

ETC



Espace-corps-psyché-temps

Betty Goodwin, *Pieces of Time*, Galerie René Blouin, Montréal.
Du 27 septembre au 9 novembre 1996

Cristina Toma

Number 38, June–July–August 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35568ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Toma, C. (1997). Review of [Espace-corps-psyché-temps / Betty Goodwin, *Pieces of Time*, Galerie René Blouin, Montréal. Du 27 septembre au 9 novembre 1996]. *ETC*, (38), 27–31.

ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

MONTRÉAL

ESPACE-CORPS-PSYCHÉ-TEMPS

Betty Goodwin, *Pieces of Time*, Galerie René Blouin, Montréal. Du 27 septembre au 9 novembre 1996

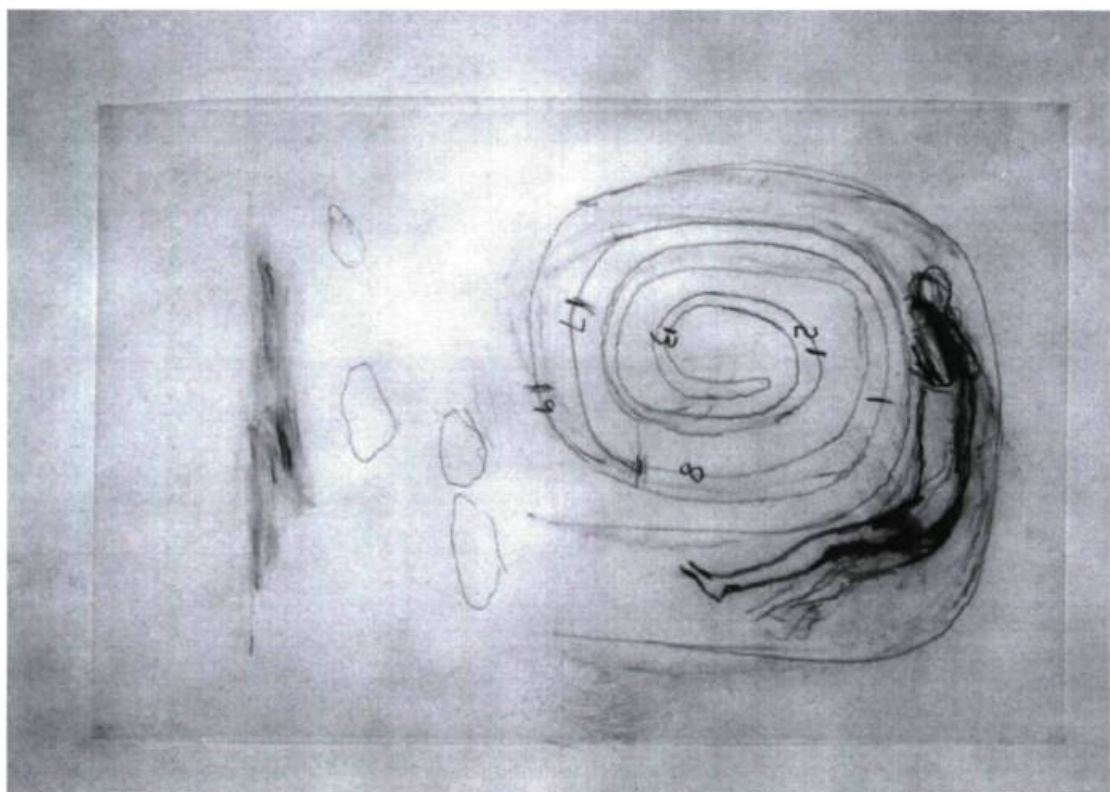


Betty Goodwin, *Pieces of Time*, XI, 1996.

Bâtonnet à l'huile, mine de plomb et crayon de carbone sur pellicule mylar translucide; 164,6 x 106, 8 cm. Courtoisie Galerie René Blouin, Montréal.

