

Goodwin (Betty)

Publié :

« L'obstacle fait silence », *Spirale*, 80, été 1988, p. 12.

L'obstacle fait silence

L'exposition Betty Goodwin nous revient après Toronto, Vancouver et New York. Deux semaines de prolongation à Montréal, 82 pièces, 3 périodes : les gilets, cerf-volants et bâches 1971-80; la série River Bed et les Passages 1977-82 qui conduira à l'installation triptyque; les corps sur vélin d'architecte : la série Swimmers, Carbone, etc. 1984-87.

L'oeuvre demeure distante, dans toute sa hauteur, malgré le brouhaha curatorial et critique, elle nous laisse muets, d'une mutité que nous interprétons volontiers comme l'indice d'une admiration. Lorsque nous écrivons sur cette oeuvre, nos mots se laissent porter par notre expérience esthétique — mais peut-être que nous devons recentrer notre langage si nous ne voulons pas qu'il soit tout à la fois muet et bruyant. Il me semble judicieux de le recentrer autour de quelques questions : dans notre propos :

1— quelle part doit-on donner à la description de l'oeuvre dans une langue littéraire émaillée de références aux arts et religions de différentes traditions

2— dans quelle mesure faut-il faire ressortir un contexte culturel spécifique (judaïsme, shamanisme, etc. par lequel on entreprendrait d'expliquer l'émergence de l'oeuvre, quand on reconnaîtrait une valeur à l'oeuvre à la considérer comme l'expression (l'héritage ou l'im-plication) de ce contexte ?

3— dans quelle mesure cette oeuvre cherche-t-elle à nous dire quelque chose par delà le fond d'images archaïques qu'elle rejoint en chacun de nous?

La disparition des rites funèbres

Dans l'orbite de ces questions, nous risquons les considérations suivantes : l'oeuvre de Betty Goodwin apparaît d'abord comme un rituel funéraire où l'on met en terre (ou expose, selon le terme consacré) les rituels funéraires eux-mêmes. Comme si, encore, au coeur de notre société industrielle, se déployait depuis longtemps un Deuil à notre insu, occulté par l'effort des machines, dont Goodwin produit les instruments rituels : les bâches accrochées comme des vêtements de prière, des lindeuls goudronnés, des catafalques bruts comme dans le projet de la rue Clark (1977 et 1980) : c'est finalement la bâche elle-même qui est enterrée, lorsqu'elle est roulée dans une boîte noire (1973). Le deuil est celui de la représentation, comme on peut en juger d'une bâche gigantesque (accrochée pendant la prolongation : Tarpaulin #9) à côté de la quelle on peut lire « huile sur toile ». On reste saisi lorsqu'on sait que cette description pourrait tout aussi bien accompagner un Renoir. Betty Goodwin en-veloppe donc une tradition qui se meurt, son travail sur des toiles est pliage qui ne requiert pas d'ex-plication

puisque ce que l'on voudrait expliquer n'est plus. Le principe selon lequel ce qui est montré est du même coup occulté par l'image qui le montre devient le principe même de la monstration : si dès lors qu'on expose quelque chose cela nous échappe, ou encore si on ne parvient à exposer que ce qui échappe et ce qui meurt (selon l'idée que l'ethnologue se voit offrir une explication de la culture sur laquelle il enquête que lorsque celle-ci est en déclin, alors exposons résolument ce qui meurt. Kafka constatait (le 13 décembre 1914), à propos de ce qu'il avait écrit de meilleur, « Dans tous ces passages réussis et fortement convaincants, il s'agit toujours de quelqu'un qui meurt » Dans notre société moderne, c'est la ritualisation (et d'abord la représentation) de la mort (ou encore du caractère initiatique de la vie elle-même) qui disparaît.

