

ANDRÉ LAMARRE

Collège de Maisonneuve

La relance de l'écriture, une fonction de l'écrit d'art en poésie québécoise

Émettons l'hypothèse que, dans plusieurs œuvres littéraires, le recours au pictural ne remplit pas une fonction accessoire, ni épisodique, ni marginale. Certes, à propos de Baudelaire et d'Apollinaire, cette affirmation est une évidence. Cependant, dans les cas où la pratique de l'écrit d'art n'occupe pas le premier plan, on peut observer la présence et analyser l'action du pictural au sein de l'œuvre écrite. De même, au cours de l'histoire littéraire, les croisements inter-arts ne doivent pas être interprétés seulement sur les plans historique, sociologique ou biographique. L'action du pictural et du sculptural dans le texte littéraire répond au contraire à un développement formel interne. Vu de l'intérieur de la littérature, le recours à l'art, sous forme de critique d'art mais surtout d'écrit d'art, constitue en particulier une pièce maîtresse de la révolution poétique.

Charles Baudelaire : la peinture des ténèbres

Prenons l'exemple de Baudelaire. Dans *les Fleurs du mal*, à côté des recours aux artistes qui pour le poète sont des « Phares », quelques allusions picturales indiquent que la représentation poétique même est mise en

cause. D'une part, la section intitulée «Tableaux parisiens» annonce, par son ouverture sur la ville, les *Petits poèmes en prose* et, d'autre part, à l'encontre du réalisme naissant, elle contient des références picturales qui annulent la représentation pour la replier sur l'expérience intérieure. Le «Paysage» (premier poème de cette section) devient ainsi «Rêve parisien» (avant-dernier texte de la section). Si le poète est peintre, c'est qu'il construit le monde en même temps qu'il se construit lui-même : «Et, peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau / L'enivrante monotonie» («Rêve parisien», I). C'est dans «Un fantôme» (de la section «Spleen et Idéal») que le texte exprime la radicalité de cette coupure de la représentation mimétique : «Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres». La troisième des quatre parties de ce poème s'intitule «Le cadre» et en définit la fonction : ajouter à la peinture «En l'isolant de l'immense nature». Ainsi, au moment où la peinture française entame sa longue marche de décollement de la représentation mimétique du réel, la poésie de Baudelaire se détache du discours (narratif, polémique, voire lyrique) par une réflexion sur le cadre et une intériorisation de l'activité du peintre.

Si «le poète endosse le gilet du peintre» («Les bons chiens», dans les *Petits poèmes en prose*), c'est pour détourner cette catachrèse du mot peindre au sens de décrire (ou d'écrire), puisque «Le désir de peindre» (titre d'un des *Petits poèmes en prose*) se bute à la nuit, à l'absence, au noir. De son modèle féminin, le poète déclare : «c'est une explosion dans les ténèbres». Si l'on considère cette avancée audacieuse comme une définition de l'expérience poétique, on admettra qu'un

André Breton ne l'aurait pas récusée, signe que le pictural agit comme un facteur majeur de transformation de l'espace poétique.

Francis Ponge : la fragmentation de l'atelier

Après Apollinaire et les surréalistes, la confrontation entre po tes et artistes visuels devient une dimension essentielle de la littérature française du XX^e siècle. En 1977, Francis Ponge rassemble ses écrits d'art sous le titre *L'Atelier contemporain*, signalant le jeu de vases communicants reliant les ateliers d'écriture et de peinture (ainsi que de sculpture). Cependant, l'exemple de Ponge nous intéresse ici moins comme une nouvelle étape de cette modification de l'espace poétique général par le recours au pictural, que par le fait qu'une œuvre individuelle puisse appuyer ses transformations sur la pratique de l'écrit d'art. En effet, après la publication du *Parti pris des choses* (1942), Ponge dit avoir multiplié ses visites aux ateliers d'artistes. Or, en 1948, il publie à la fois *Pro mes*, qui constitue un long art poétique fragmenté, et *le Peintre à l'étude*, qui développe déjà le genre pongien des « notes », accumulation de fragments consacrés au même objet. Ces remarques tendent à faire la preuve que les écrits à partir des artistes participent de façon déterminante à la transition entre la première écriture des textes bouclés (courts, condensés), typique du *Parti pris des choses*, et le développement des textes ouverts, qui culmine dans la publication ultérieure des « dossiers », apport capital de Ponge à la littérature contemporaine. Dans *L'Atelier contemporain*, l'auteur a publié à la fois son premier texte de six pages sur Alberto Giacometti (d'abord paru en 1952) et, sous forme de

journal, l'ensemble de ses notes qui comptent près de quarante pages (1961).

