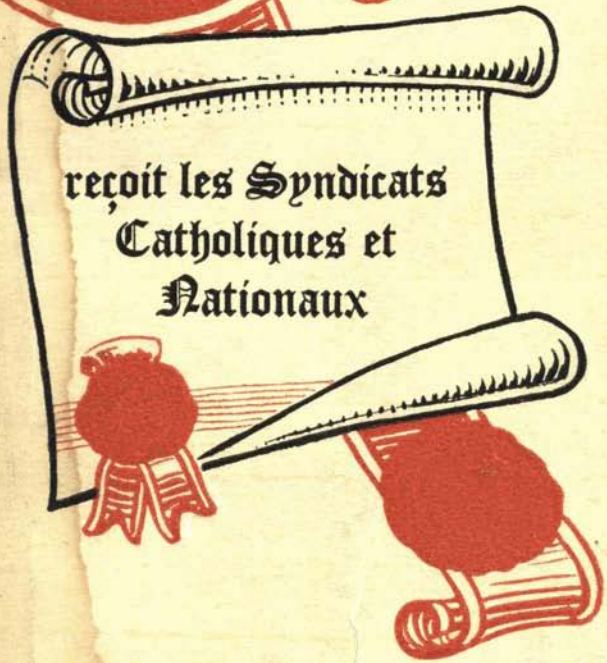




**Garden
City
Press**



reçoit les Syndicats
Catholiques et
Nationaux

GARDEN CITY PRESS

G. VAN WTBERGHE
(G. VANUT)

Chef de fabrication et
surintendant général



ALBERT CHICOINE

Prote et contremaître de
composition



LOUIS EVEN

Chef linotypiste



Mlle M. L. MAGUIRE

Chef monotypiste



A. SANSCARTIER

Contremaître pressier



PAUL PRADET

Contremaître de reliure
section du livre



Mlle. A. FRANCOEUR

Contremaîtresse de reliure
section des magazines



29

1923
(10 JUIN)

*L'imprimerie est l'art
de tous les arts.*

Z
232
G37G3



GARDEN CITY PRESS

G. VAN WTBERGHE

THE Industrial & Educational Publishing Co., Limited, établit sa première imprimerie à Montréal, rue St. Alexandre, où elle débuta dans la publication de revues techniques intéressant les diverses industries.

La prospérité de la compagnie devait cependant amener de grandes transformations dans ses travaux comme dans tout ce qui touchait à l'exécution de ceux-ci. Inspiré par le désir de fonder un établissement modèle, offrant, en outre d'une installation moderne le bien-être pour les employés, M. J. J. Harpell, président si actif de la compagnie, conçut l'idée vaste et humanitaire de construire à proximité de Montréal, mais dans un site idéal de commodité, de tranquillité, de repos et de bien-être l'établissement qui devait porter le nom de Garden City Press. Non content d'avoir érigé un des ateliers d'imprimerie les plus vastes et les mieux outillés de la province de Québec et même de tout le Dominion, M. Harpell résolut de travailler au bien-être de ses collaborateurs et de ses employés, les plus humbles.

Dans ce but, il fit construire autour de Garden City Press, des cottages pittoresques et pourvus de toutes les commodités pour le bénéfice de ses employés, créant ainsi Gardenvale, qui forme aujourd'hui un petit domaine plein de coquetterie, de pittoresque, de tranquillité et de salubrité.

Quelques illustrations qui accompagnent ce texte donneront une idée des ateliers spacieux, bien éclairés et aérés et pourvus d'un matériel moderne et perfectionné. En même temps, elles feront voir quelques coins du site enchanteur au milieu duquel "Garden City Press" est bâti, ainsi que les cottages où les employés jouissent des commodités et des avantages inconnus aux ouvriers travaillant dans les imprimeries des grandes villes.

Cependant M. Harpell, tout en consacrant son activité à l'amélioration du sort de ses employés, n'oublia point le côté moral de son entreprise. Envisageant l'avenir sous son vrai jour et avec toutes ses exigences croissantes, il résolut aussi de travailler pour l'ouvrier de demain. Dans ce but il institua une école d'apprentissage des métiers de l'imprimerie, non pas avec l'idée de créer un surnombre de main-d'œuvre dans ces métiers, mais avec l'intention bien justifiable de pourvoir ses établissements d'une main-d'œuvre d'élite et de former des ouvriers, possédant la compétence nécessaire pour produire des travaux parfaits.

Le typographe aujourd'hui doit posséder une instruction dont beaucoup d'autres métiers peuvent à la rigueur se passer. Plus ses connaissances intellectuelles sont étendues, plus sûrement il produit un travail excellent. L'imprimerie étant l'agent de propagande de toutes les idées, ses artisans doivent posséder des connaissances suffisantes pour les exprimer d'une façon appropriée, juste et artistique.

La compétence du typographe est très souvent subordonnée à sa production. C'est de la vitesse et de la production que l'on veut. La qualité du travail, dans ce cas, ne devient qu'un souci de second rang et le travail "conscientieux" est presque inconnu. Comment dans ces conditions et avec de telles exigences, un typo peut-il se soucier de l'art et de la beauté de son travail? Voilà pourquoi nous ne sommes plus des artistes comme les imprimeurs du siècle dernier, même plus des érudits; voilà pourquoi nous trouvons tant de typos qui ne connaissent que très imparfaitement leur orthographe et qui ne possèdent pas même les notions de l'art dont leur goût est dépourvu.

Garden City Press fait aujourd'hui des efforts pour remettre à l'honneur les qualités qui distinguaient nos pères typos, pour faire revivre le goût du beau et le beau lui-même avec son style clair, précis, avec sa touche délicate et vigoureuse à la fois.

Et pour arriver à un succès, même lent, il faut que les apprentis de Garden City Press puissent recevoir une éducation appropriée au métier ardu qu'ils sont appelés à exercer. A cette fin, ils reçoivent des leçons particulières pour compléter leur instruction d'abord. Ils reçoivent aussi des leçons de technique et de pratique en typographie, en impression et en reliure. Ils recevront, au moment voulu, des leçons de dessin et de peinture, afin de développer chez eux le sens artistique dont ils auront besoin plus tard. Personne ne pourra contester que les apprentis de Garden City Press soient plus fortunés que ceux des autres ateliers d'imprimerie, où les deux premières années d'apprentissage se passent entre le balai et la ficelle.

Pour les compagnons, Garden City Press va installer incessamment, une salle de lecture, où ils pourront trouver

et étudier des livres et des revues qui traitent de l'imprimerie. En outre, des causeries seront données de temps à autre, sur des sujets qui intéressent leur métier; de façon à les familiariser avec les nouvelles méthodes de travail, des perfectionnements divers, et à les ramener en même temps vers le classique de nos pères.

Quant aux conditions de travail des compagnons de Garden City Press, elles paraissent excellentes. Jamais d'époque de dépression, du travail stable à l'année. Jamais de journées raccourcies, mais la pleine limite de travail.

A ces conditions exceptionnelles, il faut ajouter que tout employé porte une assurance collective qui varie de \$500 à \$3000 selon les années de service.

Et pour terminer, disons un mot de l'avenir de Garden City Press. Etant déjà aujourd'hui un des plus considérables établissements du genre, il est susceptible néanmoins de développement et d'expansion dans ses diverses branches. En effet, après avoir installé un nouveau département de reliure pour le livre, la direction songe à amener à Gardenvale, les presses rotatives de la Continental Publishing Co. de Toronto, récemment acquise en bloc et sur lesquelles presses seront imprimées "*La Canadienne*," "*Every Woman's World*," etc.

Dans de telles conditions, il n'est pas risqué de dire que Garden City Press est appelée à devenir une des imprimeries les plus importantes de l'Amérique du Nord.





LE SYNDICAT CATHOLIQUE ET NATIONAL DES TYPOGRAPHES

Gérard TREMBLAY

LE Syndicat catholique et national des typographes aura bientôt terminé la deuxième année de son existence. Il s'est développé et continue de croître normalement. On a dit en certains milieux qu'il n'était pas né viable: on s'est bien trompé, car il a triomphalement traversé la période critique des premiers mois de la vie. Nous ne prétendons pas qu'il soit un géant; il n'est pas non plus un pygmée. C'est un adolescent vigoureux, rempli des promesses d'une vie forte et active. Point n'est besoin de dire qu'il a rencontré et rencontre encore des obstacles puissants; point n'est besoin de dire que les tempêtes soufflant des horizons américains et antireligieux essaieront de le déraciner. Mais il ne rompra pas. C'est providentiel et heureux que nous ayons à lutter; les arbres les plus solides et les plus forts ne sont-ils pas ceux qui savent résister aux grands vents?

Le Syndicat des typographes est né de trois pensées généreuses: aider matériellement les imprimeurs ne faisant

pas partie de l'union typographique américaine; faire du syndicalisme vraiment national et libre de l'ingérence étrangère; enfin harmoniser les activités professionnelles des travailleurs avec les principes de justice et de charité chrétienne qu'ils professent dans leur vie privée.

Avons-nous réalisé pleinement, dans l'ordre matériel comme dans l'ordre moral ou simplement patriotique, le plan d'action que nous nous étions tracé? Avons-nous atteint, ou avons-nous au moins tenté d'atteindre, à l'idéal élevé que nous nous étions fixé? Nous serions presque tentés de dire oui, n'étaient-ce les quelques restrictions que l'imperfection des hommes nous oblige à faire.

