

D'un tableau l'autre

Le parcours de l'ekphrasis dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin¹

La peinture peut trouver sa place dans l'œuvre littéraire, parfois même une place de choix. Les modalités de sa présence au texte ont été recensées par Roland Bourneuf dans *Littérature et peinture*: « dédicaces, hommages désignant des peintres », « personnages de peintres . . . mis en scène », « procédés empruntés à la peinture », « descriptions de tableaux », etc. (157). Nous nous proposons d'étudier cette dernière modalité dans *Volkswagen Blues*² de Jacques Poulin.

Les descriptions de tableaux jalonnent le texte dans l'ordre suivant: au chapitre 8, celle d'une peinture murale de Diego Rivera, *Detroit Industry*,³ (93); au chapitre 10, celle d'un tableau de Pierre Auguste Renoir, *Sur la terrasse, 1881*,⁴ (105–106); enfin, au chapitre 30, celle de la *Cène*⁵ de Léonard de Vinci (267).

Ces trois œuvres donnent lieu à « ekphrasis »—une notion difficile à cerner et qui, pour autant, intéresse vivement les chercheurs, surtout depuis les années soixante. La bibliographie en ligne de la *Modern Language Association* recense la bagatelle de 404 articles et livres sur le sujet. En 2004, les éditions d'art Somogy ont publié, sous la direction d'Olivier Bonfait, une somme intitulée *La Description de l'œuvre d'art. De la tradition classique aux variations contemporaines*.⁶

Jean-Michel Adam nous explique en ces termes l'émergence de la notion d'*ekphrasis*:

Avec le rhéteur alexandrin Aélius Théon, au I^{er} siècle apr. J.-C., et surtout avec Hermogène, à travers l'*ekphrasis*, le concept de « description » s'élabore progressivement. À l'époque, il ne s'agit encore que d'une « exposition détaillée », d'un « énoncé détaillé ». L'*ekphrasis*, conformément à tout ce qui vient d'être rappelé,

se définit par le fait qu'elle place avec *évidence*, sous le regard, l'objet montré par le langage. Le sens premier d'*ekphrasis* n'est donc pas du tout celui de « morceau descriptif » qui tendra à s'imposer ensuite. Le verbe *ekphraso* signifie « exposer », « montrer en détail ». Si, au II^e siècle, ce verbe signifie déjà « décrire », Hermogène—qui cite des *ekphrasis* de personnes, de lieux (port, rivage, ville), de temps (printemps, été, une fête) de circonstances (paix ou guerre) et d'actions (bataille)—considère l'*ekphrasis* comme un énoncé qui fait voir en détail, qui fait vivre. . . . (27)

On pouvait donc parler, à ce stade, de « description rhétoriquement ornée de tout objet digne d'admiration—la nature, les bâtiments, le corps humain, les tableaux, etc » (Bertho 53). De nos jours—depuis le milieu du vingtième siècle, selon Ruth Webb (10)—le terme a pris un sens à la fois plus restreint et plus vaste: l'*ekphrasis* « ne peut renvoyer qu'à un tableau, mais la manière dont elle le fait varie énormément » (Bertho 53). En fait, la notion a subi « a process of gradual redefinition to conform to contemporary intellectual and esthetic preoccupations » (Webb 17). Pour certains, comme James Heffernan, l'*ekphrasis* n'est autre que « the verbal representation of visual representation » (3). Pour Philippe Hamon, il s'agit de « la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire—peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc.—que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction » (*La Description* 8). Enfin, pour Claus Clüver,

Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system. This definition uses the term « text » as it is used in most semiotic discourses. It does, of course, include non-literary verbalizations (as in art criticism) of texts that are not necessarily works of art (such as posters and photographs), and it makes explicit the fact that these non-verbal texts may exist only in their verbalization. The definition does not restrict the objects of ekphrasis to representational texts: it covers architecture, as well as absolute music and non-narrative dance. (26)

Pour notre part, nous adopterons la définition proposée par Hamon et consacrerons l'essentiel de cette étude à l'*ekphrasis* d'œuvres picturales. Cependant, la définition de Clüver nous sera utile au moment où nous aborderons l'*ekphrasis* de *La Cène*, puisque c'est une photographie, prise au Café Trieste à San Francisco⁷ (265), qui éveille chez Jack le souvenir du tableau de Vinci.⁸

Parmi les nombreuses problématiques suscitées par l'*ekphrasis*,⁹ nous avons choisi la pertinence du procédé dans un texte littéraire. Si les descriptions de tableaux peuvent avoir une fonction décorative, elles nous intéressent surtout dans la mesure où « elles opèrent une fusion d'éléments narratifs divers » (Bourneuf 71).

Pour fournir un cadre théorique à notre analyse, nous mettrons en œuvre le *Differential Model* proposé par Valerie Robillard. Il s'agit d'un système typologique dérivé du *Scalar Model* de Manfred Pfister, et qui permet de définir la nature ekphrastique d'un texte.¹⁰ Dans les lignes qui suivent, chacune des trois ekphrasis¹¹ relevées dans *Volkswagen Blues* sera examinée à partir des trois catégories typologiques du *Differential Model*: *attributive*, *depictive* et *associative*.¹²

V*olkswagen Blues* est un roman de la quête. Celle de Théo, menée par son frère Jack Waterman accompagné de Pitsémine (la Grande Sauterelle), en est le « motif prédominant » (Harel 176). Comme il se doit, la quête engendre un certain nombre de péripéties, parmi lesquelles revient la mise en présence de documents visuels, d'ordre pictural et éventuellement photographique, qui, sous le regard des deux protagonistes, donnent lieu à autant d'ekphrasis. Notre propos est de montrer que les trois ekphrasis relevées ci-dessus, loin d'être de « simple[s] auxiliaire[s] du récit »¹³ (Genette 58), rendent compte des vicissitudes de la quête, au même titre que la narratif.