Ainsi, qu'il s'agisse de relance générale ou individuelle de l'écriture, la présence du pictural joue souvent un rôle capital dans l'évolution littéraire. Nous examinerons quelques phases du travail de naissance de la poésie québécoise moderne afin d'y déterminer l'action du pictural, puis nous verrons comment le recours à l'art se situe au cœur de certaines œuvres poétiques québécoises actuelles.

Eudore Évanturel: l'évidement du tableau

Dès 1878, les *Premières Poésies* d'Eudore Évanturel s'opposent au mode de représentation du discours romantique alors triomphant. On ne retrouve dans son œuvre ni fresque historique, ni portrait patriotique, ni emphase nationaliste. L'écrivain Joseph Marmette le lui reproche dans la préface même du recueil, critiquant en fin de compte le format de ses pièces ainsi que sa thématique, pour lui proposer « des motifs de tableaux admirables » puisés dans l'histoire nationale. Or cette incompréhension – qui va entraîner le silence presque définitif du poète – est due à la modernité du recueil. Si Évanturel utilise le langage pictural, c'est moins pour adopter les genres pratiqués par les arts visuels que pour situer au premier plan leurs instruments. Les changements de titre en témoignent : une première série de poèmes intitulée « Croquis » a été fragmentée et certains textes ont été repris dans la section « Pinceaux et palettes » du recueil, qui comprend aussi la suite « Plumes et crayons¹ ». On peut interpréter le titre, *Premières Poésies*, comme un geste fondateur de la poésie

québécoise, lequel se fait à l'aide des outils du peintre. Ce qui heurte la rhétorique dominante de l'époque, c'est le contenu de ces peintures verbales. Non seulement l'auteur narre des scènes «de genre», quasi intimistes, mais il leur fait subir une étrange opération de dissolution interne: «Le tableau» représente une sainte mourante; dans le «Pastel», «le rêve se perd», c'est-à-dire que la représentation s'évanouit «devant nos yeux fatigués». Chez Évanturel, il faut interpréter tous les décès – et particulièrement le motif de l'enfant mort – comme une destruction interne du tableau, un effacement du personnage et de l'image à la fois.

Ne citons que ce court poème («Plumes et crayons», III) construit sur une juxtaposition de phrases nominales :

Un beau salon chez des gens riches,
Des fauteuils à la Pompadour,
Et, çà et là, sur les corniches,
Des bronzes dans un demi-jour.

Des œillets blancs dans la corbeille
Tombée au pied d'un guéridon.
Un Érard ouvert de la veille,
Une guitare, un violon.

Une fenêtre. Un rideau rouge.
Et sur un canapé de crin,
Un enfant qui dort. Rien ne bouge.

Il est dix heures du matin.

Cet anti-récit, ce collage étonne par sa modernité. D'un tableau presque classique, il passe à des thèmes impressionnistes, puis la réduction syntaxique fait

penser à une nature morte cubiste. L'aspect nominatif, au lieu de produire une constitution réaliste de la représentation, semble la faire éclater, au même titre que la suspension du temps. « Il est dix heures du matin » pourrait être un vers d'Apollinaire. D'ailleurs, un critique a jugé ce vers « encore plus vide que les autres ». C'est trop d'honneur, puisque voilà pointé par la négative le travail exact d'Évarturel : à l'aide des instruments picturaux (pinceaux, palette, etc.), vider le genre représentatif de son contenu. À la fin de la suite « Plumes et crayons », le poème qui commence par la mort du père se poursuit par celle de la mère. Finalement, « L'enfant voulut partir – en sorte / Qu'il n'est plus rien dans la maison ». Alors que le poème cité plus haut semble monter le décor bourgeois de la tragédie nelliganienne, on peut dire que ce thème final de la maison vide annonce un espace douloureusement exploré par Saint-Denys Garneau.

