

## Article

---

« De l'art de voir »

Paul Chanel Malenfant

*Voix et Images*, vol. 18, n° 3, (54) 1993, p. 619-628.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/201058ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

Poésie

## De l'art de voir

Paul Chanel Malenfant, Université du Québec à Rimouski

Le titre du dernier recueil de Roger Des Roches, *La Réalité*<sup>1</sup>, énonce certes un ambitieux projet de connaissance. Mais alors que ce vaste mot, «réalité» ou «réel», a été soumis à une telle inflation d'usage dans la poésie québécoise de la dernière décennie, abus qui l'a littéralement évidé de son sens, il fallait sans doute cet esprit de provocation ironique qui s'exerce souvent dans son œuvre pour que Des Roches le réhabilite comme sujet et comme nom propre d'un livre quantitativement minimaliste. Le dispositif paratextuel de l'ouvrage pourrait d'ailleurs aussi relever d'un semblable vœu de distance parodique. En effet, la crudité des couleurs primaires, la photographie «kitch» d'un bungalow de banlieue, celle, en quatrième de couverture, du profil méditatif de l'auteur concentré sur un fond de lumière

clignotante de même que le texte de présentation délibérément accrocheur de Louis-Philippe Hébert, tout cela donne à la vue et à la lecture une «réalité» de cliché, celle de l'œil désabusé, habitué à l'indigence ou au clinquant des chromos. S'amorce alors, par effet de détournement moqueur, une dénonciation de la propriété conventionnelle et satisfaite, de l'objet de série ou de la morne répétition des choses vues. Clin d'œil — ou plutôt trompe-l'œil — que commente et conteste l'efficace cynisme de plus d'une assertion d'un livre qui secoue la paresse visuelle à l'égard du carton-pâte et des sujets bienséants de la figuration: «La réalité déjoue le droit à la propriété et le sens de la vue» (p. 19).

Dès lors, ce que le livre présente matériellement au regard se trouve débattu et évacué de façon systématique par la proposition initiale d'un texte qui incite à la fugue visuelle et qui se place d'entrée de jeu sous le «sens» strict de l'observation:

La réalité:

comme si on découvrait que le mécanisme du regard  
était relié à celui de la fuite (p. 11).

Juste concertation typographique qui dispose, en symétrie tabulaire, les mots «réalité», «regard» et «relié», donnant ainsi à entendre et à observer un «regard relié» par la «réalité». En ce sens, une semblable poétique de l'«autrement vu» ou du «différemment voir», celle qu'il a régulièrement approfondie depuis *L'Enfance d'yeux*<sup>2</sup> en passant par *Les Problèmes du cinématographe*<sup>3</sup> et *Space-Opera (Sur-Exposition)*<sup>4</sup> jusqu'à *L'Observatoire romanesque*<sup>5</sup>, s'active encore dans ces précises séquences verbales de Des Roches. La poésie vise à installer une simultanéité entre les faits et les mots, entre l'œil et la chose observée; elle tend à rendre «[l]e regard égal à ce qu'il épie» (p. 53).

Elle procède alors avec l'énoncé schématique ou la nomenclature. L'énergie de la répétition se consume comme mode d'incrustation ou de conviction verbale. Car répéter, c'est inlassablement montrer le même objet pour le saisir, le capter, l'assimiler à la matière du langage. Tension du réalisme objectif ou de l'hyperréalisme, résistance à la fuite de l'œil: «Je viens faire vrai. / Je voudrais décrire ce que je vois, / seulement décrire, seulement ce que je vois, / mais la plus petite partie du paysage d'hiver / fuit vers deux lieux à la fois» (p. 42). La saisie de l'instantané, le recours au présent immédiat, l'actualité des énoncés, ressortissent d'un pareil vœu de cadrage, de mise en forme langagière des objets du réel: «Toute la réalité s'abat sur le fleuve cassé. / Le fleuve fume et guette. / Cette forme qui grimpe hors de

l'eau : / la forme de plusieurs oiseaux» (p. 13). Le poète parvient ainsi à une exactitude photographique, à une précision de l'observation matérielle dont témoigne, justement, la fréquence des mots «forme», «structure», «ouvrage». Il s'agit bien de dénier l'apparente banalité des choses et de substituer, à la reconnaissance mécanique, une vision inédite : «(Le ciel comme un matelas d'oiseaux? / La terre comme une structure de chats?)» (p. 56). Plaisir alors de l'étonnement, de l'effet de surprise qui relève d'une nouvelle emprise de l'image sur le monde, d'un rigoureux travail de la perception.

