

Le livre matériel de poésie au Québec de 1950 à 1970

The publishing of poetry in Quebec, 1950—1970

El "libro material" de poemas en Quebec de 1950 hasta 1970

Jean Leduc

Volume 28, numéro 3, juillet–septembre 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1053730ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1053730ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'avancement des sciences et des techniques de la documentation (ASTED)

ISSN

0315-2340 (imprimé)

2291-8949 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leduc, J. (1982). Le livre matériel de poésie au Québec de 1950 à 1970. *Documentation et bibliothèques*, 28(3), 105–109.
<https://doi.org/10.7202/1053730ar>

Résumé de l'article

L'auteur présente les principales maisons d'édition de poésie des années 1950 à 1970 et examine leurs produits sur le plan de l'aspect physique. Il traite du caractère typographique, de la mise en page, de la couverture, du support, de l'illustration et de l'appartenance à une collection. La maison Erta révolutionne la conception matérielle du recueil de poésie, par la qualité de ses livres expérimentaux. En général, le modèle français prédomine, bien qu'on remarque une certaine influence américaine à la fin de la période étudiée. Quelques ouvrages de la production québécoise anglophone sont de grandes réussites en tant qu'objets matériels.

Le livre matériel de poésie au Québec de 1950 à 1970

Jean Leduc*

Université du Québec
Montréal

L'auteur présente les principales maisons d'édition de poésie des années 1950 à 1970 et examine leurs produits sur le plan de l'aspect physique. Il traite du caractère typographique, de la mise en page, de la couverture, du support, de l'illustration et de l'appartenance à une collection. La maison Erta révolutionne la conception matérielle du recueil de poésie, par la qualité de ses livres expérimentaux. En général, le modèle français prédomine, bien qu'on remarque une certaine influence américaine à la fin de la période étudiée. Quelques ouvrages de la production québécoise anglophone sont de grandes réussites en tant qu'objets matériels.

The publishing of poetry in Quebec, 1950—1970

The author introduces the main publishers of poetry between 1950 and 1970, and offers an appraisal of the material elements in their products. He discusses their typography, page-setting, cover, binding, illustrating, and their belonging to a series. The Erta publishing house revolutionizes the material presentation of poetry by the quality of its experimental books. The French model is generally predominant, though a certain American influence can be noticed towards the end of the period under study. Some works by English-speaking publishers in Quebec are great achievements as aesthetic objects.

El "libro material" de poemas en Quebec de 1950 hasta 1970.

El autor presenta las principales casas editoras de poesía de 1950 hasta 1970 y examina sus productos desde el punto de vista físico. Trata de la tipografía, de la compaginación, de la cubierta, de las materias gráficas, de la ilustración y de la pertenencia a una colección. La casa ERTA revoluciona la concepción material del libro de poemas por la calidad de sus libros experimentales. Por lo general, el modelo francés predomina, aunque se puede notar una cierta influencia americana a fines del periodo estudiado. Algunas obras inglesas producidas en Quebec tienen mucho éxito como objetos materiales.

Une conception du livre matériel

Un éditeur peut considérer le livre matériel comme un simple objet commercial sans chercher des correspondances entre un texte et son enveloppe physique. L'éditeur pourra regrouper les ouvrages qu'il publie dans des collections afin d'attirer l'acheteur par les éléments physiques immuables d'une collection facile à identifier. L'éditeur choisira le caractère typographique en

fonction de sa lisibilité. Il ne s'embarrassera d'aucune considération esthétique pour la mise en page. Il accordera une attention particulière à la couverture, cette façade chère au marketing. On connaît l'importance de l'emballage pour d'autres produits commerciaux.

Un éditeur digne de ce nom ne saurait s'en tenir à une conception aussi superficielle de son métier. Il va chercher à réduire la dichotomie texte/livre matériel pour faire de celui-ci la "traduction", la prolongation, la résonance du texte qu'il véhicule.

* L'auteur est professeur rattaché au Décanat de la gestion des ressources.

Le livre de poésie se prête plus facilement que le livre de prose (roman, essai, théâtre) à ce jeu des correspondances entre enveloppe matérielle et texte. Le texte poétique se présente souvent, même aujourd'hui, sous forme de blocs brefs peu souvent justifiés. Ces silences matériels qui en résultent accordent de l'importance au papier qu'on voit davantage. La typographie se fait plus visible et ces blocs peuvent se prêter à des jeux de mise en page que la prose à jet continu ne permet guère.

