

Sonia Boyce : stratégies artistiques post-1989

Sophie Orlando



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15421>

DOI : 10.4000/critiquedart.15421

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Sophie Orlando, « *Sonia Boyce : stratégies artistiques post-1989* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15421> ; DOI : 10.4000/critiquedart.15421

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

EN

Sonia Boyce : stratégies artistiques post-1989

Sophie Orlando

NOTE DE L'ÉDITEUR

La rubrique « Théorie & Critique » invite, à chaque numéro, l'un des lauréats du soutien à la théorie et critique d'art, attribué par le Centre national des arts plastiques, à mettre à l'épreuve des idées et hypothèses qui osent interroger, voire dépasser les chemins intellectuels balisés. Cette liberté cherche à susciter audace (de l'auteur invité) et curiosité (du lecteur). C'est le petit « & » qui ouvre sur les interprétations de la relation entre « théorie » et « critique », qu'il s'agisse d'une critique théorique, telle « La Critique à l'épreuve de l'Anthropocène » formulée par Vincent Normand (n°42), ou plutôt d'une théorie critique, consciente de ses enjeux et limites. Ces nuances variables des méthodes correspondent à la diversité des projets soutenus. Et pourtant, en y regardant de près, on s'aperçoit que c'est sans doute le rapport à l'histoire qui résonne en continu, telle une corde tendue entre toutes ces recherches prometteuses : que ce soient les fantasmes de l'*Homo ludens* qui s'expriment dans l'architecture des aires de jeu, examinées par Vincent Romagny, le temps extensible d'une écriture de et sur soi que Sophie-Isabelle Dufour a pu étudier à travers les écrits de Bill Viola, ou encore l'histoire délibérément « hachée » et redistribuée des collages de Ray Johnson, retracée par Julie Borgeaud. Les strates de ces différentes histoires sont sous-tendues par des discours de légitimation, par des ambitions et conflits qu'il s'agit de révéler. Après la myopie de l'histoire uniciste et linéaire du modernisme, les années 1980 ont élargi le champ du regard vers une historisation où la prétention « universelle », sous-entendue occidentale, fut remplacée par une critique relativiste et plurielle, portée par un chœur de voix que l'on avait obligé pendant trop longtemps à se taire. En partant du cas de l'artiste britannique Sonia Boyce, Sophie Orlando a eu le courage d'ancrer sa recherche exactement dans cette brèche,

imbriquant micro- et macro-histoire d'un basculement paradigmatique qui demeure profondément actuel.