Sortir de l'exposition de Betty Goodwin, c'est éprouver un vertige qui pulvérise le souffle. Aménagée en triade, l'exposition réserve dans la salle principale de la galerie René Blouin une primeur sur le plan formel : *Pieces of Time* est une série de spirales dans lesquelles évolue un personnage qui rappelle un peu les cavités boshesques, sur un support bidimensionnel mais glissant en matière translucide industrielle. Dans les deux salles annexes gisent quelques unes des œuvres sculpturales de *Signes de Vie*, qui ravivent le questionnement du couplage habituel dans les expositions de l'artiste, d'œuvres planes et tridimensionnelles. D'emblée, quelques paradoxes animent ce choix bi-matériel à partir du motif du corps comme lieu commun : dans les spirales, le corps évolue en apparence plutôt dans son entièreté, comparé aux sculptures où le travail s'opère à partir de son absence. L'effet obtenu est la hantise. Ce paradoxe produit à partir du motif est d'une certaine manière retourné sur lui-même au niveau de ce qui peut être envisagé comme le plan du verbalisable dans une œuvre donnée, en ce que les

titres des images sur support bidimensionnel sont réduits à des numéros, alors que ceux de celles en trois dimensions paraissent « déparler » une forme de relation factice avec ces dernières. Chacun des titres apportent des indices plus évidents de l'action subie par le corps, par exemple l'inquiétante installation *Particles of a Scream*. Ce dispositif d'apparition-disparition au moyen de l'interaction entre matière, planéité, volumétrie, forme, ou titre légitimise l'œuvre de Betty Goodwin en tant que produit de transgressions de la spécificité plastique et par là spatialisante d'un matériau donné vers un autre qui appartient au registre de l'irreprésentable. Comme dans ses œuvres antérieures de *Passages* ou de *Steel Notes*. *Pieces of time* et sa suite sculpturale commémorent moins la traditionnelle transcendance des passages de la matière à l'esprit qu'une transgression paradoxale, qui marque le niveau des ruptures dans la représentation. Les cassures sont exclusivement d'ordre non verbal. Or le non-verbalisable d'une figuration signifie une impossible linéarisation de la pensée qui en soi est indice de rupture



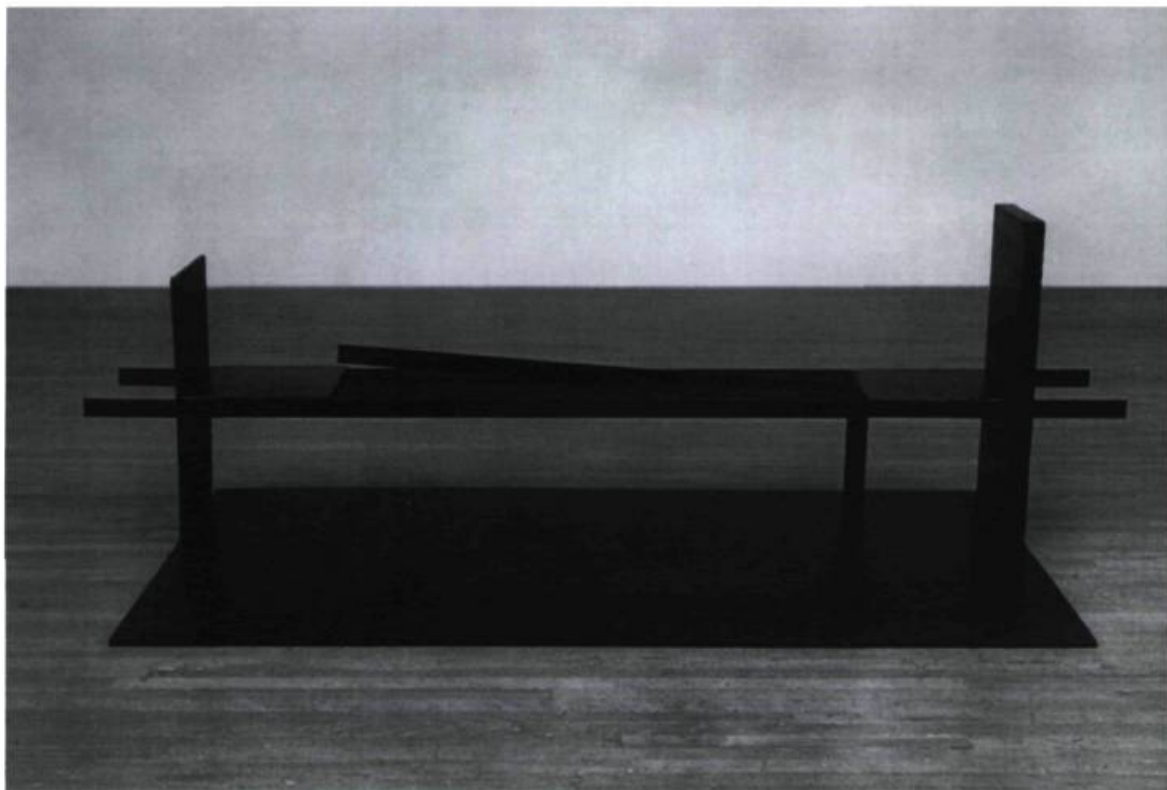
Betty Goodwin, *Pieces of Time, IX*, 1996.
Bâtonnet à l'huile, mine de plomb et crayon de carbone sur pellicule mylar translucide; 43,2 x 28 cm. Courtoisie Galerie René Blouin, Montréal.