De plus, le texte poétique jouit d'une attention particulière: on lui prête une corrélation avec le Beau qu'on accorde moins facilement à la prose.

Toutes ces raisons expliquent l'attention généralement accordée au livre matériel de poésie depuis le quinzième siècle.

Le livre matériel de poésie au Québec avant 1950

Quel sort le Québec a-t-il accordé au livre matériel de poésie? On ne peut s'attendre à une sensibilité aux problèmes du livre matériel de la part d'une production poétique au seuil de la survivance. C'est le cas de notre XIX^e siècle: il ne voit naître qu'une centaine d'ouvrages de poésie. Le livre matériel est alors aussi pauvre que le texte qu'il sous-tend. Cette production, au cours de la première moitié du XX^e siècle, atteint une moyenne de dix ouvrages par année. Certaines de ces productions cherchent à sortir de la grisaille. Citons *Les Bois qui chantent* de Gonzalve Désaulniers paru chez **Beauchemin** en 1930 (grand format, papier de luxe, titres des poèmes en rouge pour un texte en noir, bandeaux) ou *Les Iles de la nuit* d'Alain Grandbois paru chez **Parizeau** en 1944, orné de gravures d'Alfred Pellan.

Les Iles de la nuit paraissent à la fin de la première période euphorique de l'édition québécoise. La guerre de 1939 engendre, grâce aux liens rompus avec la France, la prolifération des maisons d'édition au Québec. Aux seules éditions **Variétés**, la production dépassera le million d'exemplaires en douze mois. Pour l'ensemble des années de guerre, on peut situer la production entre quinze et vingt-cinq millions d'exemplaires.

Erta

Au seuil des années 1950 naît une maison d'édition qui va révolutionner les aspects physiques du livre québécois de poésie. Tandis que le reste de la production de l'année 1950, maigrement formé de cinq ouvrages, ne sort pas de la routine terne à laquelle nous a habitués l'édition de poésie d'ici, **Erta** va publier cinq plaquettes de poésie qui annoncent des lendemains qui chantent.

L'aventure a commencé quelques mois plus tôt en 1949 par *Faire naître* de Roland Giguère. Trois aspects de l'ouvrage surprennent: un inventaire des caractères typographiques, un inventaire des positions et dispositions des titres des poèmes et

un inventaire partiel de la couleur.

Giguère ne s'arrête pas en si bonne voie. Les poèmes de 3 pas paru en 1950, sont gravés sur linoléum. Ici c'est le support de la gravure qu'on interroge. Les poèmes sont gravés sur une, deux ou trois pièces de linoléum dont la forme varie pour chaque poème.

Les Nuits abat-jour (1950) représentent un inventaire des relations physiques entre le poème et le dessin; le poème se trouve tantôt dans le dessin, tantôt sous le dessin, à côté du dessin, à côté et au-dessous du dessin ou encore sans dessin.

On peut imaginer le caractère "subversif" de ces livres qui suivent de près *Refus global* (1948) dans un Québec encore sous la botte duplessiste. Ces ouvrages détonnent tellement qu'ils resteront pendant des mois, voire des années, sur les rayons des librairies attendant les acheteurs malgré leur prix dérisoire.

Cette naissance **d'Erta** prélude à l'éclosion de nombreuses maisons d'édition de poésie qui vont assurer quantité et qualité à la production québécoise du livre de poésie en langue française; **l'Hexagone** lance son premier livre en 1953, **Orphée** en 1955, **Quartz** en 1958 et **l'Estérel** en 1965. De 1950 à 1970 paraîtront plus de cinq cents ouvrages de poésie, autant en vingt ans que de 1803 à 1950. Cette explosion quantitative accompagne l'émergence d'une poésie axée sur la thématique du pays qui vaudra aux poètes québécois une audience élargie.

Cette quantité, l'attention que suscite la poésie québécoise et, sans doute, l'exemple **d'Erta** amènent le livre matériel à interroger ses diverses composantes.

La collection

La collection n'est pas une composante du livre matériel mais c'est un principe d'organisation dans le domaine du livre qui le régit en normalisant ses divers éléments. Le principe de la collection, opposé à l'élaboration d'un livre matériel singulier adapté à un texte unique, semble régner au royaume de l'édition québécoise de poésie entre 1950 et 1970. **L'Hexagone** lance, pendant cette période, trois collections de poésie, "Les matinaux" (seize titres de 1954 à 1972), "Panorama" (cinq titres de 1956 à 1960) et "Rétrospectives" commencée en 1963 et toujours active.

