HAL
open science

William Morris & la Kelmscott Press : conditions d'émergence, particularités et influence

Élisabeth Delille

To cite this version:

Élisabeth Delille. William Morris & la Kelmscott Press : conditions d'émergence, particularités et influence. Sciences de l'information et de la communication. 1996. dumas-01611531

HAL Id: dumas-01611531

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01611531

Submitted on 9 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lille III
Maîtrise SID
UFR Idist

William Morris & la Kelmscott Press : conditions d'émergence, particularités et influence

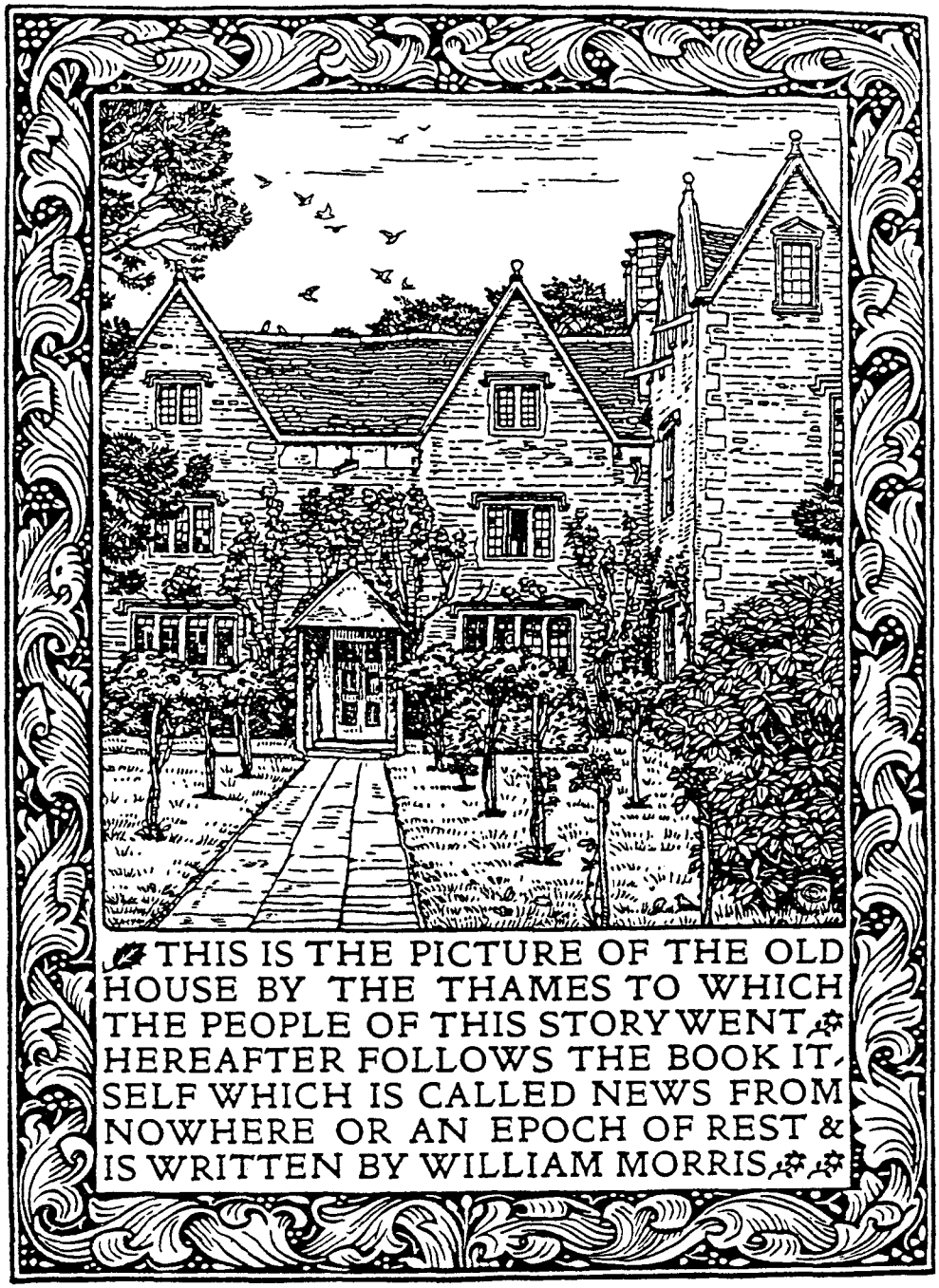
Mémoire de maîtrise présenté par
Elisabeth Delille

Directeur de recherches : M. Gérard Losfeld

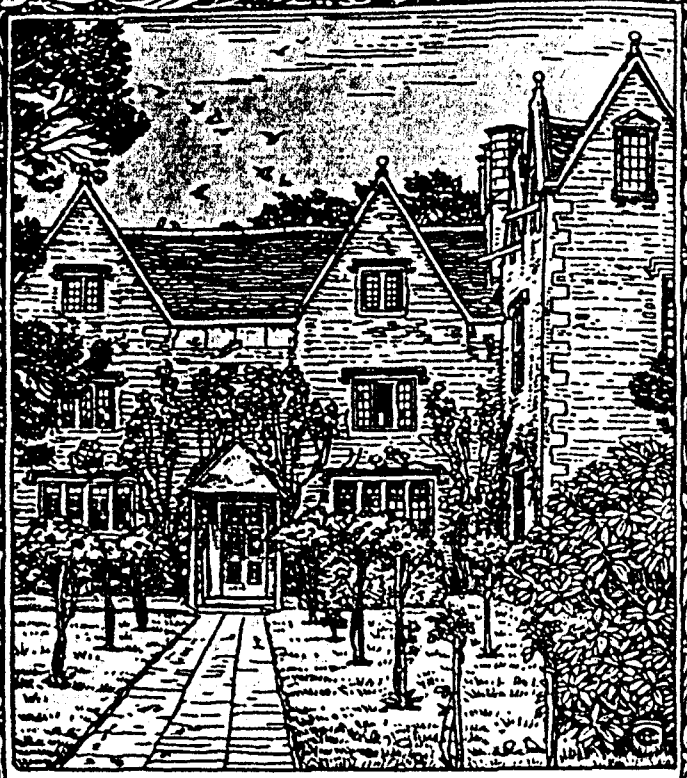
1995-1996

B.U.C. LILLE 3
D 021 570481 1

inv. 96 * 29



1.La plupart des livres de la Kelmscott Press comportait une page de titre gravée, telle que celle-ci pour News from Nowhere. La maison représentée ici était la maison de Morris, Kelmscott Manor, située dans le comté d'Oxford, qui donna son nom à la Kelmscott Press.



THIS IS THE PICTURE OF THE OLD HOUSE BY THE THAMES TO WHICH THE PEOPLE OF THIS STORY WENT HEREAFTER FOLLOWS THE BOOK IT SELF WHICH IS CALLED NEWS FROM NOWHERE OR AN EPOCH OF REST & IS WRITTEN BY WILLIAM MORRIS

NEWS FROM NOWHERE OR AN EPOCH OF REST.

CHAPTER I. DISCUSSION AND BED.

UP at the League, says a friend, there had been one night a brisk conversational discussion, as to what would happen on the Morrow of the Revolution, finally shading off into a vigorous statement by various friends, of their views on the future of the fully-developed new society.

SAYS our friend: Considering the subject, the discussion was good-tempered; for those present, being used to public meetings & after-lecture debates, if they did not listen to each other's opinions, which could scarcely be expected of them, at all events did not always attempt to speak all together, as is the custom of people in ordinary polite society when conversing

If I were asked to say what is at once the most important production of Art and the thing most to be longed for, I should answer, A beautiful House ; and if I were further asked to name the production next in importance and the thing next to be longed for, I should answer, A beautiful Book. To enjoy good houses and good books in self respect and decent comfort, seems to me to be the pleasurable end towards which all societies of human beings ought now to struggle.

William Morris

Some Thoughts on the Ornamental

MSS. of the Middle Ages

New York, 1934, p.1

William Morris et la Kelmscott Press : conditions de son émergence, particularités & influence(s)

Table des matières :

- Introduction.

I. Le contexte de l'édition victorienne.

II. William Morris et la Kelmscott Press.

III. L'influence de la Kelmscott Press.

- Conclusion.

- Appendice :

William Morris's Note on his Aim in Founding the Kelmscott, texte original suivi de sa traduction.

- Liste des ouvrages publiés par la K.P.

- Bibliographie.

- Documents sur William Morris et la Kelmscott Press trouvés sur l'Internet.

Introduction

On sait l'importance des transformations apportées par l'imprimerie. Cette nouvelle technologie de reproduction des textes a révolutionné les modes de diffusion du savoir, les modes de pensée, mais surtout, à l'évidence, elle a rendu possible la circulation de l'écrit à une échelle alors inédite.

Au cours de son histoire, l'imprimerie a connu des évolutions successives. Au XIXe siècle, le livre a connu une seconde révolution. Aujourd'hui, alors que l'Internet constitue une révolution du même ordre que l'apparition de l'imprimerie au XVe siècle et un nouveau moyen d'appropriation et de dissémination du savoir, il pourrait sembler dérisoire de s'intéresser à ce qui semble n'être qu' un «détail» de l'histoire de l'imprimerie.

Morris est indéniablement l'un des grands imprimeurs de l'ère moderne, même si la postérité (le grand public devrait-on plutôt dire) n'a retenu de sa très éclectique carrière que l'aspect «décorateur» et «créateur de motifs» ce qui me semble d'ailleurs terriblement réducteur et limitatif. L'établissement de la Kelmscott Press fut un événement culturel significatif. A travers l'Europe du Nord et dans le monde anglophone, particulièrement aux Etats-Unis, les théories et les livres de Morris eurent un impact certain. Quant à la nature de

l'influence de la Kelmscott Press, les historiens ne partagent pas toujours le même avis... On peut d'emblée la présenter comme une réaction contre l'édition victorienne ; en effet, pour Morris, l'imprimerie avait subi une détérioration telle qu'il parlait de « décadence »...Il est vrai que lorsqu'on lit la synthèse de ses principes en tant qu'imprimeur (A Note by William Morris in Founding the Kelmscott Press[1]), on se rend compte que nombre de ses critères ne rencontraient pas ceux alors en vigueur dans l'imprimerie. Morris détestait les caractères romains de son époque, qui selon lui manquaient de caractère et d'individualité, il fustigeait également l'emploi de papier bon marché... Mais surtout, il déplorait amèrement la disparition du savoir-faire des premiers imprimeurs tels que Caxton[2], Jenson[3] ou Wynkyn de Worde[4], qui pour lui avaient produit les plus beaux livres qui aient jamais été imprimés.

D'un point de vue purement quantitatif, la production de la Kelmscott Press n'est pas particulièrement impressionnante. Entre 1891 et 1898, la presse produisit cinquante trois livres ainsi que quelques pages d'épreuve d'un livre qui ne fut jamais terminé. Tous les livres furent conçus par Morris, imprimés sur des presses à main et tirés à un nombre limité d'exemplaires (environ 300

---

[1] Cf. l'appendice pour le texte original , suivi de ma traduction.

[2] William CAXTON (1422-1491). Premier imprimeur anglais; c'est en 1474 ou 1475 que Caxton publia le premier livre imprimé en langue anglaise, traduit de l'oeuvre de Raoul Lefèvre : The Recuyell of the Historyes of Troye. Il aurait appris le métier d'imprimeur auprès de l'imprimeur flamand Colas Mansion, à Bruges, où il séjourna une première fois en 1441 puis de 1462 à 1470 comme « gouverneur de la nation anglaise » (c'est-à-dire chargé de relations diplomatiques et commerciales avec les pays flamands, bourguignons et surtout avec la Hanse). En 1471, il était attaché à la maison de Marguerite de Bourgogne et ce n 'est qu'en 1476 qu'il installa un atelier d'imprimerie à l'aumônerie de Westminster. En 1477 paraissait le premier volume imprimé en Angleterre : Dictes and Syenges of the Philosophers. Suivirent une centaine de titres dont un tiers seulement subsiste actuellement, en de rares exemplaires, souvent uniques. On reprocha à Caxton d'avoir publié une production trop commerciale d'histoires vulgaires et de n'avoir pas publié suffisamment de traductions de textes antiques. Il était pourtant lui-même lettré et on doit à ses presses une édition de Chaucer, outre quelques ouvrages latins (Les Métamorphoses d'Ovide, en particulier) ; il traduisit surtout des ouvrages populaires français : L'Histoire de Jason (1477), Le Roman de Renart (1481), La Légende dorée (1483), Les Quatre Fils Aymon (1489).

[3] Nicolas JENSON (1420-1480). Editeur et imprimeur qui développa les caractères de style romain. C'est auprès de Johannes Gutenberg qu'il apprit le métier d'imprimeur. En 1470, il ouvrit son propre atelier à Venise. C'est dans le premier ouvrage qu'il imprima que la minuscule de style romain prit la forme qui marqua la transition de l'imitation de l'écriture au style qui est resté en usage dans les siècles qui suivirent. Jenson mit également au point les caractère de style grec et les caractères de style gothique.

[4] Wynkyn de WORDE (mort en 1534 ou 1535). Imprimeur londonien d'origine alsacienne, de Worde était un homme d'affaires averti qui publia un grand nombre de livres (au moins 600 titres à partie de 1501). Il fut le premier imprimeur qui utilisa l'italique en Angleterre (1524). Il travailla à Westminster pour William Caxton, depuis sa fondation en 1476 jusqu'à la mort de Caxton en 1491 où il prit la tête de la presse. Contrairement à Caxton, il fut un imprimeur purement commercial.

en moyenne). Ils étaient ornés d'initiales et de bordures toutes créées par Morris, et quelques-uns furent même illustrés par le peintre et ami de Morris, Edward Burne-Jones[5].

Il m' a donc paru intéressant d'examiner les conditions de l'émergence d'une telle presse, non seulement d'un point de vue socio-économique et culturel, à savoir l'Angleterre des années 1880, mais aussi en regard de la personnalité de son fondateur, ces différentes conditions me semblant étroitement liées. En effet, comme l'écrit Marie-Françoise Cachin :

> «la création de cette maison d'édition à laquelle Morris consacra les dernières années de sa vie s'inscrit d'une part dans l'itinéraire personnel de écrivain et sa quête du livre idéal, d'autre part dans le contexte de l'édition victorienne de l'*Arts and Crafts Movement*[6] des années 1880»[7].

Pour résumer la démarche de Morris, on pourrait présenter la Kelmscott Press comme d'une part, une réaction contre l'édition victorienne (décadente selon lui) et d'autre part, une affirmation et une mise en pratique de sa conception du livre comme un objet d'art.

J'examinerai donc dans un premier temps le contexte de l'édition victorienne puis dans un second temps, je présenterai William Morris et la Kelmscott Press dans toutes ses particularités (il me semble important de ne pas dissocier l'homme et son oeuvre (postérieure à la Kelmscott Press) de l'histoire de la Kelmscott Press), puis finalement j'essaierai d'evaluer l'influence de la Kelmscott Press, en mettant en lumière l'apparition d'autres presses qui donnèrent lieu à ce que l'on a appellé le « Private Press Movement ».

---

[5] Edxard BURNE-JONES (1833-1898) Peintre anglais de l'école préraphaélite.

[6] Mouvement de forte inspiration médiévale qui prônait un retour aux vieux métiers de type artisanal. Je développerai ce point dans la première partie.

[7] Marie-Françoise CACHIN *Publier différemment: William Morris et la Kelmscott Press* in Cahiers victoriens et édouardiens Colloques 1990 et 1991 de la SFVE n°35, avril 1992

A. Les années 1880 en Angleterre: Le contexte de l'édition victorienne

La fin du XIXe siècle connut deux développements majeurs - l'un technologique, l'autre esthétique - qui changèrent à jamais la typographie et la conception du livre. L'avènement de la mécanisation de la composition dans les années 1880 joua pour une part et l' *Arts and Crafts Movement* d'autre part, dont le « promoteur », fut William Morris.

Afin de mieux comprendre l'émergence de la Kelmscott Press, il me faut la replacer dans son contexte - c'est-à-dire, d'une part le contexte socio-économique et politique, artistique et culturel et d'autre part examiner la situation de l'imprimerie en Angleterre dans les années 1880, avec un intérêt particulier pour les « conséquences » de la révolution industrielle dans le domaine de l'imprimerie.

1. Les années 1880 en Angleterre, contextes politique, socio-économique, culturel et artistique.

Lorsqu'on évoque le XIXe siècle en Angleterre, on le caractérise d'emblée grâce à la révolution industrielle. Comme l'a écrit Roland Marx :

> « On ne saurait comparer la révolution industrielle de la fin du XVIIe siècle et de la première moitié du XIXe siècle aux transformations progressives ou brusques des siècles antérieurs. Cela tient à son caractère : elle est trop complexe et trop générale. Elle a signifié, sur une grande échelle, la substitution de la machine à l'effort humain et, en imposant l'usine au détriment de l'atelier, elle a radicalement, et dans la plupart des secteurs de production, changé les rapports entre l'homme et l'outil, entre le possesseur de cet outil et ses utilisateurs. Elle a été marquée par un accroissement effarant de la production et a, par là-même, changé les modes de vie de toute une population, arrachée ainsi à des problèmes ancestraux et à des privations traditionnelles. Elle a été diversification des types de produits fabriqués et substitution de biens d'égale commodité et de moindre coût à des produits longtemps sans concurrence. Elle a permis une accélération sans précédent des transports et des échanges. Attirant toujours plus d'hommes vers le secteur secondaire, elle a supposé une modification majeure de l'agriculture et un essor du commerce international des produits alimentaires: un pays ne peut avoir des ouvriers et des villes que dans la mesure où il peut les nourrir par le travail ou le commerce d'une fraction seulement de la population active. Résultat et

inspiratrice tout à la fois d'une économie sans frontières, la révolution industrielle a exigé aussi un remaniement complet des habitudes monétaires et du crédit. Au bouleversement de toute l'économie devait répondre celui de la société toute entière, des classes et de leurs rapports, de leur importance respective, de leur ascension et de leur déclin, de leurs oppositions. Aucune autre époque, dans un laps de temps aussi bref - quelques dizaines d'années, deux ou trois générations d'hommes - n'avait auparavant été témoin d'une aussi totale transformation de toutes les structures profondes. Aucune n'avait connu un tel choc mental, de telles répercussions sur les idéologies et les systèmes politiques ».[8]

Il n'est pas question ici de retracer les différentes étapes de la révolution industrielle ni de se livrer à un examen de ses multiples conséquences, car cela dépasse le cadre de mon étude ; il est cependant important de garder à l'esprit que les années 1880 portent le sceau de la révolution industrielle.

Dans les années 1880, la révolution industrielle a fait son oeuvre et l'on peut constater que la mécanisation a atteint la plupart des domaines de l'industrie - y compris l'imprimerie. Il me semble très important de garder cela à l'esprit car, comme nous le verrons par la suite le contexte victorien de l'industrialisation à outrance compta pour beaucoup dans le développement ou plutôt la genèse de la carrière de William Morris, en ce sens qu'il a toujours tenté d'en montrer la servitude et l'inutilité en tentant diverses expériences ; mais nous examinerons ultérieurement plus en détail ces expériences, au cours de la seconde partie.

Pour les historiens, les années 1880 en Angleterre sont marquées par une étape importante : le vote du Third Reform Act par les Libéraux en 1884. En théorie, cette loi devait assurer à l'Angleterre le statut de démocratie, mais dans la pratique, les choses n'étaient pas aussi simples. Comme le note Peter Stansky « No matter how limited its actuality, it held a promise for the future, as it increased the electorate from 3 to 5 million ».[9]

William Morris avait fait son entrée en politique en 1876 aux côtés de Gladstone, le leader du parti libéral (soutenant l'action entreprise par ce dernier contre Disraeli à l'occasion du massacre des bulgares par les turcs). Il se tourna par la suite vers le socialisme, désespéré qu'il était de la politique

[8] Roland MARX, La Révolution industrielle en Grande-Bretagne, Paris, Armand Colin, 1970, p.11
[9] Peter STANSKY, Redisigning the World : William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts, Princeton, Princeton University Press, 1987, p.14

traditionnelle. Il plongea dans une période d'intense activité politique à partir de 1883, lorsqu'il devint membre de la *Democratic Federation.*

Sur le plan politique, c'est parmi les travailleurs que le mécontentement était le plus important. Le développement d'une conscience de classe était alors devenu une réalité. On commençait en effet à prendre conscience des différences flagrantes aux deux extrémités de l'échelle sociale : une pauvreté extrême existait bel et bien au sein de cette riche et puissante nation. Conflits et grèves éclatèrent à cette époque au sein de cette société.

Afin de comprendre l'émergence de la Kelmscott Press, il nous faut également prendre en compte le contexte artistique et culturel de cette fin de XIXe siècle en Angleterre car on ne peut la dissocier d'un certain renouveau qui soufflait alors dans les milieux artistiques anglais. C'est en effet vers la fin du XIXe siècle que prit naissance l'*Arts and Crafts Movement*, lui même un ferment du *Gothic Revival.*

Le terme *Arts & Crafts* fut forgé par Thomas Cobden-Sanderson en 1888, mais le mouvement qu'il décrit avait commencé à germer dès le début de la décennie. L'*Arts & Crafts Movement* se développa en fait sous l'influence de William Morris, plutôt qu'à son instigation directe ou par une intervention directe de sa part.

Là encore le mouvement est directement dépendant du contexte social et politique. Dans les années 1880, l'Angleterre était à son apogée en tant que puissance mondiale, mais paradoxalement, elle commençait aussi à ressentir quelques difficultés à maintenir ce rôle de puissance mondiale. Les années 1880 allaient connaître quelques difficultés ; des problèmes économiques; le problème de l'Irlande, accentué par les activités politiques de Charles Stewart Parnell et l'engagement de Gladstone à l'égard de la « Home Rule »[10]. Il y avait

[10] Home Rule : Souveraineté interne longtemps revendiquée par les nationalistes irlandais comme leur objectif ultime. Apartir de 1870, une association pour le *Home Government* (birntôt changé en *Rule*) fait campagne dans ce sens et rallie la grande majorité des députés irlandais élus en 1874 et de ceux qui, dans les années 1880, se regroupent autour de Charles Parnell. Longtemps combattue par les hommes d'Etat anglais, la revendication autonomiste est prise en considération par W.Gladstone : celui-ci brise l'unité de son parti libéral en proposant en vain, en 1886, le vote d'un Home Rule ; la minorité des Unionistes conduits par Joseph Chamberlain le trhit et l'abandonne. Une deuxième tentative de Gladstone, en 1892, se termine par un échec devant la Chambre des Lords, dont les membres croient défendre la grandeur nationale et les droits traditionnels de la Couronne. Les

également les problèmes croissants de rivalité avec l'Allemagne et les Etats-Unis.

Comme l'explique Peter Stansky :

> « It was an all too appropriate time for concern not only about the nature of contemporary politics and economics, but also - irrelevant as it may seem at first thought - about the arts and decoration that this most powerful of nations was bringing into it ».[11]

Il semblerait donc que dans le domaine artistique comme dans la société elle-même, on ait eu à faire face à une remise en question des valeurs en place - certes cette remise en question se fit progressivement : dans cette seconde moitié du XIXe siècle, il y avait dans le domaine de l'art la même remise en question qui avait lieu dans la société. Les années 1890 marquèrent la fin du mouvement esthétique qui avait été à son apogée dans les années 1870.

L'*Arts and Crafts Movement* prit naissance dans le contexte ce ce que l'on a appellé le *Gothic Revival.* Le *Gothic Revival* est un mouvement qui considérait le gothique comme la seule architecture vraiment chrétienne, et qui domina tout le XIXe siècle, non seulement pour les églises mais aussi pour un nombre croissant d'édifices publics (cf. la reconstruction du Palais du Parlement de Westminster qui affirme le style gothique comme le nouveau style national), et même privés.

En fait, comme nous l'explique André Parreaux dans L'Architecture en Grande-Bretagne, le *Gothic Revival* est le résultat de plusieurs courants, dont les principaux sont les suivants :

« 1. Une tradition ecclésiastique, qui a assuré la survie du gothique après la fin du Moyen Age. En ce qui concerne les édifices religieux, ou para-

---

divisions ultérieures des nationalistes irlandais et la croyance dans l'efficacité de simples mesures socialesretardenr tout nouvel examen du projet jusqu'en 1910. A cette date, les nationalistes irlandais, arbitres de la majorité parlementaire, obtiennent d'Asquith et du parti libéral un soutien décisif : voté en 1912, le Home Rule pour l'Irlande doit devenir exécutoire en 1914, après 2 ans de véto suspensifdes Lords. La guerre permet au roi de suspendre l'application d'un texte rejeté avec horreur par les protestants de l'Ulster et d'éviter une véritable guerre des communautés religieuses en Irlande. En 1918, les nationalistes irlandais sont devenus plus radicaux et entendent obtenir une véritable indépendance ; les résistances protestantes rendent vaines l'espérance d'un statut unique pour l'ensemble de l'île. D'où l'abandon pur et simple du texte voté en 1912.

[11] Peter STANSKY Redisigning the World : William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts, Princeton University Press, 1987, p.13.

religieux (universités), le gothique n'est jamais mort définitivement, comme en témoigne une longue chaîne d'édifices, parmi lesquels on peut citer, entre beaucoup d'autres, St. Paul, Hammersmith, 1828 (démoli en 1882) ; St. John, Leeds, 1632-33 ; St. Michael, Huyton, dans le Lancashire, 1664 ; Kings's Norton, 1757-75, pour aboutir aux « églises des commissaires ».

