

## La gravure n'est pas un art mineur Engraving A Major Art

Yves Robillard

---

Volume 22, Number 90, Spring 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54834ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)  
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Robillard, Y. (1978). La gravure n'est pas un art mineur / Engraving: A Major Art. *Vie des arts*, 22(90), 17–86.

Le dossier que nous consacrons à la gravure se limite à une quarantaine de pages. Il ne constitue pas un inventaire de tout ce qui se fait au Québec dans l'art multiplié. Notre effort s'est porté davantage vers l'identification des problèmes et l'analyse des modes de fonctionnement. La gravure évolue rapidement mais elle demeure le lieu privilégié de la transmission des signes et des symboles. Cet examen rapide et la plongée dans le temps ouvriront des champs nouveaux de réflexion autour des expériences individuelles. Du moins, nous l'espérons! — N.D.L.R.

# La gravure n'est pas un art mineur

*Yves Robillard*

La gravure n'est pas un sous-produit des mouvements artistiques internationaux et des tendances esthétiques reconnues, comme l'expressionnisme abstrait, le pop art, etc. Elle est un art majeur intrinsèquement porteur de transformations sociales. Nous en sommes au moins à la quatrième génération d'artistes-graveurs depuis 1945. Il est temps d'amorcer une réflexion sur ce qu'ils ont réellement apporté à notre histoire de l'art.

Je vais commencer par parler du statut *ambigu* de la gravure dite *originale*. «Une gravure originale est une œuvre d'art si elle remplit les conditions suivantes: l'artiste crée lui-même l'image, la matrice, et grave le cuivre, la pierre lithographique, le bloc de bois, ou tout autre matériau dont il sera tiré des exemplaires; les exemplaires sont tirés à partir de la plaque par l'artiste ou sous sa direction; enfin, chaque exemplaire du tirage final est approuvé, numéroté et signé par l'artiste.» Ces propos, eux, sont tirés d'un des catalogues de la Guilde Graphique de Montréal. Statut ambigu parce que la gravure est reproduction, copie, tirage à plusieurs exemplaires, et qu'en même temps, elle prétend être œuvre originale. Les gens de droite, pourrait-on dire, lui reprochent de ne pas être œuvre unique, et les gens de gauche, de jouer le jeu de la série limitée d'images sur lesquelles il est encore possible de spéculer. En réalité, ce conflit cache ou est le reflet d'une guerre idéologique fondamentale sur la fonction de l'objet d'art dans nos sociétés capitalistes.

Prenons d'abord les arguments de la droite. Pourquoi pense-t-on souvent que la gravure est un sous-produit? Parce qu'aucun artiste de génie, à part Dürer et quelques autres, ne l'a marquée de son empreinte? Je ne le crois pas! Parce que, de toute façon, affirme-t-on, la gravure est un art mineur! Ce n'est pas là mon avis. L'histoire de l'art et la critique d'art, qui sont toutes deux inventions du 18e siècle européen, se sont érigées sur le mythe de l'Artiste Génial. Nous commençons à peine, en histoire de l'art, à penser l'art sous d'autres aspects, comme reflet des tendances idéologiques d'une société, par exemple. L'histoire et la critique d'art, de ce fait, ont toujours privilégié, pour diverses raisons, certains médiums au détriment des autres. Ce fut d'abord la peinture et, quand il fut impossible de s'y confiner, après les ready-made, les assemblages et les environnements, etc., on inventa le terme de *conception originale*, ce qui permettait le travail de groupe, l'art conceptuel, etc., mais dénotait également à quel point la valeur suprême en art, dans les pays capitalistes, reste toujours l'originalité, l'anti-copie, l'*unicité* de l'expérience. Le multiple, en art, n'a d'importance que par le modèle original qui, lui, est inimitable, totalement *original*, etc. (le mot a maintenant plusieurs sens). La gravure est un art mineur parce qu'elle est un art de reproduction, parce qu'elle s'oppose intrinsèquement à l'*unicité*, à moins d'être tirage des plus limités.

