

Bénic La pulsion de vie

Monique Brunet-Weinmann

Volume 26, numéro 104, automne 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54512ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brunet-Weinmann, M. (1981). Bénic : la pulsion de vie. *Vie des arts*, 26(104), 60–61.

Bénic

LA PULSION DE VIE

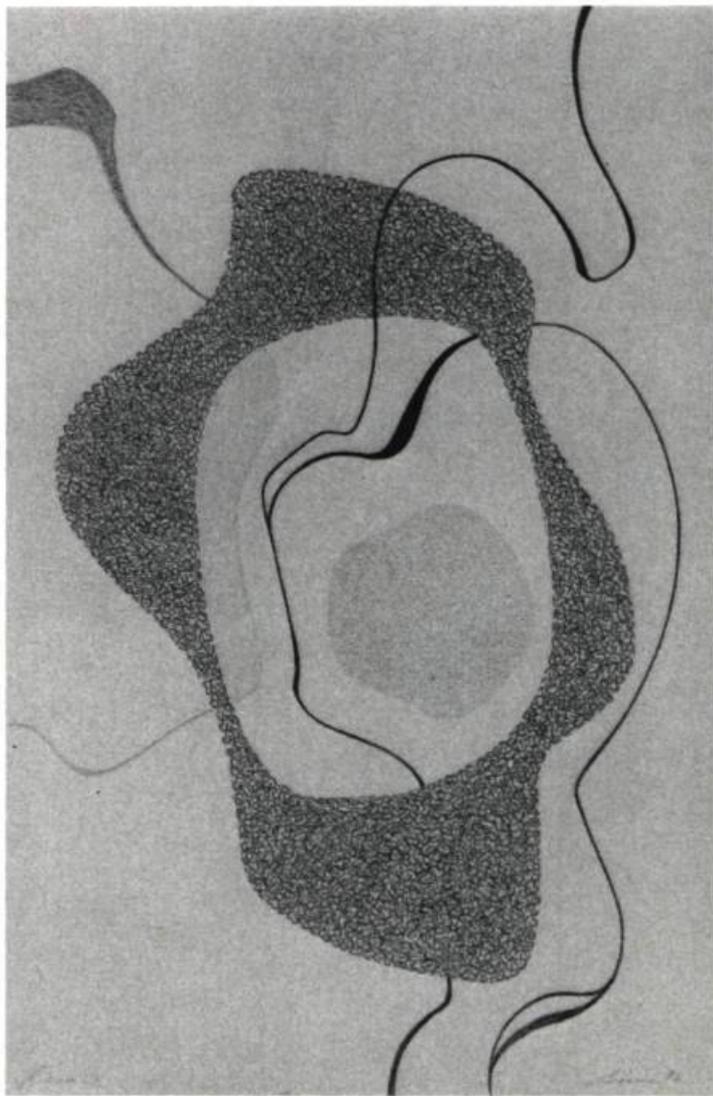
Monique Brunet-Weinmann

Un nom qui ressemble à un prénom, sans doute parce qu'on a pris l'habitude de le voir précéder celui de Tisari au temps de la nécessaire alliance pour enlever la rare opportunité d'une exposition. Un nom clair et sonore comme le granit breton où il a ses lointaines racines: Bénic, Lorraine, est née à Montréal en 1937. Pleine d'entrain, de gaieté, d'énergie, d'autant plus verticale moralement qu'elle est toute petite et qu'elle a passé une grande partie de son enfance physiquement couchée, elle est de (presque) tous les vernissages, active dans le milieu et malicieuse spectatrice. Récemment, son nom est apparu deux fois sur des cimaises livrant les origines¹ et les récents aboutissements² de l'œuvre, situant les jalons d'un parcours qui circule entre peinture, gravure et dessin. Continuité et fluctuations: les trois médiums sont pratiqués simultanément mais ils occupent successivement le devant de la scène, depuis la fin des années d'apprentissage et d'expérimentation.

Extrait des cartons

Après avoir suivi durant quatre années les cours du soir à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Bénic part, en 1963, pour Paris où elle séjournera neuf ans. Elle étudie la peinture à l'Académie Goetz et dans divers ateliers parisiens, en même temps que le dessin à l'École de Montparnasse. Parallèlement, elle enseigne la gravure d'abord à l'Académie Goetz, à Vincennes après 1968, à Saint-Paul de Vence où elle anime l'un des ateliers de la Fondation Maeght. Elle contribue à mettre au point avec Henri Goetz lui-même le procédé popularisé sous le nom de «technique Goetz»³. C'est donc en France que Lorraine Bénic commence à montrer ses œuvres sur des cimaises. Dès 1967 cependant, une galerie montréalaise lui accorde sa première exposition particulière regroupant peintures, aquarelles et gravures.

