

Julie Bergeron-Proulx
 Université Concordia

Gilbert Boyer. Des paroles gelées pour réchauffer les passants¹

« Il y a des villes plus ou moins littéraires dans le sens qu'elles jouent un rôle plus ou moins grand à l'intérieur d'une littérature² », écrit Michel Butor. Or, les villes peuvent être littéraires d'une autre façon : en ouvrant l'espace public au texte. En effet, de toutes parts, le texte émerge dans le contexte urbain : publicités, panneaux routiers, enseignes, inscriptions, plaques... et même, dans une autre mesure, conversations dont les fils s'enchevêtrent en une trame infinie. Butor n'hésite pas à parler de la ville comme d'un genre littéraire, ayant ses différents styles et ses règles propres³. Mais dans ce texte envahissant l'espace urbain, la part laissée au retentissement des individualités est bien mince, en-dehors des mots fugaces et éphémères de la conversation courante. Les œuvres de Gilbert Boyer, parce qu'elles exhibent en pleine ville, de manière permanente et matérielle, des phrases relevant du privé et de l'intime, représentent donc une étonnante exception.

Cet artiste québécois a fondé une bonne partie de son travail sur l'omniprésence du texte dans la ville, notamment avec ses deux œuvres d'art public permanentes de Montréal, *Comme un poisson dans la ville* (1988) et *La montagne des jours* (1991). Pages d'un livre à ciel ouvert où des fragments de conversations et de pensées anonymes sont gravés à même la pierre, ces œuvres offrent au passant une aventure littéraire hors du commun. Dans un premier temps, nous montrerons que ces œuvres constituent une transgression des plaques commémoratives traditionnelles et qu'elles peuvent être interprétées comme une actualisation des *parolles gelées* de Rabelais. Nous nous pencherons ensuite sur les rapports que Boyer souhaite « indifférenciés » entre textualité, visualité et matérialité.

En somme, nous verrons que ces plaques entraînent d'incessants passages de l'audible au lisible et du lisible au sensible, du passé au présent et de la présence à l'absence, passages qui transforment la manière dont le passant aborde le lieu où s'inscrivent ces œuvres.

Gilbert Boyer et les paroles gelées

Les plaques commémoratives : une histoire figée

La découverte d'une plaque résulte rarement d'une démarche volontaire et organisée, mais plus souvent d'une rencontre fortuite, à la faveur d'une attente ou d'un regard distrait. La plaque surprend le passant quand il s'y attend le moins. Il marque un temps d'arrêt devant ce témoignage du

¹ Cette contribution a fait l'objet d'un article plus approfondi sous le titre « Des livres à ciel ouvert gravés à même la pierre. Étude de deux œuvres montréalaises de Gilbert Boyer », dans Ferial Oumsalem et Nassima Amari-Allouche, dir. *Littérature canadienne québécoise. La ville en écriture*, Blida, éditions du Tell, 2010, p. 223-246.

² Michel Butor, « La ville comme texte », *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, La Différence, 2006 [1982], p. 568.

³ *Ibid.*, p. 569-570.

passé qui lui parle, de façon sobre et sereine, de connaissance, de gloire
durement acquise, et qui le touche⁴.
Alain Dautriat, *Sur les murs de Paris*

En 1988, lorsque Gilbert Boyer installe sur des murs de Montréal les douze plaques de marbre qui composent l'œuvre intitulée *Comme un poisson dans la ville*, il le fait en réaction à une plaque commémorative « traditionnelle » qu'il a croisée par hasard :

1984. Une nuit d'été. Je suis à la recherche de mon chat disparu. À Pointe-Saint-Charles, sous le jet de lumière de ma lampe de poche, surgit une plaque sur un mur. On y commémore le massacre d'un père missionnaire par les Iroquois⁵. Il y a un point de vue et un silence qui me troublent. Je retournerai souvent voir ce souvenir à vif.
1988. Aujourd'hui, j'ai terminé une installation où la commémoration est détournée de sa fonction uniquement historique⁶.

À bien des égards, les plaques de Gilbert Boyer, tout en empruntant à la plaque commémorative sa forme et sa discrétion, en transgressent les règles implicites. Afin de bien mesurer cette transgression, il convient d'abord de présenter les caractéristiques de la plaque commémorative traditionnelle.