de la totalité, une forme de pensée par l'impensé et de la vision, une négation verbale et visuelle, un peu à la manière d'un écran psychique et visuel. L'œuvre de Betty Goodwin est une transposition dans la matière des effets catastrophiques de l'être.

Dans l'espace tourbillonnaire de la galerie René Blouin, l'effet du vertige prend toute sa valeur et il sera le guide dans la suite du parcours comme une « matière » autre, intersensorielle.

Nous avons tous tourné sur nous-mêmes pour naître et l'effet de vertige qui en découle se comprend alors comme sensation primitive. La forme qui décrit son mouvement est spiralée. Cette forme se retrouve plus tard dans le développement humain lorsqu'il apparaît dans le graphisme enfantin, circulaire et ouvert, signe que l'enfant s'ouvre au monde, signe qu'il redémarre dans la vie. Fondamentalement, la forme de la pensée dite primitive est circulaire ou sphérique. Justement, dans *Pieces of time*, les couleurs des spirales ou des fonds sont intratutérins : vasculaires, placentaires (rouge, bleu, transparent). Mais au contraire du redémarrage dans le monde, les mouvements et positions du personnage manifestent une activité qui est plutôt une recherche de survie psychique. Allongé et flottant, il n'a aucun support gravitationnel. Le

graphisme se dissout progressivement et s'atomise : la tête se détache du corps, les jambes se dédoublent, les mains sont parfois entièrement dissociées et s'isolent comme un corps, dans une posture elle-même artificielle, semblable à une prière, comme dans *Pieces of Time XI*. Souvent, à gauche de l'image, lieu d'accumulation habituelle des membres séparés, surgissent, comme des substituts, un morceau de rocher, une pierre ou des granules de poussière induisant la transformation minérale du sujet et dans la pensée, une cosmicisation à l'intérieur d'une sensorialité intra ou post-utérine. Les substrats de ces deux mondes, la couleur-substance vitale et les porosités pictogrammiques, selon la définition de Pierra Aulagnier, engendrent l'environnement archaïque du personnage, lui-même effacé dans sa corporéité, ni homme, ni femme, un corps résiduel. Le support, en pellicule translucide, sur lequel « glissent » les spirales et en elles, le personnage, est une sorte de membrane imperméable, une peau transparente de pare-excitation qui en soi est le répondant d'un refoulement des excitations extérieures. Le personnage est dans un lieu de régression, dans un état crépusculaire, peut-être dans un cauchemar éveillé. Ces images sont la matérialisation synesthésique de l'attention impossible de son membrement à son corps entier, comme un vécu im-



Betty Goodwin, *some of the ears on the floor caught the scrap of his voice*, 1995.
Acier, bâtonnet à l'huile, bronzine, cire et peinture; 85 x 259 x 122 cm. Courtoisie Galerie René Blouin, Montréal.

possible de forme radiaire entre l'écartement et le rassemblement.