Première ekphrasis: *Detroit Industry*

Sur les instances de sa compagne de route, Jack accepte de passer au *Detroit Institute of Arts* pour « jeter un petit coup d'œil » sur la murale de Rivera, mais à la condition expresse qu'ils n'y chercheront pas la trace de Théo (92). Pourquoi cette dernière clause, peu avant l'ekphrasis? Les circonstances, le cadre de la quête, les intertextes fournissent des éléments de réponse. La poursuite de Théo n'est pas une idée fixe, au sens littéral du terme; son intensité peut varier selon l'humeur du moment. À Pitsémine, qui lui demande s'il veut ou non chercher à Detroit la trace de son frère, Jack répond: « Ça ne me dit rien. La ville est grise et sale. J'ai hâte qu'on soit rendus à Saint-Louis »¹⁴ (92). Mais lorsque Pitsémine propose une visite du musée, il devient plus catégorique: « . . . on ne cherche pas la trace de mon frère » (92)—et Pitsémine acquiesce à sa requête: « Promis, dit-elle » (92). Cette visite *menace*, en effet, de fournir des indices. Roman de la route, *Volkswagen Blues* se réclame d'une philosophie qui reprend volontiers à son compte l'image biblique du « message écrit sur le mur » (*the writing on the wall*).¹⁵ Jack aurait plusieurs raisons de se méfier de la murale *en tant que telle*: les grandes compositions picturales correspondent souvent à un souci didactique (c'est flagrant chez Rivera), elles se caractérisent volontiers par la profusion des détails et leur

capacité à *faire courir l'œil*, invitant tout naturellement à la recherche—qui peut n'être que ludique¹⁶. En tout état de cause, même si Jack semble résolu à s'offrir la visite du *Detroit Institute* comme une simple diversion (sans doute dans les deux sens du terme), il n'en reste pas moins que la visite s'inscrit *a priori* et *a contrario* dans la dynamique de la quête—puisqu'elle a provoqué ce réflexe d'autodéfense.

Au seuil de cette première ekphrasis, l'œuvre de l'artiste mexicain n'est pas identifiée par son titre officiel, *Detroit Industry*, mais par une périphrase: Pitsémine évoque la « murale de Diego Rivera » (92) et le narrateur en fait autant, abstraction faite du prénom du peintre (93). En tout état de cause, l'ekphrasis à venir est déjà dotée d'un « thème-titre », pour reprendre la terminologie de Jean-Michel Adam et d'André Petitjean¹⁷ (*Le Texte* 108). La présence d'un thème-titre convoque une première catégorie du *Differential Model*, la démarche *attributive*.¹⁸ Mais même si l'identification du modèle est facilitée ici par un indice toponymique, *Detroit Institute of Arts*, l'ekphrasis que voici relève au mieux, dans la taxinomie de Robillard, de la sous-catégorie *allusion*.¹⁹ Or, au fil des trois ekphrasis, l'identification du modèle fera de moins en moins problème: le thème-titre sera de plus en plus explicite—alors même que le personnage de Théo s'inscrira de plus en plus nettement dans l'objet décrit.

L'autre fonction de la catégorie *attributive* se mesure à « son importance comme *type* de relation intertextuelle » (61, nous traduisons). Selon Robillard, il faut se demander si l'ekphrasis à l'étude n'est qu'une référence anodine (purement *attributive*, donc) ou si elle constitue un apport significatif à la diégèse (auquel cas il faudrait évoquer la catégorie *associative*). Il apparaîtra que l'ekphrasis de *Detroit Industry* dépasse largement, comme d'ailleurs les deux suivantes, le stade *attributive* pour s'inscrire dans la catégorie *associative*. Mais avant de s'attarder sur cette troisième catégorie du *Differential Model*, il faut faire justice à la deuxième: la catégorie *depictive*.

Robillard range dans cette catégorie les ekphrasis qui satisfont le mieux, côté lecteur, « aux exigences de fidélité dans la représentation (représentation) du modèle pictural » (61, nous traduisons). Dans *Volkswagen Blues*, l'immense salle occupée par la murale du peintre mexicain est décrite en ces termes:

La salle mesurait près de dix mètres de hauteur et elle était éclairée par la lumière naturelle qui venait du plafond en verre. L'œuvre de Rivera couvrait les quatre murs de la pièce. Elle représentait, en des tons où dominaient le vert pâle, le jaune pâle et surtout le gris, de gigantesques machines industrielles autour desquelles s'affairaient des ouvriers aux visages sans expression.

Les machines, ils le constatèrent en examinant les diverses parties de la murale, étaient celles de l'industrie de l'automobile. Sur le mur du côté nord, des ouvriers fabriquaient des moteurs: ils préparaient la fonte, moulaient des blocs-cylindres et actionnaient deux énormes appareils servant à percer des ouvertures pour les pistons et les valves. Sur le mur sud, les ouvriers travaillaient à une chaîne d'assemblage, à gauche de laquelle se trouvaient un convoyeur et, à droite, une presse géante qui moulait des pièces de carrosserie.

Tous les visages étaient immuablement sérieux, presque solennels, et cette gravité ajoutait à l'impression d'austérité qui se dégagait des couleurs ternes. L'ensemble était lourd, triste et accablant.

Au moment où un gardien annonçait que l'heure de la fermeture était arrivée, ils aperçurent en plein milieu de la murale, sur le mur du côté sud, une petite tache rouge vif. En s'approchant, ils virent qu'il s'agissait d'une automobile sortant de la chaîne d'assemblage. La chaîne était disposée de telle manière qu'elle s'éloignait de l'observateur, et l'automobile semblait toute petite à l'autre bout. *La minuscule auto rouge était la seule tache de couleur vive dans l'immense murale de Rivera.* (93, nous soulignons)

Ce morceau, qui occupe une page à peine dans le roman, ne semble guère à la mesure d'une murale « immense » qui s'étale sur « quatre murs » de « près de dix mètres de hauteur ». Si l'on suit Robillard, il faudrait inscrire l'ekphrasis dans la sous-catégorie *description*.²⁰ Que l'ekphrasis n'atteigne pas ici un niveau élevé de complétude dans le dénombrement des parties et des propriétés de la murale, cela ne porte guère à conséquence, loin s'en faut. Ginette Michaud a démontré l'extrême importance du détail chez Poulin. En phase *depictive*, l'ekphrasis s'emploie ici à isoler puis à magnifier le détail révélateur. Malgré un examen soigneux de la murale (du moins les murs nord et sud), les deux protagonistes ont dû attendre la toute dernière minute de leur visite pour que le détail déterminant (à leurs yeux, bien sûr) les interpelle, justifiant une ekphrasis. Le connecteur de simultanéité « au moment où » suggère d'ailleurs l'imminence d'un événement. En fait, précédée de tout un « appareil de discriminations spatiales » (Vouilloux, « La description du tableau: la peinture » 63), « en plein milieu de la murale, sur le mur du côté sud » (nous soulignons), la « petite tache rouge vif », qui tranche sur la grisaille générale de l'œuvre, va acquérir, pour Jack et la Grande Sauterelle, le statut exceptionnel de ce que Roland Barthes appelle le « punctum », c'est-à-dire—coïncidence étonnante—la « petite tache » qui fixe le regard de l'observateur, ou encore ce qui le « point » (49, 84). Soupçonnant une intention de la part du peintre, Jack et la Grande Sauterelle s'approchent donc de la « petite tache rouge vif » et constatent qu'il s'agit d'une « minuscule auto rouge », dont ils vont s'employer à percer le sens. Ils croiront y voir « le symbole du bonheur » et décrèteront que « Rivera avait

