

Lorraine Bénic
To know before and... before
Lorraine Bénic
Le signe et le présage

Elizabeth Wood

Volume 7, Number 3, Spring 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1179ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

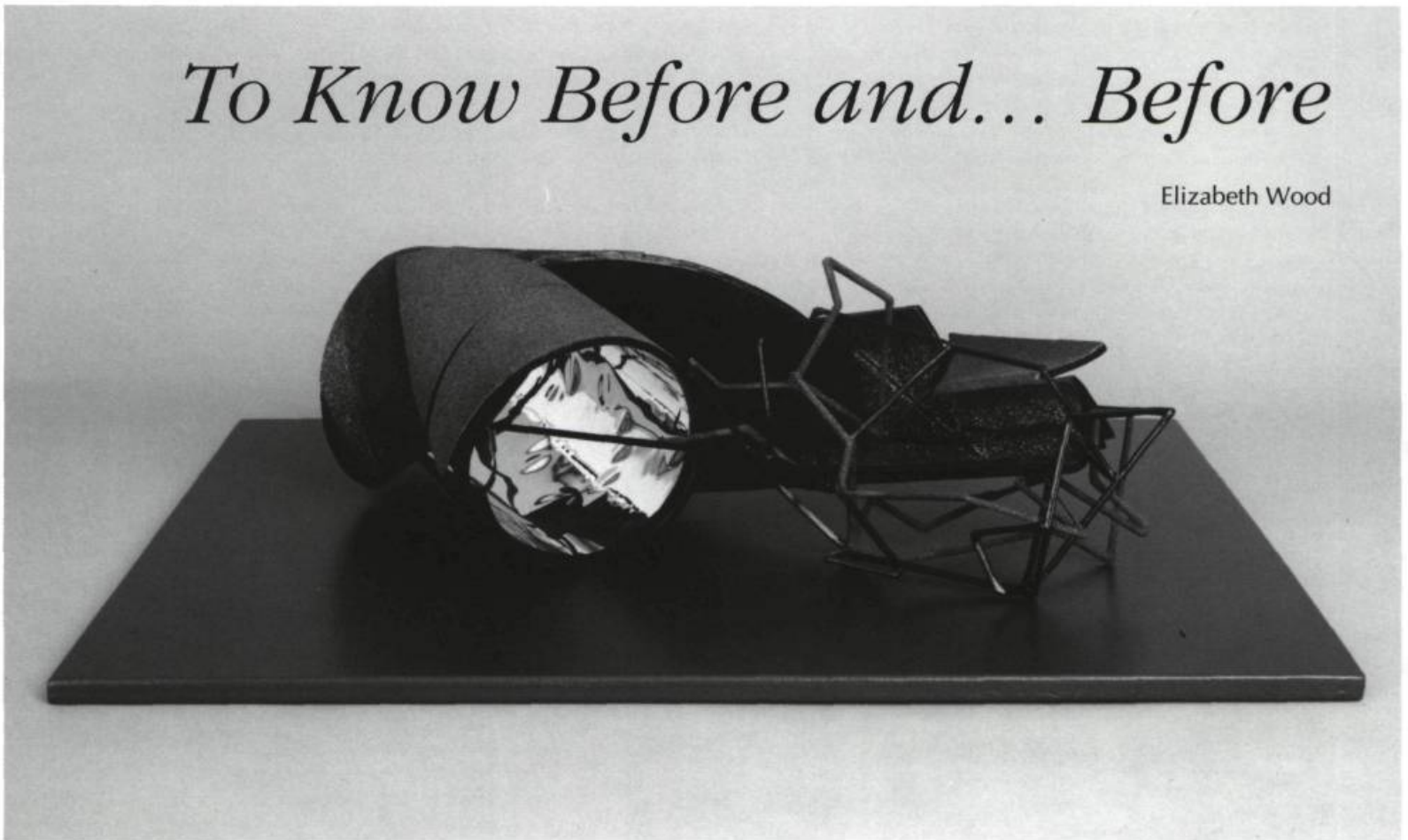
Cite this article

Wood, E. (1991). Lorraine Bénic: To know before and... before / Lorraine Bénic : le signe et le présage. *Espace Sculpture*, 7(3), 40–43.