2. Une tradition pittoresque, qui va de Wren[12] (Tom Tower) à Beckford (Fonthill) en passant par Vanbrugh[13] (Vanbrugh Castle), Robert Adam[14] (The Brisley Tower, à Alnwick, Northumberland) et Horace Walpole (Strewberry Hill).

3. Le réveil du sentiment religieux et la nostalgie historique du Moyen Age, brillamment représentée par A.W.N. Pugin.

4. Une réaction (avec tentative d'évasion) contre le développement du capitalisme industriel, dont le grand écrivain Ruskin fut le théoricien le plus influent.

Ce mélange d'influences rend la compréhension et l'analyse du mouvement difficiles. Dans l'ensemble, ce mouvement s'oppose à la fois à la tradition rationaliste de l'architecture classique et à la tendance fonctionnelle de la construction industrielle.

Les deux promoteurs du *Gothic Revival* furent A.N.W. Pugin et John Ruskin, qui prônèrent tous deux un retour au gothique. Pour Pugin, et surtout pour Ruskin, le style gothique était synonyme d'habileté professionnelle. Pour eux, seul le Moyen Age avait su créer la beauté car les artistes et les artisans

---

[12] Sir Christopher WREN (1632-1723) Architecte anglais, qui reçut, en 1668, le titre de Royal Architect General. La Cité de Londres, qui avait été détruite par un incendie en 1666 fut reconstruite en grande partie par Wren. Il y édifaia, notamment, 53 églises, dans le style classique français ou d'inspiration italienne. Actuellement, il ne reste que 15 de ces églises.L'oeuvre principale de Wren est la cathédrale de Saint-Paul (construite de 1675 à 1710) qui est une imitation puissante, mais d'une certaine froideur, de Saint-Pierre de Rome.

[13] Sir John VANBRUGH (1644-1726) Personnage déconcertant par la multiplicité de ses activités. Très lié à la haute société anglaise, Vanbrugh oeuvra dans le climat de la Restauration du temps de la reine Anne. En étroite collaboration avec Hawksmoor, il poussa à leurs extrêmes conséquences les propositions baroques de l'art de Wren. Sa puissance créative fut à l'origine de majestueuses compositions qui trouvent leur expression dans une suite de palais et de demeures grandioses. En outre, son goût du pittoresque et sa volonté d'interprétation du répertoire médiéval apparaissent comme les prémices d'une sorte de romantisme.(Source : Encyclopaedia Universalis).

[14] Robert ADAM (1728-1792) Architecte écossais qui avec son frère James, introduisit dans l'architecture et l'ameublement un style inspiré de l'Antiquité (Fitzroy Square, à Londres).

éprouvaient de la joie à accomplir leur oeuvre, qu'ils aimaient parce qu'ils y travaillaient librement, tandis que pour les ouvriers du XIXe siècle, le travail divisé à l'infini avait perdu tout intérêt. L'artisan avait cessé d'être une créature pensante pour devenir une machine.

J'aimerais ici revenir un peu plus en détail sur les deux figures centrales du *Gothic Revival* que furent Pugin et Ruskin afin de développer leurs idées et de mieux comprendre leur apport au contexte artistique ambiant.

Sa conversion au catholicisme en 1834 marqua une étape décisive dans la vie de Pugin. Il en résultat la parution de Contrasts[15] en 1834, dans lequel il prônait le gothique comme seul et unique style d'architecture chrétienne, en comparant l'Angleterre du XVe siècle à celle du XIXe (cf. illustration page suivante). Cependant, si le style gothique devait être le style d'une architecture chrétienne authentique, de quelle nature le gothique était-il vraiment? Pugin fournit la réponse à cette question dans les premières lignes de The True Principles of Pointed or Christian Architecture :

> « The two great rules for design are these : *first, that there should be no features about a building which are not necessary for convenience, construction or propriety ; second, that all ornament should consist of the essential construction of the building.* The neglect of these two rules is the cause of all the bad architecture at the present time ».[16]

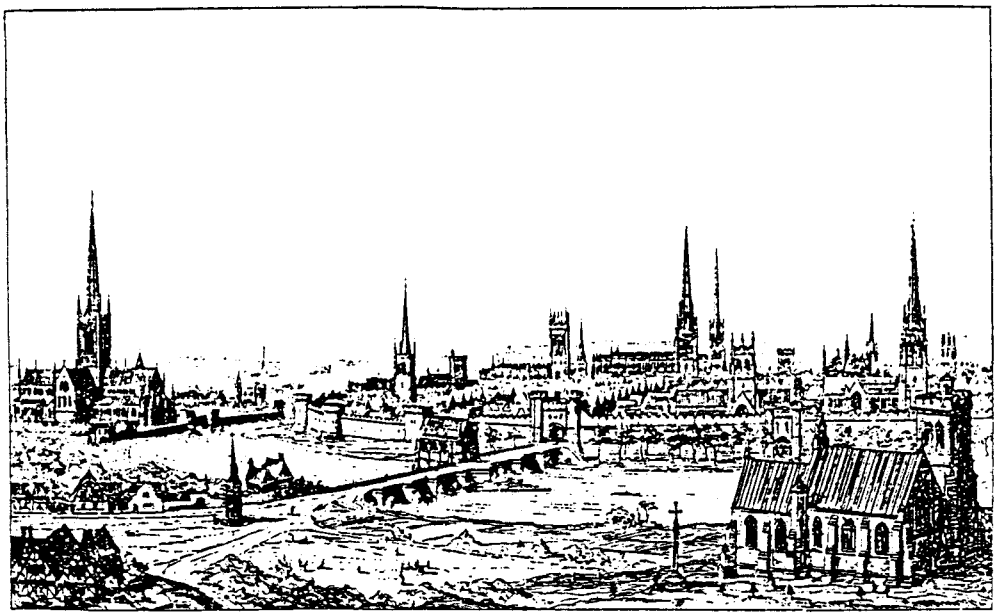
Ces deux principes devaient avoir une grande influence sur l'*Arts and Crafts Movement.*

L'*Arts and Crafts* donna lieu à une exposition en 1888. Neuf des créations de la firme « Morris & Co » y étaient exposées - des meubles, des tissus, un tapis, la tapisserie « Woodpecker » de Morris, et le paravent « Tulip and Pomegranate » créé et brodé par May, la fille de Morris. C'est après avoir assisté à une conférence donnée par Emery Walker dans le cadre de la toute

---

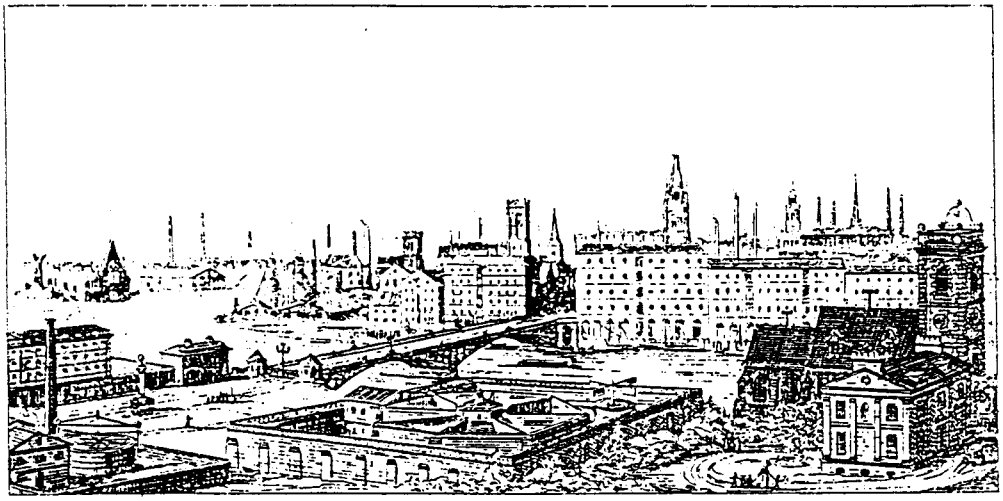
[15] Le titre complet était : Contrasts : or, a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day ; Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by appropriate Text.

[16] PUGIN, A.W.N. The True Principles of Pointed or Christian Architecture, London, 1841, p.47, Academy Editions, London, 1973, p.47.



Catholic town in 1840.

1. St Michaels on the Hill. 2. Queens Croft. 3. St Thomas's Chapel. 4. St Marys Abbey. 5. All Saints. 6. St John. 7. St Jam. 8. St Edmunds. 9. St Marys. 10. St Edmunds. 11. Gre. Friars. 12. St Catherines. 13. Guild hall. 14. Tresur. 15. St Clares. 16. St Sutholks.



THE SAME TOWN IN 1840

1. St Victor's Tower rebuilt in 1750. 2. New Lunatic House & Pleasure Grounds. 3. The New Jail. 4. Gas Works. 5. Lunatic Asylum. 6. Iron Works & Ruins of St Marys Abbey. 7. St Francis Chapel. 8. Baptist Chapel. 9. Christian Chapel. 10. New Church. 11. New Town Hall. 12. Concert Room. 13. Wesleyan Centenary Chapel. 14. New Christian Society. 15. Quakers Meeting. 16. Socialist Hall of Science.

2. Planches extraites de Contrasts (1836) de A.W.Pugin dont la publication avait été un événement. Cétait une déclaration de guerre à l'architecture et à la civilisation du XIXe siècle, dont la laideur et l'impiété étaient mises graphiquement en relief par l'exaltation des monuments gothiques.

première *Arts and Crafts Exhibition* que l'idée d'une presse germa dans l'esprit de Morris.

A l'intérieur du mouvement *Arts and Crafts,* on note un regain d'intérêt pour les techniques d'impression.

En 1877, se tient à Londres une importante exposition consacrée à Caxton pour fêter le 400ème anniversaire de l'introduction de l'imprimerie en Angleterre. Cette célébration fit de Caxton un héros national et donna lieu à une résurgence de toutes sortes d'anciennes typographies archaïques et en 1886, la Leadenhall Press publia un volume intitulé One Thousand Quaint Cuts from Books of Other Days. Parallèlement, se multiplièrent les conférences, débats et articles sur l'imprimerie et la typographie dont la plupart vantaient les mérites des artisans typographes du Moyen Age et prônaient le retour aux techniques d'impression de cette époque. Ces manifestations étaient organisées par les différentes guildes artisanales qui avaient vu le jour, en particulier l'*Art Workers' Guilde*[17] fondée en 1884. Entre 1886 et 1894, cette guilde accueillit plusieurs conférences sur des sujets comme « Printed Book Illustrations », « Bookbinding », « Reformation of Printing Type », « Gothic Illustrations to Printed Books », etc.[18]

La Kelmscott Press peut être vue comme la phase finale du «Gothic Revival». Burne-Jones ne comparait-il pas le Chaucer (1896) de la Kelmscott Press à une cathédrale?

2. Etat de l'imprimerie au XIXe siècle en Angleterre - Conséquences de la révolution industrielle sur l'imprimerie.

[17] « The Art Workers'Guild was perhaps the most important of the various organizations to come into being in the 1880s under William Morris's influence. Founded by a group of young architects in 1884, it was intended to bring together a variety of artists and craftsmen and to facilitate their assisting one another in their individual specialities ». Peter STANSKY Redesigning the World : William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts, Princeton University Press, 1987, p.119.

[18] M.-F. CACHIN p.183

En 1700, l'Angleterre comptait une population d'environ cinq millions et demi. En 1801, elle était de neuf millions. La population de Londres était passée de 670 000 en 1700 à 1 274 000 en 1820 et continua d'augmenter régulièrement. Avec la révolution industrielle, les grandes villes se développèrent, et ceci à une vitesse telle qu'en 1850, la moitié de la population était urbaine. L'accès à l'éducation, et donc à l'alphabétisation créa une demande plus importante de matériel imprimé, le livre étant à l'époque le seul médium de l'accès au savoir. Il était difficile de répondre à cette demande car il ne sortait quotidiennement des presses qu'un nombre limité de feuilles imprimées, juste un peu plus qu'à l'époque de Caxton.

Cependant, accélérer le taux d'impression était inutile s'il n'était pas accompagné d'innovations dans le domaine des caractères et du papier. En effet, le papier était toujours fait à la main, feuille à feuille ; la composition était manuelle, effectuée lettre à lettre tout comme au XVe siècle.

L'une des premières nécessités était donc avant tout de disposer de suffisamment de papier. Cela était particulièrement important pour les journaux, dont le tirage augmentait toujours.

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le papier avait toujours été fait à la main, artisanalement, et inévitablement, cela prenait du temps. Selon Colin Clair[19], en 1739, la production journalière d'un moulin à papier était d'environ cinq à huit rames. De plus, « le beau papier » devait être importé du Continent.

En raison des mutations mentionnées plus haut, il y eût une demande beaucoup plus importante de papier, et ce, en plus grande quantité et à moindre prix. Certains tentèrent donc de mettre au point une machine qui réponde à ces besoins. La première fut inventée par un Français, Nicolas Louis Robert. Deux Anglais, Henry et Sealey Fourdrinier achetèrent le brevet de cette machine (« la Fourdrinier »). En 1803, ils mirent au point une machine qu'ils ne cessèrent d'améliorer, investissant toute leur fortune dans ce projet.

[19] Colin CLAIR A History of Printing in Britain London: Cassell, 1965

- Le papier

La production de papier augmenta donc considérablement - on estime qu'elle fut multipliée par dix - grâce à cette machine et les prix s'effondrèrent. Cependant, un problème se posait pour le papier de qualité supérieure : on avait jusque-là toujours utilisé des chiffons de lin. Ceux-ci étaient impossibles à trouver en grande quantité et à bas prix. On se livra alors à des expériences avec toutes sortes de matériaux à base de fibres (la paille fut suggérée ainsi que l'écorce de divers arbres et arbustes, des aiguilles de pin, des roseaux, et on alla même jusqu'à suggérer l'artichaut et le houblon). Bien que l'utilisation de la pâte à papier eût été suggérée dès 1719, ce n'est qu'en 1840 que l'on commença à l'introduire; une décennie plus tard, la soude était introduite à son tour. En 1856, Thomas Routledge introduisit l'alfa dans la fabrication du papier mais en raison de sa faible teneur en fibres, le papier obtenu manquait de tenue (en comparaison avec celui fabriqué à base de lin).

En Angleterre, Edward Lloyd joua un rôle important dans la production du papier durant la deuxième moitié du XIXe siècle; en effet, en 1877, il construisit son propre moulin à Sittingbourne qui, à l'époque, détenait la première place mondiale dans la production de papier. Longtemps le papier fut soumis à une taxe (Stamp Act de 1712), qui fut abolie en 1861.

- La presse

Le règne de la presse à bras fut long. La presse de Gutenberg est restée en usage pendant quatre siècles. La production ne pouvait être que limitée lorsque l'on pense que l'impression d'une feuille de papier nécessitait à elle seule neuf opérations différentes sur une telle presse. Le remplacement de la presse en bois par la presse en métal constitua à lui seul une amélioration considérable ; c'est en Angleterre qu'elle fut inventée par Lord Stanhope, aux environs de 1800. Avec cette nouvelle presse, la pression était beaucoup plus importante lors de l'impression et le rendement journalier était décuplé ; ceci constitua l'une des plus importantes modifications jamais apportées à la presse à main. D'autres presses en métal suivirent, dont les plus connues sont: la presse

colombienne inventée vers 1816 par George Clymer de Philadelphie, et l'Albion de R.W.Cope qui fut introduite vers 1822. Le passage de la presse en bois à la presse en métal allait marquer une étape importante: d'environ 30 feuilles par heure, la production allait passer à 200 par heure.

A l'époque, la mécanisation allait croissante dans de nombreux domaines de l'industrie en effet, « la révolution industrielle est caractérisée par la domestication d'une énergie pratiquement illimitée, celle qu'engendre la combustion du charbon dans les machines à vapeur »[20]. La mécanisation fit une entrée un peu plus tardive dans le domaine de l'imprimerie, probablement parce que les imprimeurs avaient toujours, jusque-là, été capables de répondre à la demande avec les moyens à leur disposition. Mais avec une alphabétisation croissante et par conséquent une plus grande demande de matériel imprimé, des changements devenaient inévitables.

Des journaux comme le Times furent parmi les premiers à adopter la mécanisation de l'impression, afin d'améliorer les délais de production et d'être en mesure de répondre à la demande.

Afin d'imprimer plus rapidement, une première étape nécessaire était le remplacement de la pression cylindrique par la pression plane du rouleau. L'idée d'imprimer au moyen du rouleau presseur n'était pas nouvelle puisqu'on l'utilisait déjà au XVIe siècle pour les planches de cuivre gravées (mais ces premières presses à cylindre étaient en bois et assez rudimentaires) . Une telle machine fut mise au point pour la première fois par Friedrich Koenig et Andreas Bauer en 1812 ; « au principe traditionnel *plan contre plan* (platine contre marbre) antérieurement appliqué, s'ajouta le principe *plan contre cylindre*, qui conservait le marbre plat appelé à recevoir la forme imprimante, mais remplaçait la platine par un cylindre autour duquel s'enroulait le papier. La pression, au lieu de s'exercer globalement sur toute la surface de la feuille, n'intéressait plus qu'un étroit segment à la fois. Elle était dès lors localement beaucoup plus forte, ce qui permit d'agrandir le format, lequel doubla. Le marbre, de son côté, fut obligatoirement animé

[20] « Imprimerie » in Encyclopaedia Universalis, vol.8, p.766-774

d'un mouvement longitudinal alternatif sous le cylindre rotatif fixe. »[21] Le Times fut l'un des premiers à expérimenter cette nouvelle machine et joua donc un rôle de pionnier.

- La composition

Quant à la composition manuelle, c'est un processus qui requiert du temps, quelle que soit l'habileté du compositeur. Les doigts les plus agiles pouvaient « traiter » un maximum de mille lettres et espaces en une heure. Lorsqu'on sait qu'un roman victorien pouvait compter jusqu'à 200 000 mots, c'est-à-dire entre un million et un million et demi de caractères, on imagine le nombre d'heures requis pour sa composition. La Version Autorisée de la Bible contient quant à elle 774 746 mots. Il n'était pas absolument vital de parvenir à une composition rapide en ce qui concerne les livres, mais pour les journaux, cela était d'une extrême importance. Entre 1816 et 1874, les innovations dans le domaine de l'imprimerie firent que la vitesse d'impression fut multipliée par 60 000. Mais tant que la composition était réalisée manuellement, ces avantages ne pouvaient pas être exploités. Pour être totalement efficace, la mécanisation de la presse typographique devait être accompagnée de la composition mécanique et de la recherche d'une solution pratique. Le premier inventeur (connu) d'une machine à composer est un Américain, mais la première machine à composer effectivement utilisable (1840) fut le résultat de l'effort commun de James Young et Adrien Delcambre, tous deux aidés par Henry Bessemer, un ingénieur. Vers 1857 une nouvelle machine apparut, inventée par Robert Hattersley. Cette machine, bien que construite sur le modèle de Young et Delcambre, eut beaucoup plus de succès, certainement à cause de son clavier plus compact, et elle fut utilisée par de nombreux journaux provinciaux. Un utilisateur habile pouvait placer jusqu'à 7500 lettres par heure.

- Les caractères

[21] « Imprimerie » in Encyclopaedia Universalis, vol.8, p. 766-774

En Angleterre, la fonte des fontes de caractères fut strictement contrôllée par le gouvernement jusqu'en 1637. Les imprimeurs devaient donc importer leurs caractères de l'étranger, principalement des Pays Bas. Le « Old Style » fut établi au XVIIIe siècle avec William Caslon. Le caractère connut un succès immédiat auprès des imprimeurs anglais à la fois pour son design et parce que cela signifiait que les imprimeurs n'auraient plus à importer de caractères de l'étranger. Ces caractères restèrent populaires en Angleterre jusqu'au début du XIXe siècle en dépit de la compétition avec les nouveaux caractères de John Baskerville.

Au XIXe siècle, les imprimeurs eurent à faire face à la demande croissante de matériel imprimé ; afin de satisfaire aux exigences commerciales, il fallut créer de nouvelles fontes de caractères (plus épais, plus grands, plus variés...) adaptées aux affiches, aux pancartes publicitaires...Dès lors, les caractères devenaient tributaires de la mode et leur conception négligée.

> « As the 19th century drew to a close, the production of new display types continued relentlessly although the manufacture of new text type designs had come to a halt and the standards of the type produced, as well as the quality of printing, had gone into reverse. For over three centuries, the book had been a showcase for the highest standards and latest ideas in typographical design and printing. But by the end of the 19th century it was reduced to playing a subsidiary role to jobbing work of all shapes and sizes. The state of the art in text types were the Modern faces which had been designed 100 years earlier. Furthermore, for reasons of expediency, their poor legibility for continuous reading was now compounded - by bad setting, bad spacing and bad printing, often using poor quality litho printing. Never had readers of printed roman types had to suffer so much ».[22]

Ce bref survol de la situation de l'imprimerie telle qu'elle était en Angleterre à la fin du XIXe siècle, et plus particulièrement au moment de l'émergence de la Kelmscott Press, révèle une mécanisation croissante des processus d'imprimerie et l'utilisation de matériaux bon marché. L'art même de l'imprimeur paraît se perdre en ces temps de mécanisation à outrance. Les mutations précedemment décrites répondaient à la demande d'une production

[22] Christopher PERFECT, The Complete Typographer : A Manual for Designing with Type, London, Little, Brown and Company, 1992, p.20.

3. Cette peinture de John Parry A London Street Scene (1835) qui révèle la diversité des caractères à l'époque victorienne.

en masse. Morris déplorait cette mécanisation ainsi que l'utilisation de matériaux de mauvaise qualité. Le seul changement qui trouvait grâce à ses yeux: la popularité du Caslon et de ses imitations. Cette nouvelle technologie, que Morris allait rejeter si vigoureusement à la Kelmscott Press, avait changé le cours de l'imprimerie.

Comme l'écrit Christopher Perfect «as the 19th century progressed, the typographic and printing skills which had been developed over 400 years were soon forgotten».[23] Cette formule résume assez bien la situation de l'imprimerie telle que Morris pouvait la percevoir et l'on comprend aisément que cet ardent défenseur des techniques manuelles nécessitant une adresse et un savoir-faire qu'aucune machine ne pourrait reproduire, ait entrepris cette « aventure typographique » comme il la nommait lui-même.

[23] PERFECT, Christopher The complete typographer: A manual for designing with type London: Little, Brown and Company, 1992 p.18 ; traduction: à mesure que l'on avançait dans le XIX siècle, le savoir-faire dans les domaines de l'imprimerie et de la typographie qui s'était développé depuis 400 ans fut vite oublié.

B. William Morris et la Kelmscott Press

En dépit de son ambition initiale d'être peintre et de ses différentes activités d'écrivain, de poète, d'éditeur et imprimeur, de penseur politique et social, c'est en tant que créateur de motifs et « décorateur » que Morris reste le plus connu aujourd'hui du grand public - du moins en Grande Bretagne car il reste assez méconnu en France. En témoignent les différentes rééditions de ses tissus et papiers peints, plus d'un siècle après leur création. L'année 1996 marquant le centenaire de sa mort est également propice à de nombreuses conférences et expositions en Angleterre - une importante exposition lui est notamment consacrée au *Victoria and Albert Museum* à Londres. Signalons également sa présence sur l'Internet, sur plusieurs sites différents (dont un lui est entièrement dévolu).

1. L'homme, ses idées, son oeuvre

Lorsque William Morris mourut en 1896, à l'âge de soixante deux ans, son médecin déclara qu'il était mort de « simply being William Morris and having done more work than most ten men ».[24]

En effet, la carrière de Morris peut sembler très éclectique pour qui le découvre en cette fin de XXe siècle - le terme « éclectique » peut paraître inapproprié, car devant ses nombreuses occupations, on est en droit de se demander si toutes les activités qu'il entreprit au cours de sa vie le furent toujours avec la même passion et le même enthousiasme. Comme l'écrit Carole Silver dans le catalogue d'une exposition qui se tint en Ontario en 1993:

[24] BRADLEY, Ian William Morris and his World, London, 1978, p.108
Traduction : simplement d'être William Morris et d'avoir accompli à lui tout seul le travail de dix personnes.

« Poet, designer, translator, thinker, lecturer, fantasist, ecologist, preservationist, reformer, socialist, Morris produced enough in each sphere of activity for a single lifetime. Always a 'maker', he designed furniture, stained glass, tiles, wallpapers, woven textiles, printed textiles, tapestries, embroideries, carpets, type-fonts, and books and their bindings. He illuminated and calligraphed manuscripts and turned his hands permanently blue dyeing fabrics he had designed. In his later years he fought to prevent the destruction, disguised as 'restoration', of historic buildings ; he struggled to combat industrial pollution and to create better towns and cities ; he battled to correct the abuses of Capital and Empire, and to change the world through education and revolution. Behind these seemingly disparate activities lay a powerful unifying impulse : the desire to make this earth, the only one we human beings possess, an earthly paradise for all ».[25]

Le trait le plus frappant de la personnalité de Morris est son énergie débordante qui le poussait à entreprendre de nouveaux projets et à les mener à bien avec une farouche détermination.