Même les éditions **Erta** succombent au vice de la collection: *Totems* de Gilles Hénault inaugure, en 1953 la "Collection de la Tête Armée" que vient clore, en 1957, *l'Aube assassinée* d'Alain Horic, sixième volume de la collection. Il y a eu amorcé d'une autre collection, "Mandragore", qui n'a connu que son volume d'envoi *Le Sommeil et la neige* de Claude Haefelly (1966).

D'autres maisons se sont adonnées à la collection. En 1963 les **Éditions du jour** lancent "Les Poètes du Jour" (18 titres de 1963 à 1970), une collection au papier minable et aux maquettes de

couvertures fort laides. La même année la **Librairie Déom** inaugure "Poésie canadienne" (22 titres de 1963 à 1970), une collection aux éléments matériels fort honnêtes.

Et il y a des maisons d'édition qui obéissent aux impératifs de la collection sans l'avouer. C'est le cas de **l'Estérel** qui a connu une collection explicite, "Quoi", limitée à trois ouvrages. La production de cette maison présente en général toutes les caractéristiques de la collection: formats quasi identiques, maquettes de couverture uniformes (la couleur seule change), papier et caractère typographique habituellement identiques. L'essentiel de la production de **l'Estérel** s'érige facilement en collection. Une seule exception dans la production courante de la maison: *Pornographic Delicatessen* de Denis Vanier (1968). Si le format de cet ouvrage s'apparente au format cher à **l'Estérel**, sa couverture fracasse le lettrage élégant des autres couvertures: une photo "traîtée" de l'auteur, parée d'un double cadre rose-mauve et orange, apporte une touche américaine toute nouvelle. La typographie des poèmes utilise un caractère gras et les titres un énorme caractère gras. Les poèmes débent à des hauteurs diverses. Couverture violente et caractère gras traduisent un texte qui hurle sa "chienne de gaz", des "foetus" qui "gesticulent aux crabes du grillage" ou "les synagogues droguées".

La couverture

La couverture de *Pornographic Delicatessen* ne constitue pas une exception seulement face à la production de **l'Estérel**; elle en est une dans toute la production poétique de 1950 à 1970.

La couverture du livre de poésie québécoise se limite le plus souvent au lettrage. Peut-être par économie. Aussi pour respecter un certain caractère "distingué" à la française. Certaines maisons, **l'Hexagone** et **l'Estérel**, accordent une attention particulière à la disposition du lettrage: nom d'auteur et titre au haut de la couverture, nom de l'éditeur tout au bas créent ainsi un heureux effet de "béance" par le vide que présente le centre de la couverture.

L'illustration en couverture ne se hisse guère au-delà du niveau "convenable". Les maquettes des **Éditions de l'Arc** utiliseront souvent l'illustration; elles sont médiocres. La couverture du *Gagne-espoir* de Marianne Favreau publié chez **Orphée** en 1961 constitue une heureuse exception. Sur un carton gris un montage photographique: une femme dont un panache d'original constitue les ailes. Le tout réparti sur les deux plats et le dos de la couverture.

Le livre d'artiste ne présente que peu d'intérêt à cet égard; on le conçoit habituellement pour une noble reliure.

La couverture trouve souvent un prolongement dans les rabats, simple confirmation physique de la prééminence accordée à la fonction "façade" de la couverture lorsqu'ils sont vierges. Dans la collection "Poésie canadienne" de **Déom**, ils

cachent pudiquement, l'un, une biographie de l'auteur accompagnée parfois d'une photo, l'autre, une liste des ouvrages déjà parus dans la collection. C'est la fonction "information" qu'on exploite ainsi dans les rabats tout en sauvegardant le visage pur de la couverture: le vice est dans les plis. Il arrive même dans *La Grande Muraille de Chine* de John Robert Colombo et Jacques Godbout, paru aux **Éditions du Jour** en 1969, que le rabat à trois volets joue un rôle symbolique: le rabat est interminable comme la muraille.