Lorraine Bénéic

To Know Before and... Before

Elizabeth Wood



The recent works of Lorraine Bénéic render critical the question "How do the works of artists, the "visionaries" of society, relate to that same society, to the lives of its individuals?" This question has to do with making meaning, with the relationship between objects (what we see) and ourselves (what we understand).

Jean Baudrillard in the opening pages of *The Ecstasy of Communication*¹ claims that «everything began with objects, yet there is no longer a system of objects. The critique of objects was based on signs saturated with meaning, along with their phantasies and unconscious logic...». All this still exists, he maintains, yet simultaneously it is disappearing. There is, he believes, no longer any transcendence or depth, but only the immanent surface of operations unfolding, the smooth and functional surface of communication. «...We no longer invest our objects with the same emotions, the same dreams of possession, loss, mourning, jealousy; the psychological dimension has been blurred...»². A less cynical view, however, would allow for the object, in this case the sculptural object, to carry meaning, indeed to present it to us extending the question to «what does this mean to me and to the world, to me in relation to the world?»

The recent sculptures by Lorraine Bénéic accentuate the challenge of this question. They are frighteningly moving, and unforgivingly insistent. *Spatiogrammes et Para-signes* was shown November 28 through December 19, 1990 at the Galerie du Centre by the Saint-Lambert Cultural Society, whose initiative provides a forum wherein an artist of reknown "twins" a younger beginning artist, as the two are exhibited simultaneously. In this instance the small-scale, stark, yet powerful sculptural pieces by Lorraine Bénéic are juxtaposed with the vibrant, expres-

sive acrylics on canvas entitled *Des rumeurs et des lieux, partie II* by Judith Bellavance. Presiding over the official opening of this exhibition was guest of honour Claude Corbo, rector of l'Université du Québec à Montréal.

Perhaps best known for her etchings, Lorraine Bénéic, artist, teacher, co-author, has exhibited internationally (including works on paper and oil on canvas). She has for over thirty years pursued her own singular vision, one wherein meticulous rigour, painstaking detail, and impeccable precision captures the "silence of solitude"³. These new works go beyond that silence, however, to brush startlingly close to revealing the cutting edge of conflict and adversity.

Far from abandoning her refined etching technique, Bénéic now incorporates these into her sculpture. Her first series entitled *9/Noir*, a series of solemn black vertical pieces created for *Les Événements du Neuf* at the Salle Claude Champagne in 1989 initiated her transfer from two to three-dimensional work. Since then, preoccupations with interior/exterior, edges, light, reflections, and tactile and visual contrast have continued to be explored.

As its title indicates, this recent exhibition comprises two series: *Spatiogrammes* and *Para-signes*. At the entrance to the gallery are four long, horizontal plexiglass boxes at eye level on elegant grey pedestals. The "Spatiogrammes" inside, seemingly composed of twisted metal wire, resemble complex

Lorraine Bénéic, *Para-signes 4*, 1990.
Techniques mixtes. 33 x 13 x 31 cm.
Photo : Richard Max Tremblay.

DNA molecules, angular points interspersed, driving forward as if trying to become untangled. The composite "metal" rods are all wooden, simply painted either in a black matte or a silver metallic surface.³

In the centre of the room a series of seven similar yet smaller plexiglass-encased "Spatiogrammes" rest at a lower height, crouching together, as their combined energy presses outward through the transparent surfaces of their boxes. In a semi-circle around them, at the extreme end of the gallery, five vertical pedestals each hold a unique "Para-signe", similar only in spirit to the "Spatiogrammes" and unprotected. The first is a vertical cluster of shard-like fragments with round exteriors, similar to a piece of clay pipe. In some areas its surface is covered with etchings, in others, the surface is metallic. The second "Spatiogramme" is similar, but more vertical in presentation. The third is a semi-horizontal angular structure that partially envelops a pipe wherein sections have been cut away. The fourth is similar but horizontal, with "wire" at only one end, its interior entirely reflective. The fifth and last is complex, introverted, insect-like. These works, with their *trompe-l'oeil* surfaces emulating metal and glass, are in effect built around simple cardboard tubes, painted with metallic paint (powder of carborundum, de silicium de carbone), their reflective interiors lined with acetate. A paradox is evident in the airy transparency of the plexiglass which at once imprisons, yet also allows visual access to the sculptures themselves.

