

ETC



Betty Goodwin Un corps de langage secret

Jean-Pierre Le Grand

Volume 1, Number 3, Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36245ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Le Grand, J.-P. (1988). Betty Goodwin : un corps de langage secret. *ETC*, 1(3), 40–42.

Betty Goodwin *Un corps de langage secret*



Betty Goodwin dans son atelier, 1987

Sur et à partir de deux œuvres de Betty Goodwin, un développement, une lancée. Une interrogation et des observations spécifiques qui s'élargissent sur d'autres œuvres, voire d'autres artistes. Une réflexion aussi sur l'art et le sacré. Qu'est-ce qui, dans le travail de Betty Goodwin, nous «parle» ? Ou plutôt, avec quelle partie de nous-même, le dialogue silencieux s'instaure-t-il ?

Posons ici l'artiste comme devin, oracle à la charnière de deux mondes. Celui de tous les jours et l'autre : monde des hauteurs ou des profondeurs, conscience des électrons, vertige de la matière... peu importe. L'important est que dans ce cas ressentir, ce soit aussi *pressentir* ce que la conscience troublée n'ose pas nommer. En ce sens, on peut parler d'un travail sur le sacré : quelque chose d'essentiel, qui ne saurait être dit autrement qu'en images ou en paraboles.

Carbone II : ces corps gauches en masses sombres, aux extrémités indéfinies qui se chevauchent, fusionnés, indistincts, unis par indifférenciation, enclenchent une incertitude du regard. L'esprit hésite, devant ce magma humain seul habitant d'un espace presque entièrement dépourvu de repères. Les surfaces

picturales des figures sont striées, écorchées, égratignées, brossées, parcourues de traits qui se coupent et se recoupent comme autant de narrations simultanées, parfois contraires. Chair obscure, noircie, tourmentée, saisie dans la répétition d'un mouvement simple, primaire. Cette figure qui enjambe l'espace de façon aussi assurée semble aussi franchir les limites du temps. Le charbon, l'ocre et le noir, la simplicité de l'ensemble, la sobriété et l'économie de couleurs créent en effet une facture primitive, évocatrice des dessins rupestres de la préhistoire. La parcimonie dans l'utilisation de la couleur ne fait pas tant appel à la rareté qu'à la sacralité : la retenue peut être plus difficile à appréhender que l'abondance.

Mais l'évocation arrive au terme de l'*invocation* qui se réalise dans le processus créateur, au cours de la réunion sur le *transpagra* de la poudre de fusain et de la cire. Rencontre produite au terme d'un jeu de hasard, au cours duquel l'artiste saupoudre lentement le fusain au-dessus de la surface. Geste hiératique, tâche sacrée au cours de laquelle se concrétise un rapport avec l'Ailleurs, acte par lequel d'autres pourront «voir» l'oracle.

L'artiste devient devin, et c'est à elle qu'il incombe d'identifier ce qui se présente à elle au terme de ce moment privilégié. Le hasard est facile à courtiser, mais, comme dira Betty Goodwin, «le plus difficile, c'est de savoir quand s'arrêter». Il faut en effet saisir l'image désirée au moment où elle se manifeste le plus clairement. Puis l'artiste gomme et crayonne, met tout son art à intégrer ce matériau brut. Cette rencontre fugace, l'œuvre en portera la trace, empreinte fascinante de ses origines. Mystère qui attire et repousse tout à la fois que ce témoignage venu d'ailleurs. Matérialisation dont l'instabilité est



manifeste dans les surfaces agitées de ces figures fixées dans un mouvement équivoque. Justement, quel est donc ce «moment» qui se déroule devant nos yeux, et qui revient d'une œuvre à l'autre dans la série *Carbone* ?

Car le devin conjure des images dont il fait une certaine lecture par son travail. Mais le langage qu'il emploie pour livrer l'oracle est lui aussi énigmatique. C'est donc à nous de jouer, de choisir parmi les virtualités qui se sont présentées sous la main de l'artiste. Plus le mystère est insondable, plus nous pressentons l'importance de ce langage secret et plus grande est la fascination exercée par l'œuvre.

Le mystère, c'est à la fois la présence et l'absence. Présence visible, l'œuvre, dont se nourrissent les sens. Mais il est interdit — littéralement — de toucher l'œuvre exposée. Absence aussi «d'explications», d'un énoncé capable de résoudre et de réduire cette présence pour l'exorciser, la ramener à du prosaïque. D'où l'aura de mystère et de sacralité qui se dégage de ce qui est intouchable et innommable. Or ce mystère repose comme toujours sur la spécificité de l'œuvre : il puise sa fécondité à même l'ambiguïté narrative et formelle entretenue par l'œuvre.