Antje Kramer-Mallordy

- 1 Le travail de Sonia Boyce (née en 1962) prend toute son ampleur dès le milieu des années 1980, notamment avec ses peintures et pastels évoquant l'histoire coloniale et la représentation des femmes noires en Grande-Bretagne. *Missionary Position*, acquise par la Tate Britain en 1987 ou *Lay Back Keep Quiet and Think of What Made Britain So Great* (1986), quadriptyque évoquant les conquêtes de l'empire britannique en Afrique, en Inde et en Australie, acquis en 1989 par l'Arts Council en fournissent une illustration. Nous nous intéresserons ici spécifiquement aux œuvres de Sonia Boyce produites après 1989. Pourquoi ? Cette date est communément associée à une bascule des mondes de l'art et en particulier du discours curatorial vers une mise en cause à la fois de l'hégémonie de l'histoire de l'art moderne occidentale et de ses fondements, mais également des critères qui justifient l'appartenance des productions à une histoire de l'art contemporaine. Tandis que le Centre Pompidou et la Grande Halle de la Villette accueillait *Les Magiciens de la terre* (18 mai-14 août 1989) ou que le Centre Wifredo Lam proposait la troisième *Biennale de La Havane* (1er novembre-31 décembre 1989), la Hayward Gallery exposait *The Other Story* réunissant « des artistes afro-caribéens et asiatiques de la Grande-Bretagne d'après-guerre »¹. Or, simultanément, la production artistique de Sonia Boyce connaissait des mutations profondes en termes de nature, de techniques et de contenus.
- 2 Les premiers travaux figuratifs de l'artiste s'inscrivent en effet dans le mouvement du Black Art. Ce dernier émerge à l'occasion de la First National Black Art Convention en 1982, colloque axé sur la spécificité des travaux des artistes afro-caribéens et asiatiques nés en Grande-Bretagne ou issus des mouvements migratoires depuis les années 1930. Sonia Boyce s'associe alors non pas au Blk Art Group (1979-1984), premier collectif du Black Art, mais au Black Women Artists², un groupe d'artistes féministes. Celui-ci s'est construit sur la théorisation du féminisme au sein des *Cultural studies*, menée précisément par Hazel Carby (dont Sonia Boyce a été l'élève) et Prathiba Parmar³. Les problématiques du groupe sont au cœur des tensions issues des postures artistiques de Jo Spence, Mary Kelly et Margaret Harrison. « J'allais dans nombre de conférences féministes, *workshops* ou discussions, précise Sonia Boyce, et il y avait un mécontentement général à propos d'une pratique issue des pensées de Clement Greenberg. L'Amérique était au centre des débats, tandis que les avant-gardes européennes étaient toujours d'actualité.⁴ ». Les Black Women Artists contestent les canons de l'histoire de l'art occidentale tout autant que la dominance de l'Art conceptuel dans les pratiques féministes qui évacuent le corps, dont le corps noir. En optant pour l'autportrait dans le dessin, la peinture et le collage entre 1982 et 1988, Sonia Boyce dénonce les pratiques de l'art contemporain occidental, alors gouvernées en Grande-Bretagne par Victor Burgin ou Art and Language, mais aussi gouvernées par l'héritage de la *Post-painterly abstraction* et des théories de Clement Greenberg et Michael Fried. Le changement de techniques opéré par Sonia Boyce au profit de la photographie, de l'installation, puis de la vidéo aux alentours de 1989 apparaît donc comme un revirement tactique. Quelles en sont les raisons et la portée dans le contexte de la mondialisation artistique ?
- 3 A travers une analyse des relations entre les différents acteurs de l'art selon une perspective interactionniste (Howard J. Becker, Bruno Latour) mais aussi issue des *Black Cultural and Visual Studies* (Kobena Mercer, Sarat Maharaj), cette recherche prend pour objet la conjonction entre le tournant international opéré autour des définitions de l'art

et de l'écriture de ses récits et le changement stratégique d'une pratique artistique. Arrêtons-nous sur l'un des aspects de ce travail, notamment l'analyse des stratégies d'énonciation, afin de déterminer les raisons et la portée des changements de tactiques de l'artiste. Le changement du lieu de l'énonciation est-il dépendant des mutations opérées au sein des politiques identitaires, et en particulier de la déconstruction des identités ? Quels sont les effets produits par la rhétorique de l'énonciation de Sonia Boyce sur le discours de/et sur l'art ?