There exists a striking contrast between the frag-

mented explosion of the works by Lorraine Bénéic, whimsical yet anguished, potentially explosive yet rigorously controlled, and the works by Judith Bellavance. The paintings burst with colour and gesture, vibrant blues, deep mauves and purples juxtaposed with reds, a white streak against midnight blue-black, recalling Simonin's force, Goodwin's iconic gestures, Twombly's sensitive scratchings. Somehow the extroverted immediacy of the wall canvases intensifies the solemnity of Bénéic's sombre dignified grey pedestals of varying heights, grouped like sensitive sentinels at the centre of the gallery. We are reminded of Sherman's words: «In the weltering streets, the scent of the sacred promise of death, teased the walls of the last ghetto, against which the pale, white hand of conscience beat vainly»⁴ Both artists capture that paradox: the living and the dead, inertia and stillness. Each exists within the foil of the other.

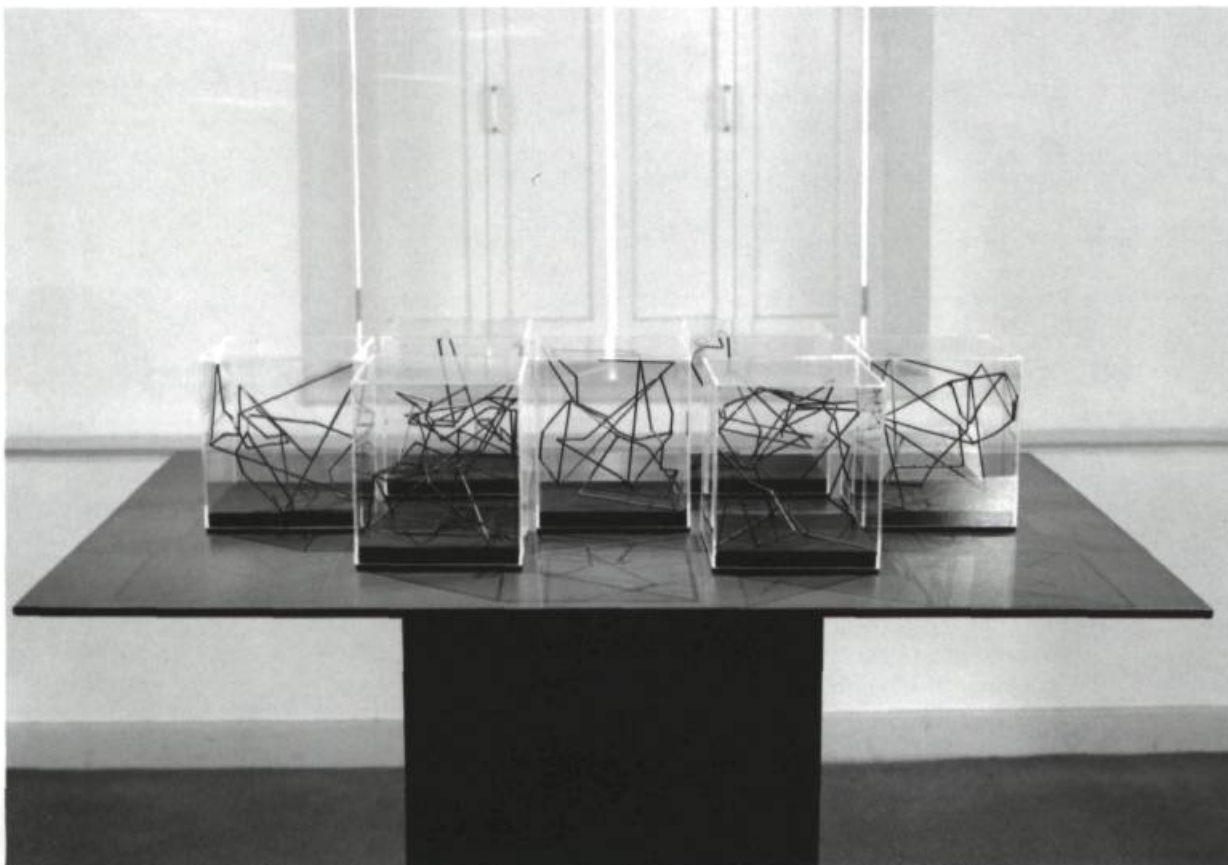
Amid a contemporary world that is, ultimately, senseless, it is indeed surprising to discern a certain coherence. How, for example, is it possible not to recognize the funereal reference within the four rectangular works lined up like coffins, ritualistic offerings at the entrance of the exhibition, their repeated horizontal forms strengthening their formal impact? How can the sentry-like "Para-signes" not be seen to surround the central table of clustered smaller "Spatiogrammes", contemplative and communal as those works strive to burst out, tension points perfectly balanced, energy frighteningly taut?