L'Office québécois de la langue française définit la plaque commémorative comme une « plaque portant une inscription qui rappelle le souvenir d'une personne, d'un événement⁷ ». L'apparition de ce genre de plaques daterait, selon Juliette Dutour, « des premières périodes démocratiques qui favorisent l'émergence de l'individu⁸ ». Or, cette émergence de l'individu ne signifie pas que les plaques témoignent d'une mémoire individuelle, mais plutôt qu'elles glorifient des individus particuliers, des événements historiquement ou socialement symboliques. En cela, elles sont de « puissants médiateurs historiques⁹ », et constituent un outil de patrimonialisation de l'espace. « Les plaques commémoratives sont avant tout le fruit de l'Histoire qui couronne, récompense, très inégalement, la gloire ou l'importance nationale et les titres qui la leur ont fait mériter¹⁰. » Très inégalement, en effet : cette inégalité, cette question de savoir qui a le droit de voir sa mémoire immortalisée, et de quelle manière, est à l'origine du projet de Boyer : : « Un soir à Marseille./Les derniers jours de Rimbaud/inscrits sur un mur/de

⁴ Alain Dautriat, *Sur les murs de Paris. Guide des plaques commémoratives*, Paris, L'Inventaire-Jazz éditions, 1999, p. 8.

⁵ La plaque, détruite lors de travaux de restauration du bâtiment sur lequel elle était posée, se lisait ainsi : « Ici fut [*sic*] le fort St. Gabriel et près d'ici le Père Lemaistre fut [*sic*] massacré par les Iroquois en embuscade 26 août 1661 ».

⁶ Gilbert Boyer, *Comme un poisson dans la ville* [feuillet explicatif distribué aux habitants du quartier lors de l'installation de l'œuvre], Montréal, 1988, p. 1.

⁷ Office québécois de la langue française, « Plaque commémorative », *Le Grand Dictionnaire terminologique*, <http://www.granddictionnaire.com> (10 octobre 2008).

⁸ Juliette Dutour, « Les plaques commémoratives : entre appropriation de l'espace et histoire publique dans la ville », *Socio-Anthropologie*, n° 19, « Les mondes du patrimoine », 2006, s.p.

⁹ *Ibid.*, s.p.

¹⁰ Alain Dautriat, *op. cit.*, p. 9.

l'Hôpital de la Conception (1891)/Plus tard, une nuit, inscrits/à Pointe-Saint-Charles/la mort dans une embuscade/du père Lemaistre (1661)/Et/des mots sourds pour les Iroquois¹¹ ».

Plus qu'un outil de patrimonialisation, la plaque commémorative est également un mode d'appropriation de l'espace. Le texte qui y figure doit être bref, concis et, selon Juliette Dutour, doit s'accorder au pouvoir en place. Il devient alors un « outil de transformation du regard porté sur la ville¹² ».

Des pensées qui se donnent à lire, des paroles qui se donnent à entendre

Devant chacune des plaques, je ressens la joie étrange
d'entendre parler un mur¹³...
Charles Guilbert, « Gilbert Boyer sur un marbre perché »

Les plaques de *Comme un poisson dans la ville*, projet rendu possible grâce à une bourse du Conseil des Arts du Canada, fonctionnent tout autrement que les plaques commémoratives que nous venons de définir.

Les douze plaques de cette œuvre, fixées en 1988 sur les murs de différents édifices du Plateau Mont-Royal et de la Petite-Bourgogne, imitent les plaques commémoratives traditionnelles pour mieux les subvertir. Formellement, elles ressemblent en tous points à la plaque commémorant la mort du père Lemaistre : plaques rectangulaires de marbre, de taille variable, maintenues au mur par de grosses vis. Mais leur fonction se trouve transgressée par les mots qui y sont gravés : il ne s'agit plus de textes glorifiant un personnage héroïque ou rappelant un événement marquant pour la patrie, mais plutôt de textes qui relèvent du « secret », de « l'observation personnelle, climatique, géographique, poétique¹⁴ », écrit Rober Racine.

