

Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire

Jean-Marcel Duciaume

Volume 18, numéro 2, automne 1982

L'objet-livre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036764ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036764ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Duciaume, J.-M. (1982). Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire. *Études françaises*, 18(2), 89–98. <https://doi.org/10.7202/036764ar>

Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire

JEAN-MARCEL DUCIAUME

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant la valeur *littéraire* du livre, ce à quoi on s'est toujours arrêté, mais le livre en soi, le livre dans sa production matérielle, le livre pris comme «motif». La manière dont il a été traité, voire transformé par l'artiste ou encore par le «maître-d'œuvre», l'artisan responsable de l'intégration de tous les éléments composants du livre d'artiste (maquette, design, typographie, illustration, impression, etc.). Après avoir défini le «livre d'artiste» et montré ce en quoi il se distingue du «livre d'art», du «livre de luxe», du «livre illustré», du «livre-objet», et défini également la tradition dans laquelle il s'inscrit, nous présenterons un bref historique du livre d'artiste au Québec.

On souhaiterait, bien entendu, que la définition du «livre d'artiste» surgisse d'elle-même, de la pratique ou de la fréquentation du livre, mais la production est tellement abondante et les directions si disparates qu'on ne peut guère s'y hasarder. Il faut donc procéder de façon rigoureuse, à partir de critères suffisamment objectifs pour qu'on ne risque pas d'embrasser trop ou trop peu.

Claudette Hould adopte d'emblée «la règle de l'estampe originale, c'est-à-dire les œuvres obtenues par les procédés traditionnels de la gravure (burin, pointe-sèche, eau-forte, bois linoléum) ou par les procédés d'impression sérigraphique et lithographique à condition que tout procédé photomécanique soit rigou-

reusement exclu»¹. Cette première règle l'amène à ranger *Danse dans la neige*² parmi les livres d'artistes, parce qu'on y trouve une sérigraphie de Riopelle et que le livre a été tiré à cinquante-trois exemplaires. Ce sont là, à mon avis, des raisons insuffisantes; à ce compte-là, les treize exemplaires de tête de *la Main au feu* de Roland Giguère publié à l'Hexagone en 1973 et accompagné d'une sérigraphie en couleurs hors texte de l'auteur, seraient des livres d'artiste. On sait toutefois qu'à l'Hexagone, si on a publié de beaux livres, on n'a jamais commis un seul livre d'artiste. *Danse dans la neige* est de plus imprimé à l'offset pour le texte et pour les dix-sept photographies de Maurice Perron. Pourtant, l'édition limitée de la photographie d'art comme pour la gravure est pratique courante aux États-Unis, et un livre où les clichés photographiques seraient entièrement tirés à la main, numérotés et signés par l'artiste pourrait peut-être accéder un jour au statut de livre d'artiste. Dans les circonstances, il faut reconnaître qu'il s'agit tout au plus d'un «livre de luxe», d'un «livre illustré» ou encore d'un «livre d'art».

*Le Riopelle chasseur d'images*³ de Guy Robert, même en édition de luxe (comprendre édition de tête), limitée à cent cinquante exemplaires signés par Guy Robert, et en dépit des deux lithographies originales de Riopelle, n'est toujours qu'un livre d'art. De même, l'édition de tête d'*Un homme et son péché*⁴ n'est toujours qu'un livre de luxe, même s'il est abondamment illustré.

Nous posons en principe que le «livre d'artiste» est le fruit d'une production artisanale généralement réalisée en dehors des circuits de l'impression dite commerciale, par une ou plusieurs personnes. Idéalement et traditionnellement le livre d'artiste est fabriqué à partir de papiers fins, généralement faits à la main; la typographie est réalisée à partir de caractères d'imprimerie choisis pour leur lisibilité et leur beauté. La composition se fait à la main, l'impression également. L'illustration est constituée d'estampes ou

1 Cf *Cahiers d'histoire de l'art III, Répertoire des livres d'artistes au Québec 1900-1980*, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 1980, 72 p (Prépublication d'un travail plus important à paraître) p 6

2 François-Marc Gagnon, Fernande Saint-Martin, Françoise Sullivan Et des témoignages de Jean-Paul Mousseau, Françoise Riopelle, Gilles Hénault, René Picard, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Jeanne Renaud, Marcelle Ferron, Bruno M Cormier, Fernand et Thérèse Leduc, *Danse dans la neige*, Montréal, Éditions Vincent Ewen, 1977

3 Guy Robert, *Riopelle chasseur d'images*, Montréal, les Éditions France-Amérique, 1981, 280 p

4 Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, 47 images de Jean-Paul Ladouceur, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 1979, 280 p

de gravures originales tirées à la main par l'artiste ou sous sa direction immédiate; la reliure est le plus souvent laissée aux soins du collectionneur, l'éditeur ne fournissant qu'un boîtier ouvragé à la main; l'amateur commandera une reliure d'art faite à la main.