En ce texte, le regard qui pense parvient à un remodelage formel de l'image. Et la forme, par le fréquent recours au «comme» cher à Desnos, est saisie dans l'énergie de sa métamorphose, dans son dynamisme consubstantiel : «Le ciel est un ouvrage d'automne, / plusieurs ciels d'épais, / pas de pâtes, / pas de pain dans le ciel; / comme un grand atelier courbe» (p. 18). Soumise à l'extrême exactitude d'un découpage que désignent une ponctuation très concertée, un juste cadrage typographique des épisodes de même que l'alignement en syllogismes des énoncés, cette poésie se place à l'affût du moindre mouvement des paysages, des plus imperceptibles variations de l'air, du sol, de la lumière. Par le fait du leitmotiv — comme si à répéter incessamment ces mots, «réalité» et «regard», la totalité du monde allait enfin et d'un seul trait se révéler à l'œil — elle approfondit avec insistance cette certitude : «Seule circule la conviction que tout recommence à chaque instant» (p. 25).

C'est donc un recueil très concentré, très réfléchi, au double sens de la pensée et de la représentation spéculaire, que nous propose ici Roger des Roches. La patience du regard parvient à se traduire en une sorte d'euphorie de la transparence : «Tout paraît si clair / qu'on croirait que les choses vont se nommer» (p. 62). Le langage ne se dissocie plus des objets et toute image est solidaire de la réalité : «La réalité est une image / comme un désir est une image :» (p. 59). Alors que les poèmes s'activent à une tranquille mise en ordre des plans et des perspectives de la terre, qu'ils s'attardent à la matité des surfaces ou à la texture des reliefs, qu'ils projettent des pans de lumière ou des ombres portées, le regardeur assiste à un ample mouvement panoramique, à une projection du (dans le) réel : «Puis pareillement, là où les nuages bâillent, / passent la chair, les plumes, / le sable, le triomphe du sable, des feuilles, / ramenés comme une écriture à la rue :» (p. 37). Vertigineux carrousel d'images et de vocables dont la connivence synesthésique est justement soutenue par une «autre façon de voir» (p. 52), par l'éthique d'une poésie sensible à l'émotion des formes-sens : par «une leçon; voir et entendre» (p. 33).



Une véritable «leçon de regard» s'énonce aussi dans le splendide recueil de Denise Desautels, *Le Saut de l'ange*<sup>6</sup>, pour lequel l'auteure vient à juste titre de se mériter le prix des Terrasses Saint-Sulpice et dont le propos poétique se déploie «autour de quelques [purs] objets de Martha Townsend». En ce livre-objet, dont la remarquable facture matérielle témoigne une fois de plus du perfectionnisme éditorial des Éditions du Noroît et L'Arbre à paroles, l'acte de voir s'inscrit dans l'ordre même de la passion et du désir: «Peut-être aurait-il fallu désirer ardemment voir» (p. 32). Pour participer à la tangibilité d'un monde menacé de dilution, pour pallier la détresse — cette autre forme moderne du spleen — de l'univers intérieur du poète toujours en proie à d'inguérissables deuils, la poésie s'appuie sur la solidité des objets, les objets d'arts, ceux qui recèlent et tiennent à l'abri les rêves et les fantasmes; elle prend le délibéré parti des choses: «Oui, il fallait que la main voie et touche; il fallait que, soudain, le monde s'introduise dans la couleur, dans la texture, et qu'autour la lumière soit vraisemblable» (p. 76).