William Morris naquit en 1834 à Walthamstow - aujourd'hui la grande banlieue de Londres - et c'est très probablement à cette époque que son aspiration à une beauté plastique intimement liée à l'amour de la nature trouve son origine. Issu d'une famille de la moyenne bourgeoisie, William Morris fut élevé dans l'abondance. Il reçut l'éducation typique d'un gentleman victorien issu d'une famille cossue. De 1843 à 1847, il fut envoyé dans une école préparatoire pour jeunes gentlemen où il fit des études quelconques avec une application médiocre. En 1847 son père mourut, mais la fortune qu'il laissait était considérable et rien ne fut changé dans l'existence de la famille. En février 1848, William Morris entra à Marlborough College. C'était une école aristocratique, nouvellement ouverte, qui était encore dans la difficile période d'organisation. L'influence de Marlborough College aurait donc été à peu près nulle sur sa formation, si elle ne s'était exercée sur son sentiment religieux. Il décida de se faire prêtre. En 1853, il devint pensionnaire à Exeter College, Oxford. C'est là que commença son amitié avec Edward Burne-Jones, une amitié qui allait se développer toute leur vie durant ; de cette amitié naquit une

[25] SILVER, Carole « Setting the Crooking Straight : The Work of William Morris » in The Earthly Paradise : Arts and Crafts by William Morris and his Circle from Canadian Collections, Toronto, Art Gallery of Ontario, Key Porter Books Ltd., 1993, p.1

collaboration des plus fécondes. Burne-Jones fournit en effet à Morris nombre de dessins pour illustrer ses poèmes, des cartons de vitraux ou de tapisseries...

En 1853 William Morris visita un certain nombre de cathédrales anglaises, en 1854 il vint en Belgique et en France où il s'enthousiasma pour les cathédrales (Amiens, Beauvais, Paris, Chartres, Rouen). Il se mit aussi à écrire.

A Oxford, une évolution profonde se fit dans son esprit. Il y était venu avec des tendances catholiques, il regrettait la vie religieuse intense du Moyen Age et il songea même à se faire moine. Mais au monastère loin du monde, il ne tarda pas à substituer une sorte de société fraternelle qui agirait parmi les hommes et pour leur bien.

Aux vacances de 1855 Morris revint en France avec Burne-Jones et un troisième compagnon. Ils visitèrent Amiens, Beauvais, Paris, où leur indignation fut grande devant les trop nombreuses restaurations de Notre-Dame par Lassus et Viollet-le-Duc. C'est au retour de ce voyage que Burne-Jones abandonnèrent leur projet de devenir prêtre. Ils décidèrent aussi de quitter Oxford au plus vite pour devenir artistes : Burne-Jones serait peintre et Morris serait architecte. Morris se faisait une très haute idée de la mission de l'artiste dans la société moderne, il le voyait un peu comme un « phare », selon l'expression de Baudelaire, un guide de l'humanité. Après qu'il fût devenu « Bachelor of Arts », Morris entra en apprentissage chez l'architecte Street à Oxford. Là, il put étudier l'art gothique de près et se familiariser avec la technique de la construction.

A cette époque, ils firent également la connaissance de Dante Gabriel Rossetti qui devait jouer un rôle important dans la vie de Morris et avoir une influence considérable.

En 1856 - il avait alors 22 ans - il publia une revue, à l'origine intitulée *The Brotherhood* et qui devint par la suite *The Oxford and Cambridge Magazine*. Il avait pris pour modèle *The Germ*[26], la revue créée par la Confrérie Préraphaélite.

---

[26] Revue lancée par les Préraphaélites en 1850 pour faire connaître leurs « Réflexions sur la Nature en poésie, littérature et art » et qui n'aura que quatre numéros.

En 1858, Jane Burden fit son entrée dans la vie de Morris. Celle qui allait devenir la femme de Morris était aussi l'égérie de Rossetti, l'archétype de la beauté préraphaélite. Il publia également un important volume de poésie *The Defense of Guenevere* et acheva *Guenevere*, la seule peinture de lui qui nous reste. Après son mariage en 1859, Morris demanda à son ami architecte Philip Webb de concevoir une maison, qui fut appelée « Red House ». Morris dessina lui-même la plupart des meubles et eut recours à ses amis, Burne-Jones, Rossetti, F. Madox Brown, pour les murs et les panneaux. Ainsi naquit la firme « Morris, Marshall, Faulkner & Co » (fondée en avril 1861). Les membres fondateurs en étaient : Ford Madox Brown, peintre préraphaélite ; Edward Burne-Jones, l'ami de toujours ; Charles Faulkner, rencontré à Oxford où il était étudiant en mathématiques et qui avait contribué à la revue *The Oxford and Cambridge Magazine* ; P.P. Marshall, un ami de Brown peintre amateur et ingénieur; Dante Gabriel Rossetti ; Philip Webb ; Morris. Les associés s'intitulaient modestement « ouvriers d'art en peinture, sculpture, ameublement et sur vitraux ». La place de l'art dans la société fut l'une des préoccupations majeures de Morris.

Tout en étant décorateur, Morris poursuivait sa carrière littéraire ; il publia des oeuvres poétiques et des contes : The Life and Death of Jason (1867), The Earthly Paradise (1868-70) ainsi que des traductions : l'Enéide en 1875, L'Histoire de Sigurd le Volsung en 1877 (saga scandinave)...

A la fin de 1874, Morris décida de reconstituer la firme, pour des raisons tout à la fois personnelles et économiques. A partir de 1875, les tissus devinrent l'article le plus populaire de la firme et Morris entra dans une période particulièrement créative dans le domaine des tissus et des papiers peints, avec 22 nouveaux chintzs et 11 nouveaux papiers peints entre 1876 et 1883. Il se mit à expérimenter les teintures naturelles à base de plantes. En 1877, avec Carlyle, Ruskin, Burne-Jones et Webb, il devint l'un des membres fondateurs de la Société pour la protection des monuments anciens, familièrement connue sous le nom de l'« Anti-Scrape », dont le but était de lutter contre toute tentative de « restaurer » à la manière victorienne les architecturesmédiévales. Ce fut sa

première « croisade » et, jusqu'à la fin de sa vie, son ardeur pour cette cause resta fidèlement militante. L'année 1877 est marquée par la première conférence publique que donna Morris sur les arts décoratifs et par son entrée en politique. Il tentera de rendre aux arts de la décoration, les « arts mineurs », la place qui leur revient.

Issu d'un milieu très aisé, Morris fut toujours conscient du paradoxe inhérent à son engagement socialiste. En 1883, il devint membre de la *Democratic Federation.* En 1884, il fonda la *Socialist League.* Dans son étude sur la pensée utopique de William Morris, Paul Meier écrit :

> « lorsqu'en 1883 il rejoint les rangs de la *Democratic Federation* de Hyndman, il a déjà 49 ans et, derrière lui, tout un passé de création littéraire et esthétique. Non seulement il ne renie pas ce passé, mais il y trouve la justification rationnelle de sa décision. C'est en tant qu'artiste qu'il est devenu révolutionnaire. C'est parce que la société capitaliste a étouffé l'art et anéanti toutes les valeurs humaines nécessaires à son éclosion qu'il veut participer à une action politique et sociale qui renversera ce régime inhumain et assurera aux hommes la pleine réalisation de leurs possibililés. Cette humanité nouvelle, telle qu'elle surgit devant son regard utopique, n'est pas abstraite et spéculative, mais elle présente des traits composites. D'une part, elle est le résultat logique d'un mode de vie communiste, fondé sur des données théoriques conformes aux lois de l'histoire ; d'autre part, elle réalise les aspirations d'un homme concret vivant dans les conditions concrètes du XIXe siècle - non point les aspirations d'un homme isolé, mais celle de nombreux artistes et de nombreux penseurs dont le message avait déterminé sa propre évolution ».[27]

De cette révolte contre le civilisation industrielle, contre sa laideur et son injustice, qui marque l'art et la littérature de l'âge victorien, il faut retenir un aspect particulièrement important de l'élaboration de l'utopisme morrissien : l'exaltation du Moyen Age. William Morris ne fut pas le seul à se tourner vers un passé qui paraissait être la plus parfaite antithèse d'un présent inacceptable.

A la fin des années 1880, l'enthousiasme de Morris pour la firme s'était affaibli (il n'était plus l'idéaliste qu'il était en 1861). La révolution esthétique tant espérée n'avait pas eu lieu. Ne se départant jamais de son but premier - esthétique- la firme avait pourtant dû se résoudre à prendre en compte les besoins de rentabilité. En 1889, la firme était une solide organisation, avec un avenir prometteur.

---

[27] Paul MEIER La Pensée utopique de William Morris, Editions Sociales, 1972, p.143.

De moins en moins occupé par la firme, Morris avait plus de temps libre. Sa carrière littéraire était plus ou moins restée en suspens depuis la publication de Sigurd the Volsung à la fin de 1876 - une époque qui marque le début d'une phase d'intense activité dans la vie de Morris.

Des dissensions internes au sein du parti conduisirent Morris à se retirer du mouvement. Il décrivit sa vision utopique d'une société idéale dans News from Nowhere, et produisit également The Story of the Glittering Plain (1890), The Wood Beyond the World (1894), The Well at the World's End (1895) ainsi que Water of the Wondrous Isles et The Sundering Flood, publiés à titre posthume.

2. Ce qui l'a amené à fonder la KP ; Les particularités de la KP

a. Morris avant Walker : e nluminures, calligraphie...

Morris portait en lui les germes de la Kelmscott Press, depuis longtemps déjà. En effet; lorsqu'il était étudiant à Oxford, déjà avec son ami Burne-Jones, il allait admirer les incunables exposés à la Bodleian Library. C'est probablement à ce moment que prit naissance l'intérêt tout particulier qu'il allait toute sa vie durant porter aux livres, de diverses façons. On peut distinguer plusieurs périodes durant lesquelles Morris s'intéressa sérieusement à ce que l'on peut appeler les « arts du livre ».

Déjà en 1856 Morris et ses amis, qui se surnommaient eux-mêmes « The Brotherhood », en référence au groupe de peintres du même nom qu'ils admiraient[28], produisirent *The Oxford and Cambridge Magazine*[29]. Le

[28] En septembre 1848, sept jeunes gens âgés de 18 à 23 ans forment à Londres « La Confrérie préraphaélite » (The Pre-Raphaelite Brotherhood , P.R.B.). Les initiateurs en sont trois peintres, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais et un sculpteur au rôle secondaire, Thomas Woolner. Quand ils décident de se regrouper, ils s'adjoignent deux autres peintress, James Collinson et Frederik George Stephens. Ils admiraient profondément l'art de la période avant Raphaël (d'où l'appellation « Préraphaélite ») ; ils n'en furent pas moins les promoteurs de sujets modernes puisés dans la réalité sociale des débuts du règne de Victoria. Quoiquesouvent d'inspiration médiévale, leur thématique est surtout romantique, car ces artistes étaient de fervents lecteurs des poètes contemporains, Keats ou Tennyson. Adeptes d'un réalisme méticuleux qui leur attira le soutien du théoricien John Ruskin, ils se passionnèrent pour un monde surnaturel ou littéraire qui s'avère une des sources du Symbolisme. Leur rôle sera d'ailleurs salué par Kandinsky dans Du spirituel dans l'art (1912). On peut donc distinguer une sorte de dissociation caractèristique entre le naturalisme de l'exécution et les préoccupations idéalistes des jeunes artistes. Ils peignaient en plein air, reproduisaient exactement le moindre objet, faisient des portraits fidèles - mais pour mettre en scène des héros légendaires ou

magazine n'est pas sans intérêt typographique. Morris en avait confié l'impression à la Chiswick Press[30].

Il commença à pratiquer l'enluminure et la calligraphie dès 1856. Il enlumina son propre poème « Guendolen » qui avait paru dans *The Oxford and Cambridge Magazine* sous le titre « Hands ». Il fut écrit en gothique du XIVe caractérisé par la verticalité et l'absence de courbes. Cette période vit encore deux essais qui nous montrent que « the Middle Ages guided his mind and hand. »[31] Morris se remit à la calligraphie et l'enluminure en 1869 et entre cette date et 1875 il produisit un travail impressionnant quand on considère ses activités professionnelles du moment. Les manuscrits se caractérisent par leur originalité ; ils trouvent leurs racines

> « in the Middle Ages, the Renaissance, and the fruit of the earth. Whatever he took for his pages - script, decorative motifs, foliage, flowers - he made his own with overflowing originality. His decoration, to be sure, is far better than most of his calligraphy (...). Morris controlled all aspects and production, and with his own hands brought his ideas to reality without dependence on the designs of others unless he requested assistance. He used no gothic lettering in this period, but chose to work in the tradition of the humanist manuscript which, it is true, reached back to Rome for its capitals and to the Caroligian period for its lower-case letters. »[32]

Morris possédait également une importante collection d'incunables et de livres rares. C'est le libraire Frederick Startridge Ellis - rencontré par l'entremise de Swinburne en 1864 - qui l'introduisit dans le monde des livres anciens. Dans le premier catalogue (1876) de la bibliothèque de William Morris qui subsiste, on peut distinguer trois grandes catégories parmi les livres

---

leurs rêves. Les Préraphaélites choquèrent le public anglais, non pas tant par leurs tendances tractariennes, que parce qu'ils s'efforcrnt de renouveler le sens et la forme de l'iconographie dans leurs nombreux tableaux religieux.

[29] Revue mensuelle d'art et de littérature qu'il fonda avec quelques amis, et qui serait éditée alternativement une année à Oxford et une année à Cambridge. Le premier numéro en parut le 1er janvier 1856. La revue connut une existence éphémère : après 12 numéros, elle disparut.

[30] La Chiswick Press était une presse privée. Elle fut fondée en 1811 par Charles Whittingham the Elder. Cette maison avait publié à un prix modeste de belles éditions des grands auteurs anglais et acquis de la sorte une réputation d'excellence. Charles Whittingham the Younger, qui succéda à son oncle en 1848, et son associé William Pickering, partisan comme lui d'un retour à la simplicité en matière de typographie, eurent recours pour certains de leurs livres à des carctères anciens, utilisèrent du papier fabriqué à la main et s'employèrent à produire des éditions dont l'harmonie venait de l'emploi judicieux d'un seul type de caractères. A partir de 1880, date à laquelle la firme fut rachetée par George Bell, les innovations cessèrent, mais la Chiswick Press garda sa réputation d'excellence.

[31] Joseph R.Dunlap *Morris and the Book Arts before the Kelmscott Press* in Victorian Poetry, 13, 1975.

[32] Joseph R.Dunlap p.155

THE TWO SIDES OF THE RIVER

THE YOUTHS

O winter, O white winter, wert thou gone
No more within the wilds were I alone
Leaping with bent bow over stock and stone!

No more alone my love the lamp should burn,
Watching the weary spindle twist and turn,
Or oér the web hold back her tears and yearn:
O winter, O white winter, wert thou gone!

THE MAIDENS

Sweet thoughts fly swiftlier than the drifting snow,
And with the twisting thread sweet longings grow,
And oér the web sweet pictures come and go
For no white winter are we long alone.

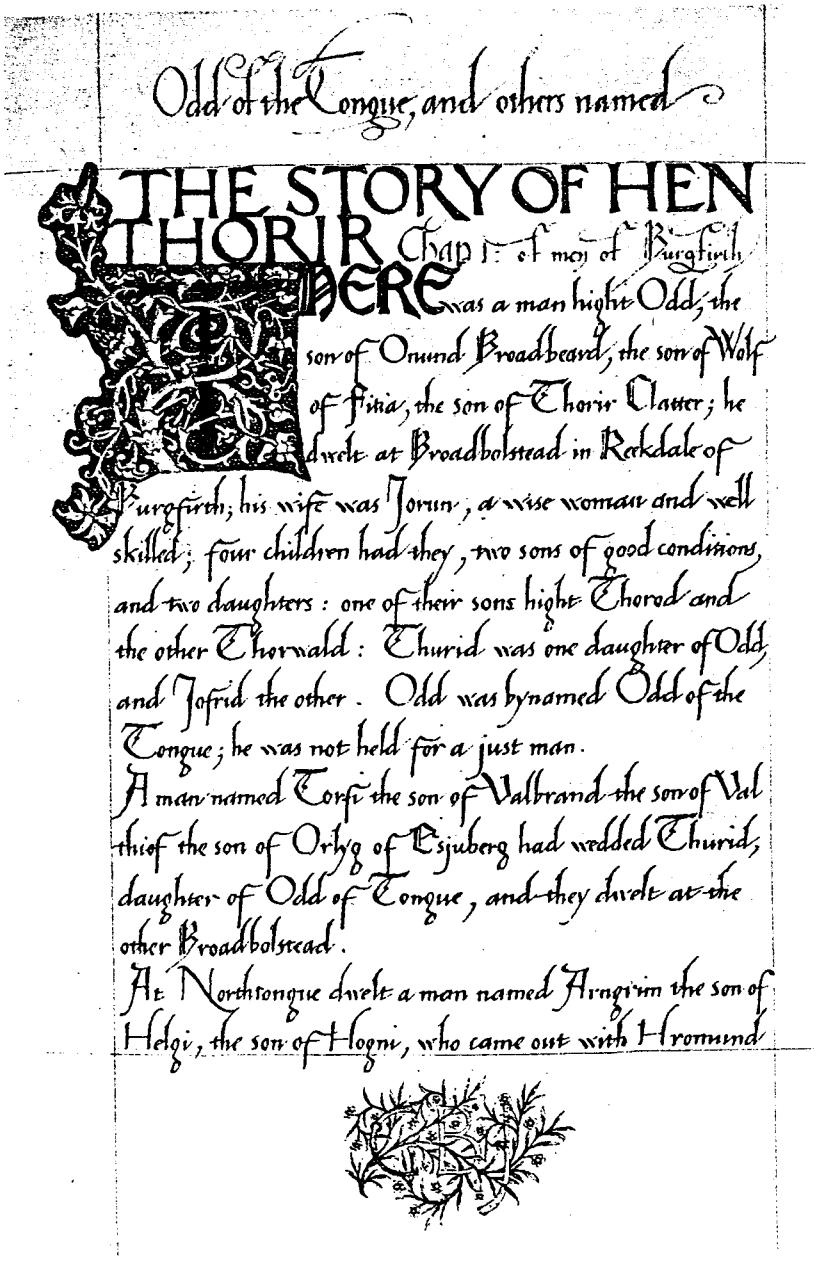
4. Exemple de page calligraphiée réalisée par Morris dans les années 1870.

LOVE FULFILLED.

HAST thou longed through weary days
For the sight of one loved face,
Hast thou cried aloud for rest,
Mid the pain of sundering hours
Cried aloud for sleep and death
Since the sweet unhoped for best
Was a shadow and a breath —
O, long now, for no fear lowers
O'er these faint feet-kissing flowers
O, rest now; and yet in sleep
All thy longing shalt thou keep.

SHE shalt rest, and have no fear
Of a dull awaking near,
Of a life forever blind,
Uncontent and waste and wide.
Thou shalt wake, and think it sweet
That thy love is near and kind,
Sweeter still for lips to meet;
Sweetest, that thine heart doth hide
Longing all unsatisfied
With all longing's answering
Howsoever close ye cling

5. Page calligraphiée par Morris dans les années 1870. A l'époque, Morris étudiait les techniques de calligraphie médiévale et d'ornementation des manuscrits.



Odd of the Tongue, and others named

THE STORY OF HEN THORIR

Chap I. of men of Burgfirth

THERE was a man hight Odd, the son of Onund Broadbeard, the son of Wolf of Fitia, the son of Thorir Clatter; he dwelt at Broadbolstead in Rekdale of Burgfirth; his wife was Jorun, a wise woman and well skilled; four children had they, two sons of good conditions, and two daughters: one of their sons hight Thorod and the other Thorwald: Thurid was one daughter of Odd, and Jofrid the other. Odd was bynamed Odd of the Tongue; he was not held for a just man.

A man named Torfi the son of Valbrand the son of Valthiof the son of Orlyg of Esjuberg had wedded Thurid, daughter of Odd of Tongue, and they dwelt at the other Broadbolstead.

At Northtongue dwelt a man named Aingrim the son of Helgi, the son of Hogni, who came out with Hromund

6. Page calligraphiée de The Story of Hen Thorir, écrit et décoré par William Morris en 1874. On note une évolution dans la structure de la page qui laisse pressentir l'approche « architecturale » que Morris adotera à la Kelmscott Press. Le T n'est pas sans rappeller les initiales ornées des manuscrit enluminés.

qu'il collectionnait : des incunables, des livres du XVIe siècle en provenance du continent et des livres anglais des XVIe et XVIIe siècles. Ce catalogue recense environ 300 livres dont 13 incunables. A cette époque, Morris n'aurait été en possession que de 6 manuscrits. En 1880, il revendit une partie de sa collection à Ellis en raison de « **the cares of a house and of business** » selon sa fille May. Selon son biographe Mackail « **he had sold the greater part of his valuable library, in order to devote the proceeds to the furtherance of Socialism** ».[33]

En fait, toutes les expériences que Morris entreprit dans le domaine de la conception du livre du milieu des années 1860 au début des années 1870 témoignent du fait qu'il ne s'intéressait au livre que du point de vue de l'illustration et de la décoration. Ainsi qu'il le dira plus tard à Sparling, il ne lui était même pas venu à l'esprit de se demander quel type de caractère il aurait pu utiliser, ou quel type de matériel était à sa disposition.

Vient ensuite une période de transition, brève mais que l'on peut clairement la distinguer. Morris commença à vraiment s'intéresser (et l'on sait ce que le terme implique chez lui) à l'imprimerie en 1884 lorsqu'il fit la connaissance de Emery Walker [34].

b. La rencontre avec E.Walker

La conférence que Walker donna le 15 novembre 1888, dans le cadre de la première exposition de l' *Arts and Crafts Exhibition Society* marque une étape importante - et même cruciale dans la genèse de la Kelmscott Press. C'est en effet après que Morris eût assisté à cette conférence qu'il décida de créer une nouvelle fonte de caractères. Dans cette conférence, Walker mentionnait les changements nécessaires à l'élaboration d'une belle page ; il jetait en fait les bases des principes sur lesquels Morris s'appuiera sur la suite. Par exemple, il affirmait que

[33] Selon sa fille, Morris aurait revendu sa collection de livres rares pour la Firme, mais plus vraisemblablement comme nous le dit Mackail, Morris aurait revendu tous leslivres de valeur afin de financer le mouvement socialiste.

[34] Emery Walker était un typographe éminent formé à la photogravure.

« the earliest printed book, the Gutenberg Bible of 1450, has never been surpassed. »

et

« We find the fifteenth and early sixteenth century printers, who were generally their own type-founders, gave great attention to the forms of their types. »

et

« Next to the type are the ornaments, initial letters, and other decorations which can be printed along with it. These, it is obvious, should always be designed and engraved so as to harmonize with the printed page regarded as a whole. Hence illustrations drawn only with reference to purely pictorial effects are entirely out of place in a book, that is, if we desire seriously to make it beautiful. » [35]

L'originalité de la conférence résidait également dans le fait qu'elle était accompagnée d'une projection sur les techniques d'impression. Il critiqua avec véhémence les livres victoriens, condamnant en particulier la mauvaise proportion des marges, l'espacement excessif des lignes et des mots, l'usage de caractères mal dessinés, l'encre et le papier bon marché et de piètre qualité. Grâce aux documents projetés, il mit en évidence la supériorité des ouvrages médiévaux calligraphiés sur les livres imprimés de son époque.

L'intérêt que Morris portait aux livres remontait à bien longtemps comme nous l'avons déjà dit, mais on peut dater plus précisément le moment auquel il s'intéressa à la production de livre d'un point de vue technique; en effet, déjà en 1866, il avait eu le projet d'éditer The Earthly Paradise dans une édition richement illustrée (par Burne-Jones), qui ne vit malheureusement jamais le jour, et dans les années 1880, il s'impliqua dans la production de The House of the Wolfings qui était imprimée par la Chiswick Press.

Il nous faut cependant aussi mentionner le projet qu'il eut de faire paraître, dans une belle édition illustrée, Love is Enough. Il dessina et grava quelques ornementations (ornaments); ce projet, comme celui de 1866

[35] Emery Walker *An Essay on Printing* in The Collected Letters of William Morris, edited by Norman Kelvin, Princeton University Press, 1984, p.859 ; 861.

montrent une approche tournée vers l'ornementation et l'illustration, sans aucun intérêt particulier pour l'aspect typographique du livre.

Malgré ces diverses tentatives, on peut sans conteste dire que Morris ne s'était jusque là pas intéressé de près à la conception du livre en tant que telle. Ses discussions avec Walker, et l'observation des détails d'imprimés du XVe siècle tranformèrent un intérêt latent en enthousiasme fervent. Alors que lui et Walker revenaient de la conférence que ce dernier venait de donner, Morris proposa d'emblée à son ami de créer une nouvelle fonte de caractères. C'est à partir de ce moment que Morris s'employa à retrouver le savoir-faire de l'art d'imprimer des livres qu'il estimait perdu depuis longtemps.

3. Les particularités de la Kelmscott Press

- Comment Morris concevait-il le livre idéal?

Pour Morris, le livre est « a thing of beauty » (il utilise la formule de Keats), une oeuvre d'art :

> « Whatever the subject-matter of the book may be, and however bare it may be of decoration, it can still be a work of art (...) In fact, a book, printed or written, has a tendency to be a beautiful object. » [36]

Morris associait la notion de beauté à celle d'harmonie et préconisait donc des livres qui soient :

> « ...beautiful as books ; books in which type, paper, woodcuts and the due arrangement of all these are to be considered, and which are treated as to produce a harmonious whole, something which will give a person with a sense of beauty real pleasure whenever the book is opened. » [37]

Sa conception tient à « l'architecture du livre ». Les principaux points architecturaux tiennent en quelques lignes, mais ils sont pour Morris d'une importance fondamentale. Il faut du beau papier (c'est-à-dire fabriqué artisanalement) ; il faut que les caractères soient bien dessinés (c'est-à-dire dessinés par un artiste) ; il faut que le contraste entre le blanc de la page et le

[36] « The Ideal Book », The Ideal Book : Essays and Lectures on the arts of the book by William Morris, edited by William S.Peterson, University of California Press, 1982, p.67

[37] « The Woodcut of Gothic Books », op. cit., p.36.

noir des caractères soit prononcé et de ce fait, l'espacement des lettres, des mots et des lignes ne doit être ni trop grand ni trop petit. Morris insiste aussi sur l'importance des marges qui doit être fonction de ce qu'il appelle « the unit of the book being looked on as the two pages forming an opening ».[38] Les deux pages en vis-à-vis constituent donc une unité : nous les voyons en même temps, d'un seul coup coup d'oeil ; pour Morris, c'est donc par rapport à cette unité-là que doit être disposé le texte et les marges définies en conséquence.