Petit et fragile, le bonhomme semble effectuer des actions perdues d'avance. Tantôt la tête en haut ou par en bas, suivant l'ouverture de la spirale, il induit finement cette dynamique en expansion de la naissance, mais sans jamais en sortir, toujours immobilisé dans son embouchure. Il est simultanément dans l'état-limite de la sortie et de l'entrée. Lorsqu'il en sort à deux reprises, il est en état de dilution extrême. Dans *Pieces of Time VIII*, la spirale noire est comme un serpent impénétrable, dont l'embouchure a l'allure d'un cigare fumant. Dans *Pieces of Time XI*, la spirale s'éclaircit mais fume toujours, pendant qu'il ne reste hors-soi que les mains découpées dessinées, le corps ayant disparu. La limitation de son évasion s'impose au personnage de façon inquiétante. Dans *Pieces of Time V*, l'embouchure est bien ouverte, mais les extrémités du corps sont détachées, paraissant flotter en cortège près du corps, l'ensemble des morceaux du corps étant activé en son antre par aspiration. Dans le cadre enveloppant de cette matrice, il y a confusion entre dehors et dedans (projection psychotisante) plutôt qu'entre imaginaire et réel (caractéristique névrotique). Se rajoute à cette opposition dehors-dedans la pensée qui doit substituer le mouvement

à l'inertie. Ces couples fermés-ouverts induisant l'inhibition-libération ou encore des images de résistances-frayages, sont des dynamiques durant lesquelles l'entièreté du corps ne peut pas se constituer. La spirale, comme son support, a alors une fonction de barrière de contact, tantôt comme un contenant attracteur (aspirateur) tantôt comme pare-excitation (embouchure fumante) angoissants. Lorsque sa coloration ou celle du personnage disparaissent (environ 5 spirales sur 10), c'est un indice d'évaporation (tantôt de la forme, tantôt du fond), qui représente une qualité de transformation ratée qui n'est plus un processus de pensée. L'impensable est le niveau de la verbalisation négative et une visée de l'entièreté. L'étirement du corps et l'absence gravitationnelle relatent le passage vers l'état de dispersion de la substance vitale. Ces états flottants, décolorés, éthérés, reconduisent l'après-coup de l'activité des forces d'attraction-répulsion intenses du noyau ou du centre de gravité de la spirale. La question de l'espace-temps de *Pieces of Time* ne peut pas alors se penser dans le couple traditionnel (tout comme il ne peut se penser dans la binarité matière-esprit), mais dans une forme complexe de fonctionnement d'espace-corps-psyché-temps.

Pieces of Time agit en tant que contenant sans contenant. La spirale propose l'apparence d'une « bonne conte-