Insérer poisson.jpeg

Gilbert Boyer, *Comme un poisson dans la ville*, marbre, plaque située sur le boulevard Saint-Laurent, au coin de la rue Laurier, Montréal, 1988. Photographie : Julie Bergeron-Proulx

Après avoir ainsi « marqué » les murs de la ville avec des paroles du quotidien, c'est le sol du mont Royal que Gilbert Boyer entreprend d'investir en 1991, avec les cinq disques de granit d'un mètre cinquante de diamètre composant *La montagne des jours*. Réalisée dans le cadre des Cent jours d'art contemporain de Montréal, cette œuvre prend ses distances avec la forme de la plaque commémorative. La démarche est toutefois semblable : l'artiste grave dans la pierre, en cercle concentriques et dans différentes directions, des mots du quotidien, de l'éphémère. Ici, plutôt que des pensées et des observations, ce seront le plus souvent des paroles échangées qui se trouveront inscrites dans la pierre.

¹¹ Gilbert Boyer, plaque située sur la rue Sanguinet, au coin de la rue Sherbrooke, Montréal, *Comme un poisson dans la ville*, 1988.

¹² Juliette Dutour, *op. cit.*, s.p.

¹³ Charles Guilbert, « Gilbert Boyer, sur un marbre perché », *Communications Voir*, vol. 3, n° 10, 2 au 8 février 1989, p. 14.

¹⁴ Rober Racine (1991-1992). « Gilbert Boyer », *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 2, n° 5 (décembre-janvier), p. 4.

Disséminés en ce site, quelques murmures résiduels d'une conversation infinie qui transgresse les injonctions des heures, des jours, des saisons et des ans. Instants fugitifs de la présence de la parole et épitaphes d'outremonde, souvenirs d'éternité; paroles de l'oubli, ici, conservées, presque sacralisées par ces disques de granit. À moins que ce ne soit l'inverse : profanation par dissémination et duplication parodique du cimetière qui se trouve à proximité de l'installation¹⁵.

¹⁵ Gilbert Boyer, *La montagne des jours*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1992, s.p.

De la verticalité des plaques posées en hauteur dans le projet de 1988 à l'horizontalité des disques installés au ras du sol et rappelant les dalles funéraires du projet de 1991, l'artiste propose des œuvres bien intégrées dans le paysage. Ainsi, ces deux œuvres « attirent le passant par leur subtilité plutôt que par leur grandeur [nous traduisons]¹⁶ ».

Cette subtilité est telle que, comme les plaques commémoratives traditionnelles, les plaques-œuvres de Gilbert Boyer peuvent longtemps passer inaperçues avant qu'un jour, par une rencontre heureuse au hasard d'une promenade, on en remarque la présence. Une des plaques de *Comme un poisson dans la ville* évoque justement cet étonnement que l'on peut ressentir face à sa découverte fortuite et inattendue : « Il fallait bien un jour flou/pour que je prenne le temps/de regarder autour de moi¹⁷ ».

Les disques de *La montagne des jours*, enfoncés dans le sol, sont également d'une grande discrétion. Rober Racine les compare à des « flaques de mots¹⁸ » : elles possèdent en effet la propriété de refléter ce qui les entoure, de manière littérale, par leur surface polie, et métaphorique, par les mots qui y sont inscrits.

L'artiste montréalais déclare accorder une grande importance au lieu, au contexte dans lequel est installée chaque pièce¹⁹. Les phrases qu'il grave dans la pierre s'inspirent du lieu où elles s'inscrivent : phrases entendues et retranscrites, ou pensées et écrites, dans l'espace même auquel il les destine. Nous reviendrons plus loin sur la manière dont cet ancrage peut amener une transformation de notre vision du lieu. Pour l'instant, notons simplement que ce rapport entre le lieu et le texte rappelle, une fois de plus, la fonction des plaques commémoratives, qui viennent commenter le lieu sur lequel elles sont posées. Mais là encore, le commentaire est d'un autre ordre, subvertissant la fonction commémorative des plaques.

Subversives, les œuvres de Boyer le sont à bien des égards. Tout d'abord, par rapport à l'art public en général, qui selon Racine est généralement « spectaculaire et incontournable²⁰ ». À l'inverse, *Comme un poisson dans la ville* et *La montagne des jours* tirent leur force de leur discrétion. Ensuite, subversives par rapport au texte que l'on retrouve généralement dans l'espace urbain, qui est le plus souvent, selon Marc Augé, de nature « [prescriptive] (il faut faire ceci ou cela), [prohibitive] (il est interdit de...), et [informative] » (pensons justement au texte des plaques commémoratives). Boyer, en rendant au texte sa dimension artistique et littéraire, fait de ses œuvres un outil d'« identité singulière » et de « relation²¹ ».