L'incertitude du passage

La série River Bed voit la mise en place d'un travail associatif : lit de rivière puis d'agonie, le lit se disloque ou encore se telescope (Goodwin note dans son carnet en mars 1978 : « bed extending »), la tête de lit devient pierre tombale, la maison se dé-boîte en cercueil, les emboîtements débouchent sur les encaissements de caveaux anguleux, dont les contours sont brouillés par une vibration lumineuse rouge intense. La représentation s'articule de nouveau dans des séries associatives (linéaires), où les images puisent leur nécessité : que l'artiste découvre comme passage, déblocage. Mais comment encore représenter lorsque l'holocauste a frappé la monde comme les cendres Pompéi. La figure humaine est frappée dans sa vitalité, prostrée à tout jamais (le corps est non seulement représenté comme figé, la représentation des corps reste réduite à quelques poses, ce qui entraîne une désespérante répétition). Le ciel est rouge, les corps sont rigides, les édifices pèsent comme un destin implacable que l'on se serait donné : échafaudages, carcasses de métal. C'est déjà le projet de Berlin (1982) où des structures d'acier et de bois — et du même coup toutes les structures matérielles de la société moderne — paraissent comme autant de filtres de la communication humaine. Le passage qui importe ici est celui du sens, le lien le plus fragile est celui de la communication. On peut voir cette installation comme la mise en scène d'une transmission (et aussi syntonisation) sonore qui aboutit dans un soufflet de camera, chambre de résonance à structure télescopique : la série associative (lit-tombe-maison-etc.) constitue le parcours tâtonnant, les changements de direction, où est tenté un passage : recherche de l'artiste, quête de l'âme dans la mort. L'incertitude du passage de la voix (de l'âme) réapparaît dans les dessins (1986) où le sens semble au contraire forcé (comme l'âme s'arrache au corps) dans l'oreille qu'aucune paupière ne protège. Ici, par un détour inattendu, nous sommes confronté à l'idée (exposée par Heidegger lecteur des poètes) que le destin de l'homme est celui du sens : celui de venir au plus proche. L'excès d'opacité, la saturation des boîtes noires, devient équivalente à la transparence de la série Swimmers où la couleur comme imprégnation du papier évoque un milieu liquide. Couleurs et les noirs sont plutôt traces que dépôt (même lorsque les noirs sont résidus : poudre de fusain dans la cire, il y a une faiblesse des matières, comme il convient pour représenter ces corps buboniques, calcinés (dans Carbone) qui

semblent se basculer les uns les autres dans la fosse, avec pour levier leur rigor mortis. Un dessin intitulé La Vallée des Rois (1985) fournit la référence thanatologique attendue : le périple de l'existence n'est pas terminé à sa limite, lorsque chacun reconduit l'autre au trépas et lui donne le dernier contact humain de la ruade qui le fait basculer, alors le voyage commence dans un univers aux centres innombrables, où — selon le phrase de Brecht inscrite dans l'acier à la façon d'une épitaphe — « chacun — et personne — est considéré comme le centre ». Il semble ainsi que la mort est triomphante, qu'elle nous fige dans une attitude de vénération, face contre terre, mais une tension dans les corps les révèle chevauchés (comme les âmes fébriles, dépossédées d'elles-mêmes, courent la lande en sorcellerie, ployant, arqués dans la souffrance, jarret amputé d'un corps. Le corps aux bras ballants, à la tête détachée dans la série So Certain I was, I was a Horse (1984-85) à peu de chose à voir — par sa déperdition d'âme — avec les chevaux épiphoniques de Susan Rothenberg.

Le surgissement des traces

Il y a t'il une ambiguïté sur la position des corps : mort ou petite mort, expiration brutale ou rapt sexuel ? Certains crachent le sang, d'autres leur souffle (Red Sea 1984) : ils sont en déperdition d'âme, qu'ils ne retrouveront qu'au terme d'un périple dans la mort (que les rituels funéraires — perdus — rendaient possible), comme les vivants cherchent à prendre contact avec la réalité. En effet, la lecture talmudique ou la psychanalyse l'atteste : le réel ne nous parvient — obliquement — que réduit à des traces, dans une lecture transformante (nachträglich) des traces. L'expérience de l'holocauste n'est pas une mémoire ou un refoulé qui nous condamne à une répétition mortifère, elle relève davantage de l'ordre du traumatisme, avant toute inscription dans le symbolique, et de la dissociation de soi et du monde : négation de la sexualité (par la séduction des images high-gloss et narcissiques), perte de la réalité (le réel apparaît à chaque fois pour la première fois par le relai des images de l'horreur qui nous parviennent des multiples guerres qui accablent la planète). Dans les oeuvres récentes de Betty Goodwin il y a ce surgissement des traces — et leur réélaboration. En début d'exposition, un texte attend le visiteur, il présente Betty Goodwin en faisant état de sa « position isolée dans l'ensemble du contexte artistique canadien » : le discours critique de ces dernières années a privilégié en effet un certain type d'expérimentation formelle, il ne faut pas oublier cependant que des travaux valables ce faisaient ici et ailleurs et il faut espérer que le succès de Betty Goodwin prédisposera favorablement le public à la diversité de ces travaux. Telle est cette oeuvre que lorsque nous en parlons nous sommes peut-être encore muets, mais renvoyés au silence de notre parole : un silence que rend lourd cependant notre aveuglement.