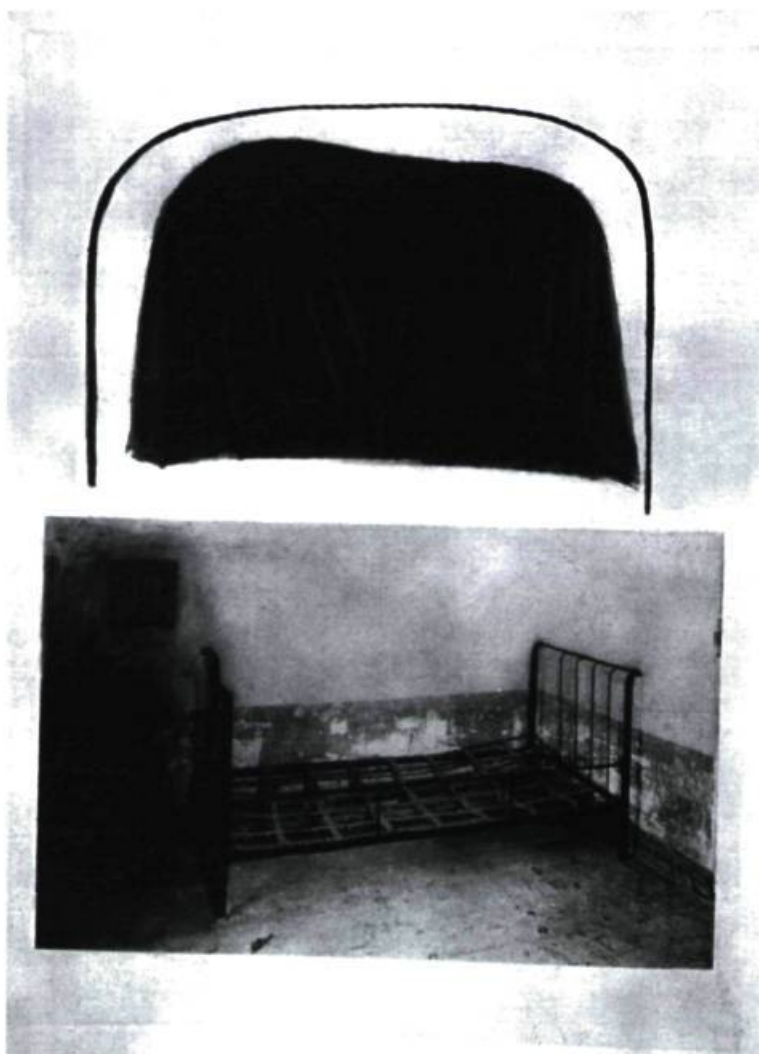
Betty Goodwin, *Pieces of Time, VIII*, 1996.
Bâtonnet à l'huile, mine de plomb et crayon de carbone sur pellicule mylar translucide; 43,2 x 28 cm. Courtoisie Galerie René Blouin, Montréal.

nance » en tant que tracé de contours, mais le balancement par en bas ou par en haut ne peut que mener à la dispersion de la vie. Le personnage est disfonctionnel, il n'y a pas de refoulement des parties manquantes en lui (paradoxalement au support refoulant, ses tracés au fur et à mesure du glissement sur la pellicule), ses extrémités détachées étant les représentants même de l'angoisse originaire non dépassée. L'incertitude de la réalité de l'embouchure lui fait supporter la menace de mort, l'angoisse du vide illimité. Les fines traces pictogrammiques pourraient se comprendre alors comme des tentatives pour retenir ce vide.

Cette angoisse de morcellement, de happement ou de pénétration ratée sont plus inquiétantes dans les œuvres sculpturales, lesquelles, par leur matériau lourd et dense procurent une sorte d'ultime paradoxe, comparé au support matériel de pare-excitation des spirales. Le corps absent, le matériau porte en lui les traces des pulsions instinctives internes du fonctionnement psychique. Les trois premières œuvres se composent de structures contenantes, l'une, une boîte rectangulaire en verre dans *Periodic Table*, deux autres circulaires, dont l'une est un cœur dans *Support of a Blue Heart*, l'autre étant sphérique et emprisonnée dans des filaments de fer dans *Particles of a Scream*. Ces structures sont toutes disposées à la verticale, surélevées sur des pieds, des tiges en acier, au niveau du regard du spectateur. La boîte en verre est remplie de terre noire et apparaît d'une grande densité; elle est com-