Lorraine Bénéic has succeeded in creating a series of sculptures that hover at that precarious points

somewhere between meditation and explosion. These sculptures are fractured, edges painfully sharp, exquisitely and meticulously composed, poised between disintegration and construction, between frigid cold and burning energy. Their small size, their openness, their transparency, their suggestion of deconstruction, tries to suggest vulnerability, yet the compositions themselves are iron-tight. Complex parallels exist between curve and line, between matte finish and shiny, between horizontal and vertical, between independent structures and integration, between interior and exterior. Lorraine Bénéic describes her attempt to «occuper l'espace... en conservant une transparence...».

We are at ease today with theoretical, formal discussion of sculpture, in particular the object-subject relationship. This, I think, is the how of sculpture, that is, how it works as an object. However, questions concerning the what and the why have, unfortunately, become less fashionable. It is not necessarily appropriate to ask what, exactly, Bénéic has expressed. Or to question the way in which that connects with what we know and understand. Next to Heidegger's *aletheia*, and Kant's "ineffability", we avoid the temptation of interpretation, today called over-interpretation, the fitting of an artist's work into a personal pre-determined world view.

How, then, can we dare wonder how these works overlap the weave of our own lives? How dare we ask what they share? Especially when, for example, the viewing of them occurred thirteen days following the black December 6th anniversary of the 1989 massacre of fourteen women at the École Polytechnique. Especially since Bénéic created those particular works prior to the attack? How can we wonder "Where are the connections"? Especially when the actual writing of this essay occurs in January 1991, when the Middle East crisis has grown into more than our worst fears realized? How can we wonder? How can we not? The sharp,



Lorraine Bénéic, *Spatiogrammes de 1 à 7*, 1990. Techniques mixtes. 18 x 18 x 21 cm. Photo : Richard Max Tremblay.

Lorraine Bénic

Le signe et le présage

ominous shards, the blackness, the complex interiors viewed through transparent walls, the contemplative quiet of these works by Bénic, juxtaposed with the vibrant wall pieces by Bellavance (illuminating contrasts between death/life, activity/passivity, oversize/miniature, effusive/silent) cannot be accidental. It cannot be viewed within a vacuum, and it cannot be ignored. Jean Dumont in his recent article⁵ writes of «l'origine ou fin du temps... the origin or end of time...». He speaks of the strength of silence, of the silence within Bénic's first sculptural works *9/Noir*. In her recent works, however, the silence has become the concentrated white noise of a silent scream. While impeccable proportions and exquisite beauty are integral to these works, they cannot be distinguished from the global context in which they appear. Black is intensified when viewed in relation to white.

Bénic's exploration recalls the words of Palomar: «If time must end, we can describe it, moment by moment, Palomar thinks and every moment, as we describe it, it expands to the point where we no longer see the end. He decides that he will describe every second of his life and, until every one is described, he will no longer believe that he is dead. At that moment, he will die.»⁶ Death does surround us... as does life. These works offer no consolation. At best, they act as a warning, premonitory compelling us to recognize where we are. Their relevance is frightening.

Comment les oeuvres des artistes, les visionnaires de la société, sont-elles liées à cette même société, au vécu des individus qui la composent? Les récentes sculptures de Lorraine Bénic soulèvent la question avec acuité. Elles nous amènent à nous interroger sur la signification de l'acte créateur, sur la relation existant entre les objets (ce que nous voyons) et nous-mêmes (ce que nous comprenons).