Moins pudiquement, le plat postérieur peut jouer le rôle informatif des rabats de "Poésie canadienne". Les **Éditions Nocturne** y publient la liste de leurs recueils. Le plat postérieur peut se contenter de prolonger visuellement le plat antérieur: "Poésie canadienne" ou *La Vie reculée* de Claude Haefely chez **Erta** (1954) se limitent à cette utilisation esthétique. Le plus souvent, le plat postérieur se satisfait de la nudité.

Reste le dos qui ne commence à exister que lorsque le recueil compte un nombre de pages suffisant. Les plaquettes se passent de dos. Le dos, en général étroit (les ouvrages de poésie au Québec souffrent rarement d'embonpoint comme le *Prométhée* de Roger Brien en quatre forts volumes), ne se prête guère aux fantaisies; il se limite habituellement au nom de l'auteur, au titre et, parfois, au nom de l'éditeur. Mais il ne faut pas négliger son rôle d'identification quand le volume se trouve sur des rayons. Et il arrive que le dos se prête à de légères fantaisies visuelles: les O du titre et du nom de l'auteur, au dos de *O Men O compadres* de David Rosenfield, paru chez **Orphée** en 1961, sont remplis comme de gros points.

En noir sur blanc

Une obsession: le livre québécois de poésie ne semble pas pouvoir sortir, entre 1950 et 1970, du carcan de l'impression en noir sur papier blanc. On compte les exceptions sur les doigts de la main.

Et ce n'est pas à des papiers blancs que font appel les éditeurs québécois mais à un papier blanc. En dehors du *Zéphyr Antique* ou du *Eggshell* des Papeteries Rolland, il ne semble pas y avoir de salut.

Cette fixation au blanc n'est pas sans rappeler une idée chère à Daniel Buren. Les musées et galeries n'exposent pas les oeuvres des artistes, ils s'exposent eux-mêmes par le truchement de leurs murs blancs:

on remarquera que jusqu'à aujourd'hui les changements se sont effectués dans le sens d'une simplification apparente tendant à créer cette fameuse autonomie de l'oeuvre dont nous parlons et dont le blanchissement systématique de tous les murs est le dernier avatar. Je dis avatar car il s'agit de toute évidence d'un phénomène de mode qui par définition ne sera peut-être plus de mise dans cinq, dix ou vingt ans mais qui aujourd'hui semble être l'une des

formes les plus achevées et les plus subtiles que le système ait trouvées pour tenir son discours. En effet, qui dit blanc dit vide, non encore fait, incomplet, vierge, sans effet: laisser un blanc, un bulletin blanc, une voix blanche. Blanchir signifie innocenter. En fait, on blanchit afin de créer artificiellement un vide que les oeuvres sont chargées d'occuper partiellement, en fait d'animer. Ce vide étant créé, il aspire en son centre et asservit sa proie, c'est-à-dire l'oeuvre. Oeuvre qui se laisse d'autant mieux séduire que tout la porte à croire à l'innocence du lieu qui la reçoit, qui s'est blanchi pour l'occasion et dont la virginité lui fait ressortir tous ses éclats. Oeuvre qui se moque du mur qui le lui rend bien! (...) ce mur, au lieu de mettre cette oeuvre en valeur comme chacun croit, lui fait dire en fait ce que le pouvoir veut qu'elle dise avec autant de force que le fait d'être accroché sur le travail d'un autre la détourne de son sens habituel, à tel point qu'on ne sait plus très bien qui peut quoi sur quoi.¹

Il y a là de quoi faire réfléchir au pouvoir de fascination qu'exerce la propre, la belle page blanche.

L'illustration

Il y a peu à dire de l'illustration du livre courant de poésie québécoise. L'édition francophone agit dans ce secteur avec une insouciance dont les résultats laissent peu de doute. Ce n'est pas parce qu'un poète a déjà crayonné quelques vagues dessins pour obéir à son psychiatre, parce que son enfant, son cousin ou son ami a fait de même qu'il doit encombrer son recueil de ces vagissements incolores, inodores et sans saveur sous l'oeil bienveillant d'un éditeur débonnaire.

Du côté du livre d'artiste, la production est mince pour la période qui nous intéresse. Après des débuts plus que prometteurs, **Erta** a tôt fait d'abandonner le livre expérimental pour se livrer au livre d'artiste "à la française". Il y a pour ce livre d'artiste une clientèle de collectionneurs qui n'existe guère pour le livre expérimental.