C'était une rude besogne que celle de grouper les typographes dans une union nouvelle, mieux adaptée cependant à leurs aspirations nationales et religieuses. On avait élevé à la hauteur d'un dogme que l'union typographique internationale avait seule le droit de réunir les typographes. Il a fallu qu'une question économique débattue vînt mettre le schisme dans les rangs. Un groupe important de typographes organisés rompit avec l'Internationale et décida de créer une organisation indépendante; un bon nombre de non-syndiqués qui avaient toujours hésité à se soumettre à l'allégeance travailliste américaine s'unirent aux ex-internationaux et tous ensemble, ils jetèrent les bases du Syndicat catholique et national des typographes. En créant une organisation nouvelle, ces travailleurs usaient de leur plein droit. Ayant rompu avec une organisation qui ne répondait plus à leur besoin ou n'appartenant à aucun syndicat, ces ouvriers avaient non seulement le droit, mais aussi le devoir d'organiser un groupement qui puisse défendre leurs intérêts communs. Ils le firent bien. Une campagne d'organisation active amena dans leurs rangs 160 typographes. Il fallait organiser la vie active du Syndicat. A l'aide de l'assurance collective, les membres reçurent une police

d'assurance de \$1,000; la caisse syndicale de son côté assure aux membres malades une indemnité de \$10. Le placement des chômeurs se fit assez bien; nombreux sont ceux qui doivent au Syndicat d'excellentes positions. Les demandes de main-d'œuvre centralisées au Syndicat aident beaucoup à ceux qui cherchent du travail. Des augmentations de salaire furent obtenues dans plusieurs boutiques qui n'avaient pas encore été organisées. Une trentaine d'ateliers reconnaissent officiellement le Syndicat. L'étiquette syndicale apparaît sur de nombreux imprimés. Dans un rien de temps, avec des moyens limités, malgré des obstacles renaissants, le Syndicat sut organiser sa vie économique au meilleur des intérêts de ses membres.

Est-ce à dire qu'il a négligé l'idée nationale qui s'affiche même dans le nom qu'il s'est donné? Dieu merci, le Syndicat a gardé sa fierté. Il ne veut pas être à la remorque des idées ou, ce qui est pire, des décisions des chefs travaillistes étrangers. Il garde son indépendance économique. Qu'on n'aille pas, sous prétexte d'une solidarité financière souvent dangereuse, envoyer son argent de l'autre côté de la frontière. Nous ne sommes pas opposés à discuter les intérêts généraux des travailleurs avec les ouvriers américains, mais nous croyons que cette discussion doit se faire sur un pied d'égalité. Il est du devoir de la classe ouvrière de rester fidèle à elle-même, à ses traditions, à ses ancêtres. Elle se doit de garder intact le dépôt des traditions de paix sociale et d'ordre chrétien qui lui ont été léguées. Le syndicalisme national que nous professons aidera grandement à cette œuvre de conservation nationale.

Notre Syndicat des typographes a également répondu à sa mission d'être le porte-étendard de la vérité sociale chrétienne. Nous avons suivi les principes que nos constitutions proclament: harmonie du capital et du travail;

conciliation et arbitrage; contrat collectif; fraternité chrétienne entre les membres. Avec de tels principes, soyons certains que notre Syndicat, comme les autres, contribuera largement à la paix sociale et au maintien de l'excellente réputation que possède notre province. Nous ne voulons pas nuire à l'élément non-catholique; nous sommes prêts à l'aider de toutes nos forces à s'organiser dans des unions canadiennes qui acceptent nos principes d'ordre et de paix sociale. Notre Syndicat, de par sa constitution même, prévoit l'admission des non-catholiques dans son sein. Si nous avons voulu marquer la confessionnalité de notre Syndicat, c'est que, d'après nous, la question ouvrière est avant tout morale, et que relevant de la conscience des patrons et des ouvriers elle est une question où la religion doit intervenir d'une certaine manière. En affichant le mot catholique, nous montrons clairement au monde que nous entendons conformer nos activités professionnelles aux exigences de la morale chrétienne. Et qui peut nous en blâmer? Nous préférons suivre la direction éclairée du Pape, de nos évêques et de nos prêtres en cette matière délicate que les décisions tonitruantes de chefs qui ne sont pas des nôtres.

Le Syndicat des typographes, on le voit, sait d'où il vient et où il va. La clarté de son idéal fait sa force. Que tous se donnent comme mot d'ordre: "Propagande, dévouement, persévérance." Dans ces trois mots, nous tenons la clef du succès. Les pionniers de notre syndicat ont été des dévoués et des persévérants dans leur travail. Suivons leur trace et n'hésitons pas à apporter la quote-part de nos sacrifices à l'œuvre commune. En avant!...





L'IMPRIMERIE DANS LE PASSÉ

Emile LECLERC

Origines mystérieuses.

Les imprimeries du temps jadis étaient inconnues des profanes; elles leur étaient certainement fermées; on y continuait, semble-t-il, à garder le secret de l'invention de ce grand œuvre que Gutenberg craignait tant de voir divulguer, et le public d'alors n'apprit pas grand'chose de cet art qui resta longtemps pour tous auréolé de merveilleux.

Depuis quelque cinquante ans, les imprimeries se sont extraordinairement multipliées; la typographie, vulgarisée, s'est de plus, si j'ose dire, emboutiquée. A présent, elle n'a rien de caché. Les compositeurs lèvent la lettre, les minervistes pédalent à la vue des passants; du trottoir l'on aperçoit fonctionner des linotypes, et les rotatives, familières aux hôtes du boulevard, n'étonnent plus personne.

Entre tous les artisans, les imprimeurs se particularisent, non que leurs origines soient très lointaines, mais à cause du prestige dont put d'abord s'enorgueillir leur profession (pour beaucoup "l'art divin" confinait à la sorcellerie) et du mystère qui continua longtemps à l'en-

velopper. Il a fallu son excessive diffusion et surtout notre fièvre de vulgarisation pour en déceler la plupart des secrets.

Quatre siècles durant, l'imprimerie demeura chose impénétrable, un métier complexe exercé par une élite décidée à ne le point révéler, moins encore à l'avilir. Entre parenthèses, il n'en est plus de même aujourd'hui où le hasard seul décide de l'apprentissage, fâcheusement facilité, du reste, particulièrement en ce qui concerne la typographie; car les conditions requises pour exercer convenablement la profession sont lettre morte (ni interrogatoire, ni examen; dans la suite, pas de surveillance, pas de contrôle). Ainsi l'on s'explique l'intrusion de sujets déplorables qui abaissent le niveau professionnel.

Divers périodiques à images, des magazines, ont parfois l'idée de faire l'éducation technique de leurs lecteurs, mais plutôt en ce qui concerne les machines à imprimer ou à composer. De même, dans les ouvrages pédagogiques, l'on y décrit le caractère et la composition manuelle; on explique ainsi aux enfants comment se reproduit un manuscrit sous forme de livre.

Mais cela ne donne évidemment qu'un aperçu très sommaire de la profession. Pour étudier sa technique dans les moindres détails, il y a les manuels (une bonne dizaine, très estimés, ont paru depuis ceux de Fournier, de Dominique Fertel et de Théotiste Lefevre, les modèles du genre). Les ouvriers auxquels ils sont destinés ne s'y intéressent que médiocrement; par contre, ils sont très prisés des hommes de lettres, des artistes et des curieux, même de simples amateurs ayant le goût du livre.

Un charmant écrivain, M. Gabriel Soulages, dans une note à son imprimeur, recommande d'employer, pour certaine mention d'un ouvrage en cours, le caractère cicéro ou le saint-augustin; c'est d'une amusante fantaisie et témoigne en tous cas de quelque culture typographique.

Eh bien! plus d'un compositeur de la génération actuelle serait fort empêché d'attribuer à ces deux types la force de corps à laquelle ils correspondent, et cependant...

Les Scribes et les Imprimeurs.

EST-IL vrai qu'au début l'on ne vit dans l'imprimerie qu'un procédé plus rapide, plus économique et plus régulier que l'écriture? Ne fut-on pas tenté de lui attribuer une cause surnaturelle? Et le diable, qui jouissait d'un si grand crédit, en ces temps d'ignorance, ne fut-il pas soupçonné d'avoir inspiré les inventeurs du caractère mobile?

Quoi qu'il en soit, cette découverte froissait les préjugés et, de plus, lésait les intérêts des écrivains. Sans y croire, peut-être, certains artisans, se sentant directement menacés, prévoyant à brève échéance la ruine de leur industrie, et voulant se débarrasser de cette concurrence inattendue, lancèrent l'accusation de sorcellerie.

Faust faillit être leur victime, comme plus tard Ulrich Gering.

Alors qu'un scribe laborieux et diligent ne pouvait parvenir à copier un exemplaire de la Bible sur parchemin qu'après un long espace de temps, et dont le prix s'élevait jusqu'à quatre ou cinq cents couronnes (environ 7 francs 3 sous de France à cette époque), Faust vendit les six exemplaires à un prix, bien inférieur, de soixante couronnes.

"Ce fut d'abord, dit Walkius, pour les acheteurs, un grand sujet d'étonnement que la parfaite ressemblance des exemplaires entre eux, ressemblance qui était telle que, dans un nombre si immense de lettres, dans une suite si étendue de textes, enfin dans la distribution même des mots, il ne se trouvait pas un seul *i*, pas même un

seul trait, qui ne fussent exactement pareils à ceux des autres exemplaires. Toutes les pages, au contraire, tous les passages concordaient entre eux avec la plus parfaite régularité. Personne ne pouvait comprendre la cause d'une si étonnante ressemblance . . .”

Dans une dissertation d'Elysius sur les premiers inventeurs de l'art typographique, on remarque ce passage :

”Faust ayant apporté à Paris des exemplaires de ses Bibles, dont plusieurs, imprimés sur vélin, étaient ornés de lettres et vignettes, les vendit comme manuscrits à un prix excessif. Mais les acheteurs, frappés du grand nombre et de la similitude des exemplaires, l'accusèrent de magie. Traduit pour ce fait en justice, il dut s'enfuir à Mayence. Sur ce, le Parlement de Paris rendit un arrêt qui débouta Jean Faust de toute accusation et action intentée contre lui sur le fait de la vente des Bibles, attendu qu'ils étaient le produit d'une nouvelle invention, inconnue encore à Paris.”

Les copistes, jaloux des privilèges accordés par Louis XI à Gering et ses trois associés, leur intentèrent un procès, les traitant de sorciers. Le Parlement commença par faire saisir et confisquer tous les livres. C'est alors que le roi intervint. “Il fit défense, dit Voltaire, de connaître de cette affaire, l'évoqua à son conseil, et fit payer aux Allemands le prix de leurs ouvrages, mais sans marquer d'indignation contre un corps plus jaloux de conserver les anciens usages que soigneux de s'instruire de l'utilité des nouveaux.”

L'Initiation typographique.

