

Betty Goodwin
Sauve qui peut la vie

Monique Brunet-Weinmann

Volume 32, Number 130, March–Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53893ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1988). Betty Goodwin : sauve qui peut la vie. *Vie des arts*, 32(130), 22–25.



Betty GOODWIN SAUVE QUI PEUT LA VIE

La peau est ce que nous avons de plus profond

(Paul Valéry)

Betty Goodwin ne change pas, fidèle à elle-même, comme son œuvre. Il y a douze ans, je la rencontrais pour la première fois dans son atelier du boulevard Saint-Laurent. C'était ma première interview d'artiste, en anglais s'il vous plaît, à l'époque des *Gilets*, des *Nids*, des *Notes* et des premiers *Tarpaulins*¹. Le magnétophone l'effarouchait et pour calmer son mouvement de repli j'avais dû y renoncer, l'esprit si tendu pour mémoriser ses mots, ses gestes, son environnement, que je m'en souviens comme si c'était hier. Ce tremblement d'animal en alerte, elle l'avait propagé comme une onde de choc dans la salle de bal du Château Frontenac, à Québec, quand, récipiendaire du Prix Bordeas, en 1986, elle avait prononcé deux mots dans le micro de l'estrade officielle, pour aussitôt s'esquiver.

Aujourd'hui elle vient d'emménager rue Coloniale, dans un espace qui est déjà son «parergon», même si l'installation s'ébauche à peine. Elle a domestiqué les machines: enregistreuse, répondeur. Le succès la contraint à élargir son territoire, à s'extravertir un peu, à côtoyer des groupes, elle qui n'a jamais pu s'y intégrer même à l'école, abandonnée dès la douzième année. Ainsi l'authenticité de sa nature fut-elle préservée des (dé)formations académiques. Elle s'est exercée en autodidacte, vingt années durant, sur le motif au Mont-Royal, ou avec des modèles vivants et des natures mortes. «Vingt ans perdus à apprendre», dit-elle, avant d'aboutir à quelque chose de satisfaisant: ses gravures de 1970. Sous les cheveux plus roux le regard, la silhouette, la démarche, l'écharpe, la façon de se vêtir demeurent les mêmes: personnelles, hors mode, inimitables, comme ses œuvres qui sont l'exact prolongement d'elle-même, de sa vie.

L'art de Betty Goodwin consiste à réactiver des lieux communs. Au sens propre, ce sont des lieux qu'on côtoie, qu'on habite, avec une perception émoussée par la vie active ordinaire, insensible à la force de leur valeur archétypale: camion poids lourd, pierre tombale, pont, vêtement, lit, appartement. Au sens figuré, ce sont des vérités premières, des évidences qu'une sophistication byzantine de la critique avait frappées de désuétude. Par exemple, Betty Goodwin affirme depuis toujours qu'«il n'y a pas séparation entre la vie et l'art», et qu'ils sont pour elle inextricablement unis. Elle ranime des formules figées dont on avait perdu la source vive aux origines de l'*homo faber*: «tout vêtement est une seconde peau». Elle donne vie de chair et de sang à des sensations primitives antinomiques qu'elle semble vivre personnellement en permanence: peur panique et quête de protection. Les nids et les lits sont des refuges universels contre l'agression extérieure. Le camion confère une puissance



Black Arms, 1985.
Pastel à l'huile, huile, crayon, gouache
et fusain sur vélin; 101,6 x 69,2 cm.
Coll. particulière, Montréal.
(Phot. Brian Merrett)



Carbon I, 1987.
Bâtonnet à l'huile, fusain, pastel, cire
et lavis sur «géofilm»; 300,3 x 213,4 cm.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Jennifer Kotter)

moderne au monstre écrasant des mythologies (qu'on se rappelle *Duel*, le film de Spielberg), mais en même temps, sa bâche est une aire d'intimité, une enveloppe sécurisante («an enclosure»), comme le doublet élargi d'un vêtement rituel qui prolonge les *Vests*. L'eau qui entoure les *Nageurs* dans un contour flou, hésitant, multiple, est l'élément de leur dissolution fatale, mais aussi celui où naît la vie: vie terrestre et vie foetale, phylogenèse et ontogenèse.

De façon particulièrement évidente dans les œuvres des années 80, la peur, l'angoisse dominant. Betty Goodwin dépouille le vivant en nous par une mise à nu souffrante de la chair et du sang, comme on dépouille de son pelage l'animal assassiné dont on exhibera la tête en trophée. Dans les dessins récents, les têtes sont inexistantes ou décapitées, ou sanglantes. Les sexes sont indifférenciés dans l'abstraction du détail, de la forme, du contour. L'individu ne compte pas, mais la survie de l'espèce. De même qu'on retourne comme un gant la peau de l'écorché, il y a retournement de l'enveloppe vers son contenu interne dans un rendu à fleur de peau sur les papiers transparents qui horripile, au sens étymologique. Dans le tremblé du contour de ce dessin éminemment tactile, entre l'homme, la femme, l'animal, entre androgynie et zoomorphie, seul compte l'être vivant. «They are beings», dit-elle. Et la vie est un état fragile entre naissance et mort, indéfini entre instinct et conscience (*Il y a certainement quelqu'un qui m'a tué; So certain I was, I was a horse*), un courant d'énergie qui précède la génération des espèces et l'individualisation des figures et qui, peut-être, se perpétue après leur disparition.