Les illustrations y sont parfois de bonne qualité. C'est le cas des six eaux-fortes de Marcelle Ferron pour un texte de Gilles Hénault *Voyage au pays de mémoire* (1960). Ces illustrations semblent aujourd'hui plus près de "la parole nue", de la nudité du cri dont parle Hénault alors qu'une certaine emphase du poème a mal vieilli.

Les gravures de Roland Giguère pour *Adorable femme des neiges* (1959) et *Naturellement* (1968) n'atteignent pas la qualité de celles de Marcelle Ferron. Elles recèlent un parfum un peu vieillot qui déçoit.

On éprouve la même légère déception à regarder les dix eaux-fortes de Roland Pichet pour *Apatride* de Michel Beaulieu publié à l'**Estérel** en 1966. Si la qualité de l'impression est excellente,

les eaux-fortes sont d'un style conservateur. Elles sont toutefois de meilleure qualité que les lithographies de Pichet pour *l'Eau et la pierre* de Guy Robert (1964). Également de Guy Robert, deux autres livres d'artiste nous laissent sur notre faim: *Intrême-Orient*, orné de pointes-sèches de Monique Charbonneau et *Trans-apparence*, doté de gravures de Berto Lardera, tous deux publiés en 1969, n'apportent rien à la conception générale du livre d'artiste malgré l'honnêteté de leurs illustrations. Et faut-il mentionner *Pour y croire encore* de Carl Daoust (1968) dont le seul mérite réside dans le très grand format?

L'Hexagone, Quartz

Cet examen de l'édition de poésie québécoise de langue française entre 1950 et 1970 par le biais des diverses composantes du livre matériel s'avèrerait incomplet s'il n'amorçait pas une réévaluation du travail de certaines maisons d'édition.

Cette réévaluation passe par l'accent déjà mis sur la qualité des livres expérimentaux lancés par **Erta** en 1950 et le regrettable glissement de cette maison d'édition vers le "beau" livre d'artiste où elle n'ajoute rien aux fleurons glorieux que la France a produits au cours du XXe siècle.

Cette réévaluation se doit de situer à sa juste place le livre matériel de poésie produit par **l'Hexagone**. La critique a été unanime à chanter les louanges de cette production tant au plan du texte que du livre matériel. Il s'agit d'un livre matériel de qualité, dans la tradition conservatrice du livre matériel français. Il est hanté par le vice de la collection.

Il arrive que le produit de **l'Hexagone** laisse carrément à désirer. Que le lecteur incrédule examine avec soin *Les Belles au bois dormant* de Pierre Trottier (1960). Il y verra des "trous" d'encre au titre de la couverture, du faux-titre et de la page de titre. Il verra que les titres des poèmes sont légèrement décalés les uns par rapport aux autres. Il pourra aussi noter l'inégalité de la répartition de l'encre et diverses "saletés" à maintes pages de ce recueil. Il jettera enfin un coup d'oeil sur la conception générale fort terne de *Pour les âmes* de Paul-Marie Lapointe (1964) ou de *Dans le sombre* Fernand Ouellette (1967).

Par contre le silence a entouré la publication des cinq remarquables recueils produits par les **Éditions Quartz** de 1958 à 1960. Variété des formats, qualité des illustrations, utilisation d'une encre de couleur pour les *Poèmes de la sommeillante* de Kline Sainte-Marie (1958), négation du rôle traditionnel de façade pour la couverture d'*Objets de la nuit* de Jean-Paul Mastino (1959) dont le texte commence au haut du plat antérieur de la couverture pour se terminer au bas du plat postérieur en passant par deux larges rabats, utilisation d'un caractère de dactylo pour *Once* de Peter Byrne: les **Éditions Quartz** explorent les diverses facettes du livre matériel. Mais comme les livres expérimentaux des débuts d'**Erta**, les cinq ouvrages des **Éditions Quartz** resteront méconnus.

1. Daniel Buren, *Rebondissements*, Bruxelles, Daled & Gevaert, 1977, p. 46-47.

Les débuts de l'influence américaine

Vers la fin de la période qui nous intéresse, quelques ouvrages tentent de sortir du carcan du modèle français qui a hanté le livre français d'ici depuis ses débuts. *Pour la grandeur de l'homme* de Claude Péloquin (1969) est entièrement dactylographié sur un papier brun qui semble un papier d'emballage de luxe. Le livre bénéficie d'une superbe maquette de couverture imprimée en blanc sur papier mauve. Livre magnifique dans sa simplicité.