¹⁶ Kathryn Hixson, « Gilbert Boyer », *Arts magazine*, vol. 66, n° 3, octobre 1991, p. 87.

¹⁷ Gilbert Boyer, plaque située sur la rue Saint-Denis, au coin de la rue Villeneuve, Montréal, *Comme un poisson dans la ville*, 1988. Cette plaque, encore plus que les autres, se confond avec le mur : sa couleur est presque la même que le mur sur lequel elle est posée, et ses lettres ne sont pas noires mais seulement gravées, ce qui les rend plus discrètes.

¹⁸ Rober Racine, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹ Voir Catherine Mussely (entrevues et recherche) et Joël Bertomeu (réalisation et coordination), *Montréal urbain* (enregistrement vidéo VHS). Montréal, Télé-Québec, coll. « La route des arts », 2002 [2000], 25 min.

²⁰ Rober Racine, *op. cit.*, p. 4.

²¹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 129-130 (cité par Gaétane Lamarche-Vadel, *De ville en ville, l'art au présent*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2001, p. 99).

Mais ces œuvres ne mettent pas de côté la fonction commémorative: elles *déplacent* simplement ce qui a lieu d'être commémoré. L'artiste « [substitue] à la référence historique celle d'une intimité anonyme²² », écrit André Martin. Les textes figurant sur les plaques ou les disques ne correspondent pas à ce que la division discursive conventionnelle relègue aux discours publics²³, et ainsi déstabilisent nos horizons d'attente. « On pourrait retrouver ces petits détails poignants dans un roman, remarque Charles Guilbert. Tout seuls au milieu de la ville, ils prennent une force incroyable²⁴ ».

En ce qui concerne la forme, les textes peuvent également être perçus comme transgressifs. Nous avons souligné plus tôt la concision qui caractérise généralement les inscriptions figurant sur les plaques commémoratives, concision qui, selon Dautriat, n'est pas « de celle qui réduit mais, plus subtile et plus difficile, de celle qui exalte²⁵ ». Le caractère exaltant est conservé par les inscriptions de Boyer, en ce qu'elles stimulent l'esprit et les sens, mais la concision est d'un tout autre ordre : elle réside dans le détail plutôt que dans la généralité. Là où la plaque traditionnelle résume en quelques lignes la vie d'un héros national, celle de Boyer immortalise l'instant fugace d'une pensée intime. Au concis, au limpide et à l'unifié, l'artiste oppose l'allusif, le flottant, le fragmentaire.

Les plaques dégagent en outre une grande impression d'oralité, comme le souligne Charles Guilbert lorsqu'il dit avoir l'impression « d'entendre parler un mur²⁶ ». Une des plaques d'*Un poisson dans la ville* évoque cette impression : « Ces mots encore chauds que j'ai/à peine oubliés. Soudain je les entends/derrière moi. Une voix incertaine/articule chaque syllabe./J'oublie le vent, la neige, les plaques/de glace vive. Je relève la tête. Surpris/qu'on lise ainsi dans mes pensées./Une petite fille emmitouflée relit/une phrase gelée sur le mur²⁷. »

Cette idée d'une phrase ou d'une parole gelée revient à plusieurs reprises dans le discours que Boyer tiendra à propos de ses œuvres. Mais d'où vient cette poétique image des « paroles gelées »?

Le Quart Livre de Rabelais

Lors gelerent en l'air les parolles et crys des homes et femmes, les chaplis
des masses, les hurtys des harnois, des bardes, les hennissemens des

²² André Martin, « Gilbert Boyer », *Parachute*, n° 63 juillet-septembre 1991, p. 36.

²³ Dans sa théorie du discours social, Marc Angenot développe l'hypothèse d'une topographie des discours, qui « s'appréhende comme une division des tâches discursives, c'est-à-dire un ensemble coexistant, balisé et arbitré de discours spécifiques, de « genres », sous-genres, doctrines et idéologies (orthodoxies et hétérodoxies), regroupées en « régions » ou en champs, entre lesquels [des] dispositifs interdiscursifs [...] assurent la migration d'idéologèmes et les adaptations ad hoc des formes langagières et schèmes topiques communs. [La topographie serait donc une] forme d'harmonie sociale (relative) qu'on peut comparer dans sa logique à la division économique du travail. » (Marc Angenot, « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 1, « Discours en contexte », septembre 2006, s.p.)