### **Statut ambigu**

Passons maintenant aux arguments de la gauche. «Les premiers marchands d'estampes, installés, après 1530, spéculaient déjà sur la rareté et les différences d'impression des estampes de Dürer..., mais cette spéculation... sur les estampes anciennes... était limitée... La rareté généralement n'était pas voulue. Au contraire, les planches étaient tirées au maximum... L'estampe fut longtemps le seul moyen de connaissance visuelle». Puis, cette fonction de l'estampe fut remplacée par l'illustration photographique. «Le commerce est largement responsable de cette idée qui a été accréditée dans l'esprit du public qu'il y avait entre l'image, généralement exécutée à l'aide de machines, à partir de clichés photographiques, et l'estampe dite *originale*, une différence de nature. Il n'y a, en fait, qu'une différence de prix et tout porte à croire que l'argumentation pour justifier l'estampe originale ne fait que masquer l'explication réelle... Le commerce fait une distinction essentielle entre une gravure originale et une gravure de reproduction... Si l'on s'en tient à la technique et même à l'esthétique... une telle distinction est impossible. Elle est fondée sur le pouvoir magique de l'œuvre originale qui permet toute spéculation puisque c'est la création que l'on prétend payer et non le produit, puisque c'est la création et non l'image..., puisque chaque exemplaire de l'estampe reçoit une partie de la puissance mythique qui s'attache à l'*unicité du modèle et de sa création*»<sup>1</sup>. La *gravure originale* est donc une autre invention des sociétés capitalistes pour sauvegarder le mythe du Génie Créateur et de l'Unicité de l'Expérience Artistique. Et nous voilà renvoyés à l'autre extrême du débat.

### **Les petits tirages**

Je serai modéré. J'admettrai plusieurs des arguments de la gauche, mais j'essaierai malgré tout de défendre la gravure dite originale. Il est vrai que certaines galeries réduisent les tirages pour capitaliser sur l'objet rare. Mais cela n'implique pas que telle est la nature même de la fonction de la gravure dite originale. Un artiste, un jour ou l'autre, choisit le marché auquel il veut s'adresser. J'en connais qui, dès le départ, ont choisi de restreindre leurs tirages. J'en connais d'autres qui, au contraire, se sont dit: il y a actuellement un marché réel pour 100 exemplaires, je tirerai à 150; le marché réel de la demande est maintenant rendu à 200, je tirerai à 300, etc., toujours dans un but d'élargir le réseau de diffusion.

Il est faux d'affirmer que l'on ne peut distinguer une gravure originale d'une reproduction par moyen photographique. Il est possible de se tromper. C'est

une question d'éducation, car tout est d'abord affaire de qualité! Pourquoi les livres de reproduction de tableaux de la collection Skira, quand ils ont été publiés, se vendaient-ils plus cher que les autres, sinon parce que la qualité des images, principalement, était supérieure. Et la qualité se paie en énergie, en temps et en argent, dans nos sociétés. Vous direz: la qualité est un concept-piège: tout dépend de qui la définit. J'en conviens, il y a plusieurs abus de confiance sous prétexte d'exigence de qualité; mais on ne peut, pour autant, en nier l'importance. C'est l'utilisation qu'on en fait qui peut être faussée.

### **L'Estampe**

La gravure originale n'est pas une estampe. L'artiste, autrefois, n'avait aucun contrôle sur la qualité de l'image de l'estampe. L'œuvre originale pouvait être un tableau, une aquarelle, etc., qu'un graveur interprétait et qu'un imprimeur reproduisait; il y avait division des tâches. La gravure originale est une invention du 20e siècle. Elle implique que l'artiste pense son image en fonction des procédés de reproduction. Il peut être aidé par des techniciens, mais c'est lui qui supervise toute l'opération. C'est là le sens de sa signature. Je, soussigné, certifie que voilà un produit de qualité correspondant exactement à mes critères d'exigence. Que plusieurs artistes ne respectent pas leur signature, c'est un autre problème.