C'est dire que la connivence onirique qui s'installe entre les formes parfaites sculptées par Martha Townsend, coffre de bois, sphère de cèdre et de suède, carré d'ardoise ou cœur de soie au miroir, et la voix de Denise Desautels, procède certes d'un heureux prétexte dialogique et esthétique; plus encore, elle induit un envoûtant contrepoint musical entre des mémoires de femmes également sollicitées par les matières et le langage, par la fiction du poétique. Ainsi, *Le Saut de l'ange* met en scène une interlocutrice, Martha, à la fois destinataire et dédicataire; il trace les pourtours d'un pays propice à la rêverie, l'Irlande et ses îles lumineuses; il rappelle des souvenirs d'enfance, évoque une mère, un père, une enfant brune, une photographie de famille, tous motifs donnés à voir dans le risque mortel et l'arrachement. Mais ces traits narratifs ou thématiques se trouvent sans cesse estompés par une pensée flottante, une sorte d'intense distraction: «On ne sait rien, ni d'où l'on vient ni où l'on va, on ne fait que pressentir l'infini des questions» (p. 56). Le lecteur est alors convié à partager une parole du doute et du soupçon, celle qui s'énonce dans la fréquence de la formule interrogative («Suis-je ailleurs lorsque j'entre dans un livre?» [p. 52] — «Y aurait-il une autre langue derrière le miroir?» [p. 54]) et se condense finalement dans le corps pensif: «Et soudain penser nous absorbe» (p. 67). De cette torpeur d'une mémoire qui simultanément repasse et efface ses souvenirs, de cette obsession du murmure ou de la sourdine qui menacent toutes voix

éphémères, seule console la pérennité des choses, de ces objets inanimés qui ont une âme: «Je ne m'étonne alors ni de la mort sur ton visage ni de ma chute dans le vide, allègrement portée vers ce qui persiste de nous dans ces objets, soulagés du monde» (p. 28).

Une musique de la nostalgie assortie à un éloge de la lenteur émanent de cette poésie: «On a beau dire *poème*, on a la sensation soudaine que la lenteur organise le monde différemment» (p. 86). Fluide, la pensée s'y trouve simultanément attentive à sa divagation et à la résistance matérielle des objets. Dans le souffle coupé, dans la rumeur, dans ces demi-teintes vocales qui racontent l'inconsolable peine de n'être que de passage, elle se tient à proximité de tout ce qui se dilue, s'éteint et recommence. Forme sans cesse inachevée du silence: «Quelquefois dans le silence, mon corps avoue sa peine anonyme et sans paroles» (p. 41). Tout se passe alors comme si la langue en venait à se dépouiller de tout discours, à ne conserver d'elle-même que le ton, l'accent ou la tessiture, bref à se déployer en une seule et claire substance sonore.

C'est ainsi que la prose poétique de Denise Desautels atteint, dans *Le Saut de l'ange*, un véritable pouvoir d'incantation et d'envoûtement. Par l'équilibre d'une phrase qui se joue de tous les miroitements de l'apposition, par le vertige de tel bond syntaxique, elle parvient à une grâce aérienne, elle réussit à traduire cette «insoutenable légèreté de l'être» (Milan Kundera) en suspens au-dessus des choses: «Mon corps curieusement allégé, les bras écartés comme des ailes et comme si le bleu alentour était forcément le ciel, voltige» (p. 55). Beau vol plané entre le sujet et le verbe pour témoigner de cette lévitation verbale qu'est l'émotion, ici, l'émotion esthétique.



Pour penser la beauté, pour en sonder les inépuisables énigmes, on sait comment les poètes se sont souvent réclamés du travail des peintres ou des artistes visuels. Comme si pour «donner à voir», l'image poétique devait s'appuyer sur des supports concrets, comme si le langage en nommant les couleurs, les textures ou la porosité des pâtes et des lumières, pouvait lui-même gagner en épaisseur et en concrétion. On connaît, entre autres, de Baudelaire, le célèbre poème «Les phares<sup>7</sup>» célébrant les plus grands peintres, de Rubens à Rembrandt, de Michel-Ange à Goya et à Delacroix. Ce vœu de solidarité entre les mots et les images matérielles, ce rêve de contrepoint

entre les différents arts, constituent toujours des tendances de la poésie contemporaine. Ils se sont souvent exprimés dans le travail de Denise Desautels, en particulier dans ses *Leçons de Venise*<sup>8</sup> où la poésie s'inscrivait dans le sillage des installations du sculpteur Michel Goulet. Avec *Le Saut de l'ange*, l'auteure poursuit donc une œuvre d'accompagnement des choses par les mots, tout en reconnaissant l'impossible traduction des unes par les autres: «Seule parmi les objets, je m'intéresse à la couleur, à ce bleu intraduisible d'un ciel ou d'un peintre vénitien» (p. 87).