voulu dire une chose très simple: le bonheur est rare et pour l'obtenir il faut beaucoup d'efforts, de peines et de fatigues »²¹ (97–98). Or, selon Barthes, « donner des exemples de punctum c'est d'une certaine façon, [se] livrer » (73). Le punctum, ajoute-t-il, a une « force d'expansion », « souvent métonymique » (74). Le message que les deux voyageurs croient pouvoir déchiffrer dans le punctum se présente ici de manière « très simple »—guère plus abscons, en fait, qu'une morale de fable—et ne suscite aucun marchandage: « Ils s'entendaient sur l'idée que l'auto rouge était le symbole du bonheur . . . » (97–98). Tout se passe comme si la simplicité du message et la communauté de pensée devaient ôter à la « petite tache rouge vif » des connotations plus troublantes, peut-être liées à ce qu'il était convenu de passer sous silence: la quête de Théo.

Nous avons évoqué le potentiel énigmatique des peintures murales. Celles de Diego Rivera sont remarquables sous cet angle. La fresque *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947), par exemple, propose une foule de personnages dont certains, identifiables de prime abord, comme l'incontournable Frida Kahlo, suscitent inmanquablement la quête de leurs comparses attitrés: où trouver, par exemple, l'image du peintre lui-même? Comme c'est presque toujours le cas lorsqu'est exposé un tableau représentant une foule de gens célèbres (*La Fée électricité* de Raoul Dufy, *L'Atelier* de Courbet, etc), l'institution qui l'abrite²² ou l'éditeur (si l'œuvre est reproduite dans un livre) propose une légende numérotée qui permettra, par exemple, aux moins perspicaces d'identifier Diego Rivera, en plein milieu du tableau sous les traits d'un enfant! Si le fantôme de Théo n'est pas encore perceptible dans la murale, les deux compagnons de route semblent céder à la tentation d'un jeu—tentation inhérente à la contemplation d'un tableau de taille inaccoutumée et qui, de surcroît, représentant ici une chaîne de montage, relève du labyrinthe.²³ La morale de fable qui conclut l'examen du punctum par les deux personnages s'acomode aisément d'un parti pris ludique—ou de diversion.

Quant à la troisième rubrique du *Differential Model*, la catégorie *associative*,²⁴ Robillard admet qu'elle est moins structurée que les deux premières. Ainsi, un texte littéraire à vocation *associative* pourra poser le « dilemme Temps vs Espace ou suggérer d'une façon ou d'une autre que sa thématique est cubiste, ou futuriste, etc. » (62, nous traduisons). La présence d'une quête nous autorise à inscrire l'ekphrasis de *Detroit Industry* dans la sous-catégorie *topos*, au même titre que toute ekphrasis de tableau, tapisserie ou vitrail illustrant, par exemple la quête du Saint-Graal—

évoquée d'ailleurs, dans *Volkswagen Blues*, comme objet de lecture (99). Pierre Hébert propose un rapprochement intéressant entre « la petite tache rouge vif » sur « le mur du côté sud » et le nom de Théo, gravé en lettres rouges sur un rocher, également du côté sud:

Cette murale de Rivera sert de panneau indicateur: pour le bonheur, direction Sud. Elle couvre les quatre murs de la pièce, mais Jack et la Grande Sauterelle aperçoivent « sur le mur du côté sud, une petite tache rouge vif » (93), « le symbole du bonheur » (97–98). Il en sera de même pour le nom de Théo en rouge, sur le rocher (213–214), placé du côté sud, orientation privilégiée chez Théo, avec son chapeau de Camargue (sud de la France, milieu aqueux), ce frère dont Jack souhaite qu'il soit au pôle Sud, réchauffé par les manchots (62). Tous les déplacements des deux personnages à la recherche de Théo s'inscrivent dans l'espace eutopique de la piste de l'Oregon et sont émaillés d'indices conduisant irrémédiablement vers le Sud, l'or, le bonheur. (*Jacques Poulin: La Création*, 139)

Les recoupements opérés par Hébert semblent prouver que le rouge est la couleur emblématique de Théo. Or, le rouge, nous rappelle Michel Pastoureau,²⁵ est, dans la culture occidentale, « couleur du signe, du signal, de la marque » (191). La piste de Théo serait-elle balisée en rouge, *comme il se doit*? Un premier indice de concordance chromatique nous est livré, bien avant l'ekphrasis de *Detroit Industry*, à propos d'un livre. Au seuil de son entreprise, Jack, qui a découvert dans le « cahier des visiteurs » du musée de Gaspé (24) l'adresse de Théo—« Saint Louis, Missouri » (25)—va quérir dans sa bibliothèque un ouvrage de Brouillette, *La Pénétration du continent américain par les Canadiens français*, se rappelant qu'il y est question de la ville américaine. Or, le livre est relié en « rouge brique » (44). À partir de cela, les indices matériels qui jalonnent la quête seront dotés de cette couleur *prioritaire*, le rouge—« la couleur par excellence, la couleur archétypale, la première de toutes les couleurs » (Pastoureau 189).

Par ailleurs, le nom Théo—une apocope qui met en valeur le radical grec *theos*—désignant l'objet d'une quête n'est guère plus opaque que celui de Godot (*God*) chez Samuel Beckett. Théo est en effet *omniprésent* (pour Jack) et *omnipotent* (selon lui-même) puisque « absolument convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait » (137). C'est ce même Théo, doté d'un « fort ascendant » sur Jack, qui lui a trouvé un nom de plume, « tel Dieu nommant ses créatures » (Dupuis 56). Sachant que la symbolique du rouge est, entre autres, « presque toujours associée . . . à celle du feu » (Pastoureau 190), l'inscription du nom sur le rocher, en lettres de *feu*, prend alors une forte tonalité biblique. Comme nous l'avons proposé plus haut, on peut d'ores et déjà présumer qu'une des fonctions de l'ekphrasis, dans ce roman,

est de présenter l'objet de la quête, Théo/*Theos*, comme capable, par la fascination qu'il provoque, de *s'afficher sur les murs*.