LES premiers ouvriers étaient presque tous étrangers; ils vivaient dans une sorte d'isolement, et leur métier passait pour être entaché de magie. On n'était, paraît-il,

initié aux arcanes de l'imprimerie qu'après un temps prolongé d'apprentissage et d'épreuves. Les compagnons jugés dignes, par le maître, d'être admis dans l'association n'y entraient que liés par des serments terribles... C'était là, pour les copistes, matière à dénonciation, ils n'y faillirent point.

Avec l'augmentation du nombre des imprimeurs, l'initiation dut perdre peu à peu son caractère rituel; mais il en subsista des traces dans les cérémonies où elles étaient conservées par tradition, alors que le sens primitif était oublié. Les cérémonies consistaient surtout en brimades, remarquables dans les ateliers allemands par leur ignoble grossièreté. En France, elles disparurent assez tôt. Dans l'enquête faite vers 1650 sur les rites sacrilèges attribués aux corporations des divers états, les imprimeries ne sont pas mentionnées.

Un usage qui a persisté longtemps, c'était d'obliger l'apprenti ayant fini son temps de payer une sorte de redevance avant de prendre rang avec les ouvriers. A Troyes, suivant un règlement conventionnel observé encore en 1848, on payait les droits de tablier, de bonnet de papier, etc.

Le manque de Solidarité.

LES imprimeurs étrangers trouvaient meilleur accueil en France que les compagnons français qui allaient travailler dans les pays voisins. "Qu'un imprimeur allemand, dit Antoine Momoro dans son Manuel de l'Imprimerie" (1796), vienne travailler en France, il est bien reçu partout, il travaille librement, ne paie aucuns droits que celui de bienvenue de 30 sous et celui de première banque de 9 livres; une fois ces droits modiques payés, il participe à tous les bons de chapelle. Mais qu'un Français aille en Allemagne pour y travailler dans les imprime-

ries, on ne le regarde pas; on le moleste, on l'oblige à travailler tête nue, tandis que messieurs les Allemands ont leurs bonnets ou leurs chapeaux sur la tête; il ne participe à aucuns bons, n'est admis à aucun conseil; et si on a quelque chose à délibérer dans l'imprimerie, on le fait sortir; et pour ne pas être exposé à cet insultant mépris on est contraint de payer une somme de cinquante écus dans certains endroits, d'un peu moins dans d'autres, mais toujours exorbitante pour des compagnons qui ne sont jamais trop pécunieux."

L'Esprit de Rébellion.

QUELQUES vieux typos rappellent encore aux apprentis, non sans un secret orgueil, que nos ancêtres portaient l'épée... D'esprit frondeur et d'humeur batailleuse, les compositeurs de ce temps allaient en bande, "la brette au côté, tout prêts à guerroyer." Le capitaine de la corporation en tête, l'enseigne au vent, ils manifestaient contre l'autorité du prévôt, celle de l'échevin et celle du patron, naturellement. L'article 10 de l'ordonnance de 1571 défendit, de façon définitive, le port de l'épée aux imprimeurs ainsi que les promenades "militaires." Aujourd'hui, la flamberge d'antan est remplacée par un *rigolo*.

Déjà, dans une ordonnance de 1593, sur la police de l'imprimerie parisienne, il y est fait défense "aux ouvriers de porter ni épées, ni poignards, ni bâtons dans les ateliers; de se réunir en confréries, de faire bourse commune et de faire aucun "tric" (suspension de travail), abbuz et monopoles, au moyen desquels ils imposaient leur volonté aux patrons, pour leur interdire notamment de faire des apprentis." (Le "tric" était le mot-signal "pour lequel et incontinent après la prononciation d'icelui ils délaissent leur ouvrage pour faire quelque débauche.")

Les Droits de Chapelle. L'article IV.

AU temps jadis, chaque imprimerie formait une sorte de confrérie, portant le nom de "chapelle" régie par des statuts communs. Ce règlement stipulait le nombre d'exemplaires que les éditeurs et les auteurs devaient laisser à la chapelle, qui les vendait pour en faire des fonds afin de fêter dignement la Saint-Jean-Porte-Latine et la Saint-Michel, fêtes qui ouvrent et ferment les veillées dans les ateliers.

L'article IV, le seul qui soit resté en vigueur, comprenait tous les droits à payer par les typographes :

L'apprenti qui devenait ouvrier devait le droit de "tablier" — encore perçu, alors même que celui-ci avait depuis longtemps disparu.

Pour se marier: droit de "chevet."

Pour la naissance d'un enfant: droit de "parrainage."

L'ouvrier qui recevait une mise en pages devait le droit de "réglette" (laquelle lui était offerte par le paquetier d'honneur, ornée de fleurs et de rubans).

Celui qui entrait dans une maison payait le droit de "bienvenue"; quand il la quittait, on lui faisait la conduite — autrement dit, on lui rendait sa politesse.

Tous ces droits se convertissaient en beuveries, ce qui explique la faveur dont a joui — et jouit encore — l'article IV, lequel, d'ailleurs, n'a plus trait qu'aux seules libations. On y ajoutait parfois verset 20; traduisez: versez vin... Nos pères étaient gais.

Dans certaines imprimeries il arrivait que, par suite de leur ancienneté, des metteurs en pages, s'attribuant une excessive autorité, choisissaient les ouvriers pour former leur équipe: c'était le "bonnet," sorte de ligue offensive et défensive, accaparant la besogne, se réservant

les meilleurs travaux au détriment de ceux qui ne faisaient point partie de leur coterie. Et, là encore, il y avait un droit à acquitter: celui de "bonnet."

Le Seigneur de la Coquille.

EN plus des deux fêtes officielles, la Saint-Jean-Porte-Latine et la Saint-Michel, les imprimeurs lyonnais célébraient solennellement celle du "Seigneur de la Coquille," figuré par un mannequin bizarre, lequel n'était sans doute autre chose que la très étrange personnification des fautes typographiques. . . Or, s'il en était ainsi, l'im-pénitence des imprimeurs à l'endroit des erreurs de leur métier aurait été bien complète, puisqu'ils en riaient au lieu de s'en corriger.

"Un drôle ou masque tenoit une lance en main où estoit le guidon du Seigneur de la Coquille, estant iceluy de taffetas rouge et au milieu d'iceluy un grand V verd; et au-dedans d'iceluy V estoit écrit en lettres d'or: *Espoir de Mieux.*" C'est une raillerie amusante. Quant à la présence du V sur cette bannière du patron de toutes les bourdes passées et à venir, de préférence à toute autre lettre, elle a donné lieu à d'assez ingénieuses explications; en réalité, elle n'a jamais été définie exactement.

Singes et Ours.

VOICI comment Momoro explique ces deux surnoms: singe est le nom que les imprimeurs donnent aux compositeurs, parce que les compositeurs appellent les imprimeurs des "ours." — Et voilà!

"Les noms d'"ours" et de "singes" n'existent que depuis qu'on a fait la première édition de l'"Encyclopédie," et c'est Richelet qui a donné le nom d'ours aux

imprimeurs, parce qu'étant un jour dans l'imprimerie à examiner, sur le banc de la presse, les feuilles que l'on tirait, et s'étant approché trop près de l'imprimeur qui tenoit le barreau, ce dernier, en le tirant, attrape l'auteur qui étoit derrière lui, et le renvoie, par une secousse violente et inattendue, à quelques pas de lui. De là, il a plu à l'auteur d'appeler les imprimeurs à la presse des ours, et aux imprimeurs à la presse d'appeler les compositeurs des singes."

Le nom de singe, complètement tombé en désuétude, vient des mouvements que fait le typographe en travaillant, mouvements comparables, chez certains, à ceux de cet animal.

Autrefois, les typographes se décernaient pompeusement le titre d'"hommes de lettres"; les imprimeurs, eux, se prétendaient "hommes du barreau" — et pourquoi pas?

Le Hanneton.

L'ARGOT des ateliers abonde en locutions imagées et pittoresques lorsqu'il s'agit de qualifier les travers et les ridicules des camarades. Celui qui passe à présent pour être "piqué," étoit alors simplement "hannetonné."

"Il est peu de professions, dit Décembre-Alonnier, où le "hanneton" soit aussi développé que dans l'imprimerie; c'est à vingt ans qu'il commence à voltiger dans le cerveau des compositeurs pour ne reposer ses ailes qu'à cinquante." De vieux frères prétendent sérieusement que toutes les idées saugrenues, tous les châteaux en Espagne, et toutes sortes de dadas généralement irréalisables, sont produits par le régule d'antimoine qui forme le quart environ du caractère. . .

Autrefois, le hanneton le plus répandu chez les typos étoit celui du théâtre; c'est à croire que dans chaque

compositeur il y avait un acteur; et l'imprimerie parisienne posséda une troupe théâtrale exclusivement composée de typographes, de leurs femmes et de leurs sœurs; cette troupe jouait la comédie et donnait des représentations fort acceptables: son but était purement philanthropique.

Nos anciens eurent, entre autres hannetons, celui des idées et des religions nouvelles: fouriéristes, saint-simoniens, etc.; ce sont les typographes qui ont commencé la révolution de 1830, et leurs successeurs furent presque tous d'opinion républicaine.

Quelques Scènes d'ateliers.

A l'inverse des professions ayant pris naissance dans le courant du siècle précédent, les métiers primordiaux ont sur les derniers venus l'avantage d'un passé pittoresque. Traditions, coutumes, règlements, d'une caractéristique souvent curieuse, donnaient à chacun cette originalité propre dont la disparition s'opère graduellement.

L'accroissement des races, et, par suite de la concurrence plus âpre, la vie rendue plus difficile, les querelles syndicales, ont anéanti les petites familles ouvrières: tout ce qui les distinguait, tout ce qui leur servait de lien n'est plus qu'un souvenir presque ignoré de la masse des travailleurs.

Autrefois, on l'a vu, de bizarres cérémonies célébraient la réception du nouvel ouvrier. Rien de bien original, en somme; les épreuves accomplies selon le rite conservé par les initiés rappellent plutôt les pratiques absurdes et parfois cruelles en vigueur dans les ateliers d'artistes et les écoles militaires spéciales; pratiques que l'esprit réproouve avec raison, et ne révélant, à vrai dire, qu'un vieux fond de sauvagerie.