Émile Nelligan : le portrait de la mort

Chez Nelligan, plusieurs allusions à l'histoire de la peinture se résolvent en récits symboliques, qu'il s'agisse d'un « Rêve de Watteau », des « profils de Rubens » ou d'un « diptyque flamand ». Cependant, le genre pictural majeur de cette poésie est celui du portrait. Dans « Prière du soir² », situé dans ce salon familial qui constitue le centre de l'espace nelliganien, le narrateur écoute sa mère au piano en levant les yeux « pour scruter l'énigme des portraits ». Il s'agit sans doute de cette énigme qui surgit « Devant deux portraits de ma mère ». Le recours au pictural signale la structuration de l'espace de représentation autour de l'histoire individuelle. Le sujet est à la fois contemplateur et

représenté. L'accrochage du tableau implique une position frontale du spectateur dans l'espace (trois titres de Nelligan commencent par la préposition « devant »). Cependant, encore ici, le sujet représenté s'associe à la mort. « Le talisman » est un portrait de la mère mourante légué à son fils pour s'assurer de sa fidélité sans tache. Lorsqu'il s'imagine dans la posture du peintre, le poète évoque l'échec : le « Potiche » porte « De vieux espoirs mal peints sur sa fausse moulure ». Et lorsqu'il évoque la passion – voire la fureur – de peindre dans « L'Ultimo Angelo del Corregio » (« Comme il peint ! Comme sur la toile / Le génie coule à flot profond ! »), le récit et le poème se terminent par la mort de l'artiste : son enfant au berceau, qu'il vient de peindre et d'immortaliser, devient orphelin. L'exploration du sujet qu'entame la poésie de Nelligan trouve donc quelques-unes de ses clés dans le recours au langage de l'art.

Saint-Denys Garneau : la scission de l'espace

Chez Saint-Denys Garneau, la scission du sujet structure toute la poétique. *Regards et jeux dans l'espace* de 1937 passe du « entre » (« Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux ») au « à côté » de l'« Accompagnement » (« Je marche à côté d'une joie »). Or, précisant le thème du regard, le recours au pictural exerce sa fonction au centre d'un recueil dont la composition thématique et discursive est évidente. Dans la section « Enfants », on retrouve un « Portrait », comme en écho à l'univers nelliganien, qui sert de point de départ, mais fondé sur la disparition (« Il n'est plus là³ »). Dans les sections « Esquisses en plein air » et « Deux paysages », le poète tente d'abord, en énumérant les arbres, de fonder un paysage à travers la transparence de l'aquarelle.

D'autre part, l'important « Paysage en deux couleurs sur fond de ciel » montre que la scission fondamentale du sujet est la même que celle du lieu. La composition de l'espace en assure la division inéluctable, définitive, puisqu'il est marqué d'une fissure opposant vie et mort, fleurs et ombre. Lorsque le versant sombre (« Tout composé d'absence noire ») devient le thème final, on peut dire que, dès lors, le recueil bascule « De gris en plus noir » (titre de la section suivante) vers le tragique de la fin. Ainsi, dans « Fièvre », « le paysage demande grâce ».

La pratique picturale même de Garneau – que l'on pourrait qualifier de peinture de poète – reprend ce travail de construction symbolique de l'espace. Dans sa toile la plus connue, le corps symétrique de *La Liseuse* occupe exactement le centre du paysage, sa seule jambe visible traçant exactement l'axe vertical médian, qui passe par la ligne du nez et vient trancher parfaitement le livre en deux⁴. Ainsi, l'esthétique et la poétique demeurent les mêmes, l'objectif étant la formulation d'un sujet dans l'espace, d'un sujet de l'espace autant que de l'espace du sujet. Le fait que Garneau ait doublé cette entreprise esthétique d'une transposition par l'essai atteste la profondeur de cette démarche autant que la naissance de la poésie québécoise moderne. Dans ses « Propos sur l'habitation du paysage⁵ », la dissociation s'installe au centre du sujet, entre le spectateur (ou l'observateur) et le peintre : ce dernier est « un petit homme séparé, dans une chambre de verre, séparée ». « Je veux m'asseoir derrière lui », écrit le narrateur, rappelant la préposition et la distance du poème « Accompagnement ». Curieusement, c'est à la fin que le texte dit : « Voici le peintre en face du paysage », comme s'il fallait d'abord fonder la scission intérieure du sujet avant d'exprimer sa coupure d'avec l'espace.