Outre le fait que Théo est un amateur de voitures (13), on trouve chez Jonathan M. Weiss une raison supplémentaire de distinguer la présence de Théo dans l'auto rouge.²⁶ Pour Weiss, la signification de la Volkswagen (le véhicule de Jack) « se précise et se concrétise » dans l'ekphrasis: produit de la machine, la petite auto rouge devient « plus important[e] que la machine elle-même. De même, la Volkswagen . . . devient le symbole de la résistance au nivellement imposé par la machine . . . » (94). Si Weiss voit dans l'auto rouge et dans le minibus Volkswagen, « rongé par la *rouille* » malgré sa « nouvelle tôle » (84–85, nous soulignons), un « symbole de la résistance », nous retrouverons aussi le personnage de Théo. Son frère, confie Jack, « ne faisait pas les choses comme tout le monde » (15) . . . à l'instar de son homonyme Dieu le Fils, autre *résistant*. Vulgairement parlant, il arrive à Jésus, dans sa juste colère, de *voir rouge*, face aux marchands du Temple, par exemple.²⁷ Inversement, Pastoureau nous rappelle que la couleur rouge, ou plus précisément « le mauvais rouge sang », peut symboliser, dans la culture chrétienne, la violence répréhensible—c'est le rouge « des crimes de sang, des hommes révoltés contre leur Dieu ou contre d'autres hommes » (190). Or Théo est explicitement associé à ce type de violence: il est arrêté pour port d'« arme à feu sans permis » (74); il est « détenu comme suspect dans une affaire de vol avec effraction » au cours de laquelle il a gravement blessé un gardien (139). Jack le soupçonne même d'être un « membre du F.L.Q. » (146). Après avoir découvert l'inscription « Théo. 75 » (214) en rouge sur le rocher, Jack ne doute plus guère qu'il s'agit là de son frère: « La vérité était rouge comme une tache de sang » (214), dit le narrateur, associant métonymiquement Théo au sang versé. De fait, la présence du sang nous renvoie au punctum de la murale de Rivera, dans la mesure où la « petite tache rouge vif » se détache sur un environnement exsangue.²⁸ Bref, si Jack et la Grande Sauterelle sont sollicités par le punctum de la murale, c'est que ce dernier évoque obscurément ce qui les hante: Théo.²⁹ L'imagination fait le reste, cette « lentille involontaire à travers laquelle la chose vue ne peut pas passer sans se transformer, sans être *interprétée*, synthétisée, agrandie ou réduite, embellie ou attristée, commentée et présentée » (Hamon, *La Description* 58).

Deuxième ekphrasis: *Sur la terrasse, 1881*

Contrairement à ce qui se passe pour la première ekphrasis, la source picturale de la deuxième est clairement identifiée, en début de segment, à

cela près que le descripteur fournit le titre en anglais (*On the Terrace*, 1881), celui qu'il porte à l'*Art Institute* de Chicago.³⁰ Le recours au titre exact (en traduction, bien sûr) et la notoriété du tableau semblent exclure tout problème d'identification pour un lecteur raisonnablement renseigné des choses de la peinture. On peut donc classer cette deuxième ekphrasis dans la catégorie *attributive* et dans la sous-catégorie *naming*³¹ puisque la toile est désignée par son nom. Comme nous l'avons dit plus haut, ce processus d'identification qui va croissant au fil des ekphrasis du roman a vraisemblablement une fonction métaphorique: Théo lui-même est de plus en plus présent, de plus en plus *nommé* dans le tableau.

Le chef d'œuvre de Renoir est décrit ainsi dans le texte poulilien:

C'était une jeune femme assise à une terrasse en compagnie d'une petite fille. Le tableau était intitulé *On the Terrace*, 1881. Derrière la femme, il y avait une balustrade de fer envahie par des arbustes fleuris et puis une rangée d'arbres à travers laquelle on apercevait une rivière, des gens en barque et, plus loin, des maisons et des collines. La petite fille portait une robe blanche et un chapeau à fleurs, et ses mains étaient posées sur le rebord d'un panier de fruits qui était placé sur la table. La femme semblait très jeune; elle avait une robe noire *et un chapeau d'un rouge incroyablement vif*; l'expression de son visage avait une douceur infinie et cette douceur se confondait avec la lumière qui imprégnait l'ensemble du tableau. (105–106, nous soulignons)

Sur la terrasse, 1881 est une toile de dimensions appréciables, 100 x 80 cm (Monneret 153). Pourtant, les quatorze lignes vouées à son ekphrasis suffisent à en donner une idée d'ensemble. Il faudrait alors ranger cette ekphrasis, selon le *Differential Model*, dans la catégorie *depictive* et plus particulièrement dans la sous-catégorie *analogous structuring*, puisque aussi bien l'ekphrasis implique « un haut degré de similitude avec le modèle » (61, nous traduisons). Mais, comme pour l'ekphrasis de la murale, c'est moins le degré de fidélité de la description qui importe que le détail interpellant. À peine Jack a-t-il mis les pieds dans la salle réservée aux Impressionnistes français qu'il repère « tout de suite la femme au chapeau rouge » (105), *rebaptisant* de fait le tableau de Renoir avant même que n'en soit révélé le titre véritable. Pour Jack, le punctum de la toile est assurément ce « chapeau d'un rouge incroyablement vif »—révélé lui aussi en fin d'ekphrasis—car il reste littéralement *cloué* (ou *point*, au sens archaïque du mot) devant le personnage, le « regard fixe », « les yeux mouillés », « la bouche ouverte », « sans dire un mot », « complètement immobile » sur le banc (106) pendant « trois heures »³² (107). Si la quête de Théo n'est qu'implicite dans l'ekphrasis de la murale, elle se manifeste ici de façon plus évidente, comme on va le

voir au moment où nous indexerons le punctum à la catégorie *associative* (sous-catégorie: *topos*).