La gravure originale est artisanat, c'est-à-dire travail manuel par opposition au travail du machiniste, c'est-à-dire qu'un des aspects de la qualité recherchée implique l'expression de la subordination de l'ensemble de l'expérience à un certain contrôle manuel ou tout au moins à une appréciation tactile. Ce n'est pas là revenir à un romantisme antimachine, mais s'apercevoir qu'à l'époque de l'ultra-vitesse des cerveaux électroniques, le corps humain conserve toujours certaines exigences rythmiques qui ne peuvent être modifiées sans danger. On redécouvre aujourd'hui, sous de nouveaux aspects, la vocation artisanale de l'art plastique au 20e siècle. La gravure originale est qualité d'exécution artisanale.

### **La Qualité artisanale**

Est-il possible maintenant de penser à des éditions de 1 000 5 000 10 000 exemplaires d'une même gravure originale en conservant la qualité d'exécution artisanale? Je réponds tout de suite: 2 000 peut-être dans l'avenir, mais pas plus! On imagine que les estampes anciennes étaient tirées à des millions d'exemplaires. C'est un problème historique laissé sans réponse certaine. Certains spécialistes hasardent un 5 000 exemplaires tout au plus. Et, dans ces conditions, la

1. Propos tirés d'une affiche signée: F.A.P., permanence, 7, rue Mazarine, Paris 6e.

qualité de l'image reproduite était très suspecte. C'est le problème de la qualité de reproduction avec des moyens artisanaux qui est posé ici. Cela suppose de constantes vérifications manuelles. Que l'on tire exceptionnellement une gravure originale à 3 000 ou 5 000 exemplaires est pensable, mais que l'on imagine réalistement une entreprise opérant ainsi pour chaque œuvre qu'elle édite est absurde. Et je veux laisser entrevoir pourquoi.

Au moins 50 p.100 du prix de détail de n'importe quel produit, dans nos sociétés capitalistes, concerne la mise en marché de ce produit. Et l'établissement d'un marché de la gravure est soumis à ces mêmes lois. La Guilde Graphique de Montréal, qui est une entreprise sans but lucratif, révèle à qui le demande, le détail de ce qu'implique le prix d'une gravure; 12 p.100 de droits d'auteur, 18 p.100 de frais de production (matériel, atelier, techniciens, etc.), 5 p.100 de frais de publicité, 10 p.100 de frais d'administration, secrétariat, comptabilité, 15 p.100 de frais de représentation (c'est-à-dire le salaire des représentants de la Guilde) et 40 p.100 de commissions aux intermédiaires, galeries, vendeurs, etc.

#### Les Règles du marché

La Guilde Graphique offre 800 images différentes à tirage moyen de 100 exemplaires. Elle offre donc théoriquement 80 000 gravures. En 1976, elle en a vendu 1 776 pour un montant de \$15 538. La Guilde ne fait pas de bénéfices et, pour ne pas être déficitaire, elle doit vendre pour \$150 000 de gravures par année. Imaginez maintenant ses 800 images tirées à 5 000 exemplaires. Imaginez ce qu'impliquerait la fabrication et la mise en marché de ces quatre millions d'images! Imaginez le montant d'argent requis. Imaginez le personnel. Imaginez les ateliers.

Il serait alors tout à fait impensable d'espérer pouvoir contrôler, avec des moyens artisanaux, la qualité des images proposées. Non, la fonction de la gravure originale n'est pas la reproduction à très grand tirage. Ce qui ne veut pas dire, pour autant, qu'elle entérine par le fait même le mythe de l'Artiste Génial et ses séquelles mercantiles. Que des marchands l'utilisent à ces fins, c'est certain, mais il n'en reste pas moins que la vocation première de la gravure originale est de fournir à un plus grand nombre de gens, la possibilité d'être en présence d'images de qualité, réalisées avec des moyens artisanaux. S'il est pour le moment illusoire de penser à des tirages réguliers de 500 exemplaires et plus, il est tout de même possible d'imaginer que l'on puisse éléver graduellement les tirages jusqu'à 500; il est surtout possible de demander à un plus grand nombre d'artistes de faire de la gravure afin que

l'on ait un plus grand nombre d'images dont ils superviseront les qualités artisanales d'exécution.