Donc, ces coutumes barbares ont disparu de la typographie. Il ne reste plus trace des droits tyranniques de "tablier" et de "bonnet," pas plus que du bonnet lui-même: tout se modernise et se simplifie. Les libations obligées chez le marchand de vin, ou clandestines à l'atelier, seules persistent et les ont remplacées. Libations remarquables, assure-t-on, car les imprimeurs — cassiers et pressiers — distinguent devant l'autel de zinc à Bacchus consacré; mais c'est là pure médisance. A la décharge des typos, notons que les pulvérulences abondantes et nocives, que l'imprimerie recèle en ses moindres anfractuosités, sont cause déterminante d'une altération chronique. La poussière de plomb, surtout, dont l'influence est plus que pernicieuse, réclame pour l'œsophage de fréquentes irrigations. Il ne faut donc voir dans l'action de boire — du vin naturellement — qu'un régime thérapeutique, une pratique fort recommandable, éminemment hygiénique et non un penchant pour la boisson.

Tout motif est donc favorable au choc des verres; à l'atelier comme devant le comptoir, la répétition des arrosages n'a point d'autre cause. L'occasion se présente de biberonner, on la saisit — nécessairement — puisqu'il faut boire; c'est même ce qui en fait le charme et réhabilite le geste.

La vie intérieure des ateliers de composition — aux pièces — était égayée par d'amusantes coutumes, par exemple, les réjouissances en l'honneur du frère dont on souhaite la fête. De bonne heure, à sa place, s'improvise toute une décoration naïve: pompons, serpentins, guirlandes en papiers de couleur; sur le marbre, d'avance est alignée la théorie des noirs litrons. Le camarade arrive, et c'est en procession qu'on lui présente le traditionnel bouquet: un chou pommé, énorme, dur, lardé circulairement de carottes et de navets, avec alentour les rigides poireaux et les tiges feuillagées de l'aphrodisiaque céleri.

Les chants bachiques s'élèvent alors, l'on trinque à tour de bras, cependant que s'accélèrent les chopinesques ingurgitations. Le cadeau ira, le soir, dans la marmite.

Puis c'est le catafalque dressé sur la place du compagnon retardataire ou dont l'absence s'est invraisemblablement prolongée. Sa blouse est étalée par-dessus sa casse et, sur cette noire enveloppe, dissimulant une légion d'objets bizarres (où dominant boîtes de conserves défoncées et vieux ripatons moisies, et aussi maintes ferrailles pesantes et difficiles à manier), une croix blanche est posée, faite de deux biseaux, et ses outils également disposés en croix; des chandelles brûlent de chaque côté. Un apprenti, placé en vedette, signale son arrivée. Quand le personnage fait son entrée, si impatientement attendue, il est accueilli par un chœur en mode mineur, sorte de marche funèbre à "mezzo voce," avec roulements sourds à la clef; chacun est sérieux comme un pape qui boit de l'eau bénite. Le pseudo-défunt arrive au pied de son rang funéraire. Dans l'attente de l'événement, tout le monde travaille avec ardeur tout en risquant un œil; une indifférence simulée plane, il règne un silence sépulcral.

Suivant son caractère, le décédé pour rire dissimule sa mauvaise humeur et débarrasse sa place tranquillement sans mot dire; ou, donnant libre cours à sa fureur, apostrophe la galerie entière qui se tord comme de juste, et projette dans tous les sens les objets hétéroclites et non moins encombrants que lourds qui surchargent sa "boîte." C'est alors qu'éclatent les rugissements, que retentissent les vociférations dominées par des hurlements dignes de cannibales dansant autour du poteau de guerre. Et c'est, la "roulance," la terrible, l'implacable roulance! Le rythme en délire, le summum du tapage, le charivari à son ultime puissance! La présence du prote met fin à la bacchanale.

La note paisible à présent donnée par le musée, original vraiment, auquel chacun contribue dans ses moyens, — une foire aux puces en miniature. Recueil d'objets disparates et généralement incomplets, fêlés, fendus, ébréchés, égueulés, tordus, rouillés... agrémentés de légendes d'une spirituelle cocasserie...

Tout cela a disparu; l'état d'âme du typo actuel est bien changé... C'est que les conditions du travail ne sont plus du tout les mêmes, la typographie a subi la loi de l'évolution: les ateliers des travailleurs aux pièces, où l'on jouissait d'une certaine liberté, ont été vidés par les machines à composer. A présent, les fantaisistes sont rares, les poètes aussi ont beaucoup baissé, et l'on ne voit plus guère de ces vieux bibassiers qui promenaient leur barbe de rang en rang, se parangonnant au marbre pour débiter leurs incohérences à des oreilles indifférentes... Plus de glorieuses ribotes, plus de soulographies épiques.. le pittoresque s'en va.

En somme, de braves gens amis de la gaité. S'ils se permettaient de nombreuses accolades à la dive bouteille, qui songerait à leur en faire grief, quand on sait à quelle fastidieuse besogne les typos sont voués; besogne dont la plus ingrate caractéristique et la plus fréquente est de perpétrer une multitude d'écrits que personne — sauf eux — ne lira jamais.





Bois gravé : fac-similé d'un dessin au crayon conté, d'Edmond Rocher



Gravure sur bois originale, par HERMANN-PAUL. Extrait de *Gargantua*.

LA GRAVURE SUR BOIS ET LA TYPOGRAPHIE DANS LE LIVRE MODERNE

Léon PICHON

L serait bien téméraire d'anticiper sur le jugement de la postérité, et de prétendre mesurer actuellement, en pleine activité créatrice, la portée de l'admirable effort fait en France, depuis quelques années, pour la rénovation du beau Livre: mais il n'est pas interdit d'en indiquer les directives, ni de rendre, dès à présent, hommages aux artistes qui ont, les premiers et le mieux travaillé à cette renaissance d'un art, tombé dans la plus complète décadence après avoir été jadis si florissant.

De prime abord, il est indispensable de rechercher les causes de la déchéance, qui paraissait irrémédiable, il y a quelques années encore, de l'édition française.

Nous ne parlerons pas ici du livre "courant" dont la ruine était depuis longtemps consommée par la course à la surproduction et par l'avilissement des prix: l'imprimeur de ces ouvrages, étranglé par des tarifs de famine,

et devenu une sorte de fournisseur quelconque aux mains de l'éditeur lointain, n'avait plus le loisir, ni le moyen matériel d'aimer son métier, dont toute initiative était bannie.



LA décadence du livre "de luxe" a pour cause première une erreur fondamentale de conception: elle a débuté avec l'introduction de l'*illustration* anecdotique, et lorsque la gravure sur bois, seul procédé typographique d'ornementation rationnelle, a fait place à la taille-douce. Si insolent que cela puisse paraître, le procès du livre illustré du XVIII^e siècle est à faire!

Il serait, certes, ridicule de nier la grâce des illustrations, et le soin apporté à la partie typographique de certains de ces ouvrages, mais si les délicieux petits tableaux d'Eisen, de Cochin et de Moreau-le-Jeune sont, en eux-mêmes, des choses exquises, ils n'en sont pas moins des intrus qui n'ont pu, en rien, concourir à la beauté d'ensemble du livre qui a perdu, du coup, toute solidité et toute harmonie.

De plus, la taille-douce nécessite l'emploi de papiers, de formats et de presses très différents de ceux propres à la typographie, qui impliquèrent le "hors-texte," ce monstre qui crée dans l'ouvrage des divisions arbitraires, et semble n'avoir d'autre but que d'interrompre ou de gêner la lecture, qui pourtant est bien la "fin" d'un livre!

En art décoratif, la simplification et l'unification des moyens doivent être l'objet de toutes les recherches, et l'introduction dans la page typographique d'une taille-douce, d'une eau-forte ou d'une lithographie, est une hérésie au même titre que l'apposition d'une toile, fût-

elle magistrale, marouflée au fronton d'un monument, ou l'incrustation de métaux et de pierres précieuses dans le bois d'un meuble.

L'époque romantique remit en faveur le bois, gravé avec assez de liberté par des artistes consciencieux et intelligents, mais pareillement appliqué à l'illustration anecdotique, et ne pouvant aucunement être considéré comme un décor idoine.

L'invention de la photographie donna, d'une manière assez imprévue, le coup de grâce, et avec elle commença l'ère de la dégradation totale! Par une sorte d'inconcevable reniement de leur art, les graveurs de "reproduction," comme éblouis par l'image daguerréotypique, semblèrent ne plus s'ingénier qu'à la copier servilement. Les blancs du papier disparurent, couverts de hachures parallèles, de pointillés, de surcoupes au "vélo," destinés, dans l'esprit de ces mauvais ouvriers, à rendre les modelés de l'original! Ces planches sans vigueur, sans ombres ni lumières, sont d'une platitude, d'une mollesse et d'une banalité désolantes. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir quelles lamentables choses sont devenus, entre leurs mains, les dessins nerveux de Daniel Vierge ou les compositions truculentes de Gustave Doré!

Le travail de plus en plus mesquin des copistes, le rapprochement et la multiplicité des tailles ne ménageant que des blancs minuscules, nécessitèrent, en outre, le tirage sur d'horribles papiers glacés, ou sur des papiers à la cuve préalablement laminés pour permettre l'impression de ces planches compactes, et dont le grain et la vergeure étaient, ensuite, artificiellement "remontés" par une "trempe" à l'eau tiède.

D'autre part, l'importance prise par ces planches, reléguait au rang d'accessoire secondaire la typographie, dont l'unique rôle était de s'adapter tant bien que mal

aux gravures, ou — pour employer le terme technique qui est une condamnation! — de les “habiller.” Qui, d'ailleurs, était tenté d'apprécier la beauté simple des petites lettres typographiques, et des proportions harmonieuses de leur arrangement dans la page, en feuilletant ces sortes d'albums d'images d'un agrément douteux?

Jusqu'aux années ayant précédé la guerre, le mauvais goût régna en maître: vignettes gravées sur cuivre, sur bois, lithographiées, s'installèrent au petit bonheur, dans les coins et jusque dans les marges de la page. Ou bien — aberration dernière — étaient tirées sur des fragments de Chine ou de Japon, et contrecollées sur la feuille imprimée, dans de vagues réserves ménagées à cet effet.!



