.I.*

<sup>53</sup> Voir Ph. Kaenel, « Vera icon ».



Lorsque le Christ monte sur la croix, c'est toute l'humanité qui est crucifiée... Alors pourquoi pas une femme ?<sup>54</sup>

De la même manière, Cox intègre la femme (noire) dans une scène dont la tradition l'a exclue. Elle pose nue, afin de présenter de façon polémique l'image conventionnelle de la femme, son corps séducteur, vecteur de désir.

### *Un Christ qui défie la tradition*

Ainsi, Renee Cox travestit la tradition en créant une version nouvelle de la cène, dans laquelle les Afro-Américains et la femme ont une place prépondérante. L'artiste parodie l'un des tableaux les plus célèbres de l'histoire de l'art et l'un des épisodes les plus sacrés de la religion chrétienne pour asseoir son discours revendicateur. Elle s'octroie le rôle central du Christ et se dénude pour mettre à nu, de manière provocatrice et ironique, des enjeux qui dépassent le seul monde de l'art et s'étendent à des questions sociales et politiques de portée générale.

Néanmoins, la reprise de scènes religieuses actualisées dans un discours contemporain ne signifie pas forcément que la photographe, même si elle prend le rôle du Christ, s'identifie à cette figure. Certes, l'utilisation de l'image de Jésus prend sa source dans l'histoire intime de l'artiste (son origine ethnique, son éducation religieuse, son milieu social), mais il s'agit d'une interprétation personnelle de l'iconographie christique selon un point de vue précis et principalement dans une visée contestataire. Les cas notoires de cet usage de Jésus concernent la plupart du temps les personnes marginales ou marginalisées, ou encore, pour reprendre une formule de Cox, les personnes « invisibles ». Ainsi, Renee Cox réagit en insérant sa propre image d'exclue dans la figure suprême du marginal sacrifié.

Le Christ de Cox, qui n'a plus rien d'aryen, s'inscrit dans la tradition iconographique, mais s'en éloigne ouvertement et de façon radicale, proposant un visage et un corps nouveaux, à travers une artiste qui assume sa différence et proclame son pouvoir. Un nouvel idéal se dessine, un Jésus alternatif surgit des représentations reçues, apporte

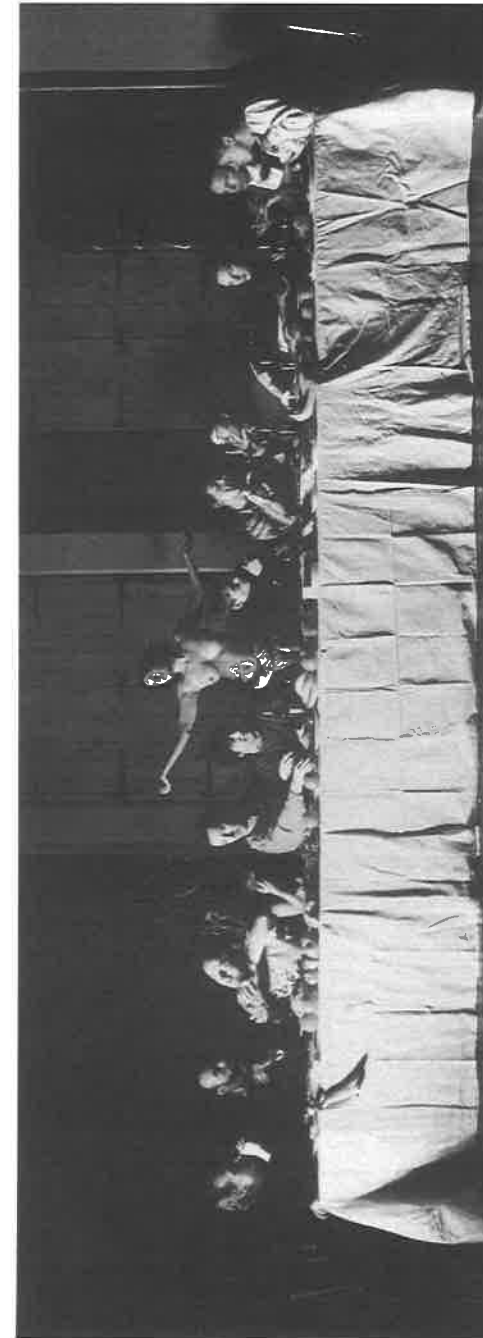


Fig. 3 — Sam Taylor-Wood, *Wrecked*, 1996.

<sup>54</sup> Cité dans : J. de Landsberg, *L'Art en croix*, p. 159.