#### Une activité révolutionnaire

On croit, dans certains milieux, que la gravure est un moyen facile de s'enrichir. C'est là un des mythes liés au mirage du multiple — œuvre originale multipliée, argent multiplié. C'est tout le contraire. La gravure est essentiellement un art d'éducation, et l'établissement d'un marché de la gravure, une œuvre d'animation. Pour un tableau qu'un artiste peint, il lui faut trouver un acheteur; pour une gravure, il lui en faut trouver 50 au moins. C'est une tâche ingrate qui en décourage plusieurs. L'établissement d'un marché de la gravure axé non sur la rareté du produit, mais sur la multiplication d'expériences de qualité est, en soi, une activité artistique révolutionnaire, car toute la structure actuelle du *phénomène artistique* (définition de l'art et marché) basée sur l'*unicité* tend à nier cette possibilité. C'est la raison pour laquelle j'ai dit, au début de l'article, que la gravure au Québec était un art majeur intrinsèquement porteur de transformations sociales.

J'ai répertorié, dans la région montréalaise, au moins 75 artistes graveurs de quelque renom. C'est énorme si l'on considère qu'il y a tout au plus 300 peintres équivalents. J'ai évalué, avec extrême prudence, à 3 000 images différentes le nombre de gravures que ces 75 artistes ont mis sur le marché en dix ans. Assurément, la gravure joue un rôle important dans l'histoire de l'art au Québec. Malheureusement, nos critères en histoire de l'art sont encore à la remorque des grandes modes internationales.

La gravure au Québec a eu un tel succès auprès des artistes parce que ceux-ci cherchaient inconsciemment à rejoindre un plus grand public. L'éducation artistique des cinq millions de Québécois francophones en est à ses balbutiements. Le public, pour la majorité des artistes québécois, est une pure abstraction ou bien se résume à ses dix collectionneurs personnels et au souvenir vague de quelque cinquante sympathisants éventuels à un vernissage. L'artiste québécois désire à tout prix trouver des moyens de multiplier ses possibilités de communication.

La gravure, pour plusieurs d'entre eux, fut un de ces moyens. Il y aurait lieu d'étudier l'apport des graveurs québécois sous cet aspect du public rejoint. Cela constitue assurément un des points particuliers de notre histoire de l'art nationale. Et c'est sans doute ce que veulent signifier un bon nombre d'artistes quand ils affirment que «la gravure au Québec n'est pas un sous-produit!»



# TEXTS IN ENGLISH

## ENGRAVING — A MAJOR ART

By Yves ROBILLARD

Engraving is not a by-product of international artistic movements and recognized aesthetic trends such as abstract expressionism, pop art, etc. It is a major art inherently the bearer of social change. We are now at least at the fourth generation of artist-engravers since 1945. It is time to begin reflection on what they have actually brought to our history of art.

I shall begin by speaking of the *ambiguous* status of so-called *original* engraving. "An original engraving is a work of art if it fulfills the following conditions: the artist himself creates the image and the matrix, and engravings the copper, the lithographic stone, the block of wood or any other material from which copies will be printed; the copies are printed from the plate by the artist or under his direction; and last, each copy of the final printing is approved, numbered and signed by the artist." These statements are taken from one of the catalogues of Guilde Graphique of Montreal. An ambiguous status since engraving is reproduction, copy, printing with many impressions and because at the same time it claims to be original work. Rightists, one might say, reproach engraving with not being unique work, and leftists with playing the game of the limited series of images on which it is still possible to speculate. In reality, this conflict hides or is the reflection of a basic ideological war on the function of the *objet d'art* in our capitalist societies.

First let us take the arguments of the rightists. Why is it often thought that engraving is a by-product? Because no artist of genius, aside from Dürer and a few others, has stamped it with his mark? I do not believe it! Because, in any case, they say, engraving is a minor art! I do not agree. History and criticism of art, which are both inventions of the European 18th century, were built on the myth of the Genius Artist. In history of art, we are just beginning to think of art under other aspects, as the reflection of the ideological tendencies of a society, for instance. Through this fact and for various reasons, art history and criticism have always favoured some media to the detriment of others. First it was painting and, when it proved impossible to limit oneself to this, after ready-mades, assemblages and environments, etc., the term *original conception* was invented, permitting group work, conceptual art and so forth, but also denoting to what degree the supreme value in art in capitalist countries still remains originality, anti-copy, the *uniqueness* of the experience. In art the multiple is important only through the original model, which is inimitable, totally *original*, etc. (The word now has several meanings.) Engraving is a minor art because it is an art of reproduction, because it is essentially opposed to *uniqueness*, unless it is limited to the greatest degree in its printing.