François Charron : la rupture en peinture

Alors que le pictural intervient, ainsi qu'on l'a vu, au centre même de l'évolution des formes littéraires, on peut aussi en déterminer l'action dans le cours des œuvres individuelles. Trois exemples l'illustreront en poésie québécoise actuelle. Si nous considérons en premier lieu l'œuvre de François Charron jusqu'à maintenant, on peut la diviser en deux grandes périodes. La première, fondée sur une révolte antipoétique, a pris plusieurs formes : celle des assauts parodiques (au début des années 1970), puis celle des textes philosophiques et politiques (entre autres les recueils *Interventions politiques* et *Propagande*). La seconde grande période, qui peut aussi être subdivisée, semble opérer un virage à 180 degrés par un retour au poétique, à la métaphysique, voire au religieux, ainsi qu'aux grands thèmes (exemples de quelques titres : *Mystère*, *La Chambre des miracles*, *La Fragilité des choses*, *L'Intraduisible Amour*). Dans l'« Avertissement » de la réédition de *Blessures* en 1985, Charron, en parlant de lui-même à la troisième personne, confirme qu'une rupture a eu lieu à la fin des années 1970 : « le voici singulièrement ébranlé », « ses blessures deviendront en quelque sorte un rite de passage⁶ ».

Or nous constatons que l'expérience picturale accompagne cette transformation. Charron expose des dessins et des toiles pendant quelques années. Quelques livres en comportent des reproductions, dont une vingtaine de gouaches dans *Le Temps échappé des yeux. Notes sur l'expérience de la peinture* de 1979. Quelques citations suffisent à confirmer le fait que s'effectue alors un bouleversement de l'espace poétique : « Réapprendre à parler » ; « Je ne me laisserai pas de devenir,

j'escamoterai le donneur de conseils»; «Et voici pourquoi je peins maintenant, en réalité, dans cet espace qui me surprend à chaque fois⁷». À la même époque, le poète publie *Peinture automatiste*, dédié «Au Refus global», suite de proses poétiques nées de toiles de peintres automatistes, précédée d'une attaque en règle contre le discours théorique «négateur de vie», dans le but avoué de «délivrer les uns et les autres de toute thèse», car «la représentation est le lieu utopique dans lequel vous tombez». Longtemps après les assauts, le processus s'est inversé : cette fois, Charron, au lieu de se dissocier, s'identifie... aux signataires du *Refus global*: «J'ai rencontré Gauvreau, j'ai discuté avec Borduas [...]. Et ils m'ont compris»; «mes phonèmes sont des adolescents qui signent un manifeste en 1948». Évoquant une lettre adressée au *Devoir* en 1948, Charron ajoute : «Magnifique lettre [...]. Je la redessine au complet sur une immense feuille de papier⁸». Cette peinture s'avère donc une peinture-écriture. Ces seules observations suffisent à indiquer que le passage par l'art, par la pratique de la peinture et par la réflexion esthétique, a servi à Charron d'instrument de révolution de l'espace poétique et de modification radicale de l'image du poète.

Denise Desautels : la régénération par l'autre

Denise Desautels, dans une communication intitulée «Aimez-vous les oiseaux rapaces?», a fourni quelques éléments de définition de ses rapports avec les œuvres d'art. On peut en identifier trois types : l'illustration, la composition, la collaboration. Les premiers recueils de poésie de Desautels ont été écrits avant l'image. D'autres ont eu recours à l'œuvre d'art en cours de rédaction

(par exemple, *La Répétition*, en 1986, qui comporte des reproductions photographiques d'une installation d'Irene F. Whittome). Enfin, Desautels a réalisé plusieurs livres « autour » d'œuvres plastiques contemporaines, les plus importantes étant *Leçons de Venise* (sculptures de Michel Goulet), *Le Saut de l'ange* (objets de Martha Townsend) et *Écritures-ratures*, un livre conçu avec Francine Simonin. Desautels pratique une forme particulière de l'écrit d'art puisque les œuvres sont incorporées au texte poétique, qui entremêle réflexions, fragments autobiographiques, éléments de description des œuvres, passages narratifs, etc. Le titre de son essai l'indique : le travail de la poète en est un de dévoration, d'incorporation non seulement de l'œuvre, mais de l'artiste (« la voix de Martha vient se loger dans la mienne⁹ »). Quel est le but de cette absorption ? La poète dit : « Je me suis mise à recourir presque systématiquement à des œuvres, des images d'artistes, pour arriver à produire des textes différents, pour échapper au danger, au ronron de l'écriture quotidienne » ; « Je cherchais à me *dépaysier*, à me procurer une bonne dose d'exotisme qui viendrait compenser le manque d'imagination qui me fait, depuis toujours, me tourner si spontanément du côté de l'autobiographie ».