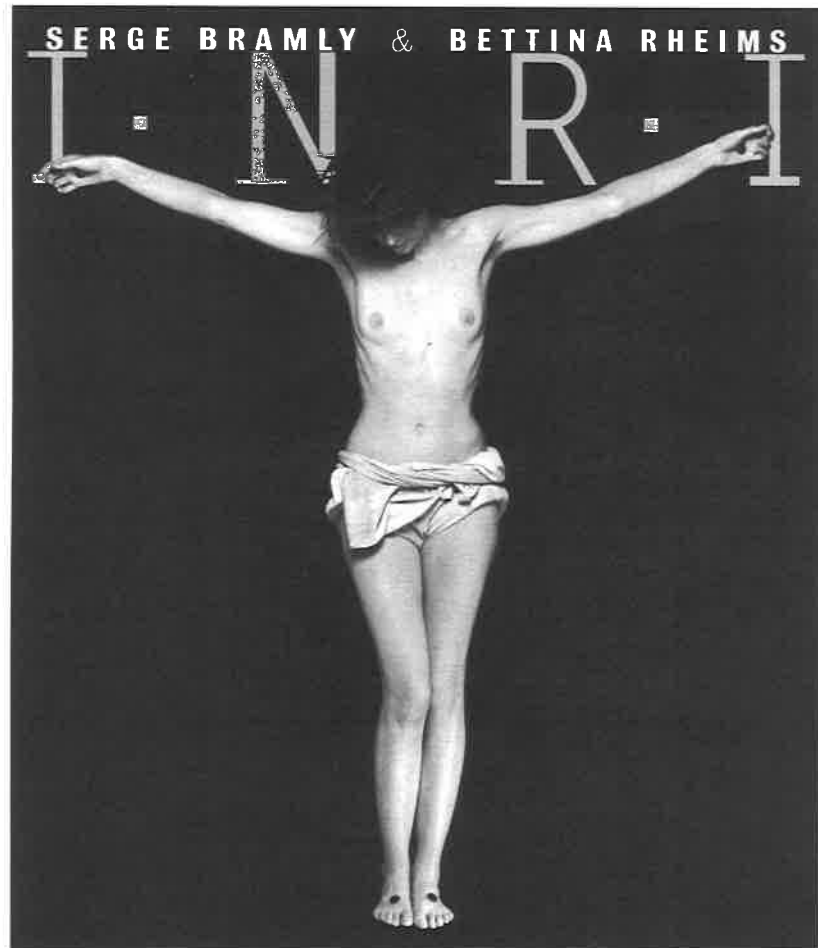


Fig. 4 — Bettina Rheims, *Détail de la couverture d'I.N.R.I.*, 1998.

le scandale et réveille les censeurs de toutes sortes. Les juges qui dénoncent ce nouveau Jésus sont incarnés par un responsable religieux et par un maire, le premier s'indignant d'une œuvre qu'il n'a jamais vue *in situ* et le second s'en prenant au financement du musée. Ironie de l'histoire, l'un et l'autre, en condamnant la cène de Renee Cox, l'ont malgré eux médiatisée et l'ont propulsée au-devant de la scène, confirmant ainsi la place centrale que l'artiste s'était attribuée.

Nathalie DIETSCHY

## BIBLIOGRAPHIE

- THE ASSOCIATED PRESS, « Brooklyn Museum photograph depicting Jesus as naked woman angers mayor », 16 février 2001, <http://www.freedomforum.org>
- BARSTOW, David et HERSZENHORN, David M., « Museum chairman broached removal of Virgin painting », *The New York Times*, 28 septembre 1999.
- BERGER, Maurice, *No doubt: African-American art of the 90's*, cat. d'expo., Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, 19 mai au 1<sup>er</sup> septembre 1996, Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, 1996.
- BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette Littératures, 1997.
- BUMILLER, Elisabeth, « Affronted by nude "Last Supper", Giuliani calls for decency panel », *The New York Times*, 16 février 2001.
- THE CATHOLIC LEAGUE, « 2001: report on anti-Catholicism », 16 février 2001, <http://www.catholicleague.org>
- COTTIN, Jérôme, *La Mystique de l'art: art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Cerf, 2007.
- CROFT, Karen, « Using her body » (interview de Renee Cox), 22 février 2001, <http://www.salon.com>
- DANTO, Arthur C., « In the bosom of Jesus », *The Nation*, 28 mai 2001.
- GRENIER, Catherine, *L'Art contemporain est-il chrétien?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.
- HEARTNEY, Eleanor, *Postmodern heretics. The Catholic imagination in contemporary art*, New York, Midmarch Arts Press, 2004.
- HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Ed. de Minuit, 1998.
- HUNTER, Andrea G. et SELLERS, Sherrill L., « Feminist attitudes among African American women and men », *Gender and society*, 1 (1998), p. 81-99.
- JUNOD, Philippe, « (Auto)portrait de l'artiste en Christ », in *L'autoportrait à l'âge de la photographie*, Lausanne, Musée des Beaux-Arts, 1985, p. 59-79.