²⁴ Charles Guilbert, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ Alain Dautriat, *op. cit.*, p. 8.

²⁶ Charles Guilbert, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ Gilbert Boyer, plaque située sur la rue Saint-André, au coin de la rue Cherrier, Montréal, *Comme un poisson dans la ville*, 1988.

chevaux et tout aultre effroy de combat. À ceste heure la rigueur de l'hyver passée, advenente la serenité et temperie du bon temps, elles fondent et sont ouyes²⁸.

François Rabelais, *Le Quart Livre*

C'est Rabelais, dans *Le Quart Livre*, qui a proposé l'image des paroles gelées. Alors qu'ils voyagent sur une mer nordique, Pantagruel, Panurge et leurs compagnons entendent des voix dont ils ne comprennent pas la provenance. On leur explique que les paroles, l'hiver précédent, ont gelé en raison du froid, et qu'à présent, elles dégèlent et redeviennent audibles. À la manière d'un fluide qui se solidifierait à basse température, les paroles et les sons acquièrent par le froid une matérialité : les paroles peuvent être saisies, observées, avant d'être entendues.

Ainsi que les paroles gelées de Rabelais, les inscriptions gravées dans la pierre par Gilbert Boyer confèrent une matérialité au langage. Sur les plaques des œuvres que nous étudions comme dans le cas des paroles gelées de Rabelais, ce sont des mots anonymes qui ont été gelés et se redonnent à entendre, des mots fugaces et éphémères. Par cette matérialisation des paroles, les plaques de ces œuvres sont vecteurs de circularité, et tracent le chemin d'incessants passages : passage du passé au présent, de la mémoire à l'oubli, de l'oubli à la résurgence, de la présence à l'absence.

Circularité, matérialité, audibilité : autant de caractéristiques que partagent les paroles gelées de Rabelais et les inscriptions gravées de Gilbert Boyer. Pourtant, quelque chose les oppose : si les paroles gelées dégèlent et disparaissent pour se faire entendre, la matérialité des plaques de Gilbert Boyer, elle, reste intacte une fois le message transmis.

Textualité, visualité et matérialité unifiées pour assurer la mémoire

Des paroles gelées en permanence, ou la matérialité du langage

Jusqu'à tout récemment et jusqu'aux confins du poétique, l'histoire de la langue et de l'art aura maintenu la volonté d'enserrer la textualité, la visibilité et la matérialité dans l'ordre des distinctions discrètes. [...] Il faudra inverser ces rapports, c'est-à-dire penser, non pas à partir du Même, ou des classes établies en fonctions des distinctions de genres ou d'espèces, mais à partir de l'indifférencié²⁹.

Gilbert Boyer, *La montagne des jours*

Gilbert Boyer propose la notion d'« indifférencié » pour penser les rapports entre textualité, visualité et matérialité. Les œuvres que nous étudions ici, mises en rapport avec les « paroles gelées » de Rabelais, se prêtent bien à une telle réflexion : ces trois éléments sont indissociables les uns des autres. Ces œuvres ne peuvent être comprises que dans une indifférenciation de la textualité – les mots, les phrases présentées –, la visualité – l'aspect formel des plaques de marbre ou de granit, des lettres gravées, du paysage environnant – et la matérialité – ce qui donne au

²⁸ François Rabelais, *Le quart livre [des faits et dictz heroiques du bon Pantagruel]*, édition critique établie par Robert Marichal, Lille, Giard, 1947 [1552], p. 228.

²⁹ Gilbert Boyer, *La montagne des jours*, s.p.

texte une présence sensible, perceptible à la vue et au toucher. Contrairement aux paroles gelées, la textualité (liée aux paroles, aux voix, aux mots), ne dépend pas d'une évaporation de la matérialité et de la visibilité au profit d'une audibilité; le caractère visuel et matériel demeure. Les paroles matérialisées par Boyer assurent la pérennité de la mémoire, puisqu'elles ne fondent que momentanément, lorsque le texte est lu par un passant, et se redonnent à entendre (ou à lire) chaque fois que quelqu'un les découvre. Un vieux proverbe dit que les paroles s'envolent, et que les écrits restent; ici, les paroles matérialisées dans la pierre, qui ne se réduisent pas à leur caractère « écrit », demeurent tout de même de l'ordre du sensible (du visible, du matériel; de l'audible, du lisible et du « touchable »). « Le propos [est] vivant, présent, incarné³⁰ », écrit Rober Racine. Le texte de ces œuvres devient une « approche instantanée de l'image-texte à la manière d'un polaroid sculptural³¹ » et, ajouterions-nous, scriptural.