POUR enrayer une pareille décadence, il ne fallait pas s'attarder à de timides réformes, mais remonter hardiment dans le temps, pour retrouver le fil d'Ariane de la tradition perdue, et c'est par les ouvrages des XV^e et XVI^e siècles — car l'imprimerie offre ce prodigieux exemple d'avoir produit ses chef-d'œuvre à son berceau même — que la salutaire leçon devait être donnée. Là, tout est plénitude, robustesse et parfaite harmonie décorative.

Des tentatives préalables avaient déjà été faites en Angleterre par William Morris, qui fit graver en fac-similé les belles compositions de Burne-Jones, de Millais, de Walter Crane, etc., et par Eugène Grasset en France, qui demanda à la photogravure la reproduction de ses dessins; mais ici et là l'effort se bornait à l'imitation trop précise des livres anciens, dont il était quelque peu puéril de donner des pastiches, et à la copie exacte de dessins presque linéaires.

M. Raymond Escholier, dans un très bel article écrit naguère pour *Art et décoration*, rappelait les préceptes formulés par Félix Bracquemond dans son *Étude sur la gravure sur Bois*, publiée par M. Henri Beraldi en 1897. Il faut, une fois de plus, citer ces lignes qui sont la loi même du beau livre :

“...l'unité de matière dans la page imprimée sera obtenue par le bois, qui doit être un bois et non une imitation de taille-douce et de photographie... Je demande au bois qu'il soit franchement coupé par de belles tailles blanches, laissant leur réserve bien noire. La distribution lumineuse, c'est tout. L'encombrement de la totalité du papier est un des symptômes de l'état maladif de l'art moderne... L'élément fondamental, c'est le blanc du papier... Quand on voudra de beaux livres, ornés de beaux dessins, en accord typographique avec le texte, il faudra les demander, encore et encore, à la gravure sur bois, à la vraie gravure sur bois.”

Vingt-cinq ans ont passé depuis la publication de l'*Étude* de Bracquemond, et pourtant son enseignement est encore resté étranger à certains! Il n'était pas inutile de rappeler ces lignes prophétiques, puisque je ne sais qui osait écrire récemment cette ineptie: “la gravure a pour but unique la *reproduction*, à plusieurs exemplaires d'un dessin ou d'un lavis!” Contrairement à ce que peut croire l'auteur de cette phrase lapidaire, la gravure est un art (et même un des Beaux-Arts consacrés!) et ne saurait être considérée que par les ignorants comme un procédé servile de reproduction. C'est le dessin ou le lavis préalable qui doit être conçu en vue de la gravure, comme une sorte de squelette autour duquel le burin ou le canif du graveur apportera les formes, les nerfs et la vie.

IL serait injuste de ne pas nommer ici les précurseurs qui tentèrent les premiers pas dans la voie tracée par Bracquemond, et de ne pas citer les louables efforts d'Auguste Lepère, de Maurice Denis, de Bernard Naudin et de Paul-Emile Colin pour lutter contre la décomposition dont se mourait l'Art du livre. Il faut aussi saluer respectueusement la mémoire d'Edouard Pelletan, qui apporta dans ses ouvrages une recherche de perfection matérielle inconnue depuis longtemps et, au milieu d'une incompréhension presque générale, se montra l'apôtre enflammé de la révolution qui se préparait, et dont il ne soupçonnait peut-être pas toute la portée.

Mais c'est à Carlègle, le délicieux dessinateur de tant de compositions élégantes et fermes, que revient l'honneur d'avoir créé la formule du bois moderne, qui est à la base de la régénération du livre. Avec une inébranlable ténacité, une volonté calme, Carlègle *inventa* de toutes pièces un métier nouveau, dans lequel le burin n'avait plus pour seule tâche de détourner le dessin primordial et de champlever ses réserves, mais devenait un outil intelligent dans la main de l'artiste, distribuant les lumières, les ombres et les valeurs comme un pinceau dans la main d'un peintre.

Au Salon d'Automne de 1913, Carlègle exposait les premières gravures de son "Daphnis et Chloé" dont la guerre devait retarder l'apparition de plusieurs années, mais qui restera comme la réalisation du premier beau livre *moderne*. Là, plus d'*illustration* anecdotique destinée à représenter graphiquement une physionomie ou un épisode décrit par l'auteur, comme pour compléter cette description et suppléer à l'imagination indigente du lecteur, mais un *décor* propre à créer l'ambiance, à mettre pour ainsi dire en état de meilleure réceptivité, à reposer l'œil; un *ornement* typographique "tenant"

absolument dans la page imprimée par la franche incision du burin séparant avec netteté les blancs des noirs et laissant largement paraître la matière du papier.

Depuis *Daphnis et Chloé*, Carlègle nous donna les *Lettres de la Religieuse Portugaise*; l'*Élégie à Marie*, de Ronsard; la *Copa*, de Virgile; le *Train de 8 heures 47*, de Courteline; l'*Anthologie Grecque*; les *Odes en Son Honneur*, de Verlaine, etc., dont les gravures sont des merveilles de grâce et de composition savante.

En pleine guerre, Hermann-Paul, l'incisif et fougueux satiriste qui, depuis longtemps, dispersait le plus beau des talents dans vingt feuilles périodiques, comprit que le décor du livre devait être pour lui le moyen de réaliser son œuvre capitale. En 1917, il débutait avec une maîtrise incomparable par la *Passion de Notre Frère le Poilu*, de Marc Leclerc, publiée par les auteurs à quelques exemplaires devenus rarissimes. Depuis lors, élargissant toujours sa manière, taillant sans relâche et avec une ardeur enthousiaste le bois de fil, enlevant, à la gouge ou au canif japonais, de larges lumières dans la masse des ombres, Hermann-Paul ne cessait de créer, en donnant toujours plus d'ampleur et de vie à ses compositions, et révélant un admirable sens décoratif par le balancement des taches et l'invention des motifs. Il donnait tour à tour des œuvres extrêmement diverses, mais affirmant toutes le plus français, personnel et abondant des talents: Le *Doctrinal des Preux*, d'André Mary; l'étonnante *Danse Macabre*, d'une conception si intelligente et si singulière; *A quoi rêvent les Jeunes Filles*, où sa véhémence habituelle fait place à la grâce exquise; *Gargantua*; *La Genèse*, qui restera comme un monument dans l'histoire de la gravure; les *OEuvres de François Villon*, etc., etc.

LE succès d'un Carlègle et d'un Hermann-Paul devait tenter bien des artistes! Peintres et dessinateurs s'ingénièrent à tailler le bois "de bout" ou "de fil." Mais, pour quelques réalisations heureuses, que d'erreurs et que de faiblesses! Pour un André Deslignères qui, par la probité et la solidité de son dessin, prenait d'emblée une place très remarquable, pour un Raphael Drouart, pour un Paul Vera adaptant avec sagacité des formules audacieuses à la technique sévère de la gravure, et pour quelques robustes et consciencieux talents, que d'histrions ne virent dans la taille toujours savoureuse du bois, que le moyen, lucratif, de dissimuler la pauvreté de leur dessin et de leur imagination. Les expositions sont encombrées de mauvaises imitations d'anciennes xylographies, d'éhontés calques de vieilles gravures d'almanachs et de jeux de cartes, à peine modifiée!

La folie de précipitation qui s'était emparée d'un métier qui, plus que tout autre, exige une "longue patience," et qui risquait de discréditer le bel effort accompli, devait susciter bientôt une réaction contre l'imitation des maîtres modernes et le pastiche de ceux d'autrefois. Les vrais artistes ne sauraient se contenter de cultiver les lauriers d'autrui, et c'est vers une formule différente, plus discrète encore, qu'un jeune graveur, Alfred Latour, orienta ses recherches.

Loin des succès faciles, dans sa retraite laborieuse, Latour comprit que si la magnificence d'une belle typographie toute nue se suffit amplement à elle-même, il n'est pas interdit de la compléter en l'adornant de bandeaux très simples, de culs-de-lampe et de lettrines gravés avec la précision d'un poinçon. Pliant son imagination inventive à la plus rigide des disciplines — comme les grands Japonais mettent une inlassable patience au service de l'art le plus subtil — il a pu réaliser, dans l'ordre

rigoureusement typographique, des séries d'ornements particuliers dont chacun est une merveille d'ingéniosité et de sensibilité: cette sensibilité qui n'est pas, comme certains le pensent, synonyme d'ignorance et de maladresse!

Et pourtant, nulle sécheresse, nulle raideur, nul graphisme linéaire dans ces exquis petits bois où le burin, tenu d'une main sûre, a posé des valeurs délicates et justes, et dans lesquels s'inscrivent des figurines et des paysages minuscules, d'un sentiment très moderne, et qui ont la saveur des belles gravures d'autrefois.



L'IMPULSION est donnée et si, comme il était inévitable, cette renaissance d'un beau métier avait entraîné, à la suite de ses bons artisans, la cohorte des mauvais ouvriers qui risquaient de la compromettre, la sélection s'opère automatiquement.

La conception purement décorative du livre moderne nécessite une collaboration intime et de tous les instants entre l'artiste décorateur et l'artisan imprimeur; et la belle typographie, si longtemps négligée, est remise en honneur. C'est dans ce sens que le mouvement actuel se développera: les proportions harmonieuses, l'équilibre des pages, la répartition des blancs marginaux et des interlignes deviennent l'objet principal des recherches des éditeurs dignes de ce nom, qui ne veulent plus être des étrangers dans l'atelier d'imprimerie. Le style pur, dépouillé et clair du livre de demain naîtra dans cet atelier rendu à sa destination première.

La franchise d'incision de la gravure sur bois moderne a déjà fait rejeter les caractères trop fantaisistes, agréables parfois, mais dont les fioritures superflues et l'indécision des formes s'alliaient assez mal à la sobriété et à la gravité des vignettes, et remettre en vogue les types sévères de l'Elzévir, du Didot et de ses dérivés, ou des caractères inspirés des beaux poinçons anciens.