- 4 Le moment de la rupture accompagne un tournant générationnel. Sonia Boyce assiste en 1986-87 à une conférence d'Aubrey Williams : « Is There a Black Aesthetic? » (Artist-Run Space, « Creation for Liberation »). Aubrey Williams déclare ne pas comprendre pourquoi les nouvelles générations ont abandonné la liberté de l'abstraction et le projet de la modernité⁵. En effet, les artistes associés comme lui au Caribbean Art Movement (1966-1972) en Grande-Bretagne ont porté le projet moderniste en le couplant avec un essentialisme noir. Aubrey Williams introduit des figures aztèques au cœur de ses peintures abstraites pour évoquer les conditions d'émergence de la modernité. Sonia Boyce déclare : « A ce moment-là, j'ai pris conscience que j'avais essayé de m'adresser à la génération d'avant et que je ne disais rien de la mienne⁶ ». Si l'auditoire de l'artiste change, les problématiques de son travail font de même. La première hypothèse consiste à lire la rupture comme une mise en cause du lieu d'énonciation. Sonia Boyce demande dès lors « qui parle et à qui ? » dans un contexte intellectuel (et notamment curatorial) de réévaluation des relations de l'art au concept usé « d'altérité » et au profit des vocabulaires postcoloniaux d'« hybridité », de « créolisation », ou de « métissage » : lexique de prédilection des pensées postcoloniales. En 1988, Stuart Hall, figure centrale des *Cultural studies*, explique lors d'une conférence⁷ : « nous parlons tous à propos d'un lieu particulier, d'une histoire particulière, d'une expérience particulière, sans pour autant être confinés à cette position en tant qu'artistes ou cinéastes "ethniques" »⁸. Dans *Talking Presence* (1988), dernière peinture-collage réalisée la même année, Sonia Boyce dispose un couple au premier plan regardant la ville de Londres depuis l'espace d'un intérieur orné de papiers peints et d'une marine. Pour Paul Gilroy, le navire est un trope de la circulation transatlantique des cultures, dans lequel les sujets sont pris entre ce que Du Bois appelait la « double-conscience » ou encore l'appartenance à une double culture, occidentale et africaine⁹. Le collage, à la manière de l'Américain Romare Bearden, agglutine l'espace urbain spécifiquement londonien avec ses bus rouges, la cathédrale Saint-Paul et le Parlement. Depuis 1989, Sonia Boyce a mis de côté les représentations des politiques identitaires d'un sujet spécifique, au profit d'un lieu d'énonciation collectif. La situation d'énonciation et la situation du spectateur se déplacent. Ce dernier est au centre de tous les regards lorsque Sonia Boyce réalise un papier peint venant recouvrir l'ensemble de l'espace de l'exposition *I Wish You Were Here* (9 septembre-9 octobre 1994, Londres : Bank). Un motif répétitif - l'applaudissement issu du film *The King of Comedy* (1982) de Martin Scorsese - traque chaque individu et l'incite à se demander pourquoi il est l'objet des regards : qui le regarde et comment. Le corps devient collectif dans la série *Devotional*, une archive d'objets, cassettes, disques, pochettes de plus de 200 artistes femmes noires internationales souvent ignorées, mais qui sont restées dans la mémoire collective. Le spectateur est invité à contribuer à l'archive et à l'activer. Enfin, la relation dynamique qu'elle instaure avec le spectateur fera l'objet « d'esthétiques relationnelles »¹⁰ dans les années 2000¹¹, qui s'affirment dans des œuvres collaboratives associées à la sociabilité (dîner, chanter), avec une impulsion assez proche d'une observation des

comportements et des ajustements interpersonnels tacites comme le fonctionnaliste Erving Goffman¹² avait pu l'étudier dans les années 1970.