La taille du livre revêt également une certaine importance, et Morris proteste contre la petite taille de certains livres de son époque et prend non sans humour la défense des gros in-folio :

> « ...a small book seldom lies quiet, and you have either to cramp your hand by holding it, or else to put it on the table with a paraphernalia of matters to keep it down, a table-spoon on one side, a knife on another, and so on, which things always tumble off at a critical moment, and fidget out of repose which is absolutely necessary to reading ; whereas, a big folio lies quiet and majestic on the table, waiting kindly till you please to come to it, with its leaves flat and peaceful, giving you no trouble of body, so that your mind is free to enjoy the literature which its beauty enshrines. » [39]

- Morris « book-designer »

Comme nous l'avons vu plus haut, 1888 marque donc une étape importante : c'est l'année où il commença vraiment à s'intéresser à l'imprimerie en tant qu'activité propre - il avait alors cinquante quatre ans. Jusqu'à 1888, Morris avait confié l'impression de ses ouvrages à Charles Whittingham II de la Chiswick Press et à F.S. Ellis, libraire spécialisé dans les livres anciens et éditeur.

Les différentes étapes - décisives - de la genèse de la Kelmscott Press furent donc : la conférence donnée par Emery Walker en novembre 1888, la création de caractères à partir de décembre 1889, la gravure des poinçons du « Golden » en décembre 1890 et enfin la première page d'épreuve de Glittering Plain qui sortit des presses de Kelmscott en janvier 1891.

---

[38] « Printing », op. cit., p.64.
[39] « The Ideal Book », op. cit., p.72-73.

- Les caractères

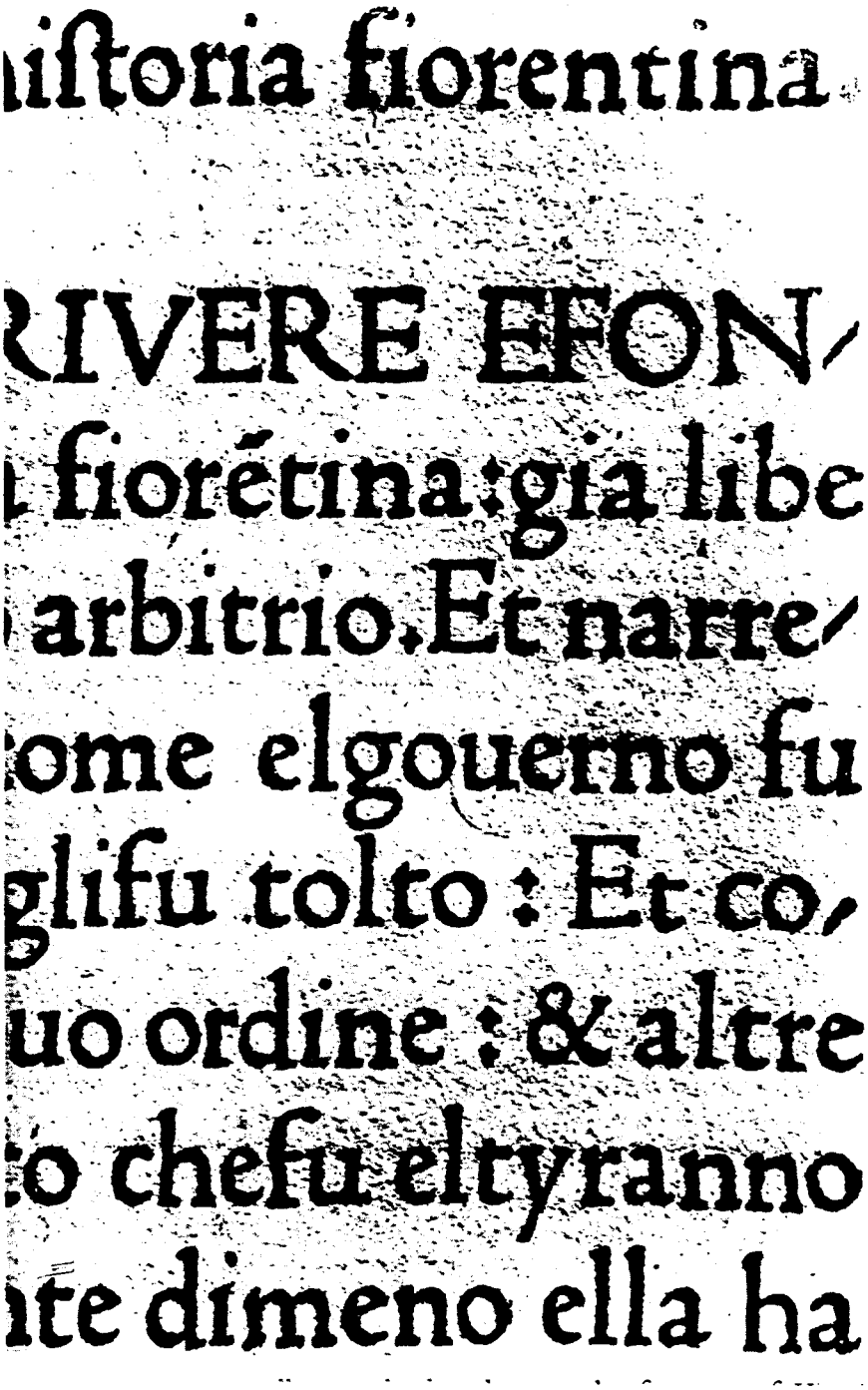
La première fonte de caractères qui résulta de son étude de lettres du 15e siècle fut appelée « Golden », du nom du manuel médiéval The Golden Legend, qui devait être le premier ouvrage à sortir de la Kelmscott Press. Morris prit pour modèle les caractères utilisés par Jenson dans Historia Naturale de Pline (Venise, 1476) ainsi que Jacobus Rubeus dans Historia Florentina de l'Aretin (Venise, 1476).

Morris l'appella « le caractère régénéré ou Jenson-Morris » et fut ravi lorsque Walter Crane se plaignit qu'il fut plus gothique que romain (Mackail, II, 262 ; 268). C'était en effet un caractère romain mais il ne ressemblait à aucun autre en ce sens qu'il avait un aspect fortement gothique.

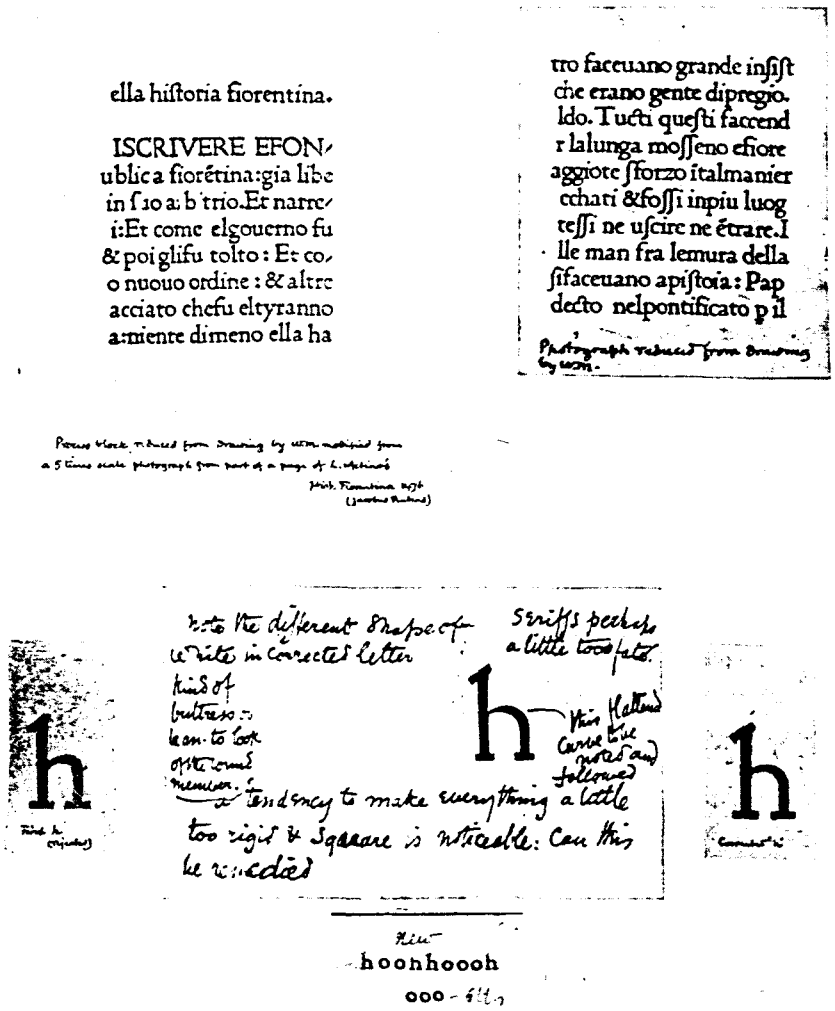
La production du Golden ne fut pas sans causer de problèmes à Morris. Il rapporta à Walker que rien de ce qu'il avait entrepris jusqu'alors n'avait été plus ardu ; ce à quoi il voulait parvenir, c'était, ainsi qu'il le décrivait dans A Note on his aims in founding the Kelmscott Press, « a letter pure in form ; severe, without needless excrescences ; solid, without the thickening and thinning of the line which is the essential fault of the ordinary modern type, and which makes it difficult to read », et pour ce faire il dut épaissir le caractère afin de lui donner l'aspect d'une écriture médiévale. La production d'un tel caractère - lourd et d'aspect massif était aussi une protestation visuelle contre les caractères anémiques en usage au XIXe siècle.

Le caractère fut gravé au cours de 1890 par Edward Prince ; il fut utilisé pour la première fois sur une page d'épreuve pour The Story of the Glittering Plain, en janvier 1891; le g minuscule fut aussitôt regravé.

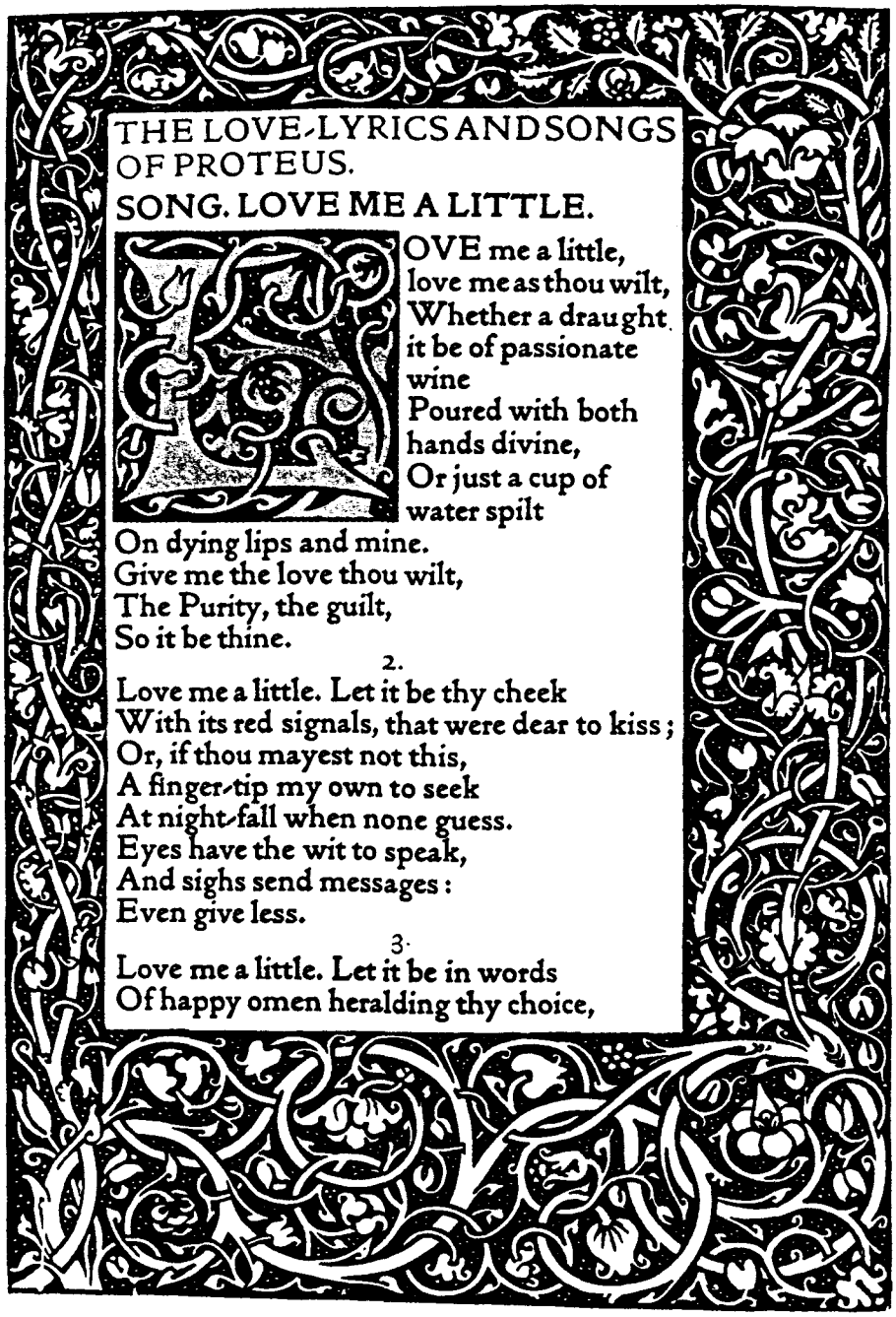
La seconde fonte de caractères dessinée par Morris fut gravée dans la seconde moitié de 1891, toujours par E. Prince. Morris le décrit dans sa correspondance comme un « semi-Gothic typedesigned ... with special regard to legibility » (Morris to Bernard Quaritch, 1 June 1892). Le caractère fut apellé « Troy ».



7. Emery Walker réalisa cette photographie d'une page de Historiae Florentini populi (Venise, 1476) afin que Morris puisse l'utiliser comme modèle pour dessiner son caractère « Golden ».



8. Epreuves que Morris réalisa pour son caractère « Golden ».



THE LOVE-LYRICS AND SONGS OF PROTEUS.

SONG. LOVE ME A LITTLE.

LOVE me a little,
love me as thou wilt,
Whether a draught
it be of passionate
wine
Poured with both
hands divine,
Or just a cup of
water spilt
On dying lips and mine.
Give me the love thou wilt,
The Purity, the guilt,
So it be thine.

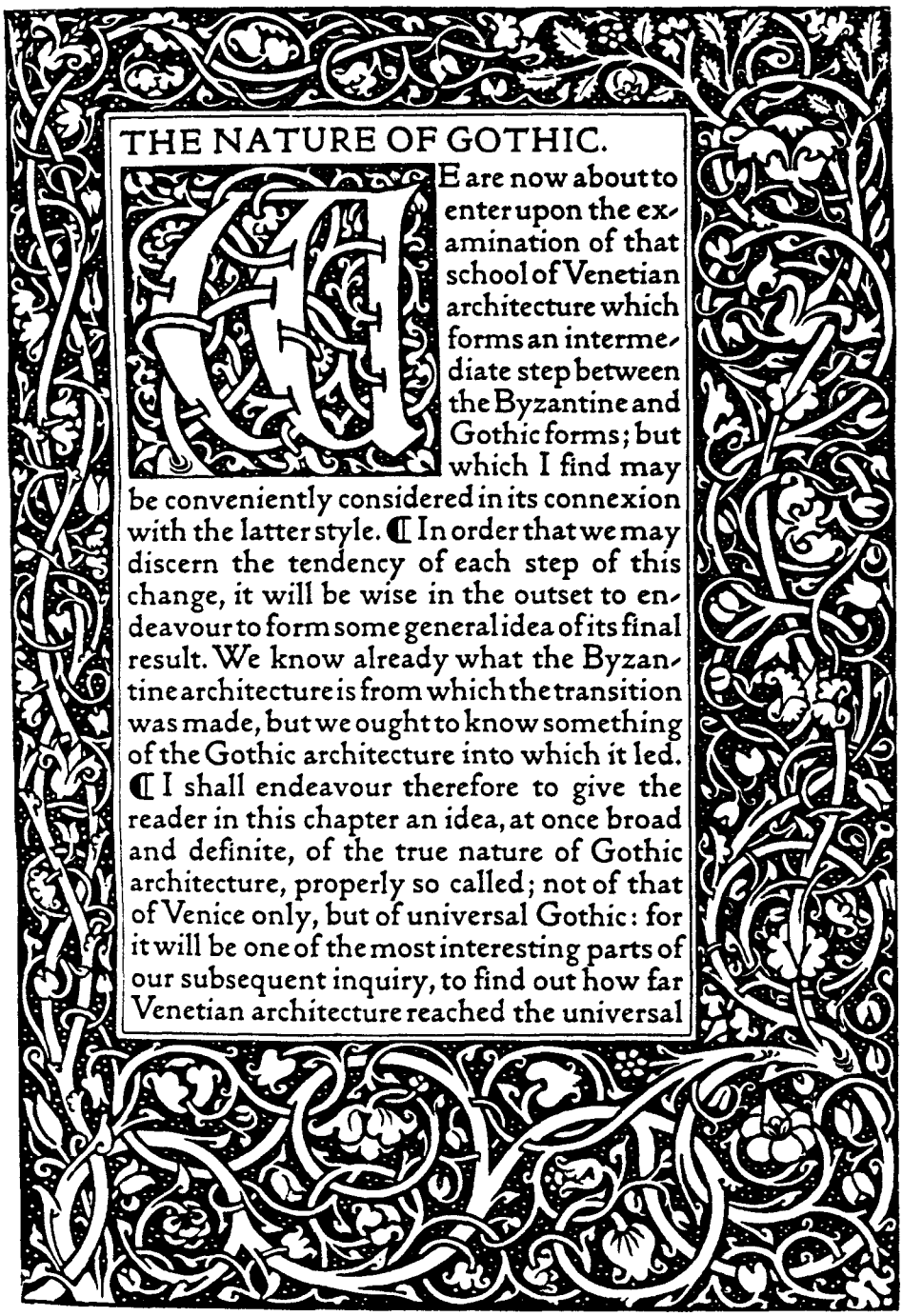
2.

Love me a little. Let it be thy cheek
With its red signals, that were dear to kiss;
Or, if thou mayest not this,
A finger-tip my own to seek
At night-fall when none guess.
Eyes have the wit to speak,
And sighs send messages:
Even give less.

3.

Love me a little. Let it be in words
Of happy omen heralding thy choice,

9. Une page du recueil de poèmes de Wilfrid Scawen Blunt imprimée en « Golden ».



THE NATURE OF GOTHIC.

WE are now about to enter upon the examination of that school of Venetian architecture which forms an intermediate step between the Byzantine and Gothic forms; but which I find may be conveniently considered in its connexion with the latter style. ¶ In order that we may discern the tendency of each step of this change, it will be wise in the outset to endeavour to form some general idea of its final result. We know already what the Byzantine architecture is from which the transition was made, but we ought to know something of the Gothic architecture into which it led. ¶ I shall endeavour therefore to give the reader in this chapter an idea, at once broad and definite, of the true nature of Gothic architecture, properly so called; not of that of Venice only, but of universal Gothic: for it will be one of the most interesting parts of our subsequent inquiry, to find out how far Venetian architecture reached the universal

10. Une page de The Stones of Venice de Ruskin, imprimée en « Golden ».

Le Recuyell of the Histories of Troye de Caxton fut le premier livre imprimé en Angleterre ; Morris aurait aimé que ce fut le premier ouvrage à sortir des presses de Kelmscott. C'est à cet effet qu'il avait créé cette fonte de caractères, en prenant modèle sur celles qu'utilisaient les premiers imprimeurs allemands. Le « Troy type » fut effectivement employé pour le Recuyell of the Histories of Troy qui sortit en décembre 1892.

La troisième et dernière fonte de caractère (Morris travaillait en fait à une quatrième qui n'aboutit jamais[40]) fut appelée « Chaucer ». C'était en fait le « Troy » qui avait été réduit pour les besoins de l'impression.

Comme l'écrit Colin Franklin dans son étude sur les « Private Presses » :

> « Morris worked in this to please himself. His own choice led to gothic type - nobody had been doing it. No tendency in public tastes was consulted, he managed without market research. »[41]

Pour chacun des trois caractères furent créés 26 lettres capitales, 26 lettres minuscules, 10 chiffres, 10 ligatures, une esperluète, des parenthèses, 7 signes de ponctuation et un tiret (avec une alternative oblique por les « Troy » et « Chaucer ». Morris exclut l'usage de l'italique, des petites capitales, des caractères gras, des crochets, des exposants et des traits d'union.

-Les décorations - les illustrations

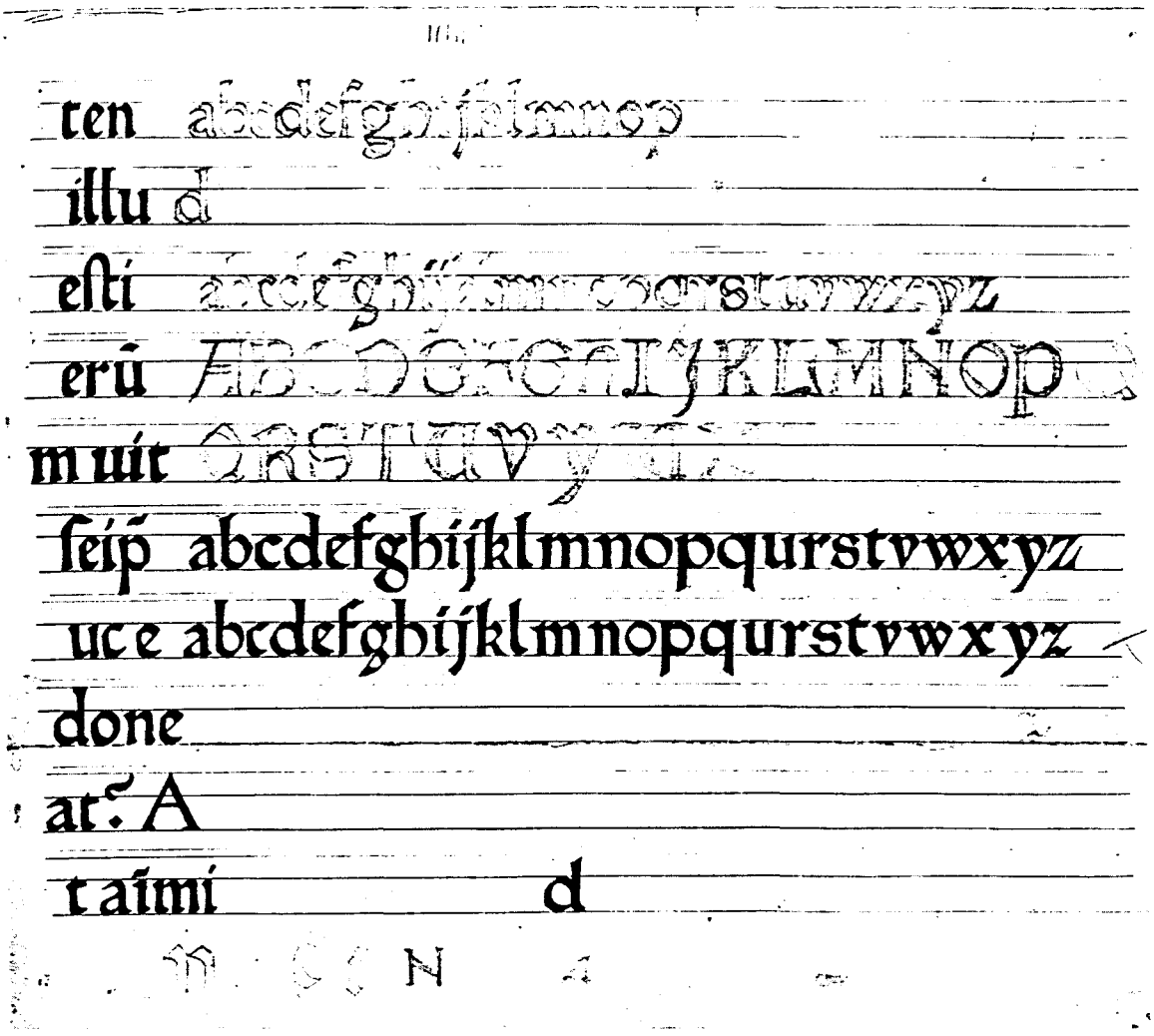
Morris dessina également toutes les initiales : 384 en tout ; 54 bordures ainsi que 108 demi-bordures furent aussi créées. Selon lui

> « it was natural that I, a decorator by profession, should attempt to ornament my books suitably ; about this matter I will only say that I have always tried to keep in mind the necessity for making my decoration a part of the page of type. »

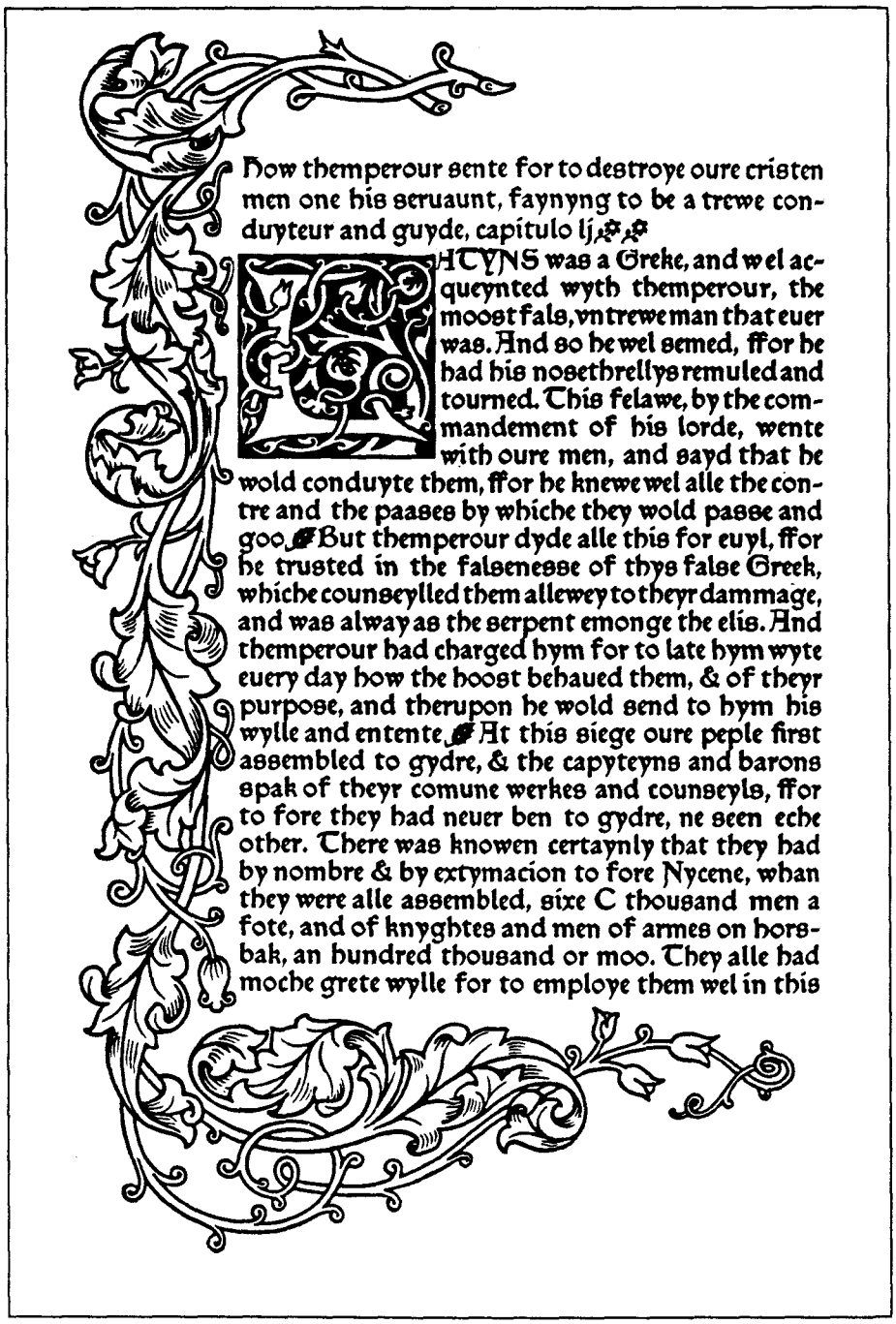
---

[40] Un caractère semi-gothique basé sur les 3 livres imprimés par Sweynheim et Pannartz lors de leur séjour à Subiaco près de Rome dans les années 1460. Le projet n'aboutit jamais du vivant de Morris mais Walker et Cockerell se basèrent sur ces 3 livres pour dessiner la fonte de caractère dénommée « Subiaco » connue par sa connection aves l'Ahsnendene Press.