Des commencements sans fin

Le courant passe ou ne passe pas entre les êtres, les peaux, les bras tendus (*Black Arms*), entre un locuteur et son destinataire (*How long does it take for any one voice to reach another*), dans le lit d'une rivière (*River Bed*) en forme de barge et de pont (*Triptyque*). Le problème de la communication est un thème permanent, comme questionnement existentiel mais aussi concrètement dans la pratique artistique. Si des œuvres rassemblées pour une exposition communiquent entre elles, le courant passe et *ça marche*. Sinon, «it does not work» et il n'y a plus qu'à décrocher, ce qu'elle fit littéralement aux débuts de la Galerie B, alors que l'exposition prévue était déjà annoncée. «Je sens immédiatement si une œuvre fonctionne par elle-même, ou en relation avec d'autres, dès qu'elles sont sorties de l'atelier, placées dans un espace étranger. Il révèle les échanges qui s'établissent entre elles, leurs liens, les passages de l'une à l'autre. Par exemple, à Vancouver, on a accroché quelques dessins au fusain à côté des *Tarpaulins* et j'ai pu voir qu'il y avait des connexions entre eux, et aussi avec les figures noires de *Carbon*. De même, les grandes pièces de la série *Carbon*, jouxtant le *Triptyque* de Berlin, donnaient l'impression d'avoir été faites l'une pour l'autre.» Ainsi, une œuvre n'est jamais achevée. Elle se parachève dans les suivantes, en éternel devenir.

Carbon II, 1987.
Bâtonnet à l'huile, fusain, pastel, cire
et lavis sur «géofilm»; 300,3 x 213,4 cm.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Jennifer Kotter)



Parcourant seize ans de production continue, de 1971 à 1987, la rétrospective, qui achève son itinéraire au Musée des Beaux-Arts de Montréal² a été l'occasion de saisir le fonctionnement de l'œuvre dans sa globalité dynamique. Depuis le début, il fonctionne selon un continuuel passage sans heurt ni rupture d'une tension à une autre, vers l'élargissement progressif de l'aire apprivoisée: le nid, le lit, l'appartement, le pont vers le monde extérieur; l'effet personnel, le couple, le groupe. Ainsi, les nombreuses pièces intitulées *Passages* (*Beginning of a Passage I, II, III, Passage for words*) et, plus encore, la *River Piece* et sa lente articulation en paliers décalés constituent des métaphores pour son propre mode de création («poëin»). Betty Goodwin me dit: «Quand vous êtes arrivée à une espèce de palier, il faut à un moment pousser encore plus loin. Alors, vous sautez en assumant le risque, sans aucune garantie, jamais, d'être satisfaite du résultat. Et, chaque fois, c'est plus difficile car vous aspirez toujours à devenir meilleure.» Comme si c'était toujours le début, la première fois. On peut voir dans cet éternel commencement, dans cette obsession du passage qu'on trouve également chez Walter Benjamin, une constante de l'imaginaire juif hérité des parents, Clare et Abraham Roodish, auxquels le catalogue est dédié. Ce qui est dit de Naim Kattan est vrai aussi pour elle: «Œuvre qui ne s'affirme pas dans la plénitude d'une présence, mais qui s'esquive dans un mouvement de fuite perpétuel. Œuvre qui n'est pas essentiellement mais qui se fait. Illuminée des aurores d'une continuelle inchoation, elle vit dans l'entre-deux du passage. Elle est passage»³.

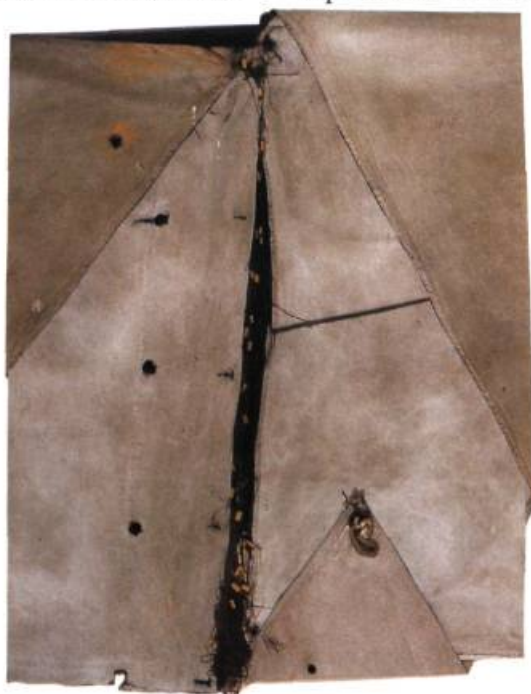
De l'une à l'autre, les œuvres passent par des rapports complexes, paires complémentaires souvent contradictoires, avec des retours et des reprises qui rebondissent en sautant un palier: *Nests* et *Tomb*, *Doors*, *Vests* et *Tarpaulins*, *Bed* et *River Bed*. Le pont/passage entouré des nageurs de l'installation montée à Berlin instaure une opposition entre *Swimmers* et *Carbon*, entre la dissolution aquatique et la cristallisation minérale mais au-delà, la continuité est restaurée entre son triptyque et *Carbon* exécuté cinq ans plus tard, après l'étape intermédiaire des *Nageurs*.