Le tirage est limité et l'ouvrage accompagné d'un justificatif, numéroté et signé par l'auteur et l'artiste; comme pour toute édition de gravures ou d'estampes, les plaques devraient être rayées, les soies et les pierres effacées.

Il faut, dans l'application de ces exigences, user de discernement. On ne saurait demander à Émile Nelligan de signer les exemplaires de *Je sens voler...*⁵ publié en 1977. Il faut considérer le *Let us begin with night*⁶ de Raymond Gariépy, publié à quinze exemplaires, tous autographes à l'exception de la page de titre réalisée en linogravure comme l'exemple extrême du livre fait main. Il se distingue des quelque trente manuscrits de René Char enluminés par les grands peintres du XX^e siècle (Arp, Braque, Ernst, Léger, Miro, Picasso, etc.) par sa volonté de faire livre dans un tirage qui n'est plus unique. L'auteur, dans son justificatif, considère *Let us begin with night* comme un manuscrit enluminé à tirage limité; nous pensons pouvoir l'accepter comme livre d'artiste puisqu'il répond à la presque-totalité des critères, exception faite de la typographie.

Toute définition demande à être nuancée. Comme nous l'avons vu, Claudette Hould insiste pour qu'en sérigraphie et en lithographie «tout procédé photomécanique soit rigoureusement exclu». Or, l'artiste aujourd'hui utilise de façon courante des clichés photographiques dans la préparation des soies sérigraphiques ou des plaques lithographiques, tout en restant créateur au niveau de la composition de l'image à tirer, dessinant, transformant le cliché qui n'aura été qu'un point de départ. Nul ne contestera l'originalité des estampes d'un Gilles Boisvert, par exemple, qui restent encore tirées à la main sur une presse à lithographie. Je ne vois pas comment on pourrait refuser à un livre qui comporterait de telles estampes le statut de livre d'artiste, s'il répond par ailleurs à tous les autres critères. Cette question de l'interférence du photomécanique soulève un autre problème : celui de la photocomposition. Cela va à l'encontre de toute la tradition du livre d'artiste qui a toujours été composé et imprimé à la

5. Louis Pelletier, *Je sens voler...*, Neuf eaux-fortes et un burin originaux exécutés par Louis Pelletier, Textes d'Émile Nelligan, Saint-Antoine-sur-Richelieu, chez l'artiste, 1977.

6. Raymond Gariépy, *Let us begin with night*, Poem and suite of six etchings, Edmonton, Atelier de Celles, 1978.

main. On procédera avec prudence, pesant les différents critères avant de prendre une décision quant à chacun des ouvrages qui dévient des normes prédéfinies.

Le livre artisanal tend parfois vers l'expérimentation ou la contestation. C'est le cas de l'*Abécédare*⁷ de Roland Giguère que l'on range parmi les livres-objets, pas tant parce qu'il a été fait par procédé photomécanique, car le bleu d'architecte est dans ce cas tiré à la main, littéralement si l'on songe que ce livre sur double rouleau compte plus de trente mètres de long, mais en raison surtout de sa forme, qui est celle du parchemin enroulé. Il y a là volonté créatrice de jouer avec la forme même du livre, de la contester, voire de la détruire. C'est le cas de la plupart des livres publiés aux Éditions Graffone de Graff. Dans les *Lettres mortes*⁸, l'artiste insère ses douze lettres-textes dans des enveloppes et accompagne chacune d'une eau-forte originale. Les enveloppes, dûment affranchies de timbres originaux de l'artiste imprimés à l'offset, sont placées dans un coffret en cuirette noire en forme de cercueil capitonné de taffetas blanc. Ce n'est plus un livre mais bien un objet qui n'est pas sans rappeler le macabre de tant d'objets surréalistes. Il en va de même pour le *Rose nanan (sucé longtemps)*⁹ où les recettes sont imprimées sur papier de cellophane et pour le *Graff dinner*¹⁰ où les recettes et les estampes et gravures sont présentées dans une boîte en carton blanc imitant les emballages de tartes. C'est par leur caractère d'objets que ces œuvres prennent vie et la règle de l'estampe originale ne saurait leur enlever ce statut d'objet, de livre-objet. Ce genre de publications pourrait à lui seul justifier une étude approfondie.