[41] Colin FRANKLIN The Private Presses p.39



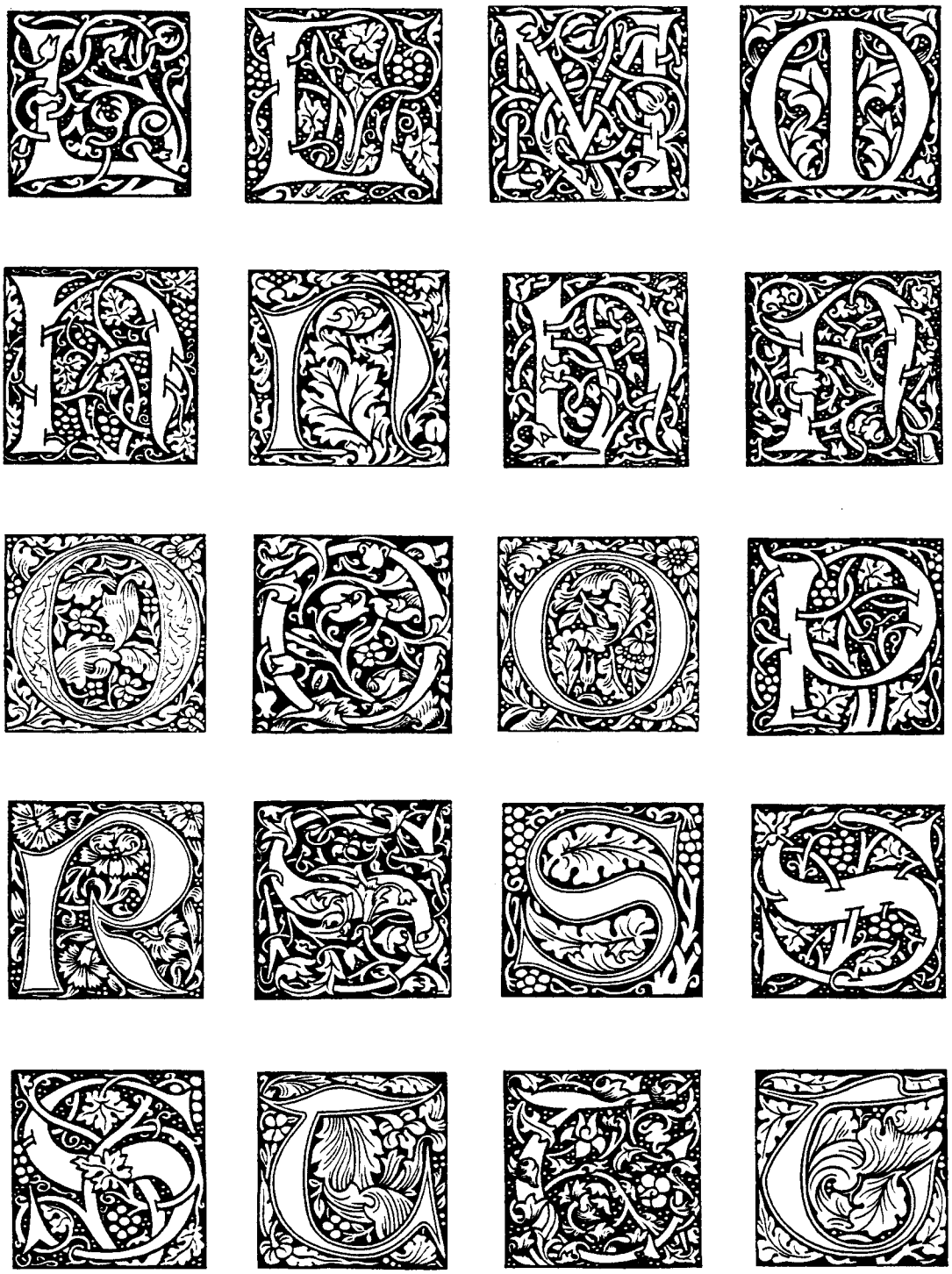
11. Etudes préliminaires pour le caractère « Troy ».



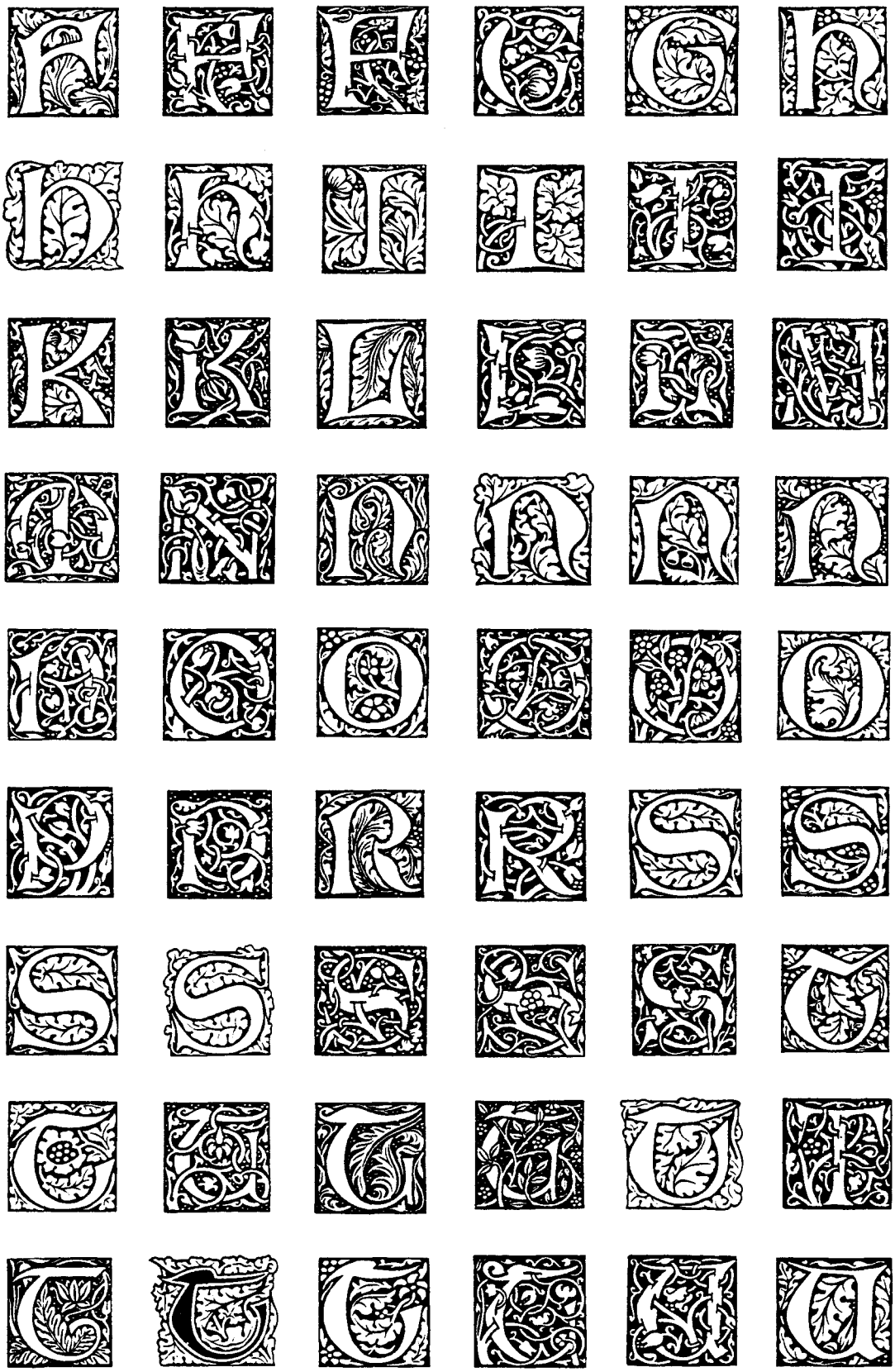
How themperour sente for to destroye oure cristen men one his seruaunt, faynyng to be a trewe conduyteur and guyde, capitulo lj

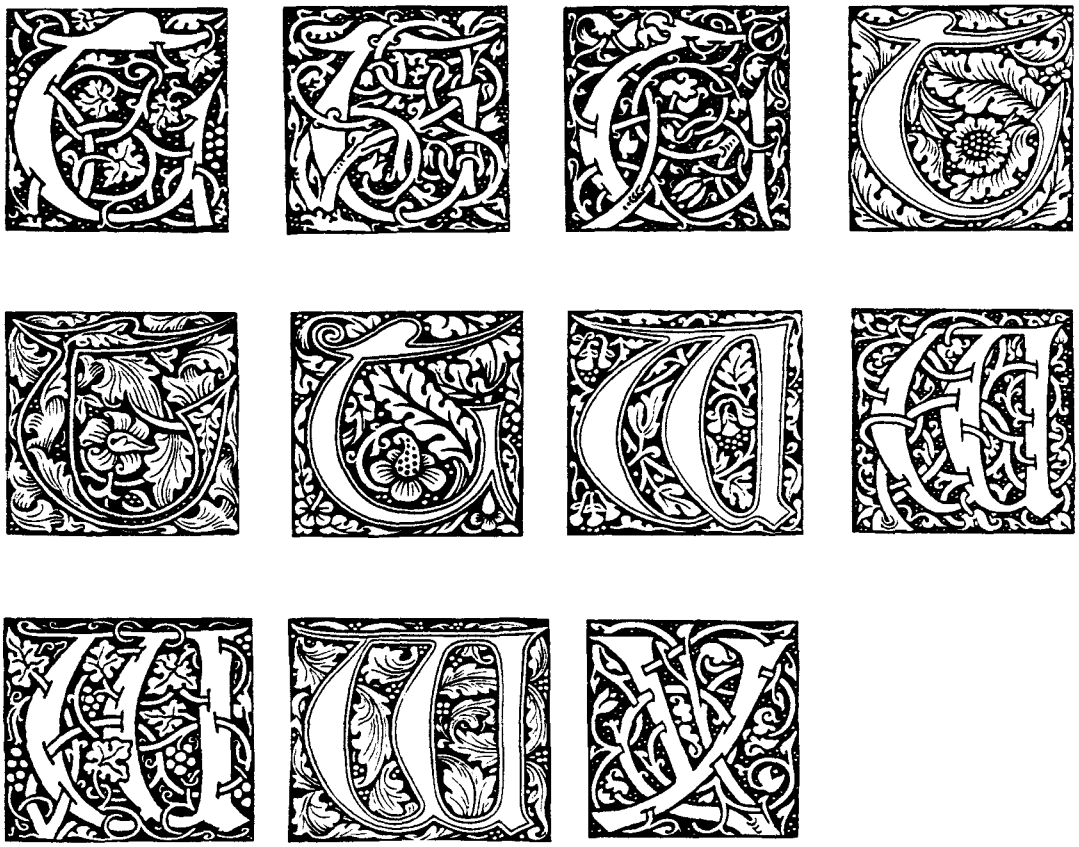
HCYNS was a Greke, and wel acqueynted wyth themperour, the moost fals, vntrewe man that euer was. And so he wel semed, ffor he had his nosethrellys remuled and tourned. This felawe, by the commandement of his lorde, wente with oure men, and sayd that he wold conduyte them, ffor he knewe wel alle the contre and the paases by whiche they wold passe and goo. But themperour dyde alle this for euyl, ffor he trusted in the falsenesse of thys false Greek, whiche counseylled them allewey to theyr dammage, and was alway as the serpent emonge the elis. And themperour had charged hym for to late hym wyte euery day how the hoost behaued them, & of theyr purpose, and therupon he wold send to hym his wylle and entente. At this siege oure peple first assembled to gydre, & the capyteyns and barons spak of theyr comune werkes and counseyls, ffor to fore they had neuer ben to gydre, ne seen eche other. There was knowen certaynly that they had by nombre & by extymacion to fore Nycene, whan they were alle assembled, sixe C thousand men a fote, and of knyghtes and men of armes on horsbak, an hundred thousand or moo. They alle had moche grete wylle for to employe them wel in this

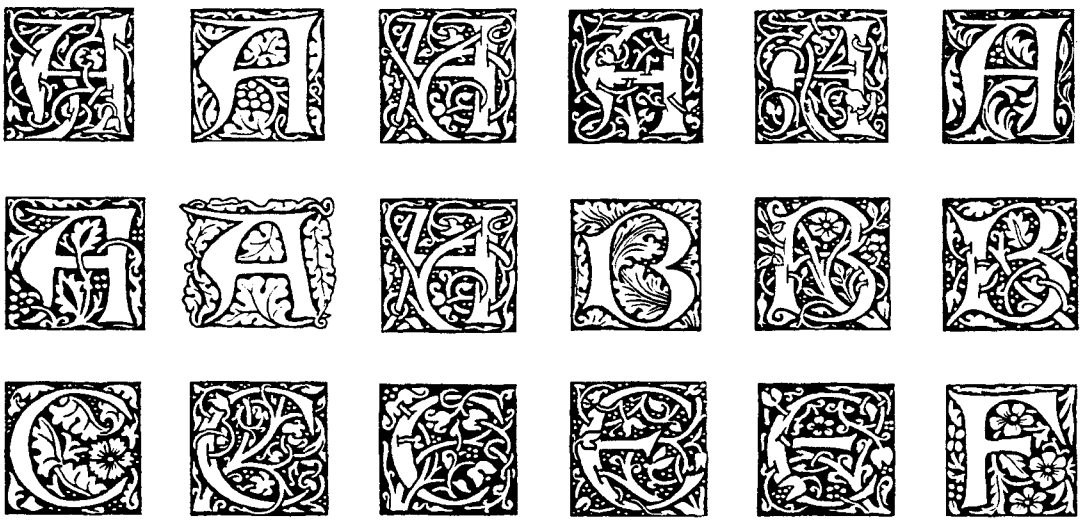
12. Une page de The History of Godefrey of Boloyne (1893) imprimée en « Troy ».

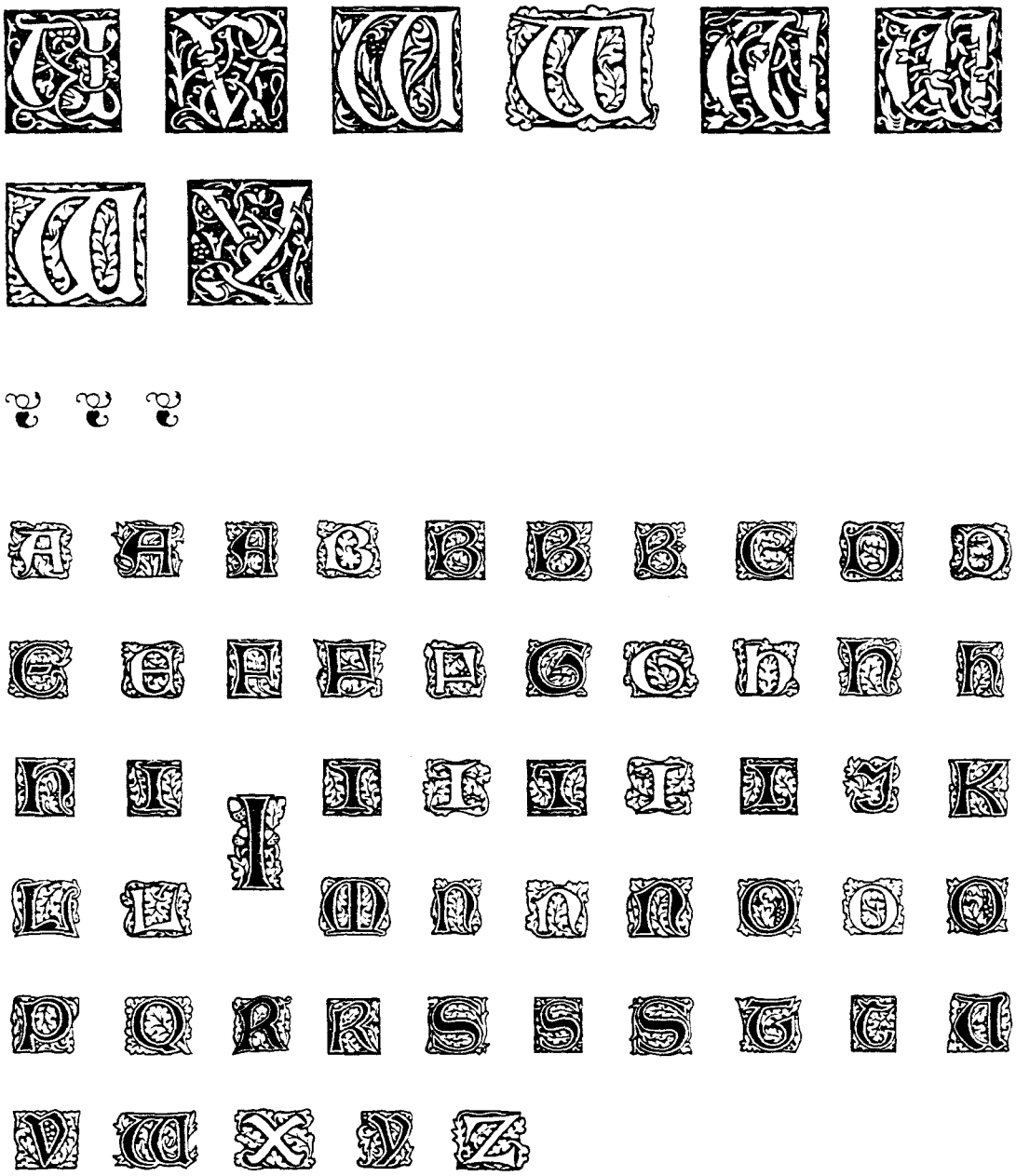


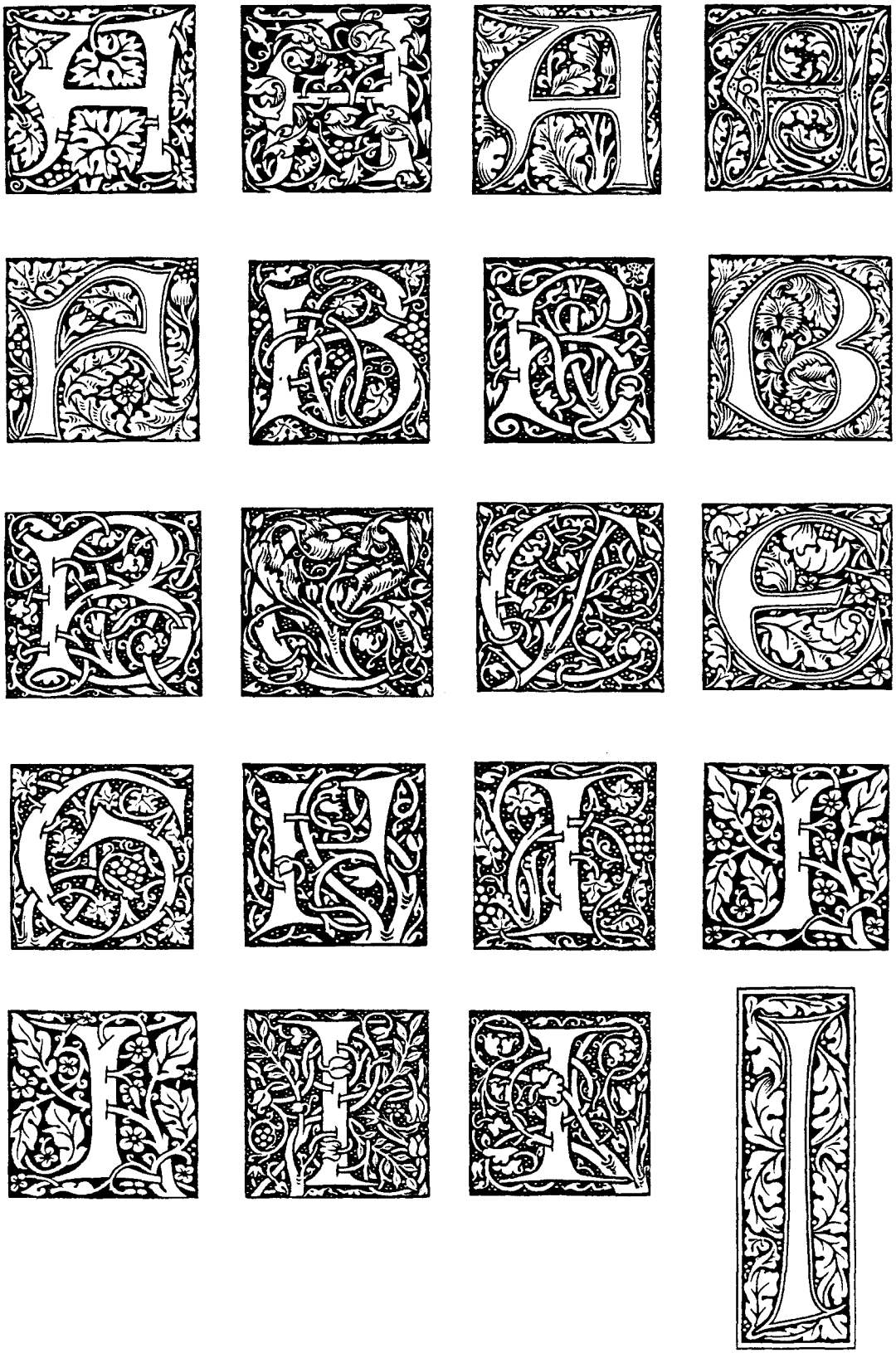
13. Initiales ornées créées par William Morris.