La qualité de l'impression, des encres et des papiers a repris son importance légitime. La reliure elle-même, naguère si surchargée de fleurons et d'arabesques, se dépouille et s'affine.

C'est ainsi qu'une réaction entreprise contre la mièvrerie et la dégénérescence des illustrations périmées entraîne le retour total à la saine tradition, et nous prépare sans doute une des plus belles époques du livre français.





Fac-similé de plume en gravure sur bois.

LE SENTIMENT ARTISTIQUE DANS LA DÉCORATION DU LIVRE MODERNE

Edmond ROCHER,
Chef des travaux à l'Ecole Estienne.

TOUTES les fois qu'on aborde l'histoire prodigieuse du livre, une levée tumultueuse de titres et d'exemples graphiques s'impose à nous, depuis l'œuvre des scribes médiévaux, qui se plaisaient au jeu aimable et patient de l'enluminure, jusqu'à celle de nos plus modernes tailleurs de bois. Et plongeant plus avant dans les ténèbres du passé, où le tourment d'exprimer travaillait les hommes d'une fièvre d'orgueil, nous voyons surgir, du fond de la préhistoire, la rude incision linéaire des pictographes magdaléniens sur les parois des cavernes; et plus tard, bien plus tard, les figurations parlantes des idéographes de la puissante Egypte.

Quel fulgurant éclair de génie traversa le cerveau tourmenté du premier humain qui osa modeler une image ou, d'un style de silex, tracer dans le tuf la forme de sa pensée? Celui-là fut vraiment le créateur de l'illustration et le *paterfamilias* des Beaux-Arts. Ceci pour dire que l'image a précédé la lettre, dont, en réalité, elle est la génitrice (ex. : les hiéroglyphes), et que ces deux modes d'expression de la pensée humaine ont toujours marché de pair.

L'Image, délectation des yeux épris de belles formes, de belles lignes et d'essentielles couleurs mises au service de la typographie, nous a toujours séduits. L'enfant aime l'Image, qui " exprime," quelle qu'en soit la technique, et l'homme qu'il devient plus tard continue à l'aimer avec un goût plus exigeant. Aussi, tant que le livre sera livre, il y aura des images, parce que si le poète, le romancier ou le conteur les suggèrent, l'artiste se plaît à les rendre tangibles.

L'histoire de l'image dans le livre remonte bien au delà du siècle de Gutenberg et des xylographes, qui ont été les précurseurs et, pourrait-on dire, les initiateurs fortuits de ce grand immortel.

Dès le VI^e siècle, l'imprimerie tabellaire existait en Chine, et du X^e au XIII^e siècle, elle aurait pris un développement confinant à la perfection, paraît-il. Ses images et ses textes, gravés d'un bloc sur bois de fil, peuvent se comparer à ceux de nos xylographes du XV^e siècle, ces "tailleurs de molles" (moules), comme les caractères de cuivre coréens, caractères mobiles et fondus, semblent avoir précédé l'invention discutée de Gutenberg.

N'ayant à traiter, ici, que la décoration du livre, nous ne nous attarderons pas davantage aux prolégomènes de l'imprimerie, ni même à son histoire si savamment et maintes fois traitée par ailleurs. Ces ouvrages, où la compilation joue le plus grand rôle, ne sont pas du domaine que nous voulons explorer ici. Et nous ne nous reportons aux types divers d'illustration, en suivant leur processus rapide à travers cinq siècles de typographie, que pour mieux étayer notre sujet.



LE mode parfait de l'illustration typographique est, sans conteste, la gravure sur bois. D'Orient en Occident, elle a promené sa fortune depuis le XIV^e siècle et, maintenant, nos modernes graveurs originaux semblent vouloir renouer la tradition des anciens xylographes, rompue avec la gravure de teinte. Quelques-uns vont jusqu'à reprendre la pratique du bois de fil, en l'espoir de retrouver un peu de la saveur archaïque des planches anonymes du XV^e siècle, et de celles, déjà plus savantes, des artistes "renaissants." Ces derniers, créateurs géniaux, comme Albert Durer, Lucas de Leyde, Heindrich Goltzius, Urse Graf, Lucas Cranach, Jean Cousin et Geoffroy Tory, nous ont montré avec les inimitables Japonais, les maîtresses vertus typographiques du bois gravé: tailles bien ouvertes et profondément fouillées, graisse du trait qui s'apparente si bien à celle des caractères alors très puissants, et puis cette liberté savante de la facture à quoi peuvent se livrer des hommes de cette envergure. Et c'est cette gravure-là qui reprend ses droits de nos jours, au grand dam des gravures de reproduction que les procédés photo-mécaniques ont mis sur la paille. Devons-nous regretter ce retour aux larges tailles et aux fac-similés du trait essentiel? Pour nous, qui ne considérons cette gravure qu'au point de vue de la décoration du Livre, c'est là une catastrophe heureuse. Il y eut, certes, des maîtres dans la gravure de teinte, mais, pour quelques-uns qui surent graver largement les puissants "dessins peints" de Gustave Doré et de Daniel Vierge, une foule d'écorcheurs de buis, déformateurs pour la plupart, nous ont laissé de pauvres témoins de l'illustration typographique au XIX^e siècle: métier petit, sans envolée, de tailles serrées et mécaniques, et qui se fait un jeu de trahir les originaux qu'il essaie de traduire. Le grand périodique *L'Illustration* put se dire le Panthéon de la gravure de teinte, au temps où ses grandes pages

étaient signées par les Lepère, les Beltrand, les Perrichon, les Froment, les Pannemaker et les Florian; et cela devait émouvoir un moderne, le maître graveur Schmied, qui s'est donné la tâche de réunir et de faire réimprimer, en un magistral album, les plus belles planches de cette ère périmée; comme, pareillement, "La Corporation française des Graveurs sur bois" a voulu mourir en beauté en publiant *L'Image*, ce somptueux recueil dont on peut dire qu'il contient ce que la gravure de teinte et de trait (originale et de reproduction) a donné de plus beau à la fin du XIX^e siècle. Quelques-uns des grands artisans de la teinte, ayant de beaux moyens artistiques à leur disposition, se sont évadés vers la gravure originale et y ont trouvé le succès, comme Auguste Lepère, Pierre-Eugène Vibert, Jacques et Tony Beltrand, graveurs personnels et de premier ordre... mais nous ne croyons pas devoir revenir sur le livre de M. Pierre Gusman, *La Gravure sur bois du X^v au XX^e siècle*, qui, fortement documenté, peut renseigner aussi complètement que possible, car ce n'est pas dans ce sens que nous voulons marcher.



GRAVURE sur bois, eau-forte et burin, lithographie, héliogravure, zincogravure, phototypie, pochoir, constituent le groupe moderne des procédés d'illustration. On peut se servir de tous dans l'édition, mais non dans l'édition d'art. Si riche même que puisse paraître l'eau-forte, avec ses noirs profonds et sa moelleuse enveloppe, il apparaît bien qu'elle ne peut voisiner avec la typographie qu'en manière de hors-texte. Le repérage dans les textes nous a toujours semblé une hérésie; la matière n'est pas la même et, coûtant plus cher que le bois dans sa techni-

que, dans son application, dans sa main-d'œuvre, elle n'apporte même pas au bibliophile cette satisfaction qu'on a de contempler une chose homogène et belle. Donc, pour l'édition de luxe, le bois reste le maître. Sa matière douce et ferme, amoureuse d'encre, s'allie heureusement au caractère typographique sous les espèces de l'impression. Mais voici où le metteur en œuvre intervient, où l'animateur, touchant la matière de son doigt magique, en saura faire une apparence d'élection.

Savoir choisir et ordonner, voilà le vrai programme de l'éditeur d'art. Choisir son papier, son format, son caractère et... son illustrateur. Intéresser celui-ci à ses projets, l'admettre à une collaboration étroite, c'est, d'avance, réussir son édition. L'ignorance d'un éditeur en matière typographique est un vice rédhibitoire, et il suffit de regarder un volume sortant des presses pour juger des connaissances de l'éditeur ou de sa doublure. Car on peut être un homme de goût, juger une édition avec esprit et n'avoir personnellement aucun moyen d'en ordonner une semblable. Des manuels auront beau vous confier des recettes connues de tous, si vous n'avez à votre service des moyens naturels, des dons d'artiste minoré et une grande connaissance du passé du livre, vous tomberez dans les errements. Vous observez les marges réglementaires, mais vous oscillez entre deux forces de caractères : lequel est à l'échelle de la page, vous demandez-vous ? Faites donc un essai avec différents interlignages et surtout avec une amorce d'illustration. De l'essai raisonné de votre page-type dépendra la réussite de l'ensemble.

Il y a des livres qui n'appellent pas l'illustration, que même la moindre vignette gêne, mais que détériore irrémédiablement la lourde illustration anecdotique. Nous ne connaissons, jusqu'à présent, aucune illustration des *Fleurs du Mal* qui soit acceptable, même la meilleure ; il en est de lamentables à côté de cela. C'est qu'il y a

des œuvres qui contiennent en leur texte des images si parfaites et si fortes qu'il vaut mieux ne pas tenter de s'y égarer. Alors, faites comme Georges Crès, dont l'*alter ego* se nomme en la circonstance Ad. Van Bever, tenez-vous-en à une belle et sérieuse typographie, précédée d'un beau titre et d'un portrait gravé sur bois.

Le talent d'un artiste illustrateur correspond à une œuvre, à un groupe d'œuvres: ne l'employez pas pour d'autres. Surtout ne demandez pas à un peintre, même à un grand peintre, fût-il génial, de vous composer une illustration pour un livre. Ce sera beau, certainement, mais impossible à réaliser; à moins que ce ne soient des hors-texte, ainsi que Delacroix en composa pour l'édition de Shakespeare. Botticelli a réussi l'illustration de la *Divine Comédie*, de Dante, parce qu'il fut d'abord un fresquiste, "un metteur en pages" pour des surfaces planes. Les exemples sont rares. Car on peut être un très bon peintre et un mauvais illustrateur. Le peintre aura toujours une propension à étouffer le texte par l'illustration; le dessinateur-graveur, au contraire, se mettra au service de la typographie pour ne pas trop distraire les yeux du lecteur, et cela par l'effet d'un long apprentissage et d'une discipline toujours plus âprement serrée.