Jean Baudrillard, dans les premières pages de *L'autre par lui-même* affirme que «tout a commencé avec les objets, et pourtant il n'y a plus de système d'analyse des objets. La critique des objets s'appuyait sur des signes chargés de signification, en même temps que sur leur potentiel fantasmagorique et leur logique inconsciente.»¹ Tout ceci continue d'exister, soutient-il, mais s'avère en voie de disparaître. Il croit qu'il n'y a plus ni transcendance ni profondeur mais seulement une appréhension superficielle des choses; nous demeurons à la surface lisse de la communication fonctionnelle qui s'établit entre nous et les objets. «Nous ne les investissons plus des mêmes émotions, des mêmes rêves de possession, ni des sentiments de perte, de deuil et de jalousie; leur dimension psychologique s'est estompée...»². Un point de vue moins cynique nous permettrait cependant d'attribuer à l'objet - et en l'occurrence à l'objet sculptural - une signification et de nous questionner sur son rapport avec nous-mêmes et le monde, avec nous-mêmes en relation avec le monde. Certes, les sculptures de Lorraine Bénic nous ramènent à cette interrogation d'une importance fondamentale. Elles sont terriblement émouvantes et impitoyablement insistantes. *Spatiogrammes et Para-signes* fut présenté du 28 novembre au 19 décembre 1990 à la Galerie du Centre, par la Société culturelle de Saint-Lambert. Grâce à l'initiative de cet organisme, une artiste réputée est amenée à en parrainer une autre, moins connue, les deux exposant simultanément. Dans le cas présent, les austères mais puissantes sculptures de dimensions modestes de Lorraine Bénic voisinaient avec les vivantes et expressives acryliques sur toile de Judith Bellavance, intitulées *Des rumeurs et des lieux, partie II*. Le président d'honneur de cette exposition était Claude Corbo, recteur de l'Université du Québec à Montréal.

Peut-être davantage renommée pour ses gravures à l'eau-forte, Lorraine Bénic, artiste, professeure, co-auteure, a en outre exposé des oeuvres sur papier et des huiles sur toile un peu partout dans le monde. Elle poursuit depuis plus de trente ans une démarche originale, caractérisée par une rigueur méticuleuse, un soin extrême du détail, une précision impeccable : qualités qui parviennent à circonscrire «le silence de la solitude»³. Ses nouvelles créations vont toutefois au-delà de ce silence pour tendre vers une révélation se situant à la limite du conflit et de l'adversité.

Loin d'abandonner sa technique de gravure per-

fectionnée de longue date, Lorraine Bénic l'incorpore maintenant à sa sculpture. Sa première production, *9/Noir*, un ensemble de neuf pièces verticales d'aspect solennel, créées pour *Les Événements du Neuf* à la Salle Claude-Champagne en 1989, ont marqué avec brio son passage de la deuxième à la troisième dimension. Depuis lors, elle a poursuivi son exploration de l'espace intérieur/extérieur, des arêtes, de la lumière, des reflets, ainsi que des contrastes sur les plans visuel et tactile.

Comme le titre l'indique, la plus récente exposition comprend deux séries : les *Spatiogrammes* et les *Para-signes*. À l'entrée de la galerie se trouve un ensemble de quatre longues boîtes en plexiglas placées à l'horizontale, à la hauteur des yeux, sur d'élégants socles gris. L'intérieur de ces *Spatiogrammes* est, à première vue, constitué de fils métalliques qui s'apparentent à de complexes molécules d'ADN; y foisonnent des angles débordant vers l'avant, dans une apparente tentative de fuir la mêlée. Ces tiges sont en réalité faites entièrement de bois peint en noir - mat ou au fini métallisé.³

Au centre de la salle, sept autres *Spatiogrammes* protégés par du plexiglas, de format plus petit et carré, reposent en rangs serrés sur une table; leurs segments intérieurs se pressent énergiquement contre les parois transparentes des boîtes. Disposés en demi-cercle autour d'elles, au fond de la galerie, cinq socles verticaux supportent chacun un *Para-signe* distinct, similaire en esprit aux exhibits précédents mais à découvert. Le premier est un amalgame vertical de fragments aux allures de tessons, avec des extérieurs convexes; sa surface est tantôt gravée, tantôt métallisée. La structure cylindrique du deuxième *Para-signe* se divise en deux, formant un angle semi-vertical. Le troisième rappelle le premier avec, encore ici, une verticalité accrue. Le quatrième fait écho au deuxième mais à l'horizontale, avec une ouverture amplifiée; il comporte une section métallisée (et striée) à une seule extrémité tandis que l'intérieur du «cylindre» est entièrement réfléchissant. Le cinquième a la forme complexe et ramassée d'un insecte. Ces pièces aux surfaces en trompe-l'oeil, simulant le métal et le verre, sont en fait constituées de bois et de tubes en carton, enduits de peinture métallisée (poudre de carborundum ou silicium de carbone); leurs intérieurs réfléchissants sont bordés d'acétate. Un paradoxe évident réside dans la transparence aérienne du plexiglas qui emprisonne tout en permettant un accès visuel aux sculptures.