On sait le succès et l'importance du livre illustré à l'époque victorienne, le goût pour les enluminures remises à l'honneur par le *Gothic Revival.* Plusieurs ouvrages de la Kelmscott Press sont abondamment illustrés. Pour Morris, l'illustration devait s'intégrer harmonieusement dans la page de texte et il définit avec précision les canons du livre illustré

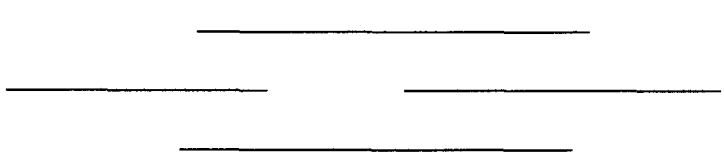
> « An illustrated book, where the illustrations are more than mere illustrations of the printed text, should be a harmonious work of art. The type, the spacing of the type, the position of the page of print on the paper, should be considered from the artistic point of view. The illustrations should not have a mere accidental connection with the other ornament and the type, but an essential and artistic connection. » [42]

Lorsqu'il a émis les principes qui devaient présider à la réalisation du livre idéal, Morris a souvent fait référence à l'architecture, disant ainsi :

> « the ornament must form as much a part of the page itself (...) and to be ornament, it must submit to certain limitations and become *architectural.* » [43]

Morris ira même jusqu'à conclure que « the only work of art which surpasses a complete medieval book is a complete medieval building », rendant explicite le rapprochement architectural entre bâtiments et livres. Dans sa conférence sur « The Ideal Book », Morris évoque « l'architectural arrangement » nécessaire et présente le beau livre comme « architecturally good ».

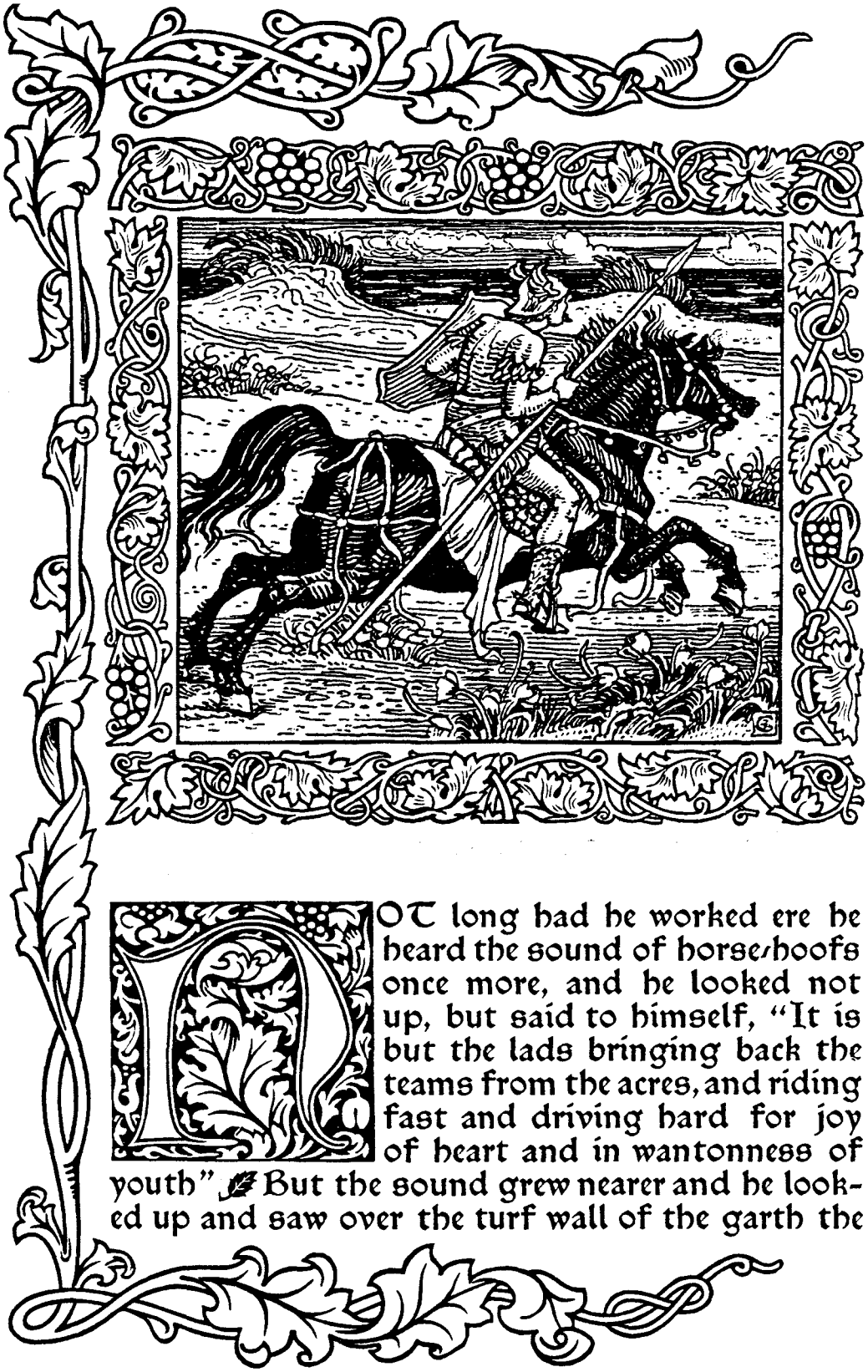
Définissant l'organisation des espaces dans la page imprimée, il considère désirable « the breaking of the line, as in bonding masonry of brickwork »[44], illustrant même son propos par un schéma montrant la disposition alternée des briques sur un mur :



[42] « The Woodcut of Gothic Books », The Ideal Book : Essays and Lectures on the arts of the book by William Morris, edited by William Peterson, University of California Pres, 1982, p.40.
[43] « The Ideal Book », op. cit., p.72-73
[44] Peterson, « Printing », op.cit., p.64

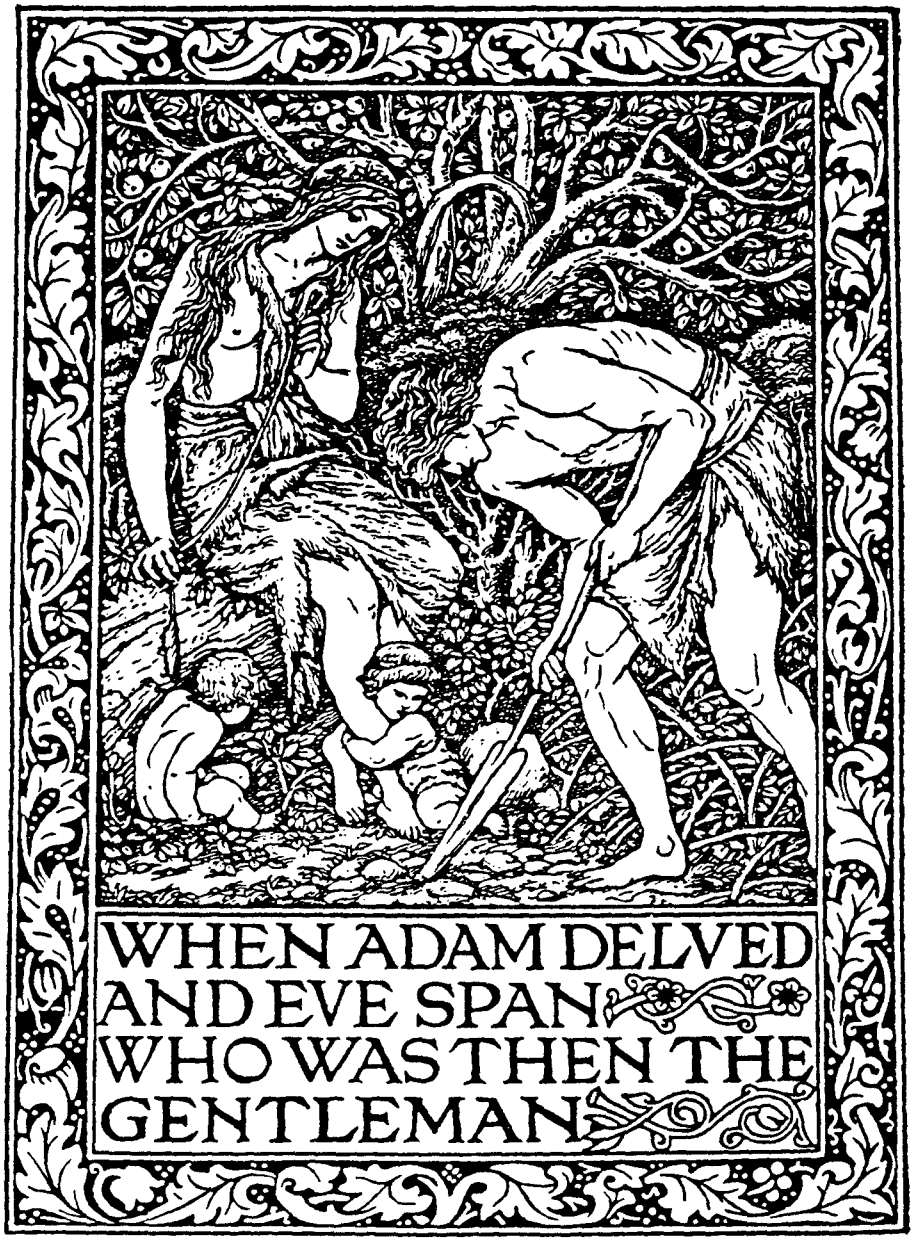
THE STORY OF THE GLITTERING PLAIN OR THE LAND OF LIVING MEN

IT HAS been told that there was once a young man of free kindred and whose name was Hallblithe: he was fair, strong, and not untried in battle; he was of the House of the Raven of old time. This



NOT long had he worked ere he heard the sound of horse-hoofs once more, and he looked not up, but said to himself, "It is but the lads bringing back the teams from the acres, and riding fast and driving hard for joy of heart and in wantonness of youth" But the sound grew nearer and he looked up and saw over the turf wall of the garth the

19. Exemple d'une page illustrée et décorée .



20. Frontispice dessiné par Burne-Jones.

4. La KP : son fonctionnement, sa production

La plupart des livres qui sortirent de la Kelmscott Press était des in-octavos, pour la majorité sans illustrations. Morris préférait les in-folios - pour lui, ils étaient plus faciles à lire car ils pouvaient être posés sur une table - et pourtant la Kelmscott Press produisit aussi 4 ouvrages in-seizième.

Morris ne se lança pas aveuglément dans son « aventure typographique ». Il prit un soin tout particulier à rechercher les matériaux parfaits . « **Before the Kelmscott Press started work he made a thorough investigation into the various materials and processes which go into a book, individually and in relation to one another.** »[45] C'est seulement après cette étape qu'il pourrait commencer à imprimer

> « books with the hope of producing some which would have a definite claim to beauty, while at the same time they should be easy to read and should not dazzle the eye, or trouble the intellect of the reader by eccentricity of form in the letters ».[46]

Le papier : pour les collectionneurs, la Kelmscott Press imprima quelques exemplaires sur vélin, bien que la préférence de Morris et de Walker allât au papier. Trouver un bon vélin - fabriqué à partir de la peau de jeunes veaux - se révéla une tâche difficile. En 1891, Morris possédait encore une petite quantité de vélin romain - qu'il avait fait spécialement importer pour ses travaux de calligraphie, deux décennies plus tôt - qu'il utilisa pour imprimer six exemplaires de The Story of the Glittering Plain, le premier livre qui sortit des presses de Kelmscott. Il lui fut imposssible d'en obtenir encore par cette source car le Vatican achetait alors tout le vélin italien de bonne qualité qui se trouvait sur le marché. Sparling rapporte que l'idée d'avoir directement recours au pape aurait effleuré Morris « **on the ground that the Golden Legend was a book in which he ought to be interested.** »[47] Il eût finalement recours à un fabricant anglais, Henry Band (de Brentford, Middlesex), qui se montra à la

---

[45] Roderick CAVE The Private Press, London : Faber and Faber, 1971 p.135.
[46] A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press . Cf. la fin du mémoire pour la traduction.
[47] H.H.SPARLING The Kelmscott Press and William Morris London : Macmillan, 1924. p.64.

hauteur de ses exigences. Par la suite, Morris se fournit également chez un autre fabricant, William J.Turney (de Stourbridge, Worcestershire).

W.H.Bowden - l'un des ouvriers de la Kelmscott Press - a laissé un rapport détaillé de la façon dont les exemplaires sur vélin étaient produits et sa description ne fait pas de doute quant à la difficulé de la tâche. Avant de pouvoir procéder correctement à l'impression, les ouvriers de Morris apprirent à connaître cette technique et à devancer les éventuels problèmes (comme par exemple, toujours imprimer la face rugueuse en premier, car c'était lors de cette étape que se posaient le plus souvent des problèmes ; l'impression à l'encre rouge devait se faire en dernier, après que le vélin eût séché en partie...)

Quant au papier, Morris eut recours à Joseph Batchelor. Ce dernier dirigeait un moulin à Little Chart, dans le Kent, où la papier était fabriqué artisanalement. Le papier était fabriqué à partir de chiffons de lin, sans aucune adjonction d'aucun produit blanchissant. Morris avait porté son choix sur un papier bolognais de 1473 comme « le papier idéal » et Batchelor fabriqua 3 types de papier à partir de ce modèle ; ils furent appellés « Flower », « Perch », et « Apple » d'après les filigranes que Morris dessina ppour chacun d'entre eux.

La presse : Morris choisit l'Albion. Ce choix était lié à la décision de Morris d'imprimer sur un papier légèrement humide, ce qui aurait été impossible sur une presse à cylindre. Lorsque les activités de la Kelmscott Press augmentèrent, Morris acquit deux Albions supplémentaires et une machine pour tirer les épreuves. Ce médiévaliste dans l'âme se prenait pourtant parfois à avoir quelques regrets lorsqu'il écrivait « Pleased as I am with my printing, when I saw my two men at work yesterday with their sticky printers' ink, I couldn't help lamenting the simplicity of the scribe and his desk, and his black ink and blue and red ink, and I felt almost ashamed of my press after all. » [48]

L'encre : L'encre est un élément extrêmement important dans l'imprimerie et son choix est en grande partie dépendant du type de presse employé. Au XIXe siècle, avec l'accélération de la vitesse de rotation des presses à cylindre, les imprimeurs furent progressivement obligés d'avoir recours à des

[48] 20 May 1891, Philip Henderson ed., The Letters of William Morris to his family and Friends, London : Longmans, Green and Co., 1950, p.338.

encres plus fines qui donnaient une apparence « grise » aux pages. En choisissant l'Albion, Morris pouvait opter pour des encres beaucoup plus épaisses et avec un temps de séchage plus long (et probablement plus proches par leur texture et leur apparence, des encres utilisées par les imprimeurs du XVe siècle).

La quête de l'encre idéale se révéla plus ardue encore que celle du papier qui avait été résolu dès que Morris eût rencontré Batchelor. Morris recherchait une encre d'un noir qui soit « pur » (selon ses propres termes) fabriquée à base de graines de lin. Emery Walker avait proposé à Morris une telle encre à Morris (qu'il estimait la meilleure sur le marché) ; c'était une encre allemande fabriquée à Hanovre par Gebrüder Jänecke. Morris l'utilisa pendant une brève période en 1893, mais renonça vite à son utilisation devant les protestations véhémentes de ses ouvriers qui menaçaient de se mettre en grève : ils se plaignaient des difficultés extrêmes qu'ils rencontraient lors de l'impressiion avec cette encre. Morris se résolut donc à adopter une encre fabriquée à Londres par Schackell, Edwards & Co. Cependant, en mai 1895, après l'apparition de taches jaunes sur les pages du Chaucer en cours d'impression, Morris se vit contraint à revenir à l'encre allemande dont il fit modifier la composition afin de la rendre moins épaisse. Il opta définitivement donc pour l'encre allemande à partir de ce moment. Morris utilisa également de l'encre rouge, et plus rarement, de l'encre bleue. Le rouge était surtout employé pour les titres et les notes de marge, et très rarement pour les initiales.

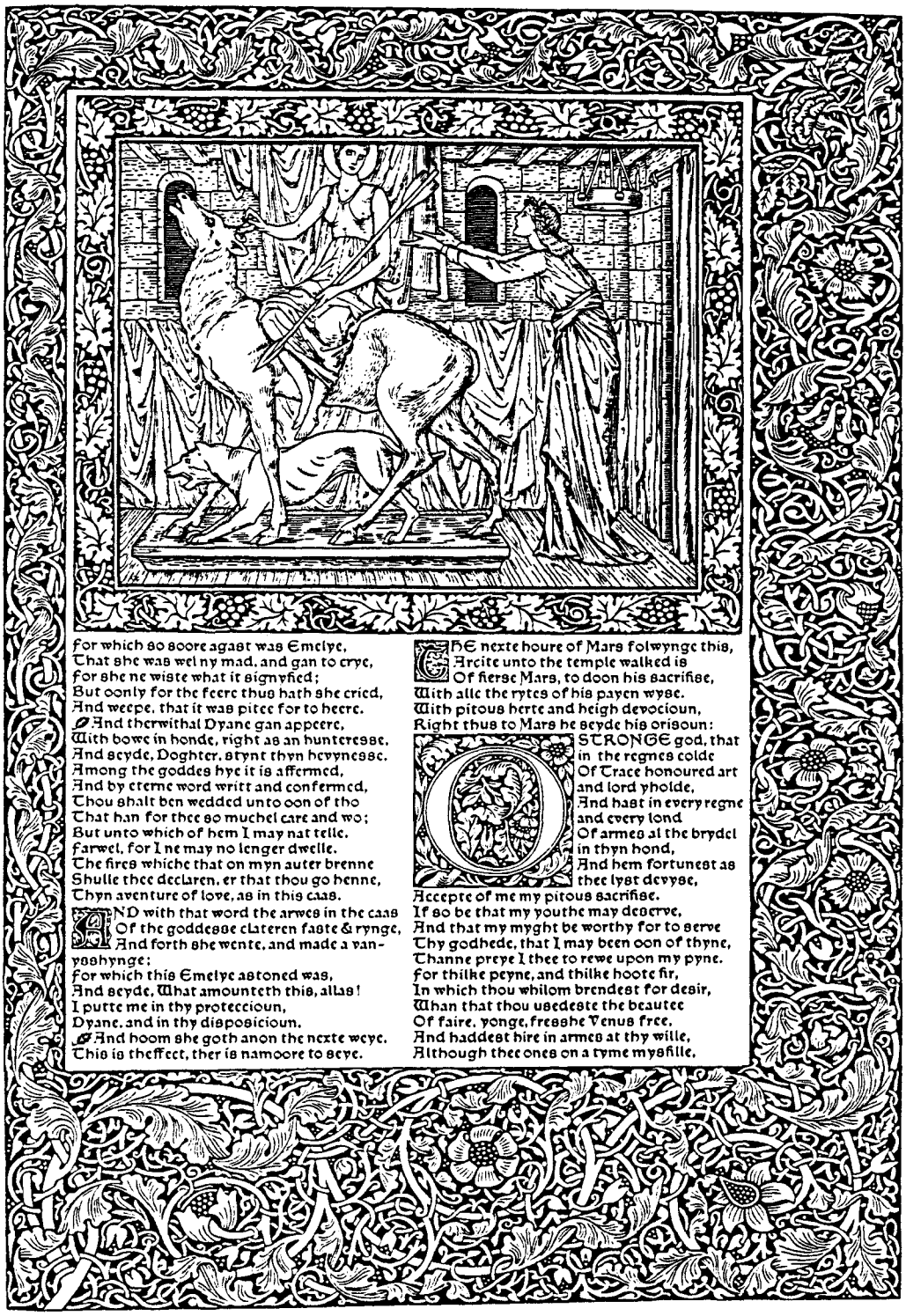
- *Les reliures* : Pour les reliures, Morris n'eût pas besoin de se livrer à une recherche particulière. Il trouva d'emblée une solution qui répondait à ses exigences et ne s'en départit jamais sauf pour le Chaucer.(dont certains exemplaires furent spécialement reliés (en peau de truie) à la Doves Bindery). Tous les livres de la Kelmscott Press étaient reliés par une société mais, dans leur structure et leur apparence, on peut déceler l'influence de Thomas Cobden-Sanderson, l'ami de Morris relieur et imprimeur. Cependant

« it would have been out of the question for an entire edition of a Kelmscott Press work to be done in the elaborately tooled binding that had become Cobden-Sanderson's speciality, but the Doves Bindery did bind books for a number of Morris's individual customers, and there was close co-operation between the Bindery and the Press ».[49]

- La production de la Kelmscott Press

Durant les sept années de son existence (elle ne survécut guère que dix-huit mois à son fondateur, la Kelmscott Press produisit un total de 53 livres, si l'on y inclut les Notes by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press, soit 66 volumes imprimés sur les presses à bras. Le plus petit tirage, 22 exemplaires, est une édition du Shepheards Calendar d'Edmund Spenser (en 1896), les plus gros tirages atteignant 2500 à 3000 exemplaires. Sur l'ensemble des oeuvres publiées [50], 16 sont de William Morris lui-même et 5 sont des rééditions (et dans 3 cas il s'agit même de traductions) d'ouvrages imprimés jadis par Caxton, livres que Morris appelle « archeological books ». Le catalogue de la Kelmscott Press comporte également plusieurs recueils de poèmes de Shakespeare, Coleridge, Keats, Shelley, Rossetti ou Swinburne, ceci malgré la préférence de Morris pour les textes médiévaux. Quant à l'édition de Chaucer qui reste la grande oeuvre de Morris éditeur, elle a représenté 21 mois de travail et comporte 87 illustrations de Burne-Jones, le titre, les 14 bordures, les 18 encadrements d'illustrations et les initiales enluminées étant dessinées par Morris lui-même. « L'oeuvre » de la Kelmscott Press est en effet sans conteste l'édition de Chaucer sur laquelle Morris travailla 4 ans. Imprimé en rouge et noir, sur une double colonne, en « Chaucer » et « Troy » pour les en-têtes des poèmes plus longs, il en fut tiré 425 exemplaires sur papier et 13 sur vélin. Le livre fut achevé le 8 mai 1896 ; Morris mourut le 3 octobre. Après la mort de Morris, la Kelmscott Press continua à fonctionner pendant un moment grâce à Sydney Cockerell et F.S. Ellis, et elle cessa toute activité en 1898 avec la

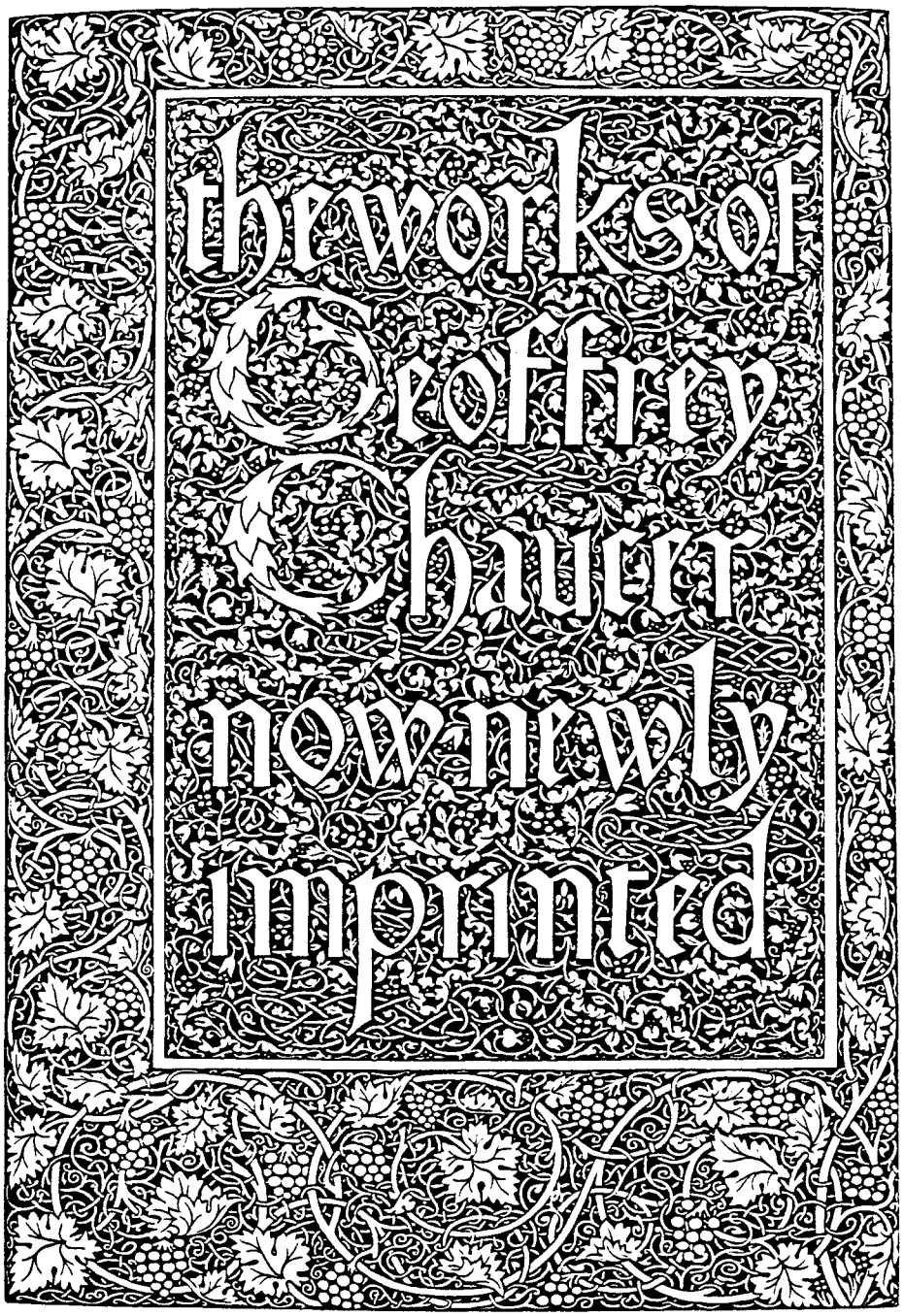
[49] William S.PETERSON The Kelmscott Press : a history of William Morris's typographical adventure, Clarendon Press, 1991, p.119.
[50] Cf. la liste à la fin du mémoire.



for which so soore agast was Emelye,
That she was wel ny mad, and gan to crye,
for she ne wiste what it signyfied;
But oonly for the feere thus hath she cried,
And weepe, that it was pitee for to heere.
¶ And therwithal Dyane gan appeere,
With bowe in honde, right as an huntereesse,
And seyde, Doghter, stynt thyn heyvnesse.
Among the goddes hye it is affermed,
And by eterne word writt and confermed,
Thou shalt ben wedded unto oon of tho
That han for thee so muchel care and wo;
But unto which of hem I may nat telle.
farwel, for I ne may no lenger dwelle.
The fires whiche that on myn auter brenne
Shulle thee declaren, er that thou go henne,
Thyn aventure of love, as in this caas.
AND with that word the arwes in the caas
Of the goddesse clateren faste & rynge,
And forth she wente, and made a vanyshynge;
for which this Emelye astoned was,
And seyde, What amounteth this, alias!
I putte me in thy proteccioun,
Dyane, and in thy disposicioun.
¶ And boom she goth anon the nexte weye.
This is theffect, ther is namoore to seye.