La sincérité de cet aveu permet de mettre au jour non seulement un aspect du processus créateur, mais aussi une dimension fondamentale de toute écriture, qui concerne la structure du contenu. On peut postuler que, conscient ou inconscient, tout travail sur le contenu se fait à partir d'un modèle. Desautels trouve dans l'œuvre d'art, dans le travail de l'artiste, une matière qui relève d'une autre subjectivité. C'est à la recherche d'une altérité radicale que la poète se lance, pour arriver à

sortir de soi («je me suis *servie* d'eux et d'elles pour troubler mon imaginaire¹⁰»), dans un mouvement centrifuge qui anime aussi l'écriture. Francis Ponge a formulé cette nécessité à partir d'une phrase de Braque : «L'objet, c'est la poétique», qu'il développe ainsi : «L'homme, le plus souvent, n'étreint que ses émanations, ses fantômes. [...] Il nous faut donc choisir des objets véritables, objectant indéfiniment à nos désirs¹¹». Desautels écrit : «les mots viennent tendrement buter contre les objets, puis reprennent leur envol¹²». Ainsi, la rencontre de l'autre, de l'objet autre, de l'autre comme objet, à travers l'écrit d'art, permet-elle une régénération constante de l'écriture.

Louise Warren : l'atelier des écritures

L'unique récit de la poète Louise Warren, *Tableaux d'Aurélié*, constitue à la fois une confrontation entre deux écritures, l'aboutissement d'une démarche et la relance du rapport à l'art. Dans *l'Amant gris* de 1984, la narratrice est modèle et n'a pas accès à la création. Elle dit : «l'exposition est terminée, je n'ai pas encore développé / le tableau¹³». Ce personnage central, qui correspond à la voix qui s'exprime au cœur des livres de Warren, cesse – dès le livre suivant – de faire de la pose. Celle qui est regardée devient celle qui regarde. En 1987, *Comme deux femmes peintres* annonce une importante transition. Sous la forme du journal d'une passionnée des arts (musique, littérature, cinéma), ce texte installe une relation d'égal à égal que le sujet féminin entretient avec d'autres créatrices. L'atelier ne lui appartient pas, mais elle y a accès. Par ailleurs, le journal constitue pour elle un premier atelier : de «J'écris à une femme peintre» à «J'écris le contour des

nuits¹⁴», l'appropriation du geste pictural s'effectue progressivement. Or, dans le titre *Tableaux d'Aurélie*, le double sens joue : d'une part, la narratrice Aurélie est devenue peintre et le récit accompagne sa démarche créatrice ; d'autre part, le récit lui-même se présente comme une série de tableaux mettant en scène ce personnage principal. Ainsi, sur le plan thématique, le recours au personnage de la peintre et à l'activité créatrice plastique constitue un renversement majeur. Dès lors, Warren continuera à explorer le monde de la création en consacrant un essai – sous-titré « Un portrait » – à Léonise Valois, première femme poète québécoise. De plus, elle a collaboré avec divers artistes et ses textes ont accompagné des expositions et des installations. Sous le titre *Interroger l'intensité. Essais*, elle annonce la parution de réflexions sur la création, littéraire et plastique.