Il y a un contraste frappant entre l'éclatement-fragmentation des sculptures de Bénic, au caractère à la fois fantasque et angoissé, rigoureusement contrôlés mais potentiellement explosives, et les tableaux de Judith Bellavance. Ceux-ci regorgent de couleurs et de mouvements, de bleus frémissants, de mauves et de pourpres intenses, se rapprochant de la force expressive de Simonin, des motifs gestuels

1 Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*. (Translated from the French by Bernard and Caroline Schutze). Semiotext(e) Foreign Agents Series. New York: Autonomedia. 1988. p. 11-13.

2 Ibid, p. 12.

3 Exhibited independently in 1990 at the Chapelle Historique du Bon-Pasteur in Montreal as wall pieces, these four largest "Spatiogrammes" integrated carefully manipulated shadows of direct lighting to extend the works beyond the confines of their transparent cages to invade the wall space that surrounds them.

4 Joseph Sherman, from the poem "And the Darkness Grew Like a Tree, (1944)" in *Shaping the Flame, Imagining Wallenberg*. Canada: Oberon Press. 1989. p. 25.

5 Jean Dumont, "Lorraine Bénic et le silence". *Vie des arts*, 138, mars 1990. pp. 52-54.

6 Italo Calvino, *Palomar*, (translated into French from the Italian by Jean-Paul Manganaro; the English translation is my own). France: Éditions du Seuil. 1985. p. 123.



Lorraine Bénic, *9/Noir*. Installation à la Chapelle Historique du Bon-Pasteur, mars 1990. Photo : Richard Max Tremblay.

de Goodwin, des marques sensibles de Twombly. Le caractère immédiat et extraverti des peintures murales accentue la sombre solennité des socles gris de hauteurs variées, groupés à la manière de sentinelles discrètes. Nous nous remémorons les vers de Sherman : « Dans le dédale des rues, l'odeur de la promesse sacrée de la mort tourmente les murs du dernier ghetto, contre lesquels la main pâle, la main blanche de la conscience frappe en vain. »⁴ Les deux artistes cernent ce paradoxe de la vie et de la mort, de l'impulsion et de l'immobilisme, chacun puisant sa raison d'être dans l'autre.

Dans un monde qui, en définitive, perd son sens, on s'étonne de découvrir une certaine cohérence. Comment, par exemple, ne pas reconnaître une référence funèbre dans les quatre œuvres rectangulaires alignées comme des cercueils, sortes d'offrandes rituelles placées à l'entrée de l'exposition et dont la répétition du motif horizontal renforce l'impact? Comment ne pas voir dans les *Para-signes* aux allures de sentinelles qui entourent la table centrale avec son groupe de petits *Spatiogrammes*, des figures contemplatives et communiantes, penchées sur une masse d'énergie contenue, aux points de tension terriblement bien équilibrés?

Lorraine Bénic a réussi à créer une série de sculptures qui nous plonge dans cette zone périlleuse située entre la méditation et l'éclatement. Ses œuvres fragmentées aux rebords soigneusement découpés, composées avec une exquise méticulosité, oscillent entre la désintégration et la construction, entre le froid glacial et l'énergie brûlante. Leur petite taille, leur ouverture, leur transparence, leur suggestion de la déconstruction tentent d'exprimer la vulnérabilité alors que les composantes elles-mêmes témoignent d'une rigueur implacable. Des parallèles complexes existent entre les courbes et les segments rectilignes, entre le fini mat et le brillant, entre le plan horizontal et le plan vertical, entre les structures autonomes et intégrées,

entre l'intérieur et l'extérieur. Lorraine Bénic décrit sa démarche comme une tentative « d'occuper l'espace... en conservant une transparence. »