THE nexte houre of Mars folwynge this,
Arcite unto the temple walked is
Of fierse Mars, to doon his sacrifise,
With alle the rytes of his payen wyse.
With pitous herte and heigh devocioun,
Right thus to Mars he seyde his orisoun:
O STRONGE god, that in the regnes colde
Of Trace honoured art and lord yholde,
And hast in every regne and every lond
Of armes al the brydel in thyn hond,
And hem fortunest as thee lyst devyse,
Accepte of me my pitous sacrifise.
If so be that my youthe may deserve,
And that my myght be worthy for to serve
Thy godhede, that I may been oon of thyne,
Thanne preye I thee to rewe upon my pyne.
for thilke peyne, and thilke hoote fir,
In which thou whilom brendest for desir,
Whan that thou usedeste the beautee
Of faire, yonge, fresshe Venus free,
And haddest hire in armes at thy wille,
Although thee ones on a tyme mysfille,

21. Une double page du Chaucer (1896). Ici, les illustrations sont complètement intégrées au texte.



22. Page de titre du Chaucer.

publication de l'essai de William Morris : Note on his Aims in Founding the Kelmscott Press.

Parce que le Chaucer est son oeuvre la plus célèbre et celle dont on parle le plus, il est généralement considéré comme typique de la Kelmscott Press. Cependant, le Chaucer n'est pas représentatif de la Kelmscott Press : la page était plus grande, il contenait beaucoup plus d'illustrations que tous les autres livres et était imprimé sur un papier plus épais, or la plupart des livres qui sortirent de la Kelmscott Press était des in-octavos et pour la majorité, ils n'étaient pas illustrés. Ainsi que l'écrit Colin Clair :

> « The Kelmscott Chaucer should not stand alone above the other books. The page was bigger, it had far more illustrations than all the others and a heavier paper ; but there is nothing except scale to divide it from the little essay on Gothic architecture whichsold for half a crown. One received no more care than the other. There was no inferior or superior. Type and impression were the same in each. Yet from first appearance, the Chaucer gained a name as the finest book since Gutenberg. It had held its place near the head of the polls ever since. Booksellers take its current price for an index of the state of the nation. The terms which critics used in the eighteen-nineties to welcome it simply show us what an impression Morris's printing made upon late Victorian bookmen. »[51]

Que serait-il advenu de la Kelmscott Press si Morris n'était pas mort en 1896? Il est impossible de répondre à cette question mais on sait avec certitude que Morris avait de nombreux projets, dont les plus importants étaient, selon Ellis, une édition des oeuvres complètes de Shakespeare, la Bible, et les Chroniques de Froissart (dont il avait commencé l'élaboration).

[51] Colin FRANKLIN The Private Presses Scolar Press, 1991. p.43

Lady M. All our service,
In every point twice done and then done double,
Were poor and single business, to contend
Against those honours deep and broad wherewith
Your majesty loads our house: for those of old,
And the late dignities heaped up to them,
We rest your hermits.
Dun. Where's the thane of Cawdor?
We coursed him at the heels, and had a purpose
To be his purveyor: but he rides well;
And his great love, sharp as his spur, hath help him
To his home before us. Fair and noble hostess,
We are your guest to-night.
Lady M. Your servants ever
Have theirs, themselves and what is theirs, in compt,
To make their audit at your highness' pleasure,
Still to return your own.
Dun. Give me your hand;
Conduct me to mine host: we love him highly,
And shall continue our graces towards him.
Exeunt. By your leave, hostess.

SCENE VII. A ROOM IN THE CASTLE.

Hautboys and torches. Enter a Sewer, and divers Servants with dishes and services, and pass over the stage. Then enter Macbeth.

Mach. If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly: if the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success; that but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. But in these cases
We still have judgment here; that we but teach
Bloody instructions, which, being taught, return
To plague the inventor: this even-handed justice
Commends the ingredients of our poisoned chalice
To our own lips. He's here in double trust;
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself. Besides, this Duncan
Hath borne his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that his virtues
Will plead like angels, trumpet-tongued, against
The deep damnation of his taking-off;
And pity, like a naked new-born babe,
Striding the blast, or heaven's cherubim, horsed
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind. I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'erleaps itself
Exit. And falls on the other...
Enter Lady Macbeth. How now! what news?
Lady M. He has almost supped: why have you left the chamber?
Mach. Hath he asked for me?
Lady M. Know you not he has?
Mach. We will proceed no further in this business:
He hath honoured me of late; and I have bought
Golden opinions from all sorts of people,
Which would be worn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon.
Lady M. Was the hope drunk
Wherein you dressed yourself? hath it slept since?
And wakes it now, to look so green and pale
At what it did so freely? From this time
Such I account thy love. Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting "I dare not" wait upon "I would,"
Like the poor cat i' the adage?
Mach. Prithee, peace:
I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none.
Lady M. What beast was't, then,
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And, to be more than what you were, you would
Be so much more the man. Nor time nor place
Did then adhere, and yet you would make both:
They have made themselves, and that their fitness now
Does unmake you. I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have plucked my nipple from his boneless gums,
And dashed the brains out, had I so sworn as you
Have done to this.
Mach. If we should fail?
Lady M. We fail!
But screw your courage to the sticking-place,
And we'll not fail. When Duncan is asleep...
Whereto the rather shall his day's hard journey
Soundly invite him... his two chamberlains
Will I with wine and wassail so convince
That memory, the warder of the brain,
Shall be a fume, and the receipt of reason
A limbeck only: when in swinish sleep
Their drenched natures lie as in a death,
What cannot you and I perform upon
The unguarded Duncan? what not put upon
His spongy officers, who shall bear the guilt
Of our great quell?
Mach. Bring forth men-children only:
For thy undaunted mettle should compose
Nothing but males. Will it not be received,
When we have marked with blood those sleepy two
Of his own chamber and used their very daggers,
That they have done't?
Lady M. Who dares receive it other,
As we shall make our griefs and clamour roar
Upon his death?
Mach. I am settled, and bend up
Each corporal agent to this terrible feat.
Away, and mock the time with fairest show:
False face must hide what the false heart doth know. Exeunt.

253

23. Page d'épreuve d'une édition de Shakespeare en projet. Le projet n'aboutit jamais. Cette page d'épreuve est assez austère ; on ne sait pas si Morris avait l'intention d'insérer des illustrations et des décorations.

HERE BEGYNNETH THE PROLOGE OF SYR JOHAN FROISSART OF THE CHRONICLES OF FRAUNCE, INGLANDE, AND OTHER PLACES ADJOYNYNGE

The first Chaptre.

THAT the honorable and noble aventures of featis of armes, done & achyued by the warres of fraunce and Inglande, shulde notably be inregistered, and put in perpetuall memory, whereby the prewe & hardy may haue ensample to incourage them in theyr well doyng, I syr Johan froissart, wyll treat and recorde an hystory of great louage and preyse: but, or I begyn, I require the sauyour of all the worlde, who of nothyng created al thynges, that he wyll gyue me suche grace and vnderstandyng, that I may continue and persseuer in such wyse, that who so this proces redeth or hereth, may take pasfaunce, pleasure, and ensaumple. It is said of trouth, that al buyldynges are masoned & wroughte of dyuerse stones, and all great ryuers are gurged and assemblede of divers surges and sprynges of water: in lykewyse all sciences are extraught & compiled of diuerse clerkes, of that one wryteth, another parauenture is ignorant; but by the famous wrytyng of auncient auctours, all thyng is ben knowen in one place or other.

THAN to attaygne to the mater that I haue entreprised, I wyll begyn, fyrst, by the grace of God and the blessed Virgyn our Lady Saynt Mary, from whom all comfort and consolation procedeth, and wyll take my foundation out of the true cronicles somtyme compyled by the right reuerend, discrete and sage maister Johan la Bele, somtyme chanon in Saint Lambartis of Liege, who with good herte & due diligence dyd his true deuoure in wrytyng this noble cronicle, and dyd contynue it all his lyfes days, in folowyng the trouth as nere as he myght, to his great charge and coste in sekyng to procure and to haue the perfight knowledge thereof. He was also in his lyfes days welbeloued, and of the secret counsayle with the lorde sir Johan of Haynaulte, who is often remembred, as reason requyreth, here after in this boke; for of many fayre & noble auentures he was chiefe causer, & to the kyng right nigh, & by whose meanes the said syr Johan la Bele myght well knowe and here of many dyuers noble dedes. The whiche here after shal be declared.

TROUTH it is, that I who have entreprised this boke to ordeyne for pleasure and pastaunce, to the whiche alwayes I have been inclyned, & for that intent I haue folowed and frequented the company of dyuerse noble & great lordes, as well in fraunce, Inglande, and Scotlande, as in diuerse other countries, and have had knowledge by them, and alwayes to my power iustly haue inquired for the trouth of the dedis of warre and auentures that haue fallen, and specially syth the great batell of Poytyers, where as the noble kynge Johan of France was takyn prisoner, as before that tyme I was but of a yonge age or vnderstandyng. Howe be it I toke it on me assoone as I come from scole, to wryte and recite the sayd boke, & bare the same compyled into Ingland, and presented the volume thereof to my Lady Phelyppe of Heynaulte, noble quene of Inglande, who right amyably receyved it to my great profite & avauncement.

AND it may be so, that the same boke is nat as yet examyned nor corrected so iustely as suche a case requyreth: for featis of armes derely bought & achyued, the honor therof ought to be gyuen & truly deuided to them that by prowes & hard trauayle haue deserued it. Therfore to acquyte me in that bihalfe, & in folowyng the trouth as near as I can, I Johan Froissart have entreprysed this hystory on the forsaid ordynaunce & true fundacion, at the instaunce and request of a dere lorde of myn, Robert of Namure, knight, lorde of Bewfort, to whom entierly I owe loue and obeysaunce, & God graunt me to do that thyng that may be to his pleasure. Amen.

Here spekethe the auctour of suche as were most valiant knyghtis to be made mencion of in this boke. Capitulo II.

ALL noble hertis, to encorage & to shewe them ensample and mater of honour, I Syr Johann Froissart begynne to speke after the true report and relation of my master Johan la Bele, somtyme Chanon of Saynte Lambertis of

24. L'un des grands projets inachevés de Morris : Froissart. Après la mort de Mooris, quelques pages d'épreuve furent tirées dont voici un exemple.

C. Influence(s)

L'histoire de la Kelmscott Press ne s'arrête pas à l'impression de son dernier livre ; en effet, elle marqua le début de ce que l'on a appellé le « Private Press Movement ». Les presses privées existaient évidemment bien avant le XIXe siècle, et il ne semble pas exagéré de dire que la production de livres avant l'invention de Gutenberg peut être vue comme la fondation-même de l'établissement des presses privées. En effet, on peut considérer les scriptoria monastiques (dont le rôle était de préserver et transmettre les oeuvres d'importance) comme les ancêtres non seulement des presses universitaires modernes, mais aussi des nombreuses presses privées qui ont été maintenues pour la production de « beaux livres » pendant ces 500 dernières années.

- La Kelmscott Press & le « Private Press Movement » : l'influence de Morris en Angleterre

Dans l'étude qu'il consacre aux « Private Presses », Colin Clair reconnaît que

> « the recognizable start of it [the Private Press Movement]was in 1891 when William Morris printed his first book, his own Story of the Glittering Plain, at the Kelmscott Press. And one might say reasonably that it ended with the Second World War. Plenty of work is produced from private presses at the present day, experimental and traditional ; but thereis fari argument, beyond the convenience of this history, for saying that the *movement* ended with 1939. Kelmscott had caused an excitement and shown a way. »[52]

La Kelmscott Press aurait donc été le « détonateur » de ce mouvement. Le mouvement s'est en fait développé par étapes, sous l'impulsion d'hommes qui ressentaient le besoin d'établir leur propre presse ; « l' aventure typographique » de Morris constituait pour un idéal, un modèle à suivre. Ainsi l' « Essex House Press », la « Doves Press », « l'Ashendene Press » et la « Vale

[52] Colin Franklin p.9

Press » en Angleterre s'inscrivent-elles directement dans le sillage de la Kelmscott Press.

Il faut cependant ici mentionner la « Daniel Press » à Oxford qui fut, si l'on peut dire, un précurseur de la Kelmscott Press.

- La « Essex House Press »

L'imitateur le plus ardent - si l'on peut l'appeller ainsi - de la typographie de la Kelmscott Press en Angleterre fut C.R. Ashbee qui avait fondé la « Guild of Handicraft » dans l'East End de Londres en 1888. Ashbee disait qu'il ne faisait que mettre en pratique les principes de Morris, mais il ne reçut guère d'encouragement de sa part. En décembre 1897, Ashbee fut en mesure d'acheter le matériel de la Kelmscott Press (dont l'activité avait désormais cessé) grâce à l'aide d'un jeune mécène qui s'intéressait particulièrement au Préraphaélitisme et à l'« Arts and Crafts Movement ».

Au grand mécontentement de Cockerell[53], Ashbee alla même jusqu'à adopter la même encre, le même papier et le même vélin que Morris avait employé à la Kelmscott Press ; les illustrations devaient aussi être gravées sur bois. Les fontes de caractères créées par Morris (Golden, Troy & Chaucer ne faisant pas partie de l'achat, Ashbee imprima les premiers volumes de la Essex House Press en Caslon, mais il était résolu à suivre l'exemple de Morris en dessinant sa propre fonte de caractères. Les caractères créés par Ashbee furent connus sous le nom de « Endeavour » (d'après le titre du premier livre dans lequel ils apparaissaient An Endeavour towards the Teaching of John Ruskin and William Morris (1901)) et « King's Prayer Book », une version plus grande de l'Endeavour légèrement modifiée. Ashbee écrit « **in the design of these founts I sought to follow upon the lines laid down by Morris** ».[54] Peterson affirme que

> « Ashbee's types are in fact ugly and eccentric, and, if one wished to argue the case that Morris's influence on subsequent type-designs was in the main

[53] Sydney Cockerell fut le bibliothécaire personnel de Morris à partir d'octobre 1892 et il devint le secrétaire de la Kelmscott Press en juillet 1894. Il fut un proche collaborateur de Morris.
[54] Ahbee, A Bibliography of the Essex House Press, Chipping Campden, 1904, p.3

AN ENDEAVOUR TOWARDS THE TEACHING OF JOHN RUSKIN AND WILLIAM MORRIS.

BEING A BRIEF ACCOUNT OF THE WORK, THE AIMS, AND THE PRINCIPLES OF THE GUILD OF HANDICRAFT IN EAST LONDON, WRITTEN BY C. R. ASHBEE, AND DEDICATED BY HIM LESS IN THE WRITING, THAN IN THE WORK THE WRITING SEEKS TO SET FORTH, TO THEIR MEMORY. AN. DOM. MDCCCCI.

25. Une page imprimée par la « Essex House Press » de C.R.Ashbee

pernicious, the Endeavour and King's Prayer Book types would probably constitute Exhibit A ».[55]

L'Essex House Press imprima 83 livres en 11 années. En 1902, la Presse - avec d'autres atelier de la « Guild of Handicrafts » - déménagea à Chipping Campden, dans les Cotswolds, en pleine campagne anglaise. Six années durant, Ashbee et ses amis cherchèrent à recréer un mode de vie plus simple, essayant de faire revivre l'esprit de la guilde médiévale. L'expérience était certes noble, mais l'idéal que Ashbee s'était fixé était difficile à maintenir en raison du système économique ; de plus, l'isolement à la campagne ne favorisait pas les nouveaux marchés. Ashbee affirma par la suite que les presse privées anglaises étaient victimes d'un optimisme injustifié, qu'ils n'avaient pas voulu voir que leur public était limité et que les différentes presses privées se livraient à une compétition alors qu'elles auraient du coopérer. Dès l'été 1904, les ouvriers de la Essex House Press ne travaillèrent plus qu'à mi-temps, Ashbee ne se résignant pas à fermer la presse complètement. En 1906, Ashbee dut cependant se résoudre vendre la matériel sur lequel avait jadis été imprimé le Chaucer.

- La « Doves Press »

La «croisade» de Morris attira de nombreux disciples qui montèrent leur propre presse privée. En 1900, T.J. Cobden-Sanderson (1840-1922) et Emery Walker (1851-1933), deux connaissances de Morris, montèrent la Doves Press. Elle est considérée comme le digne successeur de la Kelmscott Press. Elle prenait modèle sur la Kelmscott Press en tous points : le papier de Batchelor et les reliures étaient pratiquement identiques, le caractère « Doves » se basait sur ceux de Jenson et de Rubeus, ceux-là même que Morris avait pris pour modèle pour son « Golden », et lorsqu'on les compare, une page de la Doves n'est pas fondamentalement différente d'une page de la Kelmscott. Ces similarités ne surprennent guère quand on sait que Walker et Cobden-Sanderson étaient tous deux des proches de Morris. L'un des ouvriers avait même fait son apprentissae sous la conduite de Morris. En dépit de tous ces points communs, on note

[55] W.S.Peterson The Kelmscott Press : A History of William Morris's typographical Adventure p. 177

Illustration important question. The main question is the aspect which the illustration shall be made to take in order to fit it into and amid a page of Typography. And I submit that its aspect must be essentially formal and of the same texture, so to speak, as the letterpress. It should have a set frame or margin to itself, demarcating it distinctly from the text, and the shape & character of the frame, if decorative, should have relation to the page as well as to the illustrative content; and the illustrative content itself should be formal and kept under so as literally to illustrate, and not to dim by over brilliancy the rest of the subject matter left to be communicated to the imagination by the letterpress alone.

THE BOOK BEAUTIFUL AS A WHOLE

FINALLY, if the Book Beautiful may be beautiful by virtue of its writing or printing or illustration, it may also be beautiful, be even more beautiful, by the union of all to the production of one composite whole, the consummate Book Beautiful. Here the idea to be communicated by the book comes first, as the thing of supreme importance. Then comes in attendance upon it, striving for the love of the idea to be itself beautiful, the written or printed page, the decorated or decorative letters, the pictures, set amid the text, and finally the binding, holding the whole in its strong grip and for very love again itself becoming beautiful because in company with the idea.

8

The Ideal Book

This is the supreme Book Beautiful or Ideal Book, a dream, a symbol of the infinitely beautiful in which all things of beauty rest and into which all things of beauty do ultimately merge.

¶ The Book Beautiful, then, should be conceived of as a whole, & the self-assertion of any Art beyond the limits imposed by the conditions of its creation should be looked upon as an Act of Treason. The proper duty of each Art within such limits is to co-operate with all the other arts, similarly employed, in the production of something which is distinctly Not-Itself. The wholeness, symmetry, harmony, beauty without stress or strain, of the Book Beautiful, would then be one in principle with the wholeness, symmetry, harmony, and beauty without stress or strain, of that WHOLE OF LIFE WHICH IS CONSTITUTED OF OURSELVES & THE WORLD, THAT COMPLEX AND MARVELLOUS WHOLE WHICH, AMID THE STRIFE OF COMPETITIVE FORCES, SUPREMELY HOLDS ITS OWN, AND IN THE LANGUAGE OF LIFE WRITES, UPON THE ILLUMINED PAGES OF THE DAYS, THE VOLUMES OF THE CENTURIES, & THROUGH THE INFINITUDES OF TIME & SPACE MOVES RHYTHMICALLY ONWARD TO THE FULL DEVELOPMENT OF ITS ASTONISHING STORY THE TRUE ARCHETYPE OF ALL BOOKS BEAUTIFUL OR SUBLIME.

26. Page imprimée par la « Doves Pess ». Sa typographie imite celle de la Kelmscott Press, en particulier pour l'espacement entre les lettres.

certaines différences. Par exemple, Cobden-Sanderson ne partageait pas le parti pris de Morris pour la typographie médiévale. Leur préférence (à lui et à Walker) allait plutôt aux livres français et italiens du XVIe siècle et les volumes imprimés à la Doves furent simples, sans décoration ou illustration aucune. La seule décoration que Cobden-Sanderson se soit occasionnellement permis est l'initiale calligraphique. Walker et Cobden-Sanderson mirent fin à leur partenariat en 1909 et la presse ferma définitivement en 1916. A propos de l'aspect visuel général des livres imprimés par la « Doves Press », Peterson nous dit :

> « The unhappy truth is that the Doves books are boring in their cold perfection, each one an immaculate clone of the other. Albeit stunningly lovely, they disclose none of the vitality that one finds in even the least satisfactory Kelmscott books. Yet this extreme simplicity of the Doves Press volumes mediated between the ornate pages of the Kelmscott Press and the more austere tastes of twentieth-century typographers. »[56]

En faisant la preuve que l'on pouvait appliquer les principes de Morris pour un texte sans décoration, Cobden-Sanderson et Walker rendaient tolérable l'idée du « Ideal Book » à tous ceux qui ne supportaient pas le style de Morris.

- L'Ashendene Press.

Lorsque l'Ashendene Press commença à imprimer, C.H. St John Hornby, son fondateur, n'avait aucune connection avec Morris et ses premiers livres ressemblent aux livres de la Daniel Press. Hornby commença à imprimer de façon modeste en 1894 mais en 1895 il se rendit à la Kelmscott Press où il vit le Chaucer en cours de production et put s'entretenir avec Morris. Cependant, il n'allait pas par la suite servilement imiter le style de Morris. Ainsi qu'il le déclara en 1935 :

> « we can follow the spirit of his work, and that spirit has without a doubt exercised an enormous influence during the past 40 years upon printing throughout the world. Even those who profess to make light of Morris as a printer are themselves largely influenced by what was best in the Morris tradition ».[57]

---

[56] Peterson p. 281.
[57] Norl Carrington Industrial Design in Britain, 1967, p.55-6

En 1900 Hornby fit la connaissance de Cockerell et de Walker qui le persuadèrent qu'il pouvait créer sa propre fonte de caractères pour l'Ashendene Press. Ils prirent donc pour modèle le Sweynheyn-Pannartz. Ils créèrent le « Subiaco » qui fut utilisé jusqu'en 1935. L'histoire de la presse dépasse notre étude ; l'Ashendene a prouvé que l'on ppouvait être un disciple de Morris tout en gardant ses particularités et en ayant ses propres principes. « The Ashendene volumes convey the impression that Hornby still speaks Morris's language but has translated it into a new ans unexpected dialect ».[58]

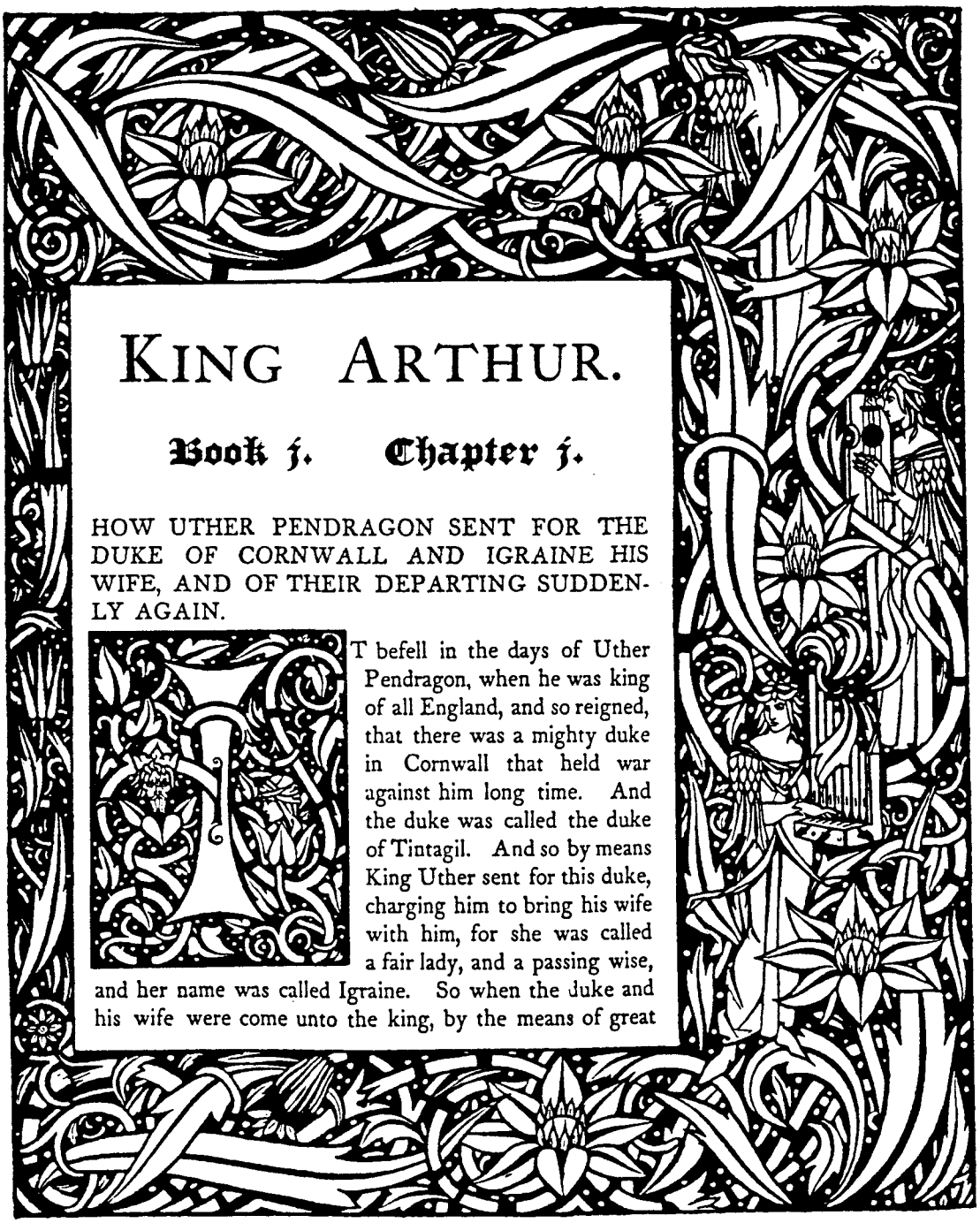
- La Vale Press.