### An Ambiguous Status

Let us now proceed to the arguments of the leftists. "The first merchants of prints, established after 1530, already speculated on the

rarity and the differences in impression of Dürer's prints . . . , but this speculation . . . on old prints . . . was limited . . . Rarity was not generally wanted. On the contrary, the plates were printed to the maximum number . . . For a long time the print was the only means of visual knowledge." Later, this function of the print was replaced by the photographic illustration. "Commerce is largely responsible for this idea which has been impressed on the mind of the public, that there is between the image, usually produced from photographic negatives with the help of machines and the so-called *original* print, a difference in nature. In fact, there is only a difference in price and everything leads us to believe that an increase in price to justify the *original* print only masks the real explanation . . . Business makes an essential distinction between an *original* engraving and an engraved reproduction. If we confine ourselves to technique and even to the aesthetic . . . such a distinction is impossible. It is founded on the magic power of the original work that allows all speculation since it is the creation for which we wish to pay and not the image . . . , since each impression of the print receives a part of the mythical power attached to the *uniqueness of the model* and of its creation"<sup>1</sup>. The *original* engraving therefore, is another invention of capitalist societies to safeguard the myth of the Genius Artist and the Uniqueness of the Artistic Experience. And now we find ourselves at the other extreme of the debate.

### Limited Printings

I shall exercise moderation. I admit several arguments of the left, but I shall try in spite of everything to defend the so-called *original* engraving. It is true that some galleries reduce the number of prints in order to capitalize on the rare object. But this does not imply that such is the very nature of the so-called *original* engraving's function. One day or another, an artist chooses the market for which he wishes to work. I know some artists who, from the beginning, chose to limit their printings. I know others who, on the contrary, told themselves, "There is presently an existing market for one hundred copies; I will print one hundred fifty. The demand has now reached two hundred; I will print three hundred, etc." Always with the aim of enlarging the network of distribution.

It is false to state that one cannot distinguish an *original* engraving from a reproduction by photographic means. It is possible to be mistaken. This is a matter of education, because everything is first an affair of quality! Why was it that the books of reproductions of the pictures in the Skira collection, when they were published, were sold at a higher price than the others, if not because the quality of the images, chiefly, was superior? And quality comes dear in energy, in time and in money in our societies. Now you will say, "Quality is a snare-concept: everything depends on who defines it." I agree, there is much abuse of confidence under pretext of exigence of quality; but one cannot, for all that, deny its importance. It is the use made of the word "quality" that can be warped.

### The Print

The *original* engraving is not a print. The artist formerly had no control over the quality of the image of the print. The *original* work could be a painting, a water-colour, etc., that an engraver interpreted and a printer reproduced; there was a division of labour. The *original* engraving is an invention of the 20th century. It implies that the artist thinks of his image in terms of the processes of reproduction. He may be aided by technicians, but it is he who supervises the whole operation. In this lies the meaning of his signature: "I, the undersigned, certify that this is a quality product corresponding exactly to my standards." The fact that many artists do not respect their signature is another problem.

The *original* engraving is in the class of crafts, that is, manual work as opposed to mechanical, which means that one of the aspects of the quality that is sought implies the expression of the subordination of the whole experience to a certain manual control or at least to a tactile appreciation. This does not mean to go back to an anti-machine romanticism, but to realize that, at the period of ultra-speed of electronic brains, the human body still preserves certain rhythmic exigencies that cannot safely be modified. To-day we rediscover, under new aspects, the artisan vocation of plastic art in the 20th century. The *original* engraving has the quality of craftsman production.