SI nous sommes arrivés, en ce premier quart de siècle, à nous en tenir aux conceptions des artistes de la Renaissance, pour ce qui concerne l'illustration d'un texte, soit: le frontispice, des bandeaux, des lettrines, des culs-de-lampe et des hors-texte, c'est que les premiers grands artisans du livre, qui étaient des hommes très savants, avaient trouvé du premier coup la forme définitive de

l'édition, comme les architectes grecs, romains, romans et gothiques avaient, dans une formule définitive, inscrit toutes les lois de l'équilibre et de la beauté. Toute infraction aux grands principes produit une rupture dans l'équilibre de l'édifice, que ce soit un monument ou un livre. Les cubistes et les futuristes eux-mêmes semblent se soumettre aux lois des abominables "passéistes" que nous sommes, dès qu'il s'agit d'illustrer un livre "dada"; et ils se servent, pour cela, de techniques dont ils ne peuvent se passer. Et, sur ce point, ces joyeux fantaisistes ont une supériorité sur les misérables sans goût qui se plaisent à désaxer une page des habillages en échelle, des titres de différentes sortes, des techniques inappropriées. Nous ne parlons, ici, que du beau livre. Il est de toute évidence que l'habillage d'un catalogue ou d'une revue a des exigences auxquelles il faut se soumettre.

Ces sortes de travaux ne permettant pas toujours de constituer un tout homogène, à cause du morcellement, il arrive qu'un metteur en pages des plus avertis ait à se battre avec des difficultés et n'arrive pas toujours à un effet de pleine harmonie.

Où le mal est grand, par exemple, c'est dans l'édition des livres scolaires. Pour deux ou trois grandes maisons chez qui s'affirme le souci de mieux faire, un grand nombre d'autres réimpriment de vieilles formes, exhument des couvertures d'un goût sordide, des cartonnages dorés à satisfaire des Iroquois: et ce sont des livres dont la seule vue commande l'autodafé.

Déformer le goût naissant de l'enfant est un crime, et on ne devrait pas le permettre, parce que derrière cet enfant il y a un homme qui portera l'empreinte de cette déformation, d'autant plus profonde que le cerveau de l'enfant est plus malléable. Quand on a eu entre les mains quelques-uns de ces petits albums d'images anglais,

à l'usage des babies; des livres de prix illustrés par Walter Crane ou par Kate Greenaway; de ces jolis livres de contes pour la jeunesse, édités simplement, mais d'une si plaisante vêtue, n'est-on pas surpris de constater un tel souci d'éducation artistique chez nos voisins d'outre-Manche, alors que continuent à passer dans les mains de nos enfants de minables petits bouquins ni faits, ni à faire, et illustrés, dirait-on, par des peintres en bâtiment? C'est pourtant là que devrait commencer l'effort, car ceci n'est pas une affaire de matière, mais une affaire de goût, et il n'en coûte pas plus pour établir une chose séduisante que pour confectionner une de ces honteuses plaquettes.



FABRIQUER un livre de toutes pièces, en régler les détails, était la grosse préoccupation du maître éditeur Edouard Pelletan, et il s'y entendait. S'il n'a pas toujours réalisé à son gré le rêve qu'il se faisait d'une édition projetée, ce n'est pas faute d'y avoir veillé. Avec Bellery-Desfontaines, mort trop tôt, en pleine possession de son talent, il avait réussi quelques belles choses, bien architecturées, comme *La Prière sur l'Acropole*, *Le Roi des Aulnes* et *Le Centaure et la Bacchante*. Avec le Docteur Paul Colin, et Pierre-Eugène Vibert, *Les Poèmes du Souvenir*, avec cette erreur pourtant d'avoir fait jouer deux mains d'artistes dans une même œuvre. Mais dans *Les Travaux et les Jours*, P. Colin restant seul maître de l'illustration, l'ouvrage eut un sort. Puis, cette nouvelle direction étant prise, Edouard Pelletan osa l'illustration en photogravure de *La Chanson des Gueux*, avec des dessins de Steinlen. A ce moment, il

avait compris que tout son ancien effort qui comportait des frais très lourds, que toute sa consciencieuse minutie, son raffinement dans le luxe du détail, sa précision dans le fini, devaient l'amener à dépasser le but. Ses graveurs l'avaient induit en erreur en lui montrant la gravure fine... si fine! en face de la photogravure que, ma foi, sans loupe, on pouvait s'y tromper. Ce n'était plus, hélas! de la gravure sur bois, de la vraie gravure sur bois. Il rappelait en cela certain éditeur d'une célèbre feuille allemande qui commandait au seul estimable artiste de son périodique des lavis qu'il faisait minutieusement graver sur bois, après quoi, pour que le travail de l'outil disparût en partie, il le faisait réduire de moitié par la photogravure, d'après une bonne épreuve. Eh bien, l'introduction de cette invisible technique dans le livre marquait une décadence. Et c'est bien fini, heureusement. Edouard Pelletan l'avait compris et son successeur, René Helleu, qui est aussi son élève, a pris la bonne voie indiquée par son maître.

Maintenant que nous avons affirmé les belles ressources du bois alliées aux qualités typographiques, nous ne saurions nier qu'on peut obtenir d'excellents effets en alliant ces dernières aux douceurs lithographiques. Manié par un illustrateur dont c'est la technique familière, le crayon gras, spirituellement mené, sur la pierre, ô mais, légèrement! à la manière d'esquisses XVIII^e! jouant en teinte dans le fond, donnera d'exquises choses. Mais il faut un sujet qui s'en accommode. Le dernier exemple des *Fetes Galantes*, de Verlaine, éditées chez Helleu et Sergent, peut être rappelé. Il faut une telle fraîcheur, une telle tendresse dans le sujet, un caractère si délicat pour que le tout s'harmonise dans la gamme de rêve qu'impose la lithographie, qu'une dissonance peut com-

promettre l'ensemble. La lithographie est suave et gaie sous la main d'un artiste ou plate et bête sous la main d'une mazette. Il sied donc de ne s'en servir qu'à bon escient.

La gravure de trait sur zinc peut, elle aussi, donner d'excellents résultats, mais là tout tient à la qualité du dessin. Il est entendu que tout doit venir sur la plaque, qu'un bon photogaveur ne doit rien laisser filer sous l'acide, mais ne lui imposons pas de ces dessins maigriots qui furent la honte de la fin de l'autre siècle, avec leurs réseaux arachnéens. Faisons de bons dessins solides et francs, sans hachures croisées, aux allures de bois gravés, cela taquinera un peu MM. les bibliophiles qui ne pourront s'y reconnaître, et ce sera tout bénéfique pour l'éditeur.

Donc chantons le bois; proscrivons — pour l'édition à repérage seulement — l'eau-forte et le burin; usons de la lithographie avec discernement; donnons sa place à la gravure de trait, et n'usons de phototypie et d'héliogravure que pour des hors-texte de livres officiels ou sans valeur. Quant au pochoir, qui peut rendre de si jolis fac-similés d'aquarelle, sacrifions-le sans hésiter: ce qui nous charme dans sa nouveauté fera grise mine avec les années: la couleur passe.

Et construisons toujours une édition typographique d'après la valeur de l'œuvre: ce sera lui prouver les nuances de notre respect et l'isoler du snobisme et de l'exagération.





LE JEU DES POMMES.

BON, BEN, ON VA S'AMUSER À C'T'HEURE

L'HISTOIRE des tournois champêtres et des jeux en plein air remonte à l'antiquité la plus authentique, puisque depuis toujours, l'homme civilisé a reconnu le besoin de s'amuser en commun et de satisfaire dans des délassements agréables son instinct de sociabilité. Depuis les jeux olympiques de la Grèce, en passant par les joutes du moyen âge, les kermesses des pays du Nord et les gymkanas modernes, les jeux sont parvenus jusqu'à nous en gardant leur physionomie ancienne. Le détail et l'ordonnance en ont pu changer, mais nous pourrions imaginer en y prenant part tantôt, que nous rions du même rire, que nous ressentons les mêmes émotions que nos ancêtres d'il y a quelques milliers d'années.

Évidemment, des divertissements de pique-nique ne peuvent aspirer à l'importance d'un concours sportif. Il n'est d'ailleurs pas question ici de battre des records

athlétiques ou de se briser les membres dans des exercices violents. Qu'il nous suffise de nous être franchement amisés et nous pourrons dire que nous n'avons plus rien à envier au reste du monde.

Voici donc la liste des concours dans l'ordre probable où ils auront lieu. Ils portent chacun un numéro-titre qui permettra aux juges de les désigner à tour de rôle sans avoir égard aux appellations plus ou moins fantaisistes dont ils sont affublés ici :

1.—COURSE AUX PATATES (Garçons et Fillettes)

Qui ne connaît ce jeu traditionnel où il s'agit de faire vite et bien? Les patates sont alignées en face de chaque concurrent qui doit au signal donné courir les ramasser une à une et les déposer chacune à son tour dans un panier placé au point de départ. Quand la dernière patate a été remusée, il faut tâcher d'arriver bon premier (ou bonne première) à la ligne des buts.

2.—COURSE SUR BARILS

“En roulant ma boule, roulant,” dit la chanson. Il s'agit ici pour chacun de rouler son baril sans en descendre avant la ligne d'arrivée. Se rappeler que dans Senneville, la limite de vitesse est 20 milles à l'heure.

3.—LE JEU DES POMMES

L'illustration qu'on vient de voir en dit plus long sur la physionomie de ce jeu qu'une explication laborieuse. Il s'agit de repêcher les pommes en en saisissant la queue entre les dents; le prix est à celui qui en aura retiré le plus grand nombre. On conseille fortement aux concurrents l'usage de faux-cols en celluloïd au cours de cette épreuve.

4.—L'OEUF DANS LA CUILLER (Pour les dames seulement)

Attention, mesdames: un faux-pas et tout est perdu! Mais ne vous alarmez pas s'il y a de la casse; il se trouvera bien quelque typo pour utiliser les coquilles. En ligne et que votre devise soit: "A l'œuf et à l'épreuve"!