En février dernier, elle avait extrait des cartons anciens où ils étaient relégués 95 petits formats de cette période, témoignant de recherches menées tous azimuts: figuration et non-figuration, tous les outils et toutes les techniques possibles, à la fois pour les maîtriser et pour trouver à travers elles une thématique personnelle et les moyens de son expression. Son intérêt pour la figuration est limité au corps humain, au visage, au nu longuement étudié grâce aux modèles des ateliers de Montparnasse, au rendu de la lumière sur les formes, les peaux, les teints. Sa peinture récente, aussi abstraite soit-elle, est toute marquée de ces veinures en surface, marbrures en transparence, pulsations internes de la vie. Pour les œuvres non figuratives, sa préoccupation d'alors — outre la lumière encore — était la construction de l'expression lyrique. C'est pourquoi elle a beaucoup pratiqué le collage qui permet d'épuiser les articulations, les combinaisons possibles de l'image, rapidement et sans repentir. Lavis à l'encre de Chine, gravures, fusains rehaussés de suie et de craie sont enlevés dans des girations rythmiques où le gestuel aspire à une structuration.



1. Lorraine BÉNIC
R. Cou X, 1976.
Mine de plomb, 15 cm 5 x 10.

L'organisation plastique évoluera vers un dépouillement et une rigueur ascétiques, le geste inlassablement contrôlé n'étant plus repérable qu'au compte-fils. Le noir et blanc de la gravure, pratiquée exclusivement de 1969 à 1974, la nécessaire lenteur du processus sont deux facteurs qui ont orienté le destin de l'œuvre. Bénic graveur est parvenue à une maîtrise technique que l'on reconnaît... au point souvent d'ignorer, à tort, la qualité des dessins et l'existence même de sa peinture.

Dessins génésiques

C'est progressivement, par l'intermédiaire du dessin travaillé dans les années 75-76 qu'elle retourne à l'huile, à la toile, après une douloureuse période d'adaptation durant laquelle elle doit faire passer une technique picturale en retard de dix ans sur le degré de maturité atteint par sa réflexion artistique. Il faut se déprendre d'un geste appris devenu inadéquat pour le réinventer, s'entraîner à traiter le pinceau de la même manière que le crayon pour tenter de faire coïncider le projet mental avec le produit manuel. D'où l'importance de son exposition de 1978⁴. Elle y montrait 17 dessins, 16 toiles et, symboliquement, une seule minuscule gravure. Travail de Pénélope au petit point dans les dessins, exposés à nouveau l'année suivante⁵. Finesse du trait, variété des motifs, régularité du geste: toujours la même orientation, la même pression, la même précision. Il en résulte une texture qui donne une impression tactile. Des lignes se dessinent, plissements, ondulations géologiques dans des strates d'opacité variée. D'autres évoquent avec évidence les contours placentaires de la biogenèse, la membrane des cellules vivantes avec ses flagelles vibratiles, la compénétration fécondante des densités, le tout flottant comme en suspension dans le blanc de la feuille, retenu aux abords par des ligaments fragiles. Il y avait même — image consciente ou non mais étonnamment présente — la plongée tête la première d'une naissance (D. cou. III).

Cosmique ou microscopique, c'est toujours la vibration profonde de la vie en devenant, ouverte hors-plan sur le continuum de la matière. C'est pourquoi malgré les apparences, les toiles récentes poursuivent le projet des œuvres graphiques en poussant toujours plus loin l'austérité.