- 5 Simultanément, Sonia Boyce opère une mutation dans la construction des représentations. Le corps morcelé devient le lieu de son adresse au spectateur. Il n'est plus associé à un sujet spécifique (artiste femme noire à Londres) comme dans les autoportraits de l'artiste aux pastels. Il s'avère fragmentation d'un sujet abstrait (*Plaited and Knotted*, 1995). Il évoque un fétiche, une poupée, noire, désirée, sans identité, dans le triptyque photographique *Three Legs Stuffed with Hair* (1995) constituée de gros plans sur des cheveux frisés noirs ou des poils pris dans les plis de l'intimité d'un bas de femme. Le bas agit comme un écran clair occultant la peau noire, objet de désir « racialisé » selon Frantz Fanon dans *Peau noire masque blanc* de 1952, ou « continent noir » selon la féministe Mary Ann Doane¹³. Le corps est saisi par un cadrage rapproché signe de l'ambivalence désir/rejet de la racialisation. Le cadrage coupe, voire décapite, il sépare le sujet de son identité. Nourrie de la psychanalyse appliquée au champ postcolonial (Frantz Fanon, Homi Bhabha) et de la théorie américaine postmoderne (Michael Fried, Rosalind Krauss), Sonia Boyce lie la politique sexuelle au geste moderniste. Le bas est visible dans le travail d'une autre artiste britannique associée aux Young British Artists : Sarah Lucas. Sa série *Bunny* évoque la poupée de Hans Bellmer, lieu de projection d'un regard masculin, ici gonflable et inscrite dans la société de consommation pornographique. *A contrario*, pour Sonia Boyce, la consommation de masse du corps dépersonnalisé et fétichisé (dont Kobena Mercer fera l'analyse dans « Black Hair Style Politics », 1987¹⁴), s'accompagne de la construction du couplage désir/peur du sujet colonial.
- 6 Sonia Boyce se demande également : « quelle est la rhétorique de l'énonciation ? Pour quels effets ? ». L'une des hypothèses de cette recherche est que l'artiste développe un espace spécifique de négociation de l'autorité du discours dans les travaux postérieurs à 1989 en regard des différents héritages théoriques déconstructionnistes (dont Michel Foucault, Jacques Derrida, Edward Said, Gayatri C. Spivak) et des *Black Cultural Studies* (Stuart Hall, Kobena Mercer). L'objet de la négociation est pluriel : à la fois, autorité sur les représentations d'une communauté, observation des représentations coloniales, puis mise à disposition d'outils de contestation des représentations. Ainsi, la vidéo collaborative *Oh Adelaide* (2010), travaillant l'archive visuelle du Black Vaudeville Show de 1936 interpose, entre la chanteuse de Jazz Adelaide Hall (1901-1993) et le spectateur, une surface blanche, une zone d'indiscernabilité, un écran qui trouble l'accès aux mouvements, au corps de la chanteuse virevoltant sur une scène affublée de ménestrels grotesques. L'artiste Ain Bailey mixe la voix de la chanteuse de *Creole Call Love* de Duke Ellington. Le son se grippe et produit le bruit de la mitraille, ou borborygme, reliant la machine à l'organe. Stuart Hall observe en 1988 une mutation au sein des politiques culturelles noires, passant d'une politique d'antiracisme dans la Grande-Bretagne d'après-guerre, faisant état d'une « expérience noire » et de la critique de ces représentations, au profit d'une politique de représentation active, autrement dit, un travail sur les régimes de représentations et de la constitution de ses outils.
- 7 Tandis que les stratégies artistiques du Black Art Movement (1982-1989), telles que le localisme, l'usage des politiques identitaires et de l'articulation *race, class and gender* établie par Stuart Hall au sein des *Cultural Studies* se déploient dans les œuvres des Young British Artists Tracey Emin, Sarah Lucas, Mark Wallinger, Sonia Boyce met fin à l'autorécit au profit d'un travail sur un sujet transnational. Analysant la situation britannique après 1989, Kobena Mercer observe le passage des années 1980 collectivistes

aux Young British Artists individualistes puis *pop* des années 1990 comme un compromis entre « l'ethnicité et l'internationalisme »¹⁵, c'est-à-dire, une voie médiane entre le débat sur les représentations noires, porté par le *Black Art* et la stratégie de séduction d'un marché international « local-global » de Tracey Emin, Sarah Lucas et Damien Hirst. Les années 1990 accueillent des œuvres sur l'hypervisibilité de l'histoire culturelle des masses de la *blackness* (les supers héros *Captain Shit* de Chris Offili, depuis 1996) et engagent une revalorisation des intellectuels (Cf. Isaac Julien, *Frantz Fanon, Black Skin White Mask*, 73 min, 35 mm, 1996). En regard du « nouvel internationalisme » et en particulier du statut de la *blackness* dans l'art contemporain britannique, il faut comprendre le changement de tactique de l'artiste en tant que création d'une posture critique. Celle-ci fonctionne en négociant l'autorité de l'image avec le spectateur et avec les outils de la culture de masse. Marcus Verhagen interprète aussi de la sorte la mutation du travail de cette artiste et explique : « Trois conséquences sont issues de ce tournant. La première est qu'elle examine l'effectivité des lieux communs, les affaiblit ou bien au contraire les renforce et les complexifie depuis l'intérieur. La seconde est qu'elle offre au spectateur non pas une identité alternative mais d'autres manières d'imaginer l'identité. Et la troisième est que ses interventions critiques ne peuvent pas être appropriées par la culture de masse parce qu'en un sens, elles en font déjà partie, du fait de l'utilisation d'un langage *a priori* identique¹⁶ ». D'une critique des représentations au sein de l'histoire de l'art canonique moderniste et des postures des féministes blanches conceptuelles, l'artiste est passée à la constitution d'outils critiques capables de présenter et de défaire le stéréotype, depuis le lieu d'énonciation de la culture de masse internationale de la *blackness*. En proposant des outils critiques à même de déconstruire les images et en créant simultanément une zone d'ambiguïté ou encore d'inconfort pour le spectateur, les œuvres de Sonia Boyce après 1989 développent une pensée de/et sur la mondialisation artistique. Pourquoi ? Elles ne constituent pas un lieu d'homogénéisation ou de différenciation des identités, elles sont donc à l'opposé d'une « zone de rencontre » de métissage, ou d'hybridité culturelle. Elles fonctionnent comme des espaces de négociation, autorisant l'analyse puis la déconstruction des modèles et politiques identitaires issus des discours coloniaux.