À notre époque, nous discutons volontiers des aspects théoriques et formels de la sculpture, particulièrement en ce qui a trait à la relation objet-sujet. Ceci est, je crois, le « comment » de la sculpture : comment l'œuvre fonctionne en tant qu'objet. Cependant, les questions débutant par « qu'est-ce que » et « pourquoi » sont malheureusement passées de mode. Il n'est pas nécessairement souhaitable de se demander ce que Lorraine Bénic a voulu exprimer au juste. Ou de se demander de quelle façon cela rejoint ce que nous connaissons et comprenons. À la suite de Heidegger (aletheia) et de Kant (« l'ineffabilité »), nous éviterons la tentation de l'interprétation, aujourd'hui qualifiée de sur-interprétation, la tentation d'accorder à l'œuvre d'un artiste une place dans ce qui pourrait être une vision personnelle et bien arrêtée du monde.

Comment alors pouvons-nous oser nous interroger sur la façon dont ces œuvres rejoignent notre vécu? Comment osons-nous demander ce qu'elles ont en commun avec la société dans laquelle nous vivons? Spécialement lorsque, par exemple, leur découverte s'effectue treize jours après le premier anniversaire du massacre de quatorze femmes survenu un 6 décembre à l'École Polytechnique. Spécialement lorsque l'on sait que Lorraine Bénic a créé ces œuvres avant la tragédie. Comment pouvons-nous demander où sont les rapports? Spécialement quand la rédaction finale de cet article s'effectue en janvier 1991, au moment où le conflit au Proche-Orient vient de basculer dans le cauchemar militaire.

Comment pouvons-nous faire autrement?...

Les fragments acérés, menaçants, la noirceur, les extérieurs complexes, visibles à travers les parois de verre, le calme contemplatif de ces œuvres de Bénic juxtaposées aux vibrantes peintures de Bellavance,

l'accentuation consécutive du contraste vie/mort, activité/passivité, grandeur/petitesse, expansion/silence : tout cela ne peut être accidentel. Ces « exhibits » ne peuvent être considérés en dehors de toute référence et ils ne peuvent être ignorés. Jean Dumont, dans un récent article consacré à l'artiste, évoque « l'origine et la fin des temps... »⁵ Il rend compte de la force du silence contenu dans les premières sculptures *9/Noir*. Mais ce silence, dans les œuvres récentes, est devenu un cri étouffé. Ces pièces fascinantes sont indissociables du contexte global qui les a vu naître et dans lequel elles se présentent à nous. Le noir est d'autant plus noir qu'il est perçu en relation avec le blanc...

L'exploration de Bénic rappelle un passage de Palomar : « Si le temps doit finir, on peut le décrire, instant après instant, pense Palomar, et chaque instant, quand on le décrit, se dilate à tel point qu'on n'en voit plus la fin. Il décide de se mettre à décrire chaque instant de sa vie et, tant qu'il ne les aura pas tous décrits, il ne pensera plus qu'il est mort. À ce moment-là, il meurt. »⁶

La mort nous envahit de toutes parts... à l'instar de la vie. Ces œuvres n'offrent aucune consolation. Au mieux, elles constituent un avertissement, une obligation de reconnaître d'une manière prémonitoire où nous en sommes. Leur pertinence effraie. ♦

Traduction : Clément Fontaine

- 1 Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987.
- 2 Ibid.
- 3 Exposés comme œuvres murales, en 1990, à la Chapelle Historique du Bon-Pasteur de Montréal, ces quatre *Spatiogrammes* de plus grandes dimensions incorporent des ombres obtenues grâce à un éclairage direct orienté de manière à prolonger les œuvres au-delà des limites de leurs cages transparentes et à envahir ainsi l'espace mural.
- 4 Joseph Sherman, extrait du poème "And the Darkness Grew Like a Tree" (1944) in *Shaping the Flame, Imagining Wallenberg*, Canada, Oberon Press, p. 26.
- 5 Jean Dumont, "Lorraine Bénic et le silence", Montréal, *Vie des Arts*, 138, mars 1990, pp. 52-54.
- 6 Italo Calvino, *Palomar*, traduit de l'italien au français par Jean-Paul Mangano, France, Éditions du Seuil, 1985, p. 123.