- KAENEL, Philippe, « Vera Icon: photography and blasphemy in the XXth Century », <http://www.unil.ch/usagesdejesus>
- KIMMELMAN, Michael, « Critic's notebook: a Madonna's many meanings in the art world », *The New York Times*, 5 octobre 1999.
- , « Critic's notebook: making and taking offense, elevated to art form », *The New York Times*, 16 février 2001.
- LANDSBERG, Jacques de, *L'Art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001.
- MC FADDEN, Robert, « Disputed Madonna painting in Brooklyn show is defaced », *The New York Times*, 17 décembre 1999.
- MEYER, Richard, *Outlaw representation: censorship & homosexuality in twentieth-century American art*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MILLSTEIN, Barbara Head (ed.), *Committed to the image: contemporary Black photographers*, cat. d'expo., New York, Brooklyn Museum of Art, du 16 février au 29 avril 2001, New York, Brooklyn Museum of Art, 2001.
- NIEBUHR, Gustav, « Anger over work evokes anti-Catholic shadow, and Mary's power as icon », *The New York Times*, 3 octobre 1999.
- NOCHLIN, Linda, « Learning from "Black male" », *Art in America*, mars 1995, p. 88-89.
- O'BRIEN STEINFELS, Margaret, « Virgins no more: what Saatchi's "Sensation" really exposed – Brooklyn Museum of Art exhibition », *Commonweal*, 19 mai 2000.
- PEREZ, Nissan N., *Corpus Christi: les représentations du Christ en photographie, 1855-2002*, cat. d'expo., Paris, Hôtel de Sully, Patrimoine photographique, du 4 octobre 2002 au 5 janvier 2003, Jérusalem/Paris, the Israel Museum/Marval, 2002.
- POLLITT, Katha, « Anti-Catholic? Round two », *The Nation*, 19 mars 2001.
- POSEVER CURTIS, Verna et NIMMEN, Jane Van (ed.), *F. Holland Day: selected texts and bibliography*, Oxford, Clío Press, 1995.
- PROTHERO, Stephen, *American Jesus: how the Son of God became a national icon*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- RAAB, Barbara, « Catholic League president calls controversial Christ photo "morally objectionable" », 21 février 2001, <http://www.freedomforum.org>
- RHEIMS, Bettina (photographie) et BRAMLY, Serge (texte), *I.N.R.I.*, Paris, Albin Michel, 1998.
- ROSENTHAL, Norman et ADAMS, Brooks, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi collection*, cat. d'expo., London, Royal

- Academy of Arts, du 18 septembre au 28 décembre 1997, London, Thames & Hudson, 1997. (en particulier : ROSENTHAL, Norman, « The blood must continue to flow », p. 8-11).
- ROTHFIELD, Lawrence (ed.), *Unsettling « Sensation » : arts policy lessons from the Brooklyn Museum of Art controversy*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2001.
- SCHWAIN, Kristin, « F. Holland Day's *Seven Last Words* and the religious roots of American modernism », *American Art*, 1 (printemps 2005), p. 32-59.
- SMALLS, James, « The African-American self-portrait: a crisis in identity and modernity », *Art Criticism*, 1 (2000), p. 21-45.
- SMITH, Roberta, « Art review : in Connecticut, the old meets the new », *The New York Times*, 12 juillet 1996.
- SRIVASTAVA, Vinita, « The Woman behind the storm », *Savoy Magazine*, mai 2001.
- STEINBERG, Leo, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, 1987.
- VETROCOQ, Marcia E., « The Venice Biennale: reformed, renewed, redeemed », *Art in America*, 1<sup>er</sup> septembre 1999.
- VOGEL, Carol, « Holding fast to his inspiration ; an artist tries to keep his cool in the face of angry criticism », *The New York Times*, 28 septembre 1999.
- WILKINSON, Katharine, *The Last will become first : liberations of race, gender and sexuality in Renee Cox's Yo Mama's Last Supper*, Sewanee, The University of the South, 2005.
- WILLIAMS, Monte, « Yo Mama artist takes on Catholic critic », *The New York Times*, 21 février 2001.
- WILLIS, Deborah, *Reflections in black : a history of Black photographers, 1840 to the present*, New York/London, W.W. Norton & Co, 2000.

### Crédits iconographiques

Fig. 1

Renee Cox, *Yo Mama's Last Supper*, 1996. C-prints, cinq panneaux, 80 x 80 cm chacun, New York, Robert Miller Gallery. Tiré de *Committed to the image*, cat. d'expo. © Droits réservés.

Fig. 2

Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996. Collage papier, acrylique avec huile, résine polyester, coupures de magazines et excréments d'éléphant sur toile, 243,8 x 182,9 cm, London, Chris Ofili Office. Tiré de *Sensation*, cat. d'expo. © Droits réservés.

Fig. 3

Sam Taylor-Wood, *Wrecked*, 1996. C-Print, 152,4 x 396,2 cm, London, Saatchi Collection. Tiré de *Corpus Christi*, cat. d'expo. © Droits réservés.

Fig. 4

Bettina Rheims, Serge Bramly, Détail de la couverture de l'ouvrage *I.N.R.I.*, 1998. Photographie couleur, Paris, Albin Michel, 1998. © Droits réservés.