À la manière des « dragée[s] perlée[s]³² » de Rabelais, les « quelques murmures résiduels d'une conversation infinie³³ » sont ici fragmentés en diverses traces matérielles desquelles émergent des paroles distinctes. Le caractère fragmentaire, fractionné du texte des deux œuvres n'en réduit pas moins l'unité de l'expérience que l'on peut en tirer, « car le fait d'exposer la parole peut certes tracer les limites d'un objet, d'une surface, mais plus subtilement la transporter dans l'expérience d'un espace-temps que l'artiste-poète met à notre disposition au gré de nos marches, de nos errances, de nos parcours mentaux, aussi bien visuels que textuels ou sonores³⁴ ». Cette unité amenée par le fragmentaire sera à même de transformer, nous le verrons, notre perception de la ville.

Indifférenciation, donc, entre le textuel, le visible, et le matériel; entre la pierre, les paroles et les signes graphiques. Tous ces éléments s'unissent pour assurer le passage du discours privé de l'éphémère à la pérennité.

Ces deux œuvres, en intégrant du discours privé dans la sphère publique, évoquent et construisent une présence, qui toutefois finit toujours par souligner l'absence : absence de celui ou celle qui a prononcé ces mots; absence d'un oiseau, d'un enfant ou d'un couple que le texte évoque; absence habituelle du privé et de l'intime dans les discours publics. En somme, ces paroles gelées, lisibles, visibles et sensibles, transforment, lorsqu'on les découvre, l'expérience du lieu.

Des mots qui transforment l'expérience du lieu

L'art [de Boyer] est expérience du quotidien, de ce commun qui lie les habitants d'un quartier au fil de leurs parcours habituels, de leurs conversations banales, inventant une proximité sensible là où il ne pourrait y avoir que relation informative et donc privée de tout affect³⁵.

³⁰ Rober Racine, *op. cit.*, p. 4.

³¹ Michelle Debat, « Gilbert Boyer : le langage de l'art, pour une langue en migration », *Parachute : Contemporary Art Magazine*, n° 120, octobre-décembre 2005, s.p.

³² François Rabelais, *op. cit.*, p. 228.

³³ Gilbert Boyer, *La montagne des jours*, s.p.

³⁴ Michelle Debat, *op. cit.*, s.p.

³⁵ Michelle Debat, *op. cit.*, s.p.

Michelle Debat, « Gilbert Boyer : le langage de l'art,
pour une langue en migration »

Parce qu'elles proposent un parcours, ces deux œuvres transforment d'abord le lieu par l'impression d'unité qu'elles font naître. Chaque plaque, chaque disque, constitue un passage vers les autres plaques, les autres disques; ils ont le pouvoir de lier entre eux différents lieux.

Le texte qui forme ces œuvres, que nous avons défini plus tôt comme allusif, flottant et fragmentaire, n'a pas de fragmentaire que son style d'écriture. Il l'est également par le fait que l'œuvre est fragmentée à travers tout un quartier, toute une montagne. Chaque plaque, chaque disque, ne constitue qu'une *partie* de l'œuvre et, bien qu'elle puisse être comprise isolément, il est nécessaire de se rappeler qu'elle appartient à un tout. L'ensemble de ces inscriptions forme un grand texte, qui propose une réflexion sur la mémoire, sur l'art et le regard, sur l'intime et le social dans l'espace de la ville.