Peu après le départ de Théo pour les États-Unis, Jack se souvient d'avoir reçu une carte postale de son frère postée à Chicago et dans laquelle il s'agissait « d'une peinture de Renoir » (104) représentant une « femme avec un chapeau rouge et beaucoup de fleurs » (104). Théo « disait qu'il avait pensé à [lui] » qui « aimai[t] beaucoup Renoir » (104), et ajoutait, sans achever sa phrase, que si Jack « passai[t] un jour par Chicago . . . » (105). Cette fois, Théo est indiscutablement l'instigateur de la visite. La gestuelle en fait foi: littéralement *convoqué* par son frère, Jack « s'install[e] sur un banc devant *la toile dont Théo avait parlé* » (105, nous soulignons). Théo, en somme, s'est approprié le tableau et ce n'est plus avec Renoir que Jack a rendez-vous, mais avec *l'autre*, l'objet de la quête. On a pu dire, rappelle Bernard Vouilloux, qu'à la peinture « il ne manque que la parole »—et le critique d'ajouter « [n]'est-ce pas une manière de souligner ce qui fait du tableau un interlocuteur potentiel, l'autre silencieux . . . ? » (« La description du tableau: l'échange » 25). Si Jack reste en *état d'hypnose*,³³ durant trois heures, devant « la femme au chapeau rouge » (106), ce n'est pas seulement parce qu'il est anéanti par la « 'lumière' » et l'« 'harmonie' » qui selon lui émanent du tableau (106), c'est aussi et surtout parce que Théo le regarde. Le silence de Jack est d'ailleurs révélateur de l'impact du tableau: comme nous l'apprenons plus loin, « chaque fois qu'une chose importante se produi[t], Jack rest[e] *muet* » (214, nous soulignons). Pour rappeler Jack à la réalité, la Grande Sauterelle devra « s'interposer entre lui et le tableau » (106). Qui plus est, l'effet cataleptique du punctum est tel que, pour faire sortir Jack du musée, la Grande Sauterelle doit le prendre par la main (107). Ce qu'a pu dire Christine Vial de la photographie vaut ici pour le tableau: « lorsqu'un être est séparé des personnes ou des lieux qu'il aime, une photo les représentant peut servir de substitut et venir, au creux de l'absence, pointer une présence » (376). Le punctum comble ici l'absence du frère disparu mais non sans provoquer une certaine douleur inscrite sur le visage de Jack.³⁴

Si le rouge est bien la couleur emblématique de Théo, que dire de la couleur du punctum chez Renoir?³⁵ Théo, nous apprend son frère dans une de ces phrases avortées qu'il affectionne, préfère « Van Gogh à Renoir à cause de la force de . . . »³⁶ (104–105). Le lecteur averti complètera aisément. Van Gogh, précurseur du Fauvisme, est le premier, écrit Marcel Giry, à avoir donné à la couleur « des accents aussi intenses, aussi dionysiaques » (38). Si Théo aime Van Gogh, et par conséquent la couleur crue, primaire, donc

évidemment le rouge, c'est sans doute par tempérament. « [L]'infiltration progressive de la violence », estime Hébert, s'opère dans *Volkswagen Blues* « à travers l'image de Théo » (« Jacques Poulin: de la représentation » 52). On observe, d'autre part, que, de Rivera à Renoir, le rouge du punctum s'est exarcebé: la « petite tache rouge vif » a tourné au « rouge incroyablement vif » (nous soulignons). Si, comme l'affirme Gabriel Bauret, la couleur est « entièrement dépendante du sujet de la perception » (32), l'intensité du rouge semble avoir augmenté en proportion de la ferveur de la quête et des progrès accomplis. Du punctum de Rivera à celui de Renoir, il y aurait moins un simple écho qu'une piste en train de *rougir*, pour reprendre la banale métaphore de l'enquêteur qui « brûle ».

Troisième ekphrasis: *La Cène*

Le point de départ de cette troisième ekphrasis est la photographie tirée de l'ouvrage *Beat Angels*, prise par Diana Church en 1977 (265): « Quand je regarde la photo de loin », déclare Jack, « je sais que c'est ridicule mais elle me fait penser au tableau de Léonard de Vinci qui s'appelle *La Cène* » (267). Du coup, les deux œuvres vont donner lieu à ekphrasis,³⁷ non sans avoir été clairement désignées, dans le narratif, par leur titre officiel.³⁸ Si le tableau de Vinci, de par sa notoriété, ne saurait poser un problème de reconnaissance, la photo de Church, quant à elle, est tout simplement reproduite dans le texte, avec référence bibliographique à l'appui. Les deux ekphrasis appartiennent donc à la catégorie *attributive* du *Differential Model*, et à la sous-catégorie *naming*.

Le regard de Jack se focalise sur l'unique personnage non identifié (« UNIDENTIFIED MAN », 267) de la photographie³⁹, ce même personnage qui sera décrit dans l'ekphrasis de cette dernière comme « un homme qui avait une barbe et les cheveux très noirs et frisés » (266). Jack reconnaît Théo, qu'il retrouve alors, dans ses souvenirs, sous les traits du Judas de *La Cène*: « Et mon frère . . . avec sa grosse tête noire et frisée, je ne peux pas m'empêcher de trouver que mon frère ressemble à Judas » (267).⁴⁰ Ce genre de transfert, Vial l'explique ainsi:

Le travail de remémoration à partir d'une photo s'apparente à une mémoire sous hypnose. Bien sûr, il se déroule de façon intentionnelle et en conscience claire; mais il impose, lui aussi, la concentration et la fixité du regard. Dans sa fonction d'objet inducteur, la photo n'est pas aide-mémoire mais plutôt contrainte, suggestion contraignante qui force le souvenir à prendre une certaine forme. (376, nous soulignons)

Selon les termes du *Differential Model*, ces deux ekphrasis relèvent de la catégorie *depictive* et, bien entendu, de la sous-catégorie *description* puisque

le point de vue est limité à un élément de la représentation visuelle. Il va sans dire que pour Jack le punctum commun à la photographie et à la toile c'est Théo/Judas. Son émoi quand il reconnaît Théo sur la photo (265), sa fixation visuelle—« l'homme n'arrêtait pas de regarder la photo de son frère » (267), son irritation lorsqu'il découvre au bas de la photo l'inscription: « UNIDENTIFIED MAN » (267) et son agacement face au lien ressenti entre Théo et Judas dans le tableau (267), tout cela prouve que Jack ressent la rencontre comme un événement *poignant*.