5.—L'AVEUGLE ET LE PARALYTIQUE

Vous connaissez l'axiôme du fabuliste: "Il se faut entr'aider, c'est la loi de la nature." Et pour nous démontrer les avantages de la collaboration, il nous conte l'apologue suivant. Un aveugle errait à l'aventure, incapable de trouver son chemin; il bute sur un paralytique immobilisé au bord de la route. Celui-ci lui dit: "Porte-moi sur tes épaules: tu marcheras pour moi et je verrai pour toi." Il est à souhaiter qu'ils allaient tous deux au même endroit. Néanmoins, il s'agit ici de répéter cet acte de secours mutuel. Évidemment, les concurrents seront disposés par couples à la ligne de départ. L'un servira de monture, l'autre de cavalier. Le premier aura les yeux bandés et son associé devra le guider de dessus ses épaules vers le but à atteindre. L'emploi des éperons est strictement interdit.

6.—LES STATUES DE LOTH

Comme dans toutes les courses, une ligne de départ et une ligne d'arrivée. Mais entre les deux, que de tribulations: ici en effet, les concurrents sont soumis aux caprices du maître du jeu et ne doivent courir que lorsqu'il a le dos tourné. Dès qu'il se retourne vers eux, il faut qu'ils se figent immédiatement dans la position où ils sont à ce moment. S'il en voit qui esquissent le moindre mouvement, il a le droit de les renvoyer à la ligne de

départ. Il peut aussi faire recommencer ceux qui ont des attitudes semblables: il y a donc tout intérêt à adopter des postures que personne ne peut répéter. Dès que le maître du jeu tourne de nouveau le dos aux concurrents, ceux-ci se remettent à courir et le premier qui franchit la ligne d'arrivée a bien droit à un prix de patience. Vous vous rappellerez naturellement cette femme des temps bibliques qui fut changée en statue de sel parce qu'elle avait été trop curieuse; cette fois-ci, c'est la curiosité d'un



autre qui vous condamnera à l'immobilité. Mais ne soyez pas froissées, mesdames, si vous avez à certains moments l'air, dans vos jupes, qu'eut Loth.

7.—LE JEU DE LA LANCE... D'ARROSAGE

Une cuvette remplie d'eau et munie d'un trou à sa partie inférieure, un véhicule portant un homme qui porte une gaule, voilà les éléments principaux du drame. L'action consiste à baguer la lance en plein mouvement sans renverser la cuvette. Si vous réussissez, vous êtes un

héros; si vous échouez, vous êtes une victime et la façon dont vous supporterez cette infortune montrera sans doute comme vous êtes bien trempé. La gravure que vous voyez indique d'ailleurs exactement ce qu'il ne faut pas faire.

8.—LA POMME D'ADAM (Pour les dames seulement)

Mordez, ô filles d'Eve, à cette pomme,
Qui n'est plus pour vous le fruit défendu;
C'est moins intéressant, c'est entendu,
Que ce ne le dut être au temps du premier homme.

Mais c'est aussi moins dangereux, en somme,
Puisque notre sort n'est pas suspendu
A cette innocente ficelle, comme
Il l'était au pommier du paradis perdu.

9.—LA SAUCISSE VOLANTE

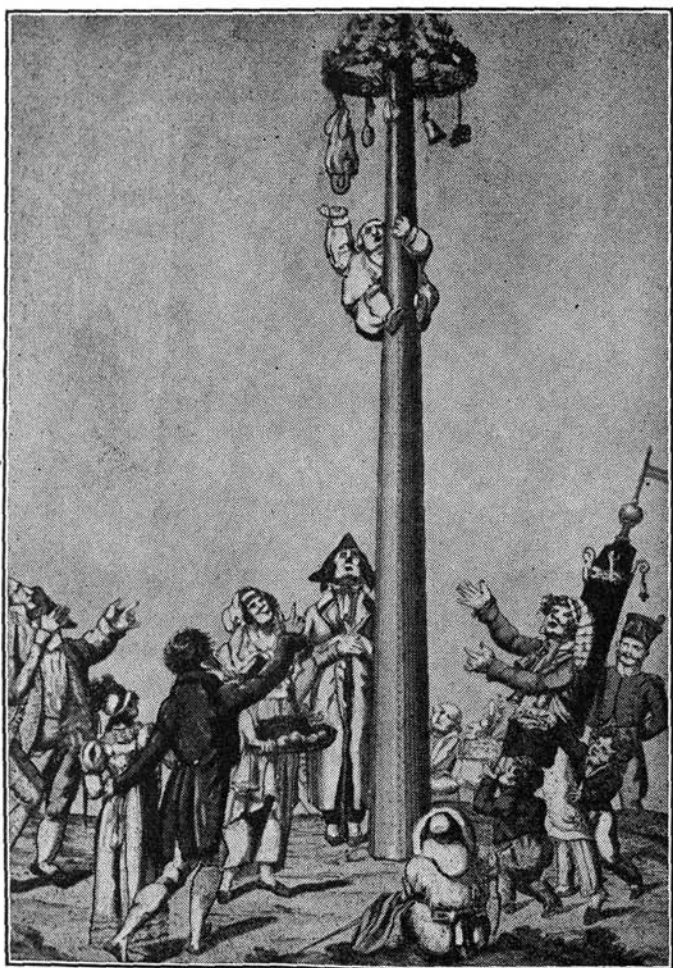
Pascal, dit-on, inventa la brouette, mais pas, évidemment, pour l'usage qui lui est réservé dans ce concours. Ce véhicule à rebours est muni pour l'occasion d'un fouet au haut duquel se balance une saucisse. Il s'agit de courir en poussant la brouette jusqu'à la ligne d'arrivée et d'y parvenir en tenant la saucisse entre ses dents. Mais qu'on y songe bien, rien ne sert de courir, il faut saisir à point.

10.—LA SOUQUE À LA CORDE

C'est le jeu classique où deux équipes adverses tirent au câble. Ce sera la pièce de résistance du pique-nique. On compte que nos trois Unions fourniront chacune une très forte équipe, et pour que le spectacle soit complet, les dames et les enfants seront aussi admis à concourir.

11.—LES PETITS PAINS

Il est bien défendu d'y porter la main. Ils sont suspendus par le milieu et chaque concurrent en a un



pour son compte, qu'il doit gruger jusqu'à ce qu'il n'en reste plus à la ficelle. Jamais le pain n'aura été tellement à la hausse.

12.—LE MÂT DE COCAGNE

Excelsior! Toujours plus haut! Les grimpeurs qui ont du cœur aux jambes pourront s'en donner à leur aise, si on peut dire. Nous leur conseillerions bien plusieurs façons de tenter cette ascension périlleuse, mais nous ne les suivrons pas sur un terrain si glissant.

13.—IMPROMPTU

On a réservé pour la fin du programme, s'il reste du temps, quelques courses de genre qui seront improvisées sur place d'après les suggestions de l'assistance.

Et maintenant, bonne chance aux concurrents! Le tournoi est ouvert, les juges sont prêts, les prix n'attendent plus que des vainqueurs pour se laisser cueillir. Et si le sort ne vous est pas favorable, vous aurez du moins assez de grandeur d'âme pour rire plus fort que les rieurs.



LE JEU DU CAPENDU
D'APRÈS UN MANUSCRIT DU BRITISH MUSEUM.
XIV^e SIÈCLE.

BIBLIOTHÈQUE
SAINTE-SULPICE

PROGRAMME



Réception à la gare



Visite à Garden City Press



Dîner sur l'herbe



Jeux et amusements

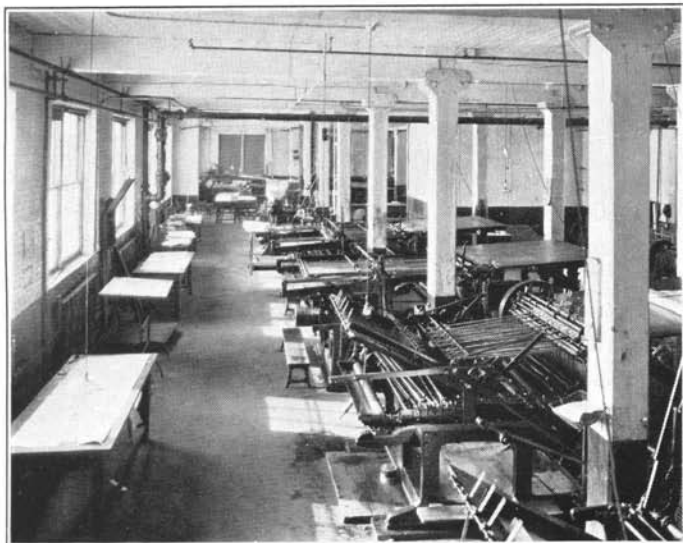
UNIVERSITY OF TORONTO
1011 112-11112



Une section de la salle de composition de Garden City Press



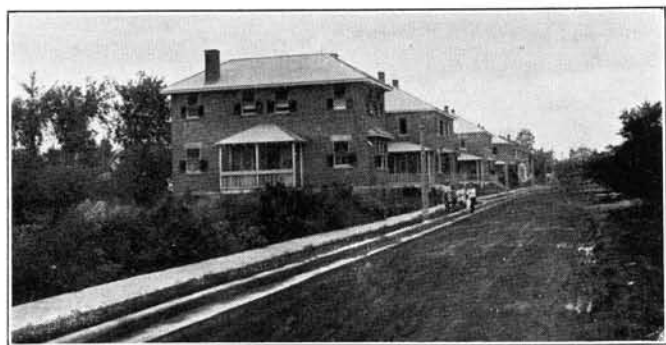
Une autre section de la salle de composition de Garden City Press, comprenant la batterie de dix linotypes et de deux monotypes



Une Section du département des presses comprenant six grosses presses à cylindre, une presse automatique "Standard" et des presses à platine, de même que deux machines à plier avec margeur automatique



Les cottages en ciment de Gardenvale offrent aux employés de Garden City Press de coquettes résidences au milieu de la verdure



Une vue d'une partie de Gardenvale avec quelques cottages
construits pour les employés de Garden City Press



Aux environs de Garden City Press