Parler du livre d'artiste, c'est d'abord et avant tout parler d'une re-naissance du livre, de la redécouverte d'une tradition qui remonte, en ce qui concerne le document orné d'illustrations, bien avant Gutenberg. Les rapports entre l'écrit et l'illustration remontent au papyrus égyptien où, généralement, les «livres des morts», quand ils s'adressaient à des personnages riches ou importants, se retrouvaient peints dans toutes les marges. Au Moyen Âge, les mécènes commandaient à des artistes l'enluminure de leurs manuscrits et on connaît les nombreux «livres d'heures»

7 Roland Giguère, *Abécédare*, Poèmes de Roland Giguère, ornés par Gérard Tremblay, Montréal, Éditions Erta, 1975

8 Carl Daoust, *les Lettres mortes*, Textes et eaux-fortes de l'artiste, Montréal, Éditions Graffone, 1973

9 Jehane Benoît, *Rose nanan (sucé longtemps)*, Sérigraphies de Pierre Ayot, Montréal, Éditions Graffone, 1973

10 Claude Arseneault *et al.*, *Graff dinner*, Montréal, Graff, 1978

richement enluminés qui ont connu avant la fin du XV^e siècle plus de cinq cents éditions différentes.

Avec l'invention de l'imprimerie et l'apparition de la gravure sur cuivre, à laquelle se sont adonnés des peintres tels que Dürer, Vinci, Rembrandt, Fragonard, Goya, Delacroix et Blake, et la lithographie pratiquée par Daumier, Manet, Degas, Cézanne et Redon, le livre illustré connaît aux XVII^e, XVIII^e et au début du XIX^e siècles une grande vogue qui finit cependant par disparaître avec l'arrivée au XIX^e siècle de la presse rotative qui, si elle rendait le livre plus communément accessible, scellait du même coup le sort réservé au «beau livre» devenu du même fait objet de nostalgie.

Cette nostalgie du livre bien fait donne naissance, dès la fin du XIX^e siècle, à une double tradition européenne, l'une anglaise, l'autre française, qui toutes deux auront leur répercussion en Amérique.

En Angleterre, insatisfait de la qualité du livre de l'époque victorienne, William Morris fonde en 1891 le Kelmscott Press. Ayant étudié attentivement les plus beaux incunables, il rêve d'un retour aux sources, au travail de la main. Il conçoit et fait fondre de nouveaux caractères typographiques, passe des commandes de papiers fins faits à la main exclusivement pour lui, suscite en Angleterre la fabrication du parchemin qu'il utilisera dans ses ouvrages les plus précieux. Tous ses livres porteront la même signature : conception graphique impeccable, larges marges bien proportionnées, illustrations commandées aux meilleurs graveurs sur bois de l'époque, impression à la main sur presse Albion.

Son influence, qui s'étend rapidement jusqu'en Amérique, touche surtout la typographie et le travail bien fait. L'illustration est ici secondaire, décorative. Douglas Lochhead la passe même sous silence dans son introduction au *Reader, Lover of Books, Lover of Heaven*¹¹. Il dit que, comme Morris avant eux, les artistes de l'Ontario continuent sur sa visée, utilisant du papier fait main, de beaux caractères lisibles, travaillant de façon impeccable à la presse et la reliure à la main... il parle ensuite de la qualité du design et de la composition mais pas de l'illustration. C'est l'activité typographique qui est au cœur même de ce travail d'édition.

L'influence de Morris joue aussi au Québec. Si l'on y regarde de près, ce sont les mêmes préoccupations qui animent le

11 *Reader, Lover of Books, Lover of Heaven*, A catalogue based on an exhibition of the book arts in Ontario compiled by David B. Kotin with a checklist of Ontario private presses by Marilyn Ruete and an introduction by Douglas Lochhead, Willowdale, North York Public Library, 1978, 109 p

typographe Roland Giguère au moment où il fonde les Éditions Erta en 1949. La plupart de ses premiers ouvrages, ceux qui datent d'avant son séjour en France, marquent son engouement pour la typographie d'abord. Il suffit à cet égard de lire, pour s'en convaincre, les propos que tient Denise Marsan quand elle souligne à juste titre que *Faire naître* le premier ouvrage paru aux Éditions Erta en 1949, «se présentait comme un véritable catalogue de caractères — tous ceux des Arts graphiques y passèrent — un délire typographique : on découvrait la *magie* de l'imprimerie, cet *art noir...*»¹².