Si Théo ne se manifeste encore dans les ekphrasis des tableaux de Rivera et de Renoir qu'à titre métonymique, son image en surimpression dans l'ekphrasis de *La Cène* permet d'indexer catégoriquement la fresque de Vinci dans la matérialité de la quête (catégorie: *associative*, sous-catégorie: *topos*). En fait, l'ekphrasis de *La Cène* annonce l'imminence des retrouvailles: Théo n'est plus représenté *in absentia* par un objet (la « petite tache rouge vif » de l'automobile, le chapeau « d'un rouge incroyablement vif »), mais *présenté*—comme une *épiphanie*. Ainsi, dans la dynamique de la quête, l'œuvre de Vinci constitue le troisième maillon d'une chaîne non arbitraire. On assiste donc, dans *Volkswagen Blues*, à la mise en place de ce que Hans Lund appelle *ekphrastic linkage* (174): trois œuvres d'art qui n'ont presque rien en commun s'enchaînent par la grâce d'un regard et d'une idée fixe.

À en croire Weiss, « [l]a piste de Théo ne se trouve pas entièrement dans les livres ni dans les traces écrites que le frère a laissées derrière lui ». Ce sont surtout « les petites gens » rencontrées pendant la traversée de l'Amérique « qui fournissent les informations indispensables pour trouver Théo » (92). Il semble à présent raisonnable d'ajouter les ekphrasis à cette liste. Le *Differential Model* de Robillard, en nous permettant de préciser la teneur ekphrastique des segments à l'étude, nous permet de baliser le chemin parcouru:

Ekphrasis	Catégories		
	Attributive	Depictive	Associative
<i>Detroit Industry</i>	allusion	description	topos
<i>Sur la terrasse, 1881</i>	naming	analogous structuring	topos
<i>La Cène</i>	naming	description	topos

Cette grille montre que les ekphrasis de *Volkswagen Blues* ont une valeur *attributive* conséquente mais que leur valeur *depictive* demeure faible. L'importance de ces ekphrasis réside avant tout dans leur forte valeur *associative*, marquée par le *topos* de la quête que révèle un examen attentif du *punctum*. Il se confirme donc qu'il ne saurait s'agir, dans *Volkswagen Blues*, de considérer le tableau pour ce qu'il est *per se*, mais dans son rapport au texte qui l'énonce. L'ekphrasis constitue ici un dédoublement de la quête qui se déroule *officiellement* dans le narratif, et assume dès lors une fonction « régulative-transformationnelle » importante (Reuter 137).⁴¹ S'il est possible, comme l'avance Clüver, de considérer l'ekphrasis comme une forme de réécriture (31), ne pourrait-on voir dans celles de *Volkswagen Blues* une réécriture de la quête?

NOTES

- 1 Version remaniée d'une communication faite dans le cadre du Congrès mondial du Conseil international d'études francophones qui s'est tenu à Gosier (Guadeloupe) en mai 1997.
- 2 Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1984. Toutes les références au texte renvoient à cette édition.
- 3 Pour une iconographie des œuvres de Rivera conservées au *Detroit Institute of Arts*, on consultera, entre autres, Cockcroft 87–88 ou Rivera 55–80.
- 4 Pour ce tableau, exposé à l'*Art Institute* de Chicago, on se reportera, par exemple, à Monneret 153 ou à Distel 77.
- 5 Pour cette toile, on pourra consulter Goldscheider (planches et notes 73–75) et Wasserman 124–135.
- 6 Il s'agit des actes du colloque organisé par Olivier Bonfait, *La descrizione dell'opera arte: dal modello classico della ecphrasis umanistica alle sue variazioni contemporanee*, et tenu à Rome, Villa Médicis, du 13 au 15 juin 2001.
- 7 Pour cette photographie, prise par Diana Church en 1977, on se reportera à Norse 11.
- 8 Si l'on suivait à la lettre la définition de Clüver, il faudrait également étudier les ekphrasis de la carte postale de Théo (12), de la photographie de Chimney Rock (188) et du dessin du chariot de pionniers (199). Mais ce n'est pas notre propos.
- 9 L'une des plus captivantes, peut-être, a été formulée par Murray Krieger. Il s'agit de peser la capacité du verbal à reproduire le pictural (3).
- 10 « This typology is designed to help differentiate the strong and explicitly marked ekphrastic texts from those that signal more nebulous relationships with their pictorial source(s); it is also designed to provide a means of accounting for those texts which might otherwise fall into that rather overcrowded group called 'the pictorial'. . .—and even those which would be excluded from this present discussion altogether » (60). Robillard entend ici *the pictorial* dans le même sens que Heffernan, c'est-à-dire les textes qui impliquent des techniques propres à la peinture ou empruntent au style d'un peintre (71).
- 11 Comme Adam, nous avons préféré cette forme de pluriel à celle, plus savante, de « ekphraseis ».
- 12 Pour garantir le sens que leur prête Robillard et éviter des confusions, nous avons décidé