Alison Tett aborde les œuvres de Boyer comme une matérialisation des discours, un art qui « distille la mémoire résiduelle du lieu [nous traduisons]³⁶ », conférant au lieu une présence qui souligne l'absence. Ces œuvres feraient donc apparaître les lieux comme des espaces de mémoire. Un des disques de *La montagne des jours*, remarque-t-elle, évoque cette capacité des lieux à faire resurgir le passé : « Pas loin d'ici, Charles et moi, on s'était chicané./Je ne me rappelle même plus pourquoi³⁷. »

Cette inscription de la mémoire intime dans les lieux investis passe par l'insertion du privé dans la sphère publique. Ainsi que le souligne Kathryn Hixson, ce passage ébranle notre perception des divisions public/privé dans la ville. Dans l'interpénétration de ces catégories, le texte littéraire fondé sur la parole joue un rôle primordial : il « est ce qui unit [...] le spectateur-lecteur anonyme à la mémoire collective des lieux dans le manque du langage qui en est l'écho existentiel³⁸. »

En somme, *Comme un poisson dans la ville* et *La montagne des jours* sont deux œuvres profondément ancrées dans la réalité urbaine, et par cet ancrage, acquièrent le pouvoir de transformer la ville. Cette relation à la réalité est telle que tout le corps se trouve impliqué dans le processus de découverte des œuvres, à commencer par le corps-promeneur qui se lance à la recherche des plaques, qui marche pour les lier les unes aux autres. L'œuvre repose certainement sur une réalité, mais cette réalité éphémère s'est déjà évanouie, entraînant le lecteur-promeneur de scruter les alentours. Lorsque nous lisons sur le marbre : « Il ne s'est presque rien passé./Ils marchent ensemble/de l'autre côté de la rue³⁹ », nous cherchons le couple sur le trottoir opposé. Près du parc Lafontaine, nous levons les yeux vers le ciel après avoir lu cette plaque : « Un point

³⁶ Alison Tett, « *Writing the time of place : Gilbert Boyer's architécriture* », *Parachute : Contemporary Art Magazine*, n° 68, octobre-décembre 1992, p. 16. L'image de la distillation est très intéressante : la distillation est le traitement par la chaleur puis la récupération de ce qui s'est évaporé par la condensation (donc par le refroidissement), ce qui rejoint, encore une fois, l'idée des paroles gelées de Rabelais.

³⁷ Gilbert Boyer, disque de l'escalier sous l'observatoire, mont Royal, Montréal, *La montagne des jours*, 1991. Voir Alison Tett, *op. cit.*, p. 18.

³⁸ Michelle Debat, *op. cit.*, s.p.

³⁹ Gilbert Boyer, plaque située sur la rue Hutchison, au nord de la rue Prince-Arthur, Montréal, *Comme un poisson dans la ville*, 1988.

lumineux se déplace en silence./Derrière, une cicatrice blanche s’allonge/et s’évanouit peu à peu dans le ciel./On devine bien que c’est un avion⁴⁰ ». Sur le mont Royal, devant le disque sur lequel sont inscrits les mots : « Des poissons rouges! Il y en a plein!/Mais... L’hiver, où ils vont⁴¹? », notre regard est irrésistiblement attiré vers le Lac-aux-Castors qui s’étend là, tout près. Bien sûr, le couple est parti depuis des lunes, l’avion et sa traînée blanche ne balafrent plus le ciel; bien sûr, si le lac est gelé, les poissons seront invisibles. Mais par ce souvenir qui pourtant ne nous appartient pas, par cette implication de notre corps, la réalité de la ville se trouve, pour un instant, transformée.



Gilbert Boyer, *Comme un poisson dans la ville*, marbre, plaque située sur la rue Napoléon, au coin de la rue Parc, Montréal, 1988. Photographie : Julie Bergeron-Proulx

« Pourquoi voulez-vous donc qu’il m’en souvienn⁴² ? »

Les textes donnés à lire ne visent pas à la grandiloquence ni à la valorisation du héros; bien au contraire, ils rappellent des moments de

⁴⁰ Gilbert Boyer, plaque située sur la rue Napoléon, au coin de la rue Parc, Montréal, *Comme un poisson dans la ville*, 1988.

⁴¹ Gilbert Boyer, disque du lac aux castors, mont Royal, Montréal, *La montagne des jours*, 1991.

⁴² Nous reprenons cette question du titre de la préface du livre *Sur les murs de Paris*. Yann Le Pichon, « Préface », Alain Dautriat, *op. cit.*, p. 5.

l'histoire sociale passée sous silence et la simple réalité des individus qui ont vécu dans ces lieux précis. À sa manière, l'œuvre de Gilbert Boyer nous rappelle que rien ne doit être laissé au hasard, que tous les individus comptent dans l'histoire et que notre environnement est celui que nous nous faisons⁴³.