Cependant, «le bibliophile français n'a pas les mêmes exigences que le *booklover* d'Angleterre ou d'Amérique : celui-ci veut un livre parfait. Nous demandons du livre grandiose¹³». Dès 1875, on voit donc en France la naissance d'une nouvelle tradition du livre. Cette année-là, Manet illustre en lithographie le poème d'Edgar Allan Poe, *le Corbeau*, traduit par Mallarmé et publié à Paris chez Lesolde. Ici l'illustration se partage à part égale avec le texte : huit feuillets de poèmes, huit de lithographies. L'année suivante Manet grave un bois pour *l'Après-midi d'un faune* de Mallarmé (Paris, A. Derenne). Le coup de barre est ensuite donné par le célèbre marchand de tableaux Ambroise Vollard qui entre en 1900 dans l'aventure de l'édition commandant à Bonnard les lithographies du *Parallèlement*¹⁴ de Verlaine et du *Daphnis et Chloé*¹⁵ de Longus. À sa mort, survenue en 1974, Ambroise Vollard avait fait paraître vingt-sept titres et on en comptait encore vingt-quatre en préparation. Dès 1909, Henry Kahnweiler, aussi marchand de tableaux, accède à l'édition et, au cours des cinquante années qui suivent, il publie plus de trente-six livres d'artiste. À eux deux, ils se partagent près du tiers des titres publiés en France avant 1960.

Deux éléments importants font que la tradition française se distingue de l'anglaise : l'accent mis sur l'illustration d'une part, et la notion même de livre qui éclate. Les lithographies de Bonnard,

12 Denise Marsan, introduction au catalogue *Éditions Erta*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, ministère des Affaires culturelles, p 7 Catalogue d'une exposition tenue à la B N en mars-avril 1971

13 Maximilien Vox, *Lettre à un bibliophile*, caractère Noel, 1957, cité par W J Strachan, *The Artist and the Book in France the 20th Century Livre d'artiste*, New York, Georges Wittenborn, Inc , 1969, p 19

14 Paul Verlaine, *Parallèlement*, 108 lith et 9 bois gravés de Pierre Bonnard, Paris, Vollard, 1900

15 Longus, *les Pastorales, ou Daphnis et Chloé*, traduction de J Amyot, revue, corrigée et complétée par Paul-Louis Courier, 151 lith de Pierre Bonnard, Paris, Vollard, 1902

par exemple, envahissent toute la page, quand elles ne courent pas sur deux pages en regard, et se fondent pour ainsi dire dans le texte : c'est là l'une des plus belles réussites du genre. À la notion de livre, on substituera celle d'album, à cause des grands formats auxquels on aura recours.

C'est là la tradition à laquelle le Québec souscrit à la fin des années cinquante. Cette influence deviendra marquante à partir de 1958, avec la parution des *Archipels signalés*¹⁶ et de *la Fille unique*¹⁷.

L'illustration prend une telle importance dans certains de ces livres que parfois un seul poème sert de prétexte à toute une suite de gravures, c'est le cas du livre intitulé *les Imagiers*¹⁸ où un poème de Gilbert Langevin suscite douze interprétations graphiques différentes.

La publication du livre d'artiste connaît au Québec, depuis une douzaine d'années, un essor considérable. Claudette Hould signale, dans l'introduction de son *Répertoire des livres d'artistes au Québec 1900-1980*, que sur les 249 livres répertoriés, 195 ont été publiés entre 1970 et 1980.