### The Quality of Craftsmanship

Is it now possible to think of printings of one, five or ten thousand copies of a same *original* engraving while preserving the craftsman quality in production? I answer immediately: perhaps two thousand in the future, but not more! We imagine that old prints were made in millions of copies. This is an historical problem left without a sure answer. Some specialists guess five thousand copies at the most. And, under those conditions, the quality of the reproduced image was very doubtful. It is the problem of the quality of reproduction with craftsman means that arises here. It supposes constant manual checking. That an original

engraving may occasionally be printed in three or five thousand copies is possible, but to believe realistically that an enterprise would operate in this way for each work it publishes is absurd. I shall explain why.

At least fifty per cent of the retail price of any product in our capitalist societies is involved in the marketing of that product. And the establishing of a market in engravings is under these same laws. Guilde Graphique of Montreal, which is an operation without a lucrative goal, reveals to whoever asks the details of what the price of an engraving consists: twelve per cent for the creator, eighteen per cent for reproduction costs (material, workshop, technicians, etc.), five per cent for advertising costs, ten per cent for administration costs, secretary, accountant, fifteen per cent for representation costs (the salary of the Guilde's representatives) and forty per cent commission to middlemen, galleries, salesmen, etc.

### Marketing Regulations

Guilde Graphique offers eight hundred different images in printings averaging one hundred impressions. Theoretically, they offer eighty thousand engravings. In 1976 they sold 1,776 of these for \$15,538. Guilde does not make any profit and, in order not to show a deficit, they must sell \$150,000 worth of engravings a year. Now imagine their eight hundred images printed in five thousand copies. Imagine what the production and the marketing of these four million images would entail! Imagine the amount of money required. Imagine the staff. Imagine the workshops.

Therefore it would be completely unthinkable to hope to be able to control by crafts means the quality of the images proposed. No, the function of the original engraving is not reproduction in large printings. Just the same, this does not mean that, by this very fact, it confirms the myth of the Genius Artist and its commercial consequences. Merchants use it for these purposes, this is certain, but it nonetheless remains that the first aim of original engraving is to supply to a greater number of persons the possibility of having available images of quality produced with craftsman means. If it is illusory at present to think of regular printings of five hundred impressions and more, it is in any case possible to imagine that we can gradually raise the printings to five hundred, and it is especially possible to ask a greater number of artists to do engraving in order that we have more images whose craftsman qualities of production they would supervise.

### A Revolutionary Activity

It is believed in some milieus that engraving is an easy way of becoming rich. This is one of the myths linked to the mirage of the multiple — multiplied original work, multiplied money. Quite the contrary. Engraving is essentially an art of education, of the establishment of a market in engraving, a work of animation. For a picture he has painted, an artist must find one buyer; for an engraving, at least fifty. This is a thankless task that discourages many artists. The establishment of a market in engraving centred not on the rarity of the product but on the multiplication of experiences of quality is, in itself, a revolutionary artistic activity, because the whole present structure of the *artistic phenomenon* (definition of art and market) based on uniqueness tends to deny this possibility. That is the reason why I said at the beginning of this article that engraving in Quebec is a major art intrinsically the bearer of social change.

I have listed in the Montreal area at least seventy-five engraver artists of some fame. This is tremendous if we consider that there are at most three hundred equivalent painters. I have very carefully evaluated at three thousand different images the number of engravings these seventy-five artists have put on the market in ten years. Undoubtedly, engraving plays an important rôle in the story of art in Quebec. Unfortunately, our standards in the history of art are still following big international styles.

Engraving in Quebec has achieved such success among artists because they were unconsciously seeking to reach a wider public. The artistic education of five million francophone Quebecers is still limping along. For the majority of Quebec artists the public is a pure abstraction or else boils down to each one's ten personal collectors and to the vague memory of some fifty possible sympathizers at a vernissage. The Quebec artist wishes at any price to find means of increasing his possibilities of communication.

For several of the artists, engraving was one of those means. There would be reason to study the contribution of Quebec engravers under this aspect of the public reached. That assuredly constitutes one of the chief points of our national story of art. And this is undoubtedly what a good number of artists mean when they declare that "engraving in Quebec is not a by-product!"