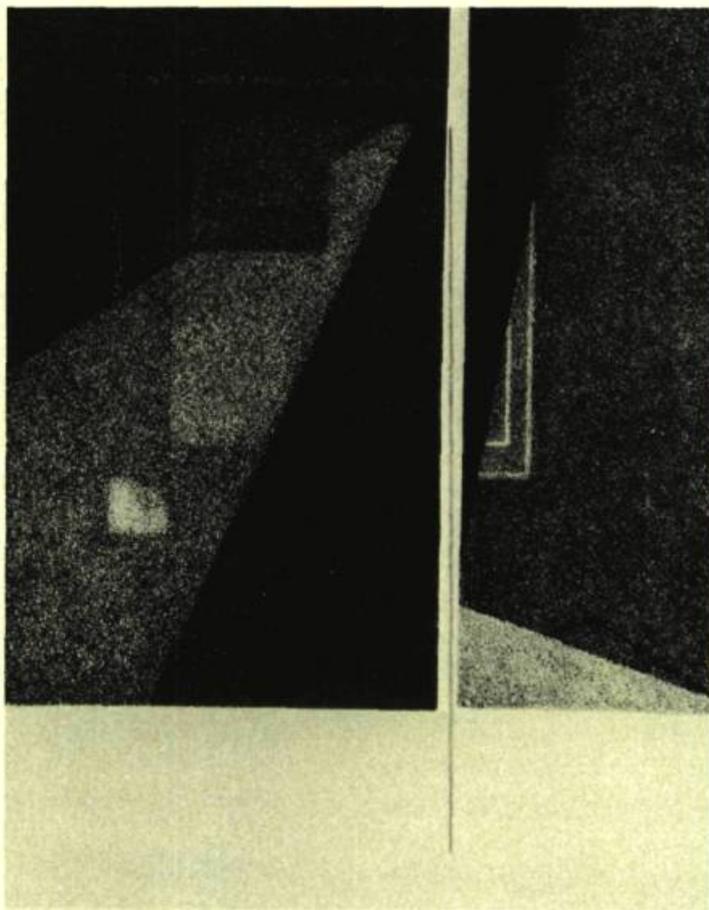
Toiles cosmologiques

Un grand dessin (D. cou. XX) a été le catalyseur du retour à la peinture. Sa base, restructurée en un format horizontal, est devenue le motif de la toile initiale (1HT77) d'une suite qui se prolonge encore aujourd'hui. Lorraine Bénic a opéré en peinture la synthèse de son expérience de la gravure et du dessin. De l'un, elle reprend les points agrandis en graphismes de base, répartis en strates qui structurent la toile en profondeur et lui donnent originellement le double ancrage d'une stabilité horizontale et de proportions établies sur le nombre d'or. De l'autre, elle retient la décomposition du projet en passages pour atteindre à l'effet voulu, la superposition des plaques devenant en peinture superposition des couches de signes colorés. C'est toujours un travail de Pénélope, chaque couche atténuant — mais sans la défaire — la précédente, parfois jusqu'à vingt épaisseurs sans matière, des plus vives à la base aux gris irisés et opaques de la surface.

On pense à Fernand Leduc: si les réalisations diffèrent dans leur effet et leur esprit, les projets présentent des analogies. Il s'agit d'affiner la lumière pour qu'elle émane de la surface en ancrant ses pulsations par une composition rigoureuse qui empêche que le tout se dissolve dans les évanescentes du voile de la Maya. Les formats allongés de Bénic s'articulent en diptyques ou en faux triptyques redoublant les montants du support et les contrariant par le jeu d'obliques plus ou moins parallèles. Les carrés devinés sont construits en abîme dans la transparence, dénonçant la convention du cadrage et du centrage. Pour compenser la tension

qui s'instaure entre leur potentialité et la matérialité verticale du support, l'œil est contraint de les percevoir, de leur conférer une présence non seulement probable mais révélée. C'est la fonction des minces lignes tracées en dernière étape, continues ou interrompues, uniques ou multipliées, d'aider à cette révélation, à ce réajustement.

Bénic rend visible, pour qui s'arrête à regarder, l'organisation probable d'un continuum infini. Ses spéculations formelles, ses recherches plastiques manifestent picturalement les connaissances actuelles de la nouvelle *physis*, la texture structurante d'un univers acentrique, éclaté dans la dispersion et la dimension. Sa tentation récente de toiles toutes noires, comme sont noires les dernières gravures, est spirituellement motivée s'il est vrai, comme le prétend Edgar Morin, que nous sommes plongés «dans la nuit du siècle»⁶.



2. 121, 1980.
Eau-forte et aquatinte; 32 cm 5 x 25.
(Photos Tisari)

1. Extrait des cartons, 1963-1968. Galerie Saint-Denis, du 5 au 28 février 1981.
2. Peintures, dessins, gravures de 1975 à 1980, Galerie Espace 7000 du Collège Marie-Victorin, du 21 au 30 janvier 1981.
3. A notre connaissance, elle n'est pas, ou très peu, pratiquée au Québec. C'est sans doute pourquoi Nicole Malenfant ne la signale pas dans son manuel sur *L'Estampe* (Éditeur officiel du Québec, 1979). Il s'agit d'une variante de l'aquatinte à la colophane, qui entre donc dans la catégorie de la gravure en creux. Au lieu d'appliquer sur la plaque la résine en poudre au tamis ou au soufflet, on utilise du carbure de silicium mélangé à une résine synthétique et on étend la pâte résultante au pinceau: ainsi, le geste est celui du peintre, et c'est en cela que la méthode diffère de la technique traditionnelle.
4. Galerie Saint-Denis, 21 novembre - 9 décembre 1978.
5. Galerie L'Aquatinte, Juin 1979.
6. Edgar Morin, *Pour sortir du vingtième siècle*. Paris, Fernand Nathan, 1981.