Claude Gosselin, « Gilbert Boyer »

Que ce soit au par la ressemblance avec les plaques commémoratives ou avec les dalles funéraires, *La montagne des jours* et *Comme un poisson dans la ville* posent la question de la mémoire, de la commémoration. Mais de quoi ces œuvres veulent-elles que l'on se souvienne?

Paul Ardenne soutient que le « caractère éphémère » de l'art contextuel, auquel participent les œuvres de Boyer, est de première importance : « [la] durée, en effet, ferait entrer l'art contextuel dans un registre de temps dépassant le contexte. Pérennisé, il ne serait plus passage de l'art dans le temps, mais monumentalisation, pérennisation de la présence⁴⁴ ». Monumentalisation de la présence ? Cette expression ne s'accorde manifestement pas avec l'œuvre de Boyer, malgré son statut d'œuvre permanente. Si les plaques et les disques de Boyer sont pérennisés, c'est pour donner une mémoire à l'éphémère, souligner une présence qui n'a rien de monumentale. Au contraire, chez Gilbert Boyer, c'est l'infime, l'intime et le quotidien qui se trouvent perpétués, c'est eux dont la mémoire se trouve assurée.

Certaines plaques peuvent être comprises comme des commémorations référentielles, traditionnelles. Dans *Comme un poisson dans la ville*, une plaque attire l'attention sur l'ancien hôtel de ville qui se trouve de l'autre côté de la rue : « À la pointe de l'ancien hôtel de ville/se tient en équilibre un oiseau noir./Il s'évente lentement pour se rafraîchir⁴⁵ ». Sur le mont Royal, le disque de la côte placide attire l'attention sur le « vieux peuplier⁴⁶ » qui serait, selon Hixson, le plus vieil arbre de la montagne⁴⁷. Or, il ne nous semble pas que cette fonction référentielle soit le principal élément à retenir de cette œuvre.

Kathryn Hixson, quant à elle, voit dans ces œuvres une mise en avant – timide, mais significative – de la langue française :

[the] everyday use of language – French or English – is highly politicized in Montreal, to the point that every personal utterance is scrutinized in a complex dance of social codes and genetic allegiances. Boyer's texts are self-consciously presented in French, many in terms of familiar pronouns, and wholeheartedly in the present tense⁴⁸.

Or, nous croyons que l'intérêt de l'œuvre réside ailleurs.

⁴³ Claude Gosselin, « Gilbert Boyer [Introduction] », Gilbert Boyer, *La Montagne des jours*, s.p.

⁴⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004 [2002], p. 85.

⁴⁵ Gilbert Boyer, plaque située sur le boulevard Saint-Laurent, au coin de la rue Laurier, Montréal, *Comme un poisson dans la ville*, 1988.

⁴⁶ Gilbert Boyer, disque de la côte placide, mont Royal, Montréal, *La montagne des jours*, 1991.

⁴⁷ Voir Kathryn Hixson, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁸ *Ibid*, p. 87.

Réal Lussier signale l'étonnement de Gilbert Boyer devant un tableau de Bruegel l'Ancien représentant la tour de Babel en construction, étonnement qui aurait été pour l'artiste un embrayeur artistique. À l'avant-plan de ce tableau, dans un coin, des ouvriers s'affairent.

La scène est secondaire en regard du sujet central que constitue la tour en construction. Cependant, ce coin de tableau se révèle d'un grand intérêt pour Boyer qui y retrouve la matière de ses préoccupations. Depuis longtemps concerné à la fois par la valeur et la discrétion des gestes et faits du quotidien, il ne peut ici qu'être subjugué par le contraste entre la majesté et la gravité de la tour et la nature familière et sans prétention de l'activité des ouvriers⁴⁹.

Tel est peut-être ce qu'il faut avant tout retenir de *La montagne des jours* et de *Comme un poisson dans la ville* : par le langage, l'artiste nous montre que « tous les individus comptent dans l'histoire et que notre environnement est celui que nous nous faisons⁵⁰ ». Elles rappellent au passant qu'il est à la fois acteur et bâtisseur de la ville dans laquelle il évolue.

⁴⁹ Réal Lussier, Réal. *Gilbert Boyer : inachevée et rien d'héroïque*, Montréal, Éditions du Musée d'art contemporain de Montréal, 1999, p. 8-9.

⁵⁰ Claude Gosselin, *op. cit.*, s.p.