pacte comme pour ne laisser rien échapper. Son piédestal en acier suggère une urne, elle-même disposée au sol sur une plaque d'acier. À côté de ce contenant, est disposée une sorte de lance pointue menaçante élançant vers le haut. *Support for a Blue Heart* et surtout *Particles of a Scream* font pendant à *Spine*, un des emblèmes déstabilisateurs de l'artiste. Si dans la série de la spirale, le corps n'a connu que des opérations de détachement plutôt subtils de ses extrémités au moyen d'une « rhétorique » pictogrammique, ici, les surélévations du cœur et de la matière du cri constituent des restes de vie, vestiges d'organe comme d'un des sens, dont le titre évoque ceci : ce qui a précédé à l'extraction de l'intérieur du vivant a été un surgissement explosif de l'enveloppe corporelle comme de son univers sonore. Le danger imaginaire archaïque est ici réalisé. Le développement naturel de l'entièreté représenté par l'axialité verticale est dénaturé. Le regard est confronté brusquement au dessèchement des substances du corps (les moi-os en tant que tiges de suspension-supports) au moyen de l'excorporation de l'organe (le cœur), où est ressentie l'intensité de la catastrophe dont le cri est la preuve. En même temps, le « support » du cœur peut être envisagé comme travail de pensée de la vie, une lutte possible contre l'effondrement et la confusion des affects.

Some of the Ears on the Floor caught the scrap of his voice et (*Untitled*) *Mémoire du corps* présentent toutes deux des structures horizontales de lit. L'une est en acier,



Betty Goodwin, *Untitled (La mémoire du corps)*, 1995.
Bâtonnet à l'huile sur épreuve argentique sur pellicule mylar translucide (Cronaflex); 161,3 x 115,8 cm. Courtoisie Galerie René Blouin, Montréal.

posée tout près du sol, l'autre est une photographie manipulée du lit d'asile ayant accueilli le corps de Vincent Van Gogh dans ses derniers jours. Dans le titre, la première fait une référence directe à l'organe de l'audition (évoquant une procession catastrophique à rebours du cri à l'oreille), indirectement induite dans la seconde par l'association de la pensée à l'incident où l'artiste se coupa l'oreille, moment qui l'introduisit dans la folie. *Some of the Ears...* est un lit en acier dont une des barres se soulève comme un couperet, alors que du côté du titre, les oreilles éparpillées au sol connotent d'abord et avant tout le drame de la dispersion sensorielle. L'évocation poétique du titre procure un contraste de coupure entre le mot qui recherche la reconstitution alors que le matériau lui coupe la voie. Autant de coupures plastiques, autant de ruptures finales de la communication, autant d'échecs des questionnements sur la possibilité de sortir du brouillage du délire pour revenir à la réalité. Mémoire du corps ne pose plus cette question, elle représente une certitude. Le lit, chapeauté d'un voile sombre suggérant l'idée d'une alcôve contenant-recouvrant la misère psychique, témoin de la mort par le choix du support photographique. Ce linceul encadre le champ de la douleur corporelle et de la souffrance psychique. Dans l'éprouvé ultime, il est un peu comme le représentant de l'horizon psychique de l'extinction totale, celui-là même

qui contient les effets du vertige, c'est-à-dire de l'organisation sphérique, appartenant au registre tourbillonnaire négatif dont l'image absolue est l'horizon du trou noir.

Dans cette frontière entre l'espace et le temps, l'auto-destruction prédomine (les catastrophes humaines), la dynamique du trou-noir prend le dessus et le sujet disparaît (ici, sur le lit de la folie). Le linceul est ainsi une transformation visuelle d'une transcendence négative, celle de l'impensable, de l'innommable (*Untitled*).

La triade contenant, peau, chair, os, s'annihile. Mémoire du corps est une synthèse de l'exposition. Elle traite de l'écoulement absolu des substances vitales et de la réalité psychique : accrochée bas près du sol et au niveau des pieds du spectateur, l'image dégage virtuellement urine, vomi, un état hors-soi sans retour, état régressif de finitude animale.

CRISTINA TOMA

NOTES

Sources bibliographiques :

Green, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Minuit, Paris, 1983.

Dolto, Françoise, *Au lieu du désir*, Seuil, Paris, 1981.

Collectif, *Le contenants de pensée*, Dunod, Paris, 1993.

Doron, Jack, *Chaos psychique, esquisse d'une cartographie de la pensée*, Paidós/Centurion, Paris, 1991.