La même année, Roger Soublière publie le premier livre-objet de l'édition québécoise, *L'Antican*. Comme son titre l'indique, il s'agit d'une boîte de conserve au fond de métal, au corps également de métal entouré d'un papier glacé offrant dessin, titre, photo de l'auteur et prix (\$3.95), le tout recouvert d'un couvercle de plastique permettant ouverture et fermeture à répétition. À l'intérieur, des poèmes imprimés sur des rondelles de cartons blanc. *L'Antican*, une des premières traces d'humour dans le livre matériel de poésie québécoise, toujours fort sérieux.

Le livre matériel de poésie anglophone

La découverte de cette recherche reste la qualité remarquable de quelques ouvrages de poésie en anglais publiés au Québec.

Louis Dudek est le principal artisan de ces beaux livres matériels de poésie. On le rencontre d'abord comme directeur d'une collection "McGill Poetry Series" qui compte neuf publications de 1956 à 1965. Si les premiers ouvrages sont fort modestes, les derniers atteignent une qualité certaine. *Night is a Flaming City* de Michael Malus (1963) frappe par l'utilisation de la photographie et son beau papier gris pâle. Il faut aussi noter la qualité de la couverture de *Bring Forth the Cowards* de Pierre Coupey (1964) et de *God's Kaleidoscope* de Stephen Samuel Smith (1964) de même que la beauté des illustrations de *God's Kaleidoscope* et de *Tiptoeing on the Mount* de Seymour Mayne (1965).

Mais c'est chez **Delta Canada** fondée par Louis Dudek en 1965 qu'on rencontre les plus beaux ouvrages de poésie anglophone publiés au Québec. Le premier recueil paru chez **Delta Canada**, *Wrestle with an Angel* d'Everson (1965), frappe par le nombre et la qualité des illustrations de Colin Haworth. L'originalité de la mise en page retient également l'attention.

La réussite la plus marquante de **Delta Canada** restera sans doute *Pictures on the Skin* d'Eldon Grier (1967) à cause des nombreux dessins et collages de Sylvia Tait, parfois à pleine page, qui ornent cet ouvrage. Une page en regard entièrement noire met en valeur les couleurs flamboyantes d'un dessin.

Il faut aussi souligner deux ouvrages de Glen Siebrasse, *The Regeneration of an Athlete* (1965) et *Man: Unman* (1968). Le premier fait appel, comme support à l'impression des poèmes, à un carton brun qui correspond au caractère rugueux,

"primitif" des poèmes, *Man: Unman* est imprimé sur un papier d'emballage ligné. L'astuce? Imprimer la moitié de l'ouvrage sur le papier d'emballage placé de sorte que les lignes soient verticales, l'autre moitié sur le même papier à lignes horizontales.

Dans le reste de la production plus qu'honnête de **Delta Canada**, soulignons la couverture intéressante de *Trouvailles* de Frank R. Scott (1967) et la qualité de la reproduction des dessins abstraits de Gérald Robitaille pour *Images*, essai de poésie bilingue de Robitaille (1969).

Le livre de poésie de 1970 à 1980

Quelques heureux exemples d'un livre matériel de qualité produit au Québec entre 1950 et 1970 vont-ils constituer l'amorce d'un travail plus poussé lors de la décennie qui suit?

Le rythme de production s'alanguit. Le filon nationaliste qui a assuré un regain de vigueur à la poésie québécoise au cours des années soixante voit son caractère d'opposition fringante s'effriter lors de l'arrivée au pouvoir du Parti Québécois en 1976. La montée vertigineuse des coûts dans le domaine du livre constitue un autre frein à l'exploration du livre matériel.

Le livre matériel de poésie d'ici s'affadit au moment où ce livre connaît ailleurs une vitalité exceptionnelle. Qu'il suffise de signaler les beaux objets que constituent les livres de Jean-Luc Parant en France ou, plus près de nous, l'excellent travail de **The Coach House Press** à Toronto.

Souhaitons que le champ nouveau des études sur le livre matériel d'ici saura donner à celui-ci un second souffle dont il a grand besoin.

COÉDITIONS

Wilson & Lafleur
SOULÉ

CLAUDE ANANOU

Directeur de l'édition

C.P. 1654, Place d'Armes
Montréal, Québec H2Y 1S5
(514) 845-7605 288-7153