Plus rien que l'énergie, et des cendres...

Le travail de Berlin a suscité le développement des œuvres jusqu'à aujourd'hui, et il convient de s'y arrêter. Le titre complet: *In Memoriam: Triptyque, The Beginning of the Fourth State* dit bien qu'il s'agit du commencement d'un nouvel état de l'œuvre, même si, sur le coup, il ne s'agissait, pour l'artiste, que d'une partie additionnelle au triptyque, constituée des dessins. «J'étais allée à Berlin avec deux grands dessins, de trois et de quatre panneaux. Quand je les ai mis au mur, j'ai vu tout de suite que ça ne marchait pas («they did not work»). L'espace était impossible là-bas, immense et haut, et l'énergie avait l'air d'être totalement aspirée par le plafond. C'est alors que j'ai eu

l'idée de les placer l'un sur l'autre, puisqu'ils étaient dessinés sur du papier transparent, and that worked! Grâce à dieu j'avais, je ne sais pourquoi, apporté du papier supplémentaire, ce qui m'a permis de faire deux autres dessins sur place. Ce fut le commencement des superpositions en transparence. Comme je n'avais pas de titre, l'idée d'un quatrième état m'a traversé l'esprit.»

On sait combien l'œuvre de Betty Goodwin a décollé depuis ce retour à la figure, à une figuration abstraite qui fait penser à celle de Giacometti, avec encore moins de formes et de déterminations. Il s'agit pour elle d'abstraire la figure autant que faire se peut sans perdre l'essence de la figure. Elle a depuis poussé la tentative encore plus loin en utilisant des formes géométriques consubstantielles aux figures, dans les dessins composés pour le New Museum, de New-York et intégrés à la rétrospective de Montréal. Ils dérivent d'esquisses incluses dans l'exposition itinérante et reproduites au catalogue, entre autres *Rooted like a Wedge*



Vest Kite, 1976.
101,6 x 76,2 cm.
Coll. particulière, Montréal.
(Phot. Brian Merrett)

(N° 49) et renoué avec les *Kites* de 1976. L'encoche dans le corps, qu'on retrouve au bas du dessin sous la forme d'un cône ou triangle noir, devient l'englobant des figures. Transmutation d'un détail en forme majeure, perpétuelle métamorphose du tracé, devenir ouvert que l'on verra en acte dans un film dont les premières prises de vue datent de mai 1987⁴. La transformation va dans le sens du resserrement et de la tension maximale. Les corps accolés tirent à hue et à dia, dans un effort contraire au lien qui les entrave. Les formes s'allongent, la structure tend vers la croix archétypale, le triangle impose à l'ensemble les pointes de ses angles aigus, épines, clous, fer de lance dans la chair de l'holocauste. Le feu couve dans les charbons ardents et les restes carbonisés (il s'agit toujours de la série *Carbon*), noirs superbes et incandescences de la chair et des braises, avec parfois leurs flamèches bleutées.

La peur primitive et l'angoisse de notre temps se trouvent mêlées dans ces dernières œuvres avec une économie de moyens et une efficacité admirables. Il m'apparaît évident que Betty Goodwin aurait dû être présente à la Documenta 8 de Cassel. Avec les moyens subtils qui sont les siens – trop subtils sans doute – elle avait sa place entre Robert Morris et Joseph Beuys. En attendant que l'occasion repasse, après la rétrospective à Montréal et l'exposition chez René Blouin⁵, elle veut se retirer pendant un an au moins, sans obligation, sans engagement, pour travailler selon son rythme. «Now it is time for me to push again.» Dans le sens de la vie. ■

1. Voir mon article, *Betty Goodwin, ou La poétique des traces*, dans *Vie des Arts*, XX, 79, p. 54-55.
2. Du 11 février au 27 mars 1988.
3. Heinz Weinmann, «Passages», dans *Tribune Juive*, Dossier Naim Kattan, Vol. 5, N° 2 (Septembre-octobre 1987), p. 22-23.
4. Réalisation: Tina Horne, Les Nouvelles Cinéastes de Montréal, Inc.
5. Du 19 mars au 16 avril 1988.