- de laisser ces trois mots en anglais et de les mettre en italiques tout au long de cette étude. On ne s'étonnera donc pas de buter sur des « fautes » d'accord ou d'accentuation.
- 13 Gérard Genette estime que la description est « tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée » (57).
 - 14 Rappelons pour mémoire que Jack et Pitsémine ont trouvé dans le « cahier des visiteurs » du musée à Gaspé (24) l'adresse de Théo: « Saint Louis, Missouri » (25) et à Toronto, en visionnant la fiche microfilmée sur Théo à la « centrale de police » (72), la « photo d'une fille avec l'inscription 'Claudia, Saint Louis' » (75). On comprend ainsi l'impatience de Jack d'arriver à Saint Louis.
 - 15 Il n'est pas inutile de rappeler l'image tant évoquée, dans les « sixties », du « writing on the wall ».
 - 16 Il va sans dire que le *jeu* tient une place importante dans le texte. Il suffit de penser, entre autres, à la description du jeu-combat entre « les Blancs et les Indiens » organisé par le jeune Théo (68).
 - 17 Philippe Hamon préfère parler de « pantonyme » (*Du descriptif* 127).
 - 18 Dans la typologie de Robillard, cette démarche est essentiellement préventive, « it functions as 'the palace guard', making certain that all texts entering the domain of *Ekphrasis* in some way mark their sources » (61).
 - 19 « [A]lluding to painter, style or genre . . . is a less specific form of attributive marking » (61).
 - 20 L'ekphrasis « sélectionne certaines zones du modèle, plus ou moins étendues, compromettant la visualisation de l'ensemble par le lecteur » (61, nous traduisons). L'emploi du terme *description* peut surprendre. Robillard convoque sans doute la connotation de *choix* identifiable dans le préfixe. « [D]ans la pratique des textes, une description est . . . toujours le produit d'un acte de sélection rigoureux qui engage totalement une subjectivité énonciative . . . » (Adam et Petitjean, « Les enjeux » 95).
 - 21 Anne Marie Miraglia a observé que dans plusieurs textes de Poulin, notamment *Volkswagen Blues*, « la représentation de la lecture met en relief son aspect interprétatif » (64).
 - 22 *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* se trouve au *Museo Mural Diego Rivera* de Mexico.
 - 23 Voir *Modern Times*, de Charles Chaplin.
 - 24 Figurent ici les ekphrasis qui renvoient à des « conventions ou à des idées associées avec les arts plastiques, qu'elles soient d'ordre structurel, thématique ou théorique » (62, nous traduisons).
 - 25 Pastoreau, historien et spécialiste des emblèmes, couleurs et codes sociaux, est directeur d'études et titulaire de la chaire d'histoire et de symbolique occidentale, à l'École pratique des hautes études (Sorbonne, IV^e section).
 - 26 Rappelons pour mémoire que le personnage central du quatrième roman de Poulin, *Faites de beaux rêves*, s'appelle aussi Théo et que les voitures rouges jouent un rôle essentiel dans son imaginaire. Pilote de Formule 3, surtout en Europe, Théo se passionne pour les courses automobiles de Formule 1. Il va de circuit en circuit, au gré du Championnat du Monde des conducteurs, et le roman se situe au Mont-Tremblant, en 1970, lors du Grand Prix du Canada. Le pilote préféré de Théo, Jackie Stewart (Écurie Tyrrell), affronte les bolides rouges (le *rosso corsa* de légende) de la « scuderia » Ferrari. Or, Théo entretient des relations équivoques avec la voiture italienne: assoupi, il « souriait vaguement dans son sommeil; il avait l'air de rêver qu'il pilotait une Ferrari sur le circuit de Monza pour le Grand prix d'Italie » (21). Éveillé, en revanche, il a « l'air de mettre au point une stratégie qui allait permettre à Stewart et à Cevert de mener la vie dure aux Ferrari . . . » (112). Au grand désespoir du héros, la course du Mont-Tremblant s'achève sur la déconfiture de la Tyrrell: «—Je suis écœuré en christ », lâche Théo (190) et le triomphe

- absolu des « rouges »: «—Les deux Ferrari ont gagné, dit le commis . . . Théo fit signe qu'il le savait déjà » (197–98). On voit ici que le « rouge Théo », s'il représente le personnage dans son épaisseur, figure également, dans la diégèse, la couleur de la déconvenue—la déconvenue sur laquelle débouche aussi la « piste rouge » de *Volkswagen Blues*.
- 27 L'Évangile selon Saint-Jean narre ainsi l'incident: « La Pâque des Juifs était proche, et Jésus monta à Jérusalem. Il trouva dans le temple les vendeurs de bœufs, de moutons et de pigeons, et les changeurs assis. Ayant fait un *fouet avec des cordes*, il les *chassa* tous du temple, ainsi que les brebis et les bœufs; il *dispersa la monnaie* des changeurs et *renversa leurs comptoirs*; et il dit aux vendeurs de pigeons: ôtez cela d'ici; ne faites pas de la maison de mon Père une maison de trafic. Ses disciples se souvinrent qu'il est écrit: Le zèle de ta maison me dévore » (La Bible, Jean 2, 13–17, nous soulignons).
- 28 Ajoutons pour mémoire, que Rivera est connu pour ses opinions marxistes (la plupart de ses murales en font foi) et que l'objet manufacturé est volontiers associé, dans la symbolique marxiste, au sang de l'ouvrier. Notons aussi qu'au contrôle d'immigration de Detroit, Jack et Pitsémine ont affaire à un agent des douanes dont les yeux sont « gris et froids comme l'acier » et le visage « de marbre » (91), véritable prolepse de l'ekphrasis de *Detroit Industry*. Si les compositions de Rivera ne jouent généralement pas dans la nuance (la façon, en particulier, dont est représenté le conquérant espagnol), on observe qu'ici le processus de déshumanisation est décrit au moment précis où les deux personnages passent la frontière.
- 29 On notera cette autre coïncidence: si Jack et la Grande Sauterelle découvrent la « petite tache rouge vif » *en catastrophe*, c'est-à-dire à « l'heure de la fermeture » du musée, il en sera de même au moment de mettre la main sur Théo à la fin du spectacle, alors que la Grande Sauterelle a repéré le frère de Jack dans une « espèce d'amphithéâtre » à San Francisco (280). En fait, ils devront convenir d'une « stratégie » pour ne pas « le perdre de vue » dans la foule (282–284).
- 30 Anne Distel, dans son livre *Renoir: a Sensuous Vision*, nous raconte les vicissitudes du tableau: « Originally called *The Two Sisters*, this painting was dismissed by the critics with coarse jokes. It has since become one of the best known and best loved by Renoir. The models are sitting on the terrace of the Fournaise restaurant, and the work is now known more by the site than by the sisters: *On the Terrace (1881)* » (77).
- 31 Pour Robillard, « direct *naming* in the title or elsewhere in the text, . . . creates the strongest link to the pictorial source » (61).
- 32 La violence des réactions de Jack peut expliquer, rétrospectivement, sa crainte de retrouver Théo dans la murale *Detroit Industry*.
- 33 Cet engourdissement en annonce un autre qui durera non pas trois heures mais « trois jours » (143). Jack appelle cela le « complexe du scaphandrier », un « état pathologique dans lequel on se renferme quand on est en présence de difficultés qui paraissent insurmontables » (146).
- 34 Tandis que Roland Barthes joue sur l'homonymie du substantif « point » (punctum) et de la troisième personne du verbe « poindre » (« meurtri[r] ») (49), Christine Vial, quant à elle, joue sur la paronymie implicite entre le verbe « pointer » (matérialiser) et « poindre » (se révéler « poignant ») puisque la photo agit « au creux de l'absence ».
- 35 Dans son article « Quatre pistes de lecture de *Volkswagen Blues* », Jean-Marc Lemelin relève les trois ekphrasis qui nous occupent (107, 114). Il note que la couleur rouge traverse les peintures de Rivera et de Renoir et « réapparaît lors de la découverte de l'inscription en lettres rouges » sur le rocher (107).
- 36 La représentation des deux sœurs a pu entraîner la référence à Van Gogh, dont on connaît la « relation complexe » avec son frère, un autre Théo (Harel 161).