On retrouve, chez Herménégilde Chiasson, dans un autre grand livre d'images, *Vermeer (toutes les photos du film)*<sup>9</sup>, un comparable exercice d'adéquation entre un texte, comme murmuré en voix *off*, et le défilé d'une séquence photographique. Coïncidence des imaginaires: comme chez Denise Desautels, le regardeur est ici aussi fait ange, figure indécidable entre la représentation et l'incarnation, et soumis à la fascination du bleu, telle couleur intraduisible de l'âme: «L'ange étendait ses ailes bleues dans le blanc de la nuit. Une lumière qui traversait les paupières. Le frôlement mystérieux du vent. Un chuintement continu» (p. 35). Mobilité de ce bleu qui palpite un peu dans le mot beauté: «Une porte de métal bleu dont la peinture tombait en éclats. Un instant de beauté sauvage, la terrible vengeance de l'humidité ravageant l'éternité...» (p. 67).

Tout se passe donc comme si l'adresse faite aux choses par le langage allait en interrompre la terrible corrosion, analogon thématique, chez le poète d'Acadie, de l'excentricité géographique ou de la marginalité provinciale: «Je me rends compte à quel point mon destin pourrait être celui de Vermeer. Un artiste perdu dans une ville de province. Delft» (p. 49). Qu'on ne s'y trompe pas quant au prestige de l'adhésion identitaire entre Vermeer et Chiasson qui invoque aussi Rubens et Vélasquez, Hockney et Picasso. Il s'agit essentiellement ici de connivence empathique, de références nécessaires, en pays déserté, aux plus exigeantes sphères de l'art: «Parce que l'art est une nécessité? Peut-être parce qu'il faut laisser des évidences» (p. 51). Et toute la réflexion esthétique du poète est soutenue, au-delà des figures exemplaires qu'il cite, par une conscience nationale modeste mais sans complexe: «Ce qui ne peut jaillir que de la générosité absolue de témoigner de notre destin. Ce qui s'appelle parfois de l'art» (p. 53).

La longueur d'onde historique des citations picturales dont se réclame Herménégilde Chiasson de même que la gravité de l'éthique créatrice qu'il impose ne doivent pas obnubiler la modernité expérimentale de ce livre mixte qui exploite tous les registres génériques. Il

est à la fois film fait livre et poème filmé, livre performance qui tour à tour met en scène la fiction ou le fragment autobiographique, la figuration et l'abstraction photographiques; tant il est vrai qu'ici, lire c'est regarder, regarder c'est lire.

«C'est le matin» (p. 7) nous dit simplement la première phrase du texte, laquelle se répercute un peu plus loin, dans une continuité thématique de l'émergence et du commencement, avec l'assertion: «On dirait un début de roman» (p. 15). Ce texte, entièrement posé comme inaugural et qui désigne des automobiles, des corridors, une cafétéria, une femme en uniforme ou un labyrinthe, qui se joue tantôt de la citation, tantôt de la réclame publicitaire, se trouve inscrit, alternativement en noir ou en blanc, sur les photographies en noir et blanc: elles montrent des intérieurs anonymes, d'indécis paysages en plans aériens, des tronçons d'autoroutes, des fenêtres et des ciels indéfinissables, des grains de peaux en gros plans. Ce fondu enchaîné du textuel au visuel, cette superposition d'un discours poétique sur des images qui le commentent à distance plus qu'elles ne l'illustrent, stimulent une lecture rapide, panoramique, une seule activité concertée de la vue et de la lecture.

Le lecteur circule dans un espace vacant où les paysages sont sans lieux, où les espaces construits sont sans style, où les personnages innommés s'estompent dans la-récitation des affaires courantes du monde: toute personne sociale est absente, ce pays est inconnaissable. «Et l'anonymat devint un état de consentement» (p. 63). *Acadie song...* On pense alors à certains films durassiens (*Hiroshima mon amour, Nathalie Granger...*) où les inflections de la voix sont données comme des matériaux cinématographiques indépendants au même titre que le grain de la pellicule ou la distorsion de l'image. De même, chez Herménégilde Chiasson, l'apparente autonomie des scènes verbales — ou vocales — appelle l'interprétation symbolique des séquences visuelles. Ainsi, tel fragment d'un récit thématiquement monochrome se trouve inscrit sur un paysage indéterminé de neige en grisaille, strié d'une ligne d'horizon et d'une clôture de métal noirs:

Le liquide blanc s'agite, se précipite sur les parois  
du verre de styrofoam comme la vague d'Hiroshige.  
Il imagine les gouttelettes qui se détachent,  
qui s'envolent dans la nuit japonaise.