1. Statements taken from a poster signed: F.A.P., headquarters, 7 Mazarine St., Paris 6e.

(Translated by Mildred Grand)

### ERTA — GRAPHIC ARTS AND POETRY

By Gilles HÉNAULT

The engraver, the typographer and the poet have a quality in common: they see the reverse of things, if not the world in reverse. This is why, once turned around, put back in place to make reading of it easier, this world amazes us as if it were the result of a magic process.

Furthermore, if it is obvious that engraving and typographic art, like all arts and crafts, are activities that glorify the hand, it is no less true that poetry is equally an art of *making*, which denotes its Greek root: *poēsis*, meaning manufacture, *creation*. Each in its way, these three arts make us see, respond to each other, complete each other: they render the poetic object multidimensional. Many ancient civilizations — and among the most advanced — recognized the close and, in certain cases, indissoluble relationships between iconography and writing.

Thus the hieroglyphics of the Egyptians, as we know, were composed in part of drawings; original Chinese characters were often close to pictograms; Arab poets sometimes wrote their poems in the form of calligrams. Moreover, from the illuminated manuscripts of the Middle Ages to modern illustrated books, the tradition of a synthesis of writing and image is constant, although it has evolved. Doubtless it was the Chinese who carried furthest this integration of the poem, calligraphy and iconography. In the West, the modern equivalent would be the poster and especially the poster-poem.

In Quebec it has taken us a long time to catch up with this tradition. It needed, in the beginning of the fifties, the combination of typographer, engraver and poet in one single man: Roland Giguère. Editions ERTA was founded.

The whole thing began in the home of Typography, in that unusual Graphic Arts Institute where some enthusiastic professors, particularly Arthur Gladu and Albert Dumouchel, devoted themselves to research, entirely new in our milieu, on layout and serigraphy. This was to give birth to two Cahiers of great originality of presentation, which are like the incunabula of the heroic period of art publishing in Quebec. Gladu and Dumouchel's collaborators were the pupils: besides Giguère, there were Gilles Robert, Conrad Tremblay (Gérard's brother), Ivar Labrie, etc. However, for the *Cahiers*, they called upon outside collaborations, and I was invited to participate, as was also the whole Automatist group.

In *Projections libérantes*, Borduas gives us his version of the facts bearing on this collaboration. He writes: "... a few of us were kindly invited — Fernand Leduc left for Paris, Jean-Paul Riopelle was already there — to participate individually in the first *Cahier des Arts Graphiques*: a collaboration that annoyed our friends abroad. They rebuked our lack of discernment, our small degree of strictness and exigency, as if we had taken on the entire responsibility of all the articles and reproductions of this famous Cahier (very Québécois, from the worst church art to automatism). When it became a matter of collaboration on the second issue (No. 3) planned for 1948, a study session was organized with our friends from Arts Graphiques, where the participation of each of us was decided. They promised to group our contributions together in one whole and we warned that any censorship or partial rejection would result in the withdrawal of all the works.

The work began under these conditions. It went well until the time when we were informed that the article of one of our friends could not be used in its original form. The author refused to change the paragraphs in question; we reminded them of the conditions imposed. Further, we were informed that, on account of the difficulties in production, our work would be scattered here and there in the magazine, the way nutmeg is sprinkled on pudding!

Since it was impossible for our friends at Arts Graphiques to do better — they worked under controls we did not accept — we regretfully parted."

If I have quoted this whole passage, it is because it is revealing on more than one point: it shows the closeness that existed at that time at the heart of the automatist group and its intransigence concerning what it considered matters of principle. Furthermore, Borduas added: "From now on, breaks will occur rapidly." But this incident particularly reveals the difficulties that the animators of the *Cahiers* had to face, because this publication was issued at the expense of an institute directly supported by a government whose head was Duplessis. Those who remember the notorious *Padlock Law* — a law forbidding any publication considered leftist — will understand me.

I do not believe I followed the orders: I chose poetry in spite of everything.

It was in this atmosphere that Giguère would modestly begin his great adventure by publishing his texts in the form of book-objects, to