

ETC



## Peintures profanes

Mel Boyaner, *Peintures 1991*, Maison de la culture  
Côte-des-Neiges, Montréal, novembre 1991

Mario Côté

Number 17, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35864ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

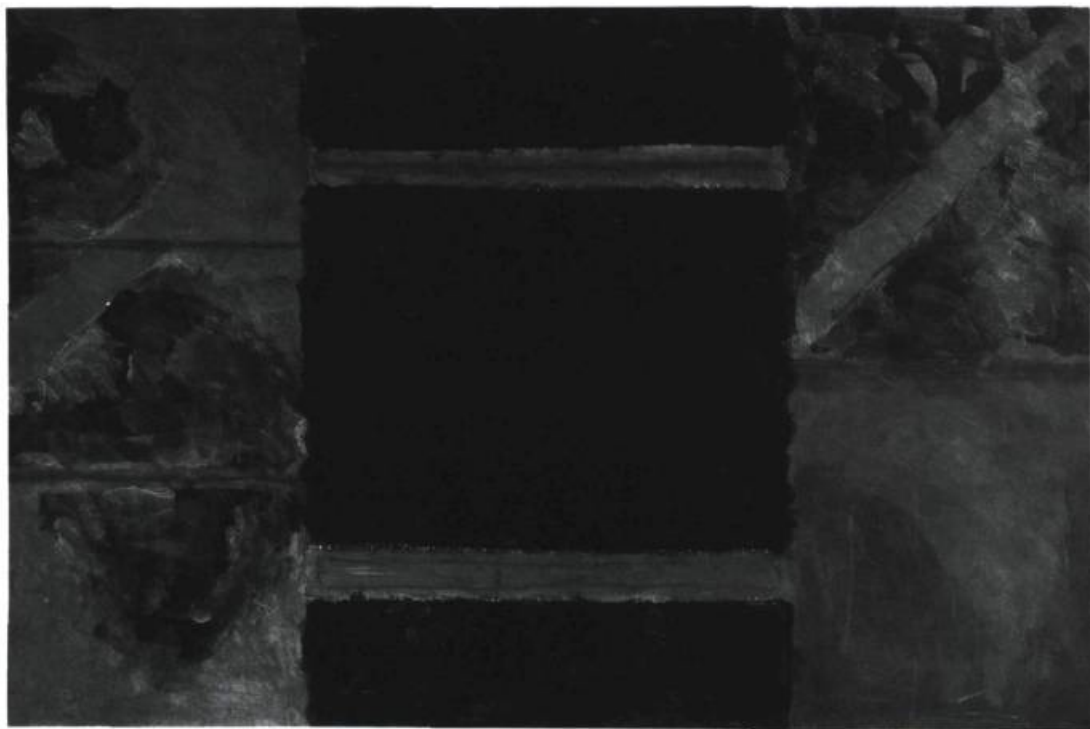
[Explore this journal](#)

Cite this review

Côté, M. (1992). Review of [Peintures profanes / Mel Boyaner, *Peintures 1991*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, novembre 1991]. *ETC*, (17), 45–46.

## PEINTURES PROFANES

Mel Boyaner, *Peintures 1991*, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, novembre 1991



Mel Boyaner, *Sans titre*, 1991. Acrylique et collage sur toile.

Une exposition inscrit toujours un désir d'existence par la proximité qu'elle installe entre le toucher de la main et le champ du regard. Les triptyques que le peintre et lithographe Mel Boyaner nous a proposés, l'automne dernier, traduisent ces actes et gestes, qui relèvent tantôt de la profanation s'agissant du peintre, tantôt du sacré s'agissant de celui qui « contemple ».

Présentés comme des tableaux d'un seul tenant et unitaires, les triptyques s'imposent comme des réactualisations du retable religieux. Le tableau religieux de petite dimension déplaçait ses panneaux de bois ou de toile les jours de fête afin de révéler toute la monumentalité et le mystère de ses images. Ainsi, la mise en place imposante d'un tableau à trois volets, dans le contexte actuel, renvoie du coup à l'expérience spirituelle de la peinture et à une profanation du lieu de la représentation traditionnelle.