Déchiffrer l'oracle : bribes d'une lecture

Ces postures... Il se passe définitivement «quelque chose», mais comment interpréter ces figures ployées, troublantes, inquiétantes ? Le jeu narratif habituel entre l'œil et l'esprit est déjoué, pris au piège de son propre terrain. L'artiste place délibérément ses figures sur une frontière : ni abstraction ni figuration. Les deux sont mises hors de cause, la première — sensée ouvrir des possibles multiples — comme la deuxième, qui intègre tous les éléments à un fil directeur, une chaîne

causale (belle expression!) pour leur donner une finalité commune. Impossible de composer cette «histoire» dont il faut bien qu'elle arrive de quelque part et qu'elle aille quelque part. L'esprit est retenu entre deux eaux, dans un no man's land quasi irrespirable, avec juste ce qu'il faut d'éléments pour se faire une impression trouble, pas assez pour la clarifier — peut-être l'évacuer.

Peut-on espérer *cerner* exactement un sujet, ne déborde-t-il pas indéfiniment de notre observation — et n'essayons-nous pas toujours de le confiner ? Chez Goodwin, l'incertitude du trait, qui tantôt épouse la couleur et tantôt s'en dissocie, traduit une tension entre ligne et couleur. Dans *Carbone*, ces couples, groupes, grappes de corps à peine différenciés se détachent avec force, tandis qu'un mince trait rouge vient brouiller les pistes. Il «sépare» les personnages, mais il est absent des contours. Il y a interpénétration, nul doute, mais de quelle nature est-elle : épanouissement ou assujettissement ?

Ni blanc ni noir : l'observation attentive infirme le premier coup d'œil. En effet, à prime abord uniforme, la surface de la figure est agitée, parcourue de traits qui découpent sa masse sombre, qui prend ainsi divers degrés de saturation. De la même façon, le fond clair n'est pas non plus exempt d'activité, avec des taches, des traits, traces de passages et de déplacements.

Stabilité et instabilité, mais aussi simplicité et efficacité : à elle seule, la figure centrale partage l'espace, elle le signifie, le découpe en plans et crée une profondeur. Repris en creux par la surface claire au premier plan, l'angle du sommet — les reins — déplace et questionne avec force l'équilibre du format rectangulaire. Les jambes font contrepoids au torse, qu'elles



Betty Goodwin, *Carbone II*, 1986. Poudre de fusain, cire et pastel à l'huile sur Transpagra; 97 x 159 cm. Collection de l'artiste. Reproduction autorisée par le Musée des beaux-arts de Montréal.



Betty Goodwin, *Carbone II*, 1986. Poudre de fusain, cire et pastel à l'huile sur Transpagra; 97 x 159 cm. Collection de l'artiste.
Reproduction autorisée par le Musée des beaux-arts de Montréal.

repoussent insensiblement vers l'arrière-plan, créant un effet de perspective. Surgies du coin inférieur droit, elles rencontrent les torsos à angle droit. Et pourtant cette silhouette bascule sans cesse. Qui plus est, la masse picturale de la figure interagit et modifie les lignes de force (parallèles, diagonales) du rectangle où s'inscrit l'œuvre. L'apparente stabilité des volumes est donc en contradiction à la fois avec le support et avec ce moment qui nous est donné à voir d'un mouvement.

Avec une tête esquissée à droite d'un des coudes, le trait dissocié de la couleur évoque cette fois une absence mortelle. Interrogation furtive sur l'existence, cette tête évanescence, détachée, évoque par l'absence un lieu où reposerait un autre corps. De même l'activité du «couple» confondu en une figure pourrait bien se produire en réaction à Autre chose, qui se passe Ailleurs. Présence/absence encore une fois.

Cette dualité, ces tensions, confirment l'intuition viscérale que tout n'est pas dit ici. Bien sûr, le monde n'est pas contenu tout entier dans une œuvre, il existe forcément un ailleurs. Mais la fresque de *Carbone* nous confirme qu'ailleurs, justement, c'est pareil : le même moment, les mêmes postures, à la fois différentes et semblables, comme si des variations sur la même scène se répétaient indéfiniment sous nos yeux. Les mêmes interactions troubles se jouent, franchissant les frontières matérielles des différentes sur-

faces juxtaposées. Absorbées en elles-mêmes, dans un monde à part, elles poursuivent avec assurance leur secret dialogue, se jouant de frontières qui nous paraissent si décisives.

Nous sommes loin de la représentation courante du corps de la séduction, celui de la représentation classique : le corps anatomique, bien balancé, équilibré, véritable projection d'harmonie. On en a fait un corps marchand, un bien de consommation étalé à pleines pages glacées : le corps cosmétique. Mais plus cet Idéal nous envahit par le déferlement des images médiatiques, plus son double nous hante.

Ce double, c'est celui des émotions contraires, corps de la violence, objet de traumatismes, de transmutations, de secrètes violations. L'oracle est là, dans ce cri silencieux, cette affirmation exigeante. Et nous voilà obligés de constater la désertion du sacré, de délaisser l'utopie des avènements radieux pour fouiller du regard l'obscurité, le secret illisible. Ces corps pliés, ployés, mal définis, écrasés, abolis l'un par l'autre, sont à l'image d'une conscience qui fait tout pour se refuser à elle-même.

Jean-Pierre LeGrand