Cependant, attestant la prise de possession de l'atelier, *Tableaux d'Aurélie* réalise une gestation des écritures. D'une part, l'auteure, qui a souvent été associée à une poésie dite narrative, écrit un récit composé de tableaux poétiques. Souvent, à l'intérieur d'un chapitre, des séries de paragraphes sont coiffées d'une appellation de genre pictural, évoquant autant la thématique que la technique : « Peinture naïve », « Encre de Chine », « Marine », « Scène champêtre », « Lavis », etc. Ainsi le récit se voit-il fragmenté en multiples scènes. Cette composition formelle annonce celle du *Lièvre de mars*, recueil de 1994 conçu comme une suite de mouvements. D'autre part, le dixième chapitre du récit est suivi d'une section intitulée « Croquis », qui double le livre d'une tout autre écriture. Il s'agit d'une trentaine de fragments de quelques lignes, titrés, qui ouvrent un

étrange espace entre peinture et littérature. S'agit-il de pages du carnet de croquis de la peintre Aurélie, transposés en mots? Ou d'une sorte de journal de création que l'auteur adjoint au récit? Ou d'une série de chutes du projet de récit ajoutant de nouvelles dimensions aux scènes et aux personnages traversés? Encore là, les titres utilisent le langage pictural, avec un accent sur les instruments: « Esquisse », « Sanguine », « Fusain », « Papier japon », etc. On constate que ce récit travaille dans un autre espace que le lieu codé de la métaphore de la création littéraire puisée dans un autre art. Il s'agit d'une transformation profonde et d'une exploration décisive. Dans cet atelier, les écritures à venir prennent forme. Celle qui posait dans *l'Amant gris* peut maintenant écrire son « Modèle vivant ». De plus, quelques « Croquis » prennent la forme de poèmes aux vers très courts – particulièrement le dernier¹⁵, qui évoque la recherche dans ses allers et retours :

Les tableaux de la veille.

Regarder.

Reculer.

M'approcher.

Reculer.

Dépendre entièrement de mes yeux.

Ces poèmes annoncent également les textes ultérieurs, entre autres *Notes et Paysages* (1990) et surtout *Noyée quelques secondes* (1997). Ainsi le récit constitue-t-il, au moment où le sujet de la narration occupe le centre de l'atelier, un laboratoire d'écriture déterminant.

On voit la richesse et la diversité du travail que le pictural effectue au sein du littéraire. Si cette pratique toute contemporaine sert de critère au pouvoir de

transformation, la littérature québécoise occupe de plain-pied « l'atelier contemporain » et n'est à la remorque d'aucune autre littérature.

Notes

1. Guy Champagne, *L'Œuvre poétique d'Eudore Évanturel. Édition critique*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1988, p. 294. Autres pages citées : 12, 33, 27, 39, 224, 44. « Érard » désigne une marque réputée de piano.
2. Émile Nelligan, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, « Bibliothèque québécoise », 1992, p. 107. Autres pages citées : 64, 76, 115, 39, 157, 148.
3. Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, CEC, « Grands textes de la littérature québécoise », 1996, p. 33. Autres pages citées : 19, 89, 47, 59.
4. *La Liseuse* est reproduite en pleine page dans Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise. Des origines à nos jours. Textes et méthode*, Montréal, Hurtubise HMH, 1996, p. 129.
5. Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, texte établi par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 674-676.
6. François Charron, *Blessures*, Montréal, Les Herbes rouges, 1985, p. 3-4.
7. François Charron, *Le Temps échappé des yeux. Notes sur l'expérience de la peinture*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979, p. 5, 11, 15.
8. François Charron, *Peinture automatiste*, Montréal, Les Herbes rouges, « Lecture en vélocipède », 1979, p. 71, 11, 17, 12, 14.
9. Denise Desautels, *Le Saut de l'ange. Autour de quelques objets de Martha Townsend*, Montréal, Noroît, 1992, p. 39.
10. Denise Desautels, « Aimez-vous les oiseaux rapaces ? », *Trois*, vol. 10, n° 3, printemps-été 1995, p. 95, 102.
11. Francis Ponge, « L'objet, c'est la poétique », dans *Lyres*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1967, p. 152-153.
12. Denise Desautels, *Leçons de Venise (autour de trois sculptures de Michel Goulet)*, Montréal, Noroît, 1990, section « Motifs / mobiles », texte 23.

13. Louise Warren, *L'Amant gris*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 22.
14. Louise Warren, *Comme deux femmes peintres*, Montréal, Nouvelle Barre du jour, « Auteur/e », 1987, p. 21, 54.
15. Louise Warren, *Tableaux d'Aurélie*, Montréal, VLB éditeur, 1989, p. 135.