Capitaine et enfant.

Il pense à la performance qu'il a faite un jour.  
Un verre de lait au plancher.

Lui à genoux. Il prenait du lait dans sa bouche  
puis le remettait dans le verre. Cela avait duré cinq  
minutes interminables (p. 27).

Le rapport métaphorique de matières premières entre la neige montrée et le lait raconté, l'allusion à Hiroshige, maître japonais de l'estampe de paysage, l'intégration d'un souvenir d'enfance à une nature morte, enfin la subreptice révélation d'une scène libidinale en une «performance», toute cette polyphonie des effets de représentation constitue le texte-image en une dynamique «page paysage» (Jean-Pierre Richard), en un surprenant concentré d'art global. Attentif à son propre discours, le texte reconnaît un peu plus loin la valeur de quintessence et de synthèse des matières originelles qu'il met en scène: «Il avait alors compris la verticalité du lait, un mot qui s'engouffre dans tous les canaux de la vision, de l'émotion, de la passion. Au confluent de tous les fleuves» (p. 33). Justesse du poème qui se prend à regarder les mots et les choses jusqu'à l'émotion. En ce sens, c'est à un fascinant travail de radiographie de l'écriture auquel nous convie le *Vermeer* d'Herménégilde Chiasson. L'objet le plus anodin fait sens selon la visée du regard qui l'observe et le décrit; toute matière donnée à l'œil est propice au langage: «La traversée du bleu pour atteindre l'infini. Le bleu devint un langage qui traversait tous les continents. Le bleu devint un outil, un matériel. Il savait qu'il allait aussi parler ce langage-là» (p. 97).

\*  
\*\*

Que la poésie interroge encore, en cette fin de siècle, les catégories du Beau et de l'Art, relève peut-être, chez certains auteurs, d'une nostalgie du haut langage suffisant, en marge des contingences du monde. C'est ce que pourrait paraître affirmer le livre d'Yves Gosselin, *Fondements des fleurs et de la nuit*<sup>10</sup>, dont l'incipit de la première partie justement intitulée «Beauté se suffit» déclare avec solennité:

On ne demande pas asile au Poème, cette instante prière ayant tôt fait de nous faire rejeter dans ses marges. Pas plus qu'on ne demande à un homme s'il a foi en ce pays d'effrois et de merveilles qu'est la Poésie où les demandeurs d'asile sont toujours refoulés (p. 9).

On aura remarqué, en dépit de la redondance de l'impertinent «fait de nous faire» et la légère écholalie entre «foi» et «effrois», la majesté de la majuscule qui donne socle au «Poème» et à la «Poésie». C'est dire que le lecteur est invité ici à partager une éloquence noble, altière voire intransigeante. La poésie ne ressortit pas de ce simple «métier de poète» dont parle Elias Canetti; elle n'advient que dans l'absolue oblation de la voix, dans l'impétuosité d'un exigeant destin:

Lorsque les chants cesseront, lorsque les dieux s'abaisseront jusqu'à toi et que dans un champ, des pierres dispersées selon l'ordre de la Nuit seront ton entier domaine, alors seulement tu pourras revendiquer la mémoire, le souvenir des êtres aimés, alors seulement tu pourras aimer (p. 25).

Malgré, en cet exemple, l'équilibre du phrasé syntaxique, ce ton de prophétie dont l'arrogance risque d'obnubiler la ferveur est susceptible de détourner d'un livre pourtant généreux, structurellement et thématiquement bien articulé. Car Yves Gosselin est un jeune poète très grave qui ne craint ni la mise à nu ou à vif, ni l'abord des grandes questions existentielles, ni le vertige réflexif de la transcendance : « Je ne prononce plus le mot Dieu, de peur de l'avalanche, de la neige, du nivellement. Mon âme, que rien ne nivelle, s'y refusant » (p. 13). On pourrait entendre ici, avec la musique de surcroît, tel trait noté d'une pensée mystique. L'auteur exploite d'ailleurs avec conviction les grands thèmes du sacrifice et de l'extase, de la consommation, de la brûlure et de la blessure; il les module, souvent dans la magnificence, à travers les motifs de la rose et du diamant, de la lame et du sang, des cendres et des larmes. « La poésie est une blessure sans avenir » (p. 19) proclame le poète déchiré qui rêve de « [f]aire de toute vie, sans le secours des plaies, une blessure inguérissable » (p. 28). Obsolète cet ascétisme qui rime avec hiératisme ?