Au Canada anglais cette tradition est pour ainsi dire inexistante. Une seule exception véritable, celle de Charles Pachter qui, natif de Toronto, a fait des études à la Sorbonne et au Cranbrook Academy of Art de Bloomfield Hills, Michigan. C'est à Cranbrook qu'il produit ses livres d'artistes à l'exception du dernier qui a été fait à Toronto. Des douze livres publiés, onze l'ont été entre 1964 et 1969, le douzième est paru en 1980. Six ont été le fruit de sa collaboration avec Margaret Atwood. Son *Speeches for Doctor Frankenstein*, poème de Margaret Atwood, a été tiré à Cranbrook à quinze exemplaires. Pachter a fabriqué son propre papier, huit cahiers de couleurs différentes auxquelles viennent s'ajouter en harmonie ses illustrations couleurs où il utilise à la fois la linogravure, le bois gravé, la sérigraphie et l'impression d'objets trouvés. Un livre d'artiste d'une grande réussite daté de 1966. En 1980, à ses dépens toujours, il publiait *The Journals of Susanna Moodie*, de Margaret

16 Jean René Major, *les Archipels signalés*, lith originales de Roland Giguère, Montréal, Erta, 1958

17 Françoise Bujold, *la Fille unique*, textes et gravures de l'artiste, Montréal, les Éditions Goglin, 1958

18 Gilbert Langevin, *les Imagiers*, Préface de Françoise Bujold, douze gravures en couleurs et à pleine page de Kittie Bruneau, Danig Charland, Sandra Cole, M Françoise Condamin, Monique Dussault, Réjean Lemay, Janine Leroux-Guillaume, Anne Lewis, Mariel Pilon, Denis Schneider, Shagri, Josette Trépanier, Montréal, Éditions Sagitta, 1977

Atwood, ouvrage qui comprend 30 poèmes de l'auteur et 30 sérigraphies de Pachter, le tout présenté sous la forme du journal intime. Au Canada anglais, on lui reproche d'accorder plus d'importance à l'estampe qu'à la production du livre. Faut-il comprendre que Pachter aurait subi en France une influence qui l'apparenterait à l'artisan québécois plus qu'à ses concitoyens? Tout porte à le croire.

En 1969, Strachan¹⁹ affirme que la tradition du livre d'artiste est à peu près inconnue à l'extérieur de la France. Nous pensons lui avoir offert jusqu'ici un démenti en démontrant qu'elle existe et qu'elle connaît un essor fulgurant au Québec.

Paradoxalement, le premier livre d'artiste paru au Québec est de langue anglaise. Il s'agit du *Canadian Wild Flowers, Painted and Lithographed by Agnes Fitz Gibbon*²⁰, with *Botanical Descriptions by C.P. Traill*. Montréal *printed and published by John Lovell*, 1868.

L'ouvrage de Agnes Fitz Gibbon et de sa tante Catherine Parr Traill doit surtout au hasard d'être le premier livre d'artiste québécois. C'est Agnes Fitz Gibbon qui en rend compte elle-même dans l'introduction de la quatrième édition parue en 1895.

En 1863, Madame Traill propose à un éditeur de Toronto un manuscrit intitulé *Studies of Plant Life in Canada* qui le refuse faute d'illustrations. Agnes Fitz Gibbon découvre qu'elle peut réussir d'après nature des dessins de fleurs et plantes et en 1865 elle propose à sa tante une collaboration. Elles entreprennent de faire un livre dont elles vendent en souscription cinq cents exemplaires. C'est alors que les problèmes commencent à surgir : à la veille de la Confédération, elles avaient promis de livrer un ouvrage entièrement fait au Canada mais ne pouvaient trouver ici un imprimeur en mesure de reproduire les dessins de Madame Fitz Gibbon en chromo-lithographie, personne n'ayant au Canada de telles installations. Un ami de Toronto lui prête une pierre à litho sur laquelle elle réussit à transposer un premier dessin. L'essai étant concluant, elle couche ses dessins sur dix pierres et fait faire le tirage par un Monsieur Fuller de Toronto. Une fois terminé le tirage, avec l'aide de deux ou trois amis, Agnes Fitz Gibbon rehausse à l'aquarelle chacune des copies des dix planches (un

19 *Op cit*, p 19

20 Agnes Fitz Gibbon est née Agnes Dunbar Moodie, fille aînée de Suzannah Moodie, l'héroïne de l'ouvrage précité de Margaret Atwood, *The Journals of Susanna Moodie*. Agnes épouse en 1850 Charles Fitz Gibbon et en secondes noces en 1870 le lieutenant-colonel Brown Chamberlin, ce qui explique qu'elle signe plus tard Agnes Chamberlin

grand total de 5 000 gravures) et le livre paraît trois ans plus tard à Montréal chez Lovell.