- 37 Rappelons que Clüver considère les descriptions de photographies comme des ekphrasis (26).
- 38 Bien que la photographie prise par Church n'ait pas de titre à proprement parler, il n'en reste pas moins qu'elle est nettement identifiée dans *Volkswagen Blues* (côté droit de la photo) par la mention du titre de l'ouvrage d'où elle est tirée (*Beat Angels*), des noms des éditeurs de *Beat Angels* (Arthur et Kit Knight) et du numéro de la page où elle apparaît (p.11).
- 39 La première édition de *Volkswagen Blues* (Éditions Québec/Amérique), ne donne que la photographie et une référence bibliographique (sur le côté droit de la photo on peut lire: « *Beat Angels*, Edited by Arthur and Kit Knight, p. 11 », 265) tandis que la dernière édition (Leméac), propose en plus, et cette fois sous la photographie, les noms des figurants, le nom du lieu où la photo a été prise, l'année, le nom du photographe: « Lawrence Ferlinghetti, Minette Le Blanc, Peter Le Blanc, unidentifié man, Allen Ginsberg, Harold Norse, Jack Hirschman and Bob Kaufman. Café Trieste, Grant Avenue and Vallejo, San Francisco, 1977. Photo by Diana Church » (292).
- 40 Parlant de l'état actuel de la fresque de Vinci, Wasserman remarque: « [t]he decayed and ascetic impression the *Last Supper* makes today hides what was once probably a luminous and richly decorated painting. The clear and vivid colors (blues, reds, greens, and yellows) no longer vibrate in the light, and the tablecloth and eight wall hangings have faded into neutral tones and nearly lost their patterns of ornamentation » (124, nous soulignons).
- 41 Reuter entend par cette fonction « les multiples façons par lesquelles la description assume un rôle fondamental dans la progression sémantique et dans le mouvement de lecture, pour poser, recomposer, annoncer, transformer, manifester, dissimuler . . . les contenus » (137).

WORKS CITED

- Adam, Jean-Michel. *La Description*. Paris: PUF, 1993.
- Adam, Jean-Michel, et André Petitjean. « Les enjeux textuels de la description. » *Pratiques* 34 (1982): 93–117.
- . *Le Texte descriptif: poétique historique et linguistique textuelle*. Paris: Nathan, 1989.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1980.
- Bauret, Gabriel. « La peinture et son commentaire: le métalangage du tableau. » *Littérature* 27 (1977): 25–34.
- Bertho, Sophie. « Les anciens et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust. » *Revue de littérature comparée* 72.1 (1998): 53–62.
- Bonfait, Olivier, ed. *La Description de l'œuvre d'art. De la tradition classique aux variations contemporaines*. Rome: Somogy éditions d'art, 2004.
- Bourneuf, Roland. *Littérature et peinture*. Québec: Les éditions de L'instant même, 1998.
- Clüver, Claus. « Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. » *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Ed. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam: Rodopi, 1997. 19–33.
- Cockcroft, James. *Hispanics of Achievement: Diego Rivera*. New York: Chelsea House Publishers, 1991.
- Distel, Anne. *Renoir: a Sensuous Vision*. Trad. Lory Frankel. London: Thames and Hudson, 1995.
- Dupuis, Gilles. « 'Poétique de la dérive' dans les romans de Jacques Poulin. » *Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese* 34 (1998): 41–68.
- Genette, Gérard. « Frontières du récit. » *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. 49–69.
- Giry, Marcel. *Le Fauvisme: ses origines, son évolution*. Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1981.

- Goldscheider, Ludwig. *Leonardo da Vinci*. London: Phaidon Press, 1959.
- Hamon, Philippe. *Du descriptif*. 4^e édition. Paris: Hachette Livre, 1993.
- . *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. Paris: Éditions Macula, 1991.
- Harel, Simon. *Le Voleur de parcours: identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise*. Montréal: Les Éditions du Préambule, 1989.
- Hébert, Pierre. « Jacques Poulin: de la représentation de l'espace à l'espace de la représentation. » *Études françaises* 21.3 (1985–86): 37–53.
- . *Jacques Poulin: La Création d'un espace amoureux*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- Heffernan, James. *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: U of Chicago P, 1993.
- Krieger, Murray. « The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time—and the Literary Work. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard, Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998. 3–20.
- La Bible (Louis Segond)*—*BibleOnLine*. 27 mai 2004 <<http://bibleonline.free.fr>>.
- Lemelin, Jean-Marc. « Quatre pistes de lecture de *Volkswagen Blues*. » *Mæbius* 57 (1993): 101–116.
- Lund, Hans. « Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis. » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard, Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998. 173–188.
- Michaud, Ginette. « Récits postmodernes? » *Études françaises* 21.3 (1985–1986): 67–88.
- Miraglia, Anne Marie. *L'Écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*. Candiac: Les Éditions Balzac, 1993.
- Monneret, Sophie. *Renoir*. Paris: Sté Nlle des Éditions du Chêne, 1989.
- Norse, Harol. « Sniffing keyholes—prose. » *Beat Angels*. Arthur Winfield Knight, et Kit Knight (dir.). Vol. 12. California: The Unspeakable Visions of the Individual, 1982. 5–11.
- Pastoureau, Michel. *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Nouvelle édition. Paris: Christine Bonneton éditeur, 1999.
- Poulin, Jacques. *Faites de beaux rêves*. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1988.
- . *Volkswagen Blues*. Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1984.
- . *Volkswagen Blues*. Montréal: Leméac, 1988.
- Reuter, Yves. *La Description. Des théories à l'enseignement-apprentissage*. Paris: ESF éditeur, 2000.
- Rivera, Diego. *Portrait of America*. New York: Covici Friede Publishers, 1934.
- Robillard, Valerie. « In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach). » *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard, Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998. 53–72.
- Vial, Christine. « Mémoire et photographie. » *Bulletin de psychologie* 42.389 (1989): 375–378.
- Vouilloux, Bernard. « La description du tableau: l'échange. » *Littérature* 75 (1989): 21–41.
- . « La description du tableau: la peinture et l'innommable. » *Littérature* 73 (1989): 61–82.
- Wasserman, Jack. *Leonardo*. New York: Harry N. Abrams, 1975.
- Webb, Ruth. « Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. » *Word & Image* 15.1 (1999): 7–18.
- Weiss, Jonathan M. « Une lecture américaine de *Volkswagen Blues*. » *Études françaises* 21.3 (1985–86): 89–96.