Je préfère entendre en ce recueil la profondeur et la richesse d'une voix... qui n'est pas encore parvenue à se délester de tous les luxes langagiers du monde. Car à ses meilleurs moments, et fort nombreux, ce recueil atteint, dans la densité de la pensée, au faste mélodique d'une Rina Lasnier, à cette courbe sonore qui épouse parfaitement l'expression : « Pèse cette pierre avant que la mort ne regagne sur toi son poids de nuit et de silence, cette pierre fût-elle l'âme dans la balance imprécise de l'âme » (p. 33). À d'autres endroits, l'économie de l'énoncé qui fulgure convoque l'exemple de René Char à qui Yves Gosselin rend d'ailleurs un pieux hommage : « Devant moi, une nuit d'oiseaux, déchirement d'ailerons et d'images déchirantes. Je cherche l'âme » (p. 37). Même ces prestigieux apparentements ne ternissent en rien le ton inimitable des *Fondements des fleurs et de la nuit*. Car le poète excelle au dépouillement de la petite scène émouvante : « Rappelle-toi comment naît / Le soir / Comment d'une fenêtre / Quelques violettes penchées / Suffisent à éclairer / Une rue » (p. 115). Il détient, dans la rêverie matérielle et la correspondance des substances, une étonnante personnalité de « voyant » : « Puisqu'il y a l'été, puisque la mort est un duvet, trouve un lit pour l'ami foudroyé, pendant qu'un oiseau déterre la foudre » (p. 63). Alors, certes, « Beauté se suffit ». Car on trouve en ce recueil, porté par

une rigoureuse éthique à l'endroit du langage et situé en marge des goûts et des artifices du jour, une authentique passion pour la transparence, pour la « présence de l'absence » (Rina Lasnier).

\*  
\*\*

Le lecteur imagine sans doute l'assiduité et la persévérance critiques requises à la rédaction de cette chronique. Partagé entre les fatidiques mais bien légitimes dates de tombée éditoriales et la passionnante avalanche des recueils de poésie publiés chaque année au Québec, le commentateur qui assume depuis trois ans cette section à *Voix et Images*, sent maintenant le besoin de refaire son souffle. À regret, je laisse donc ouverts sur ma table plusieurs recueils récents et les obligations nombreuses de cette fin de trimestre m'ont contraint, pour cette dernière collaboration, à renoncer à des textes importants. Dire cependant, en bref, le plaisir que j'ai eu pendant ces trois années à feuilleter sans doute plus de trois cents recueils, à lire plus de la moitié d'entre eux, à en commenter environ une centaine. Dans le seul but d'une franche rencontre en poésie. Pour un temps, je retourne donc à d'autres papiers, quitte, un jour, qui sait, à revenir à ceux-ci. À mes lecteurs, aux poètes, merci.

- 
1. Roger Des Roches, *La Réalité*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992.
  2. *Id.*, *L'Enfance d'yeux*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.
  3. *Id.*, *Les problèmes du cinématographe*, Montréal, Les Herbes rouges, 1973.
  4. *Id.*, *Space-Opéra (Sur-Exposition)*, Montréal, Les Herbes rouges, 1973.
  5. *Id.*, *L'Observatoire romanesque*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979.
  6. Denise Desautels, *Le Saut de l'ange*, Montréal/Amay, Éditions du Noroît/L'Arbre à paroles, 1992.
  7. Charles Baudelaire, «Les phares» dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 41-42.
  8. Denise Desautels, *Leçons de Venise*, Montréal, Éditions du Noroît, 1990.
  9. Herménégilde Chiasson, *Vermeer (toutes les photos du film)*, Moncton/Trois-Rivières, Éditions Perce-Neige/Écrits des Forges, 1992.
  10. Yves Gosselin, *Fondements des fleurs et de la nuit*, Montréal, l'Hexagone, 1992.