Ses planches sont une réussite extraordinaire de composition, de profondeur du dessin et de couleurs. Le succès est tel que les amateurs de Montréal souscrivent à une deuxième édition de cinq cents exemplaires, réalisée de la même façon et publiée chez Lovell en 1869. Ayant effacé toutes ses pierres, Agnes Fitz Gibbon dut refaire tous les dessins, et la comparaison des deux éditions nous permet de voir l'inexpérience de cette artiste par ailleurs fort courageuse. Cinq des dix dessins sont cette fois inversés : le temps de comprendre que reproduire sur pierre les dessins de la première édition donnait une image inversée. La troisième édition paraît en 1870.

En 1885, Catherine Parr Traill publie enfin son *Studies of Plant Life in Canada*²¹ avec des illustrations signées Agnes Chamberlin. L'ouvrage paraît cette fois en chromo-lithographie et les images nous paraissent fades comparées à celles du premier livre peint à la main.

En 1895, une quatrième édition du *Canadian Wild Flowers* est publiée à Toronto chez William Briggs. Les planches sont tirées à partir des pierres conservées depuis 1869 et de nouveau peintes à la main pour ne pas compromettre la qualité de l'image. En somme, sur une période de trente ans, quatre éditions, 20 000 gravures rehaussées à l'aquarelle. Comment ne pas reconnaître qu'il s'agit là d'un livre d'artiste au sens le plus strict du terme.

Les premières années du livre d'artiste au Québec sont surtout marquées par une collaboration France-Canada, collaboration importante mais dont on ne peut surtout pas se réclamer. Nous pensons ici à la publication en 1916 à Paris chez Delagrave du *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon avec des illustrations originales de Suzor-Côté. À Clarence Gagnon qui en 1928 avait illustré pour Mornay *le Grand Silence blanc* de Louis Frédéric Rouquette, ouvrage tiré à 725 exemplaires contenant plus de cent compositions, culs-de-lampe, lettrines, bois gravés, sérigraphies, le tout souvent rehaussé à la main, surtout pour les blancs. Le livre vaut d'ailleurs la peine d'être examiné à la loupe car on peut y voir ainsi le coup de pinceau final qui donne à l'image toute sa profondeur. En 1933, Clarence Gagnon voit paraître chez Mornay son *Maria Chapdelaine* dont l'impression est achevée depuis

21 Catherine Parr Traill, *Studies of Plant Life in Canada*, Ottawa, A S Woodburn, 1885, 888 p

1930. L'artiste aura mis trois ans à relever à la main les cinquante-quatre illustrations de ce livre tiré à 2 080 exemplaires.

Pendant ce temps-là, à Montréal, chez Louis Carrier, en 1929 paraît *Vieilles choses, vieilles gens* de Georges Bouchard illustré de 23 bois gravés en couleurs signés Edwin Holgate. Le même Holgate qui, en 1931, signe les 13 bois gravés du *Metropolitan Museum* de Robert Choquette «achevé d'imprimer le quatre décembre mille neuf cent trente et un sur les presses du Hérald Press à Montréal pour le compte de M.M. Robert Choquette et Edwin Holgate. Typographié sous les soins de M. Charles H. Barnard». L'ouvrage est tiré à quatre-cent-soixante-quinze exemplaires dont vingt-cinq hors-commerce. Ces deux ouvrages ont été signés par les auteurs et l'artiste.

Cette période prend fin avec la parution en 1939 de l'ouvrage de Cécile Chabot intitulé *Vitrail*. Ce livre, publié aux dépens de Bernard Valiquette, comporte des poèmes et des illustrations de l'auteur dont le partage se fait comme suit : 20 exemplaires, avec six aquarelles originales de l'auteur, numérotés de 1 à 20; 20 exemplaires, avec six eaux-fortes originales de l'auteur, numérotés de 21 à 40; 60 exemplaires, avec une aquarelle originale et six hors-textes, numérotés de 41 à 100, constituant l'édition originale. Tous les exemplaires sont hors-commerce et tous sont signés Céline Chabot. Cet ouvrage constitue un exemple assez particulier d'édition artisanale. Il arrive fréquemment que les exemplaires de tête d'un tirage soit accompagnés d'une oeuvre originale, aquarelle, gouache ou dessin, mais normalement tous les exemplaires sont illustrés d'un même ouvrage, d'une même gravure. Ce livre annonce déjà l'expression ultime du livre d'artiste où chacun des exemplaires comporterait une ou plusieurs pièces iconographiques uniques.