NOTES

1. *The Other Story: "Afro-Asian artists in post-war Britain"* (29 novembre 1989-4 février 1990), Londres : Hayward Gallery
2. Voir le catalogue *Thin Black Line(s)*, Londres : Tate Britain ; UCLAN, 2011-12. Exposition organisée par Lubaina Himid et Paul Goodwin. En font partie l'artiste et commissaire d'exposition Lubaina Himid, et les artistes Sutapa Biswas, Claudette Johnson, Ingrid Pollard, Veronica Ryan, et Maud Sulter.
3. Voir Heidi Safia Mirza (ed), *Black British Feminism: A Reader*, Londres : Routledge, 1997
4. Entretien avec Sonia Boyce, 10 janvier 2013, Tooting Broadway. Retranscription française traduite par l'auteure de l'article (Ndlr).

5. Entretien avec Sonia Boyce, *Ibid.* [« In that seminar, Aubrey Williams talked about how he was discontented with this emerging generation. He couldn't understand why they would abandon the achievement of modernism for what he thought of illustration »]
6. Entretien avec Sonia Boyce, *Op.cit.* [« I realised I had been tried to speak to the older generation, [...] I wasn't saying anything about my own generation. Actually it is a deeper question about an aspiration project into the West, the idea of an international style the question of modernism being a sort of liberatory language. A generation that would have grown up in the West, through the art system realising that the West is saying : actually these doors are closed to you.»]
7. Hall, Stuart. « New Ethnicity » conférence de février 1988 publiée dans Kobena Mercer (et al.), *Black Film, British Cinema*, Londres : ICA, 1988, p. 27-30
8. Hall, Stuart. « Nouvelles ethnicités », in Maxime Cervulle (ed), *Identités et cultures politiques des cultural studies*, Paris : Amsterdam, 2007, p. 210
9. Gilroy, Paul. *L'Atlantique noire, modernité et double conscience*, (1993), Paris : Amsterdam, 2013
10. Entretien avec Sonia Boyce le 4 avril 2013 [« Marcus Verhagen that said to me "Have you seen this book by Nicolas Bourriaud?". Then I realised there was a name for it »]
11. Citons *Like Love*, 2009-2010
12. Goffman, Erving. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : Minuit, 1973
13. Doane, Mary Ann. « Dark Continents », in *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Londres : Routledge, 1991, p. 209-248
14. Mercer, Kobena. « Black Hair, Style Politics », in *New Formations*, n°3, 1987, repris dans : Mercer, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Londres ; New York: Routledge, 1994
15. Mercer, Kobena. « Ethnicity and Internationality, New British Art and Diaspora-Based Blackness », in *Third Text*, n°49, 1999, p. 51-62
16. Verhagen, Marcus. « An art of the commonplace », in *Sonia Boyce: performance, Annotation 2*, Londres : INIVA, 1998, p. 14