Par sa forme, un tableau composé de plusieurs panneaux verticaux se dépliant horizontalement réanime

le sacré et crée une machination qui dévoile non pas ce qui est derrière (toute la peinture occidentale serait soucieuse de cacher-dévoiler sa surface), mais ce qui se passe devant. En privilégiant le dispositif, les toiles de Mel Boyaner nous placent au centre de la question : toute peinture tenterait-elle « ...de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut » ? (Van Gogh, ce peintre sacro-saint).

Ce vertige de sens que produit la peinture se condenserait autour de cette dichotomie originelle qu'est l'espace comme « manière de montrer » et la couleur comme « manière de toucher » picturalement.

Ainsi tous les tableaux de Boyaner s'affairent à montrer ce passage, à se frayer dans une vaine profondeur, à déchirer le grand voile. L'effort du peintre ne consiste pas à aller au-delà d'un espace illusionniste, mais plutôt en-deçà d'une surface sur laquelle il aurait généreusement placé ses indices de proximité. Par exemple, les empâtements de couleurs ne s'étaient pas

tant sur des couches cachées que sur un premier plan volumineux. La surface entière serait un premier plan que l'œil peut toucher. Les divers collages de papier ou de lambeaux de toile amplifient cet effet de surface dont le vif épiderme renvoie à la nudité même de la peinture.

Enfin, la mise en scène de la structure spatiale des tableaux prend un sens bien décisif avec l'affirmation de la section centrale s'articulant, ou *en charnière*, avec les toiles de gauche et de droite. Dans le retable traditionnel, nous sommes en présence d'une véritable construction d'objets picturaux manipulables. Les triptyques, comme tous les polyptyques, deviennent le lieu palpable d'une affirmation pourtant paradoxale de la tridimensionnalité en peinture. Le regard n'est plus exclusivement absorbé vers un intérieur représenté, « une fenêtre ouverte sur le monde », mais plutôt sur la présence imminente d'un support pluriel qui pourrait se refermer sur lui-même. Ainsi le triptyque n° 5 va jusqu'à suggérer, dans la partie de droite, une avancée illusoire du plan par une pointe à la base du tableau qui, normalement, devrait se terminer rectangulairement. Ainsi ces diverses stratégies obligent le regard à parcourir simultanément ce déploiement successif d'un espace. Cette référence au retable religieux redouble de signification quand l'œil est attiré par la section centrale et qu'il discerne un élément cruciforme. En plus d'obliger l'œil à faire un parcours qui rayonne à partir du centre du tableau – où le code de la crucifixion est explicitement évoqué (les tableaux n° 3 et n° 7) – l'espace est dorénavant complètement déplié pour exposer une certaine représentation de la mort. Cette figure *crucifiée* nous indique aussi bien le poids déchirant (souffrant) d'une tension maximale des bras (de la croix), ceux qui soutiennent l'horizon de nos conventions, qu'un vecteur graphique suggérant l'envol et l'ascension. Dans plusieurs sections de droite et de gauche, des éléments architecturaux peints, tels que l'arche ou l'angle perspectiviste, enserrant ce corps central de la peinture tout en prolongeant la scène vers un extérieur possible. Au XIII<sup>e</sup> siècle, le retable, dans son rapport intime avec l'architecture, allait se détacher progressivement du mur et devenir tableau de chevalet. Ici, par retournement, le tableau retrouve son rapport au lieu en s'investissant des codes architecturaux. Ainsi tout est dans la « manière de montrer », et non dans ce qui est vu.

Quant à cette « manière de toucher » la couleur, le peintre y parvient en envahissant et en profanant une matière dont les lois pourraient être sacrées. Peut-on

offenser la couleur ? Peut-on souiller ou tacher ce *support détachable* qui a mis sept siècles à s'institutionnaliser, à s'historiser ? Il est encore difficile de nommer la couleur même la plus irrévérencieuse. Tout qualificatif, malencontreusement, ne servirait que d'imparfaite béquille pour qui voudrait identifier le grincement sourd de ces harmonies de bleu indigo, de terre verte, d'émeraude et d'ombre cramoisie. Pourtant, deux mots affleurent à la périphérie de ces couleurs aux tonalités froides, ceux de *sourire tragique*. Ainsi le drame sacré côtoie le rire profane.