La Vale Press (1896-1904) de Charles Ricketts offre un autre exemple de l'influence de Morris. Ricketts était un grand admirateur de Morris. Il créa un caractère demi-gras à empattement qui doit beaucoup au « Golden » de Morris ; les bordures doivent également beaucoup au style de Morris. L'effet rendu est cependant beaucoup plus délicat. Tout comme Cobden-Sanderson, Ricketts n'appréciait guère l'aspect sombre des pages des livres imprimés par Morris. On trouve également chez Ricketts des liens avec le style art nouveau. Dans l'étude qu'il consacre à l'art nouveau dans le domaine de la typographie, John Russell Taylor présente la distinction entre les deux types de traditions qui coexistaient à la fin du XIXe siècle :

> « Arts and Crafts [ie.the Kelmscott-inspired style] is essentially, as the label suggests, direct, unaffected, simple (or at least simpliste) ; it is fairly solid and robust ; and it is solidly traditional, often with a sort of revivalist fervour. Art nouveau, on the other hand, is essentially sophisticated and ecclectic, accepting and assimilating influences from here, there and everywhere - Japanese, Greek, Celtic, Pre-Raphaelite..., Rococo, Dutch, Blake, Victorian industrial design, etc., etc. Moreover, art nouveau is above all highly mannered ».[59]

Les origines de l'art nouveau sont obscures et complexes à définir ; c'est Aubrey Beardsley qui l'introduisit dans le domaine des illustrations et de la décoration des livres ; c'est en effet après que Morris eût refusé son dessin qui

[58] Peterson,p.282
[59] John Russell Taylor The Art Nouveau Book in England, 1966, p.56



KING ARTHUR.

Book j. Chapter j.

HOW UTHER PENDRAGON SENT FOR THE DUKE OF CORNWALL AND IGRAINE HIS WIFE, AND OF THEIR DEPARTING SUDDENLY AGAIN.

IT befell in the days of Uther Pendragon, when he was king of all England, and so reigned, that there was a mighty duke in Cornwall that held war against him long time. And the duke was called the duke of Tintagil. And so by means King Uther sent for this duke, charging him to bring his wife with him, for she was called a fair lady, and a passing wise, and her name was called Igraine. So when the duke and his wife were come unto the king, by the means of great

27. Editiion de chez Dent de Le Morte d'Arthur . L'illusration d'Aubrey Beardsley est une parodie « à la manière de Kelmscott ».

devait illustrer la page de titre de Sidonia the Sorceress que Beardsley décida de parodier Morris en offrant aux éditions Dent pour Le Morte d'Arthur (1893-4) ce même dessin quelque peu modifié. Sa carrière d'illustrateur était dès lors lancée.

L'influence de la Kelmscott Press se fit donc particulièrement ressentir par la création de presses privées . Morris étant l'initiateur du « Private Press Movement », on peut suivre son influence par le biais du mouvement.

Comme l'écrit Colin Franklin « **on the whole this can be recognized as an English movement, which inspired imitation and revivals of printing elsewhere. In its first stages at least, developments in America were imitative** ».[60] Les théories de Morris eurent en effet un impact jusqu'aux Etats-Unis mais aussi en Europe du Nord.

Aux Etats-Unis, les théories de Morris se firent connaître par les journaux spécialisés (comme *Knight-Errant* ou *Modern Art*).

Le plus ardent disciple de Morris aux Etats-Unis fut sans conteste Elbert Hubbard, qui, après qu'il eût rencontré Morris fonda à East Aurora, New York, « The Roycrofters », qui se voulait une communauté d'artistes.

Les premiers livres furent imprimés sur une presse à bras, mais il acquit bientôt des rotatives afin d'imprimer son journal The Philistine. Le style des livres imprimés par Hubbard offrait une vague ressemblance avec le style de Kelmscott. Cependant « **through the improbable medium of Hubbard's tasteless imitations, the Morrisian idea of fine printing was translated into a vernacular easily grasped by a mass audience** ».[61]

En Allemagne, l'importance de la Kelmscott Press fut très rapidement reconnue et des presses privées apparurent dans son sillage dès après 1900. Dès 1898, lorsque la Kelmscott Press ferma définitivement ses portes, le Zeitschrift für Bücherfreunde publia un article sur Morris et ses activités de maître-imprimeur, accompagné de nombreuses reproductions de ses caractères

[60] Colin Franklin The Privatr Press p.12
[61] Peterson, p.303.

et de ses décorations. En 1905 se tint à Weimar une exposition consacrée aux livres de la Kelmscott Press et de la Doves Press ; c'est aussi à Weimar que fut créée la « Cranach Press » (dont Emery Walker devait être le conseiller), par le Comte Kessler, grand admirateur des presses privées anglaises. Ainsi que l'écrit Peterson:

> « The Morrissian influence, as mediated through his associates and disciples, was strong in Germany until 1914, and after the war, in a backward flow of ideas, some English printers received their first exposure to Morris's typographicla principles through German books ».[62]

En Belgique, on note également quelques influences, notamment au travers de la figure de Henry van de Velde. C'est surtout en Europe du Nord que l'on note des influences, car en France et en Italie, les théories typographiques de Morris semblent n'avoir eu aucun impact.

Dans son étude sur la Kelmscott Press, Peterson examine l'influence de la Kelmscott Press dans les différents pays d'Europe, et il remarque avec justesse que les théories de Mrris sont restées sans effet sur la typographie française qui avait sa tradition propre . Ainsi écrit-il : « The French especially had their own view on the Ideal book, and their ideal bore scarcely any resemblance to Morris's. French bibliophiles, moreover, were so convinced of the superiority of their own *éditions de luxe* that they were not at all receptive to an Anglo-Saxon standard. Octave Uzanne, in Nos Amis les Livres (Paris, 1886), declared unhesitatingly :

> « The art of producing beautiful books is the only one that the foreigners have not been able to imitate. Essentially it is a purely French art and one couls parody Villon and say: « Il n 'est de bon livre que de Paris! » Printing, illustration, stitching, binding make us the absolute superior of all others in Europe or America, and and this applies to everything, not only to the talents of our artists, but to the eye and perfect taste of our main publishers ».

[62] William S.PETERSON The Kelmscott Press : The History of William Morris's typographical adventure p.309.

Conclusion

En 1834, dans un article sur l'influence des presse privées, A.W.Pollard écrivait

> « The beauty of all these books [by the Doves, Vale, and Ashendene presses and Robert Proctor] reinforced the influence of the Kelmscott Pres ones, by proving that what Morris had done on his own lines could be done by lesser men with the variations suggedted by their individual tastes. They reinforced also the proof which Morris had given that so long as it is regarded as a hobby the production of really fine specimens of printing is not an impossibly expensive one. Morris made no profit from the Kelmscott books as a publisher... But he proved the existence of a public willing to pay the cost of print and paper, even when print and paper were the best which money could buy ».[68]

Il est vrai qu'à l'origine, Morris avait l'intention d'imprimer pour lui-même et un cercle restreint d'amis, mais il découvrit un marché pour les éditions limitées : nombre de bibliophiles étaient prêts à payer une somme substantielle pour de beaux volumes. Il n'a cependant jamais imprimé à des fins commerciales.

Même si la contribution de Morris aux arts du livres reste assez difficile à déterminer, il faut cependant admettre qu'il fut le détonateur des presses privées qui montrèrent un grand intérêt dans la conception du livre. L'expérience de Morris reste originale et novatrice en Angleterre puisqu'il fut le premier artiste à s'intéresser et à se préoccuper de tous les aspects de l'impression du livre, depuis la créations et la conception des fontes de caractère jusqu'à la reliure. C'était pour lui la seule façon d'atteindre vette « unité » qui devait faire de l'objet-livre une oeuvre d'art.

L'importance du travail de Morris dans le domaine du livre ne tient ;finalement pas tant au style qu'à l'exemple qu'il a donné ; en cela, l'originalité de la Kelmscott Press réside dans le fait qu'elle ait lancé le « Private Press Movement ».

---

[63] A.W.POLLARD « Private Presses and their influence on the Art of Printing » in Ars typographica, I, Autumn 1934, p.41

28. Les 2 colophons dessinés par Morris pour la Kelmscott Press.

A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press

I began printing books with the hope of producing some which would have a definite claim to beauty, while at the same time they should be easy to read and should not dazzle the eye, or trouble the intellect of the reader by eccentricity of form in the letters. I have always been a great admirer of the calligraphy of the Middle Ages, and of the earlier printing which took its place. As to the fifteenth century books, I had noticed that they were always beautiful by force of the mere typography, even without the added ornament, with which many of them are so lavishly supplied. And it was the essence of my undertaking to produce books which it would be a pleasure to look upon as pieces of printing and arrangement of type. Looking at my adventure from this point of view then, I found I had to consider the following things : the paper, the form of the type, the relative spacing of letters, the words, and the lines, and lastly the position of the printed matter on the page.

It was a matter of course that I should consider it necessary that the paper should be hand-made, both for the sake of durability and appearance. It would be a very false economy to stint in the quality of the paper as to the price : so I had only to think about the kind of hand-made paper. On this head I came to two conclusions : 1rst, that the paper must be wholly of linen (most hand-made papers are of cotton today), and must be quite « hard », i.e. thoroughly well sized ; and 2nd, that though it must be « laid » and not « wove » (i.e. made on a mould made of obvious wires), the lines caused by the wires of the mould must not be too strong, so as to give a ribbed appearance. I found that on this points I was at one with the practice of the papermakers of the fifteenth century ; so I took as my model a Bolognese paper of about 1473.

My friend Batchelor, of Little Chart, Kent, carried out my views very satisfactorily, and produced from the first the excellent paper which I still use.

Next as to type. By instinct rather than by conscious thinking it over, I began by getting myself a fount of Roman type. And here what I wanted was pure letter in form ; severe, without needless excrescences ; solid, without the thickening and thinning of the line, which is the essential fault of the ordinary modern type, and which makes it difficult to read; and not compressed laterally, as all later type has grown to be owing to commercial exigencies. There was only one source from which to take examples of this perfected Roman type, to wit, the works of the great Venetian printers of the fifteenth century, of whom Nicholas Jenson produced the completest and most Roman characters from 1470 to 1476. This type I studied with much care, getting it photographed to a big scale, and drawing it over many times before I began designing my own letter ; so that though I think I mastered the essence of it, I did not copy it servilely ; in fact, my Roman type, especially in the lower case, tends rather more to the Gothic than does Jenson's.

After a while I felt that I must have a Gothic as well as a Roman fount ; and herein the task I set myself was to redeem the Gothic character from the charge of unreadableness which is commonly brought against it. And I felt that this charge could not be reasonably brought against the types of the first two decades of printing : that of Schoeffer at Mainz, Mentelin at Strasburg, and Gunther Zainer at Augsburg, avoided the spiky ends and undue compression which lay some of the later printers open to the above charge. Only the earlier printers (naturally following therein the practice of their predecessors the scribes) were very liberal of contractions, and used an excess of « tied » letters, which, by the way, are very useful to the compositor. So I entirely eschewed contractions, except for the « & », and had very few tied letters, in fact none but the absolutely necessary ones. Keeping my end steadily in view, I designed a black-letter type which I think I may claim to be as readable as a Roman one, and to say the truth I prefer it to the Roman. This type is of the size called Great Primer (the Roman type is of « English » size) ; but later on I was driven by the

necessities of the Chaucer (a double-columned book) to get a smaller Gothic type of Pica size.

The punches for all these types, I may mention, were cut for me with great intelligence and skill by Mr.E.P. Prince, and render my designs most satisfactorily.

Now as to the spacing : first, the « face » of the letter should be as nearly conterminous with the « body » as possible, so as to avoid undue whites between the letters. Next, the lateral spaces between the words should be *(a)* no more than is necessary to distinguish clearly the division into words, and *(b)* should be as nearly equal as possible. Modern printers, even the best, pay very little heed to these two essentials of seemly composition, and the inferior ones run riot in licentious spacing, thereby producing, *inter alia*, those ugly rivers of lines running about the page which are such a blemish to decent printing. Third, the whites between the lines should not be excessive ; the modern practice of « leading » should be used as little as possible; and never without some definite reason, such as marking some special piece of printing. The only leading I have allowed myself is in some cases a « thin » lead between the lines of my Gothic pica type ; in the Chaucer and the double-columned books I have used a « hair » lead, and not even this in the 16mo books. Lastly, but by no means least, comes the position of the printed matter on the page. This should always leave the inner margin the narrowest, the top somewhat wider, the outside (fore-edge) wider still, and the bottom widest at all. This rule is never departed from in medieval books, written or printed. Modern printers systematically transgress it ; thus apparently contradicting the fact that the unit of a book is not one page, but a pair of pages. A friend, the librarian of one of our most important private libraries, tells me that after careful testing he has come to the conclusion that the medieval rule was to make a difference of 29 per cent from margin to margin. Now these matters of spacing and position are of great importance in the production of beautiful books ; if they are properly considered they will make a book printed in quite ordinary type at least decent

and pleasant to the eye. The disregard of them will spoil the effect of the best designed type.

It was only natural that I, a decorator by profession, should attempt to ornament my books suitably ; about this matter I will only say that I have always tried to keep in mind the necessity for making my decoration a part of the page of type. I may add that in designing the magnificent and inimitable woodcuts which have adorned several of my books, and will above all adorn the Chaucer which is now drawing near to completion, my friend Sir Edward Burne-Jones has never lost sight of this important point, so that his work will not only give us a series of most beautiful and imaginative pictures, but form the most harmonious decoration possible to the printed book.

Kelmscott House
Upper Mall, Hammersmith
Nov., 11, 1895

Traduction :

Je commençai à imprimer des livres dans l'espoir d'en produire qui auraient une véritable prétention à la beauté, et qui en même temps seraient faciles à lire et n'éblouiraient pas l'œil ni ne troubleraient l'intellect du lecteur par l'eccentricité de la forme des lettres. J'ai toujours beaucoup admiré la calligraphie du Moyen Age et des incunables qui la remplacèrent. Quant aux livres du XVe siècle, j'avais remarqué que toujours leur beauté tenait simplement à leur typographie, même sans l'ajout d'ornements qui illustrent si magnifiquement beaucoup d'entre eux. Et ce fut l'essence de mon entreprise que de produire des livres que l'on aurait plaisir à regarder comme des pièces d'imprimerie et de disposition des caractères. En regardant mon aventure de ce point de vue, je trouvai qu'il me fallait surtout prendre en considération les choses suivantes : le papier, la forme du caractère, l'espace relatif entre les lettres, les mots et les lignes et enfin la position du texte imprimé sur la page.

Il était tout naturel que je considère comme nécessaire que le papier soit fait artisanalement, à la fois pour des raisons de solidité et d'aspect. Lésiner sur la qualité à cause du prix serait une fausse économie : je n'avais donc à me préoccuper uniquement du type de papier artisanal. A ce sujet, je parvins à deux conclusions : premièrement, que le papier devait entièrement être fait de lin (la plupart des papiers sont faits de coton de nos jours), et devait être assez rigide, c'est-à-dire bien apprêté dans son ensemble et deuxièmement; qu'il devait être « vergé » et non pas « vélin » (i.e. fabriqué sur un moule constitué de fils métalliques apparents), les lignes produites par les fils métalliques ne devant pas être trop marquées, afin de donner au papier une apparence striée. Je me rendis compte que sur ces points, j'étais en accord avec les papetiers du quinzième siècle ; je pris donc pour modèle un papier bolognais de 1473. Mon

ami M. Batchelor, de Little Chart, dans le Kent, mit mes idées à éxécution de façon très satisfaisante, et produisit dès le début un papier d'excellente qualité que j'utilise encore.

Viennent ensuite les caractères. Instinctivement plutôt que consciemment, je me mis en quête d'une fonte de caractère romain. Et ce que je voulais, c'était une lettre de forme pure ; austère, sans excroissances inutiles ; massive, sans épaississement ou amincissement de la ligne qui est le défaut majeur du caractère moderne, et qui rend sa lecture difficile ; pas comprimé latéralement, comme tous les caractères plus tardifs le sont devenus en raison de nécessités économiques. Il n'y avait qu'une seule source de laquelle prendre des exemples de ce caractère romain parfait, à savoir, les ouvrages des grands imprimeurs vénitiens du quinzième siècle, dont Nicholas Jenson produisit les caractères les plus achevés et les plus romains de 1470 à 1476. J'ai étudié ce style avec grand soin, je l'ai fait photographier et agrandir et à force de le redessiner j'ai fini par créer mon propre caractère. Je ne l'ai pas copié servilement ; en fait, mon caractère romain, tout particulièrement la minuscule, tend plutôt vers le gothique que vers celui de Jenson.

Quelques temps plus tard, j'éprouvai le besoin d'avoir un carctère gothique au même titre qu'un caractère romain ; je m'assignai donc la tâche de débarrasser le caractère gothique de son illisibilité, défaut qui lui est généralement attribué. Et je pensai que ce défaut ne pouvait raisonnablement être reproché aux caractères datant des deux premières décennies de l'imprimerie : ceux de Schoeffer de Mayence, de Mentelin de Strasbourg et de Gunther Zainer d'Augsburg, évitaient les empâtements et la compression excessive, ce que l'on reprocha aux imprimeurs qui les suivirent. Seuls les premiers imprimeurs (en ceci qu'ils poursuivaient naturellement la pratique de leurs prédécesseurs les scribes) recouraient largement aux contractions et faisaient excès de lettres liées, qui, d'ailleurs, s'avèrent très utiles au typographe. Je bannis donc complètement l'usage des contractions, mis à part les « & », et j'utilisai très peu de lettres liées, en fait uniquement celles qui étaient indispensables. Gardant mon but constamment à l'esprit , je dessinai un

caractère plus gothique et je pense pouvoir affirmer qu'il est aussi lisible que le caractère romain, et pour être franc, je le préfère au caractère romain. Ce caractère est de la taille que l'on appelle Great Primer (le caractère romain est de la taille dite « anglaise ») ; mais par la suite, les nécessités du Chaucer (un livre à double colonne) m'amenèrent à un caractère gothique de la taille Pica.

Les poinçons de tous ces caractères furent gravés pour moi avec beaucoup d'intelligence et d'habileté par M. E.P.Prince, et ils rendent mes dessins à merveille.

Examinons maintenant l'espacement : d'abord, « l'oeil » de la lettre devrait être aussi contigü que possible au corps de la lettre, afin d'éviter l'excès de blancs entre les lettres. Ensuite, les espaces latéraux entre les mots *(a)* ne devraient pas être plus larges que nécessaires pour percevoir distinctement la séparation entre les mots, et *(b)* devraient être aussi égaux que possible. Les imprimeurs modernes, même les meilleurs, ne tiennent pas beaucoup compte de ces deux exigences indispensables à une composition correcte et ceux qui jouissent d'une renommée se livrent à une débauche d'espacements, produisant par là, *inter alia*, ces horribles flots de lignes qui courent de part et d'autre de la page et qui ternissent le renom de l'imprimerie. Troisièmement, les blancs entre les lignes ne devraient pas être excessifs ; l'utilisation qui se fait de nos jours de l'en-tête, devrait être réduite autant que possible : elle ne devrait jamais être faite sans raison bien précise, comme pour marquer un texte spécial : le seul en-tête que je me sois moi-même permis, à quelques occasions, est un en-tête « mince » entre les lignes de mon caractère gothique Pica ; dans le Chaucer et les livres à double colonne j'ai utilisé un en-tête « filiforme », et que je n'ai même pas utilisé dans les in-16. Enfin, et ce n'est pas la moindre des recommandations, vient la position du texte à imprimer sur la page. Il faudrait toujours laisser la marge intérieure la plus étroite possible, la marge du haut un peu plus large, et la marge extérieure plus large encore, la marge du bas étant la plus large de toutes. Les livres médiévaux - manuscrits ou imprimés - ne se départaient jamais de ces règles. Les imprimeurs modernes les transgressent systématiquement ; il semble qu'ils contredisaient ainsile fait que

l'unité du livre n'est pas la page simple mais la page double. Un ami, bilbliothécaire de l'une de nos plus importantes bibliothèques privées, me dit qu'après examen minutieux, il est parvenu à la conclusion que la règle médiévale consistait en une différence de 29% d'une marge à l'autre. Ces considérations concernant l'espacement et la position sont de prime importance dans la production de beaux livres ; si elles sont correctement respectées, elles feront d'un livre imprimé en caractères assez ordinaires un ouvrage qui sera du moins convenable et agréable à regarder. Ignorer ces considérations serait gâcher la beauté des meilleurs caractères.

Il était naturel qu'en tant que décorateur de profession, je tente de décorer mes livres correctement ; à ce sujet, je dirai simplement que j'ai toujours gardé à l'esprit la nécessité de faire de la décoration une partie intégrante de la page de caractères. J'ajouterai que mon ami Burne-Jones, en dessinant les magnifiques et inimitables gravures sur bois qui ont orné plusieurs de mes livres, et qui surtout vont orner le Chaucer en voie d'achèvement, n'a jamais perdu de vue ce point important, si bien que son oeuvre nous donnera à voir, non seulement une série d'images magnifiques et pleines d'imagination, mais elle constituera aussi la décoration la plus harmonieuse possible pour le livre imprimé.

Kelmscott House,
Upper Mall, Hammersmith,
11 nov. 1895

Liste chronologique des livres imprimés par la Kelmscott Press

1. THE STORY OF THE GLITTERING PLAIN. WHICH HAS BEEN ALSO CALLED THE LAND OF LIVING MEN OR THE ACRE OF THE UNDYING.

par William Morris.

In-quarto - Caractère utilisé : Golden - Bordure n° 1 - 200 exemplaires imprimés sur papier à 2 guinées et 6 sur vélin.

Daté du 4 avril, sorti le 8 mai 1891.

Relié en cuir rigide.

2. POEMS BY THE WAY.

par William Morris.

In-quarto - Rouge et noir - Bordure n° 1 - 300 exemplaires imprimés sur papier à 2 guinées et 14 sur vélin à 12 guinées.

Daté du 24 septembre, sorti le 20 octobre 1891.

Relié en cuir rigide.

3. THE LOVE-LYRICS & SONGS OF PROTEUS BY WILFRID SCAWEN BLUNT WITH THE LOVE-SONNETS OF PROTEUS BY THE SAME AUTHOR NOW REPRINTED ON THEIR FULL TEXT WITH MANY SONNETS OMITTED FROM THE EARLIER EDITIONS. LONDON MDCCCXCIII.

In-quarto - Caractère utilisé : Golden - Encres : Rouge et noir - Bordure n° 1 - 300 exemplaires imprimés sur papier à 2 guinées, pas d'exemplaire sur vélin.
Daté du 26 janvier, sorti le 27 février 1892.
Relié en cuir rigide.
L'unique livre dont les initiales soient imprimées en rouge (demande de l'auteur).

4. THE NATURE OF GOTHIC A CHAPTER OF THE STONES OF VENICE.
par John Ruskin ; préfacé par William Morris.
In-quarto - Bordure n° 1 - Schémas dans le texte - 500 exemplaires imprimés sur papier à 30 shillings, aucun exemplaire sur vélin.
Préface datée du 15 février ; sorti le 22 mars 1892.
Relié en cuir rigide.

5. THE DEFENCE OF GUENEVERE, AND OTHER POEMS.
par William Morris.
In-quarto - Caractère utilisé : Golden - Encres : Rouge et noir - Bordures n°s 2 et 1 - Gravure sur bois dessinée par Edward Burne-Jones - 300 exemplaires sur papier à 30 shillings, 11 sur vélin.
Daté du 2 avril ; sorti le 19 mai 1892.
Relié en cuir souple.

6. A DREAM OF JOHN BALL AND A KING'S LESSON
par William Morris
In-quarto - Caractère utilisé : Golden - Encres : Rouge et noir - Bordures n°s 3a, 4 et 2 - Gravure sur bois dessinée par Edward Burne-Jones - 300 exemplaires sur papier à 30 shillings et 11 sur vélin à 10 guinées.
Daté du 13 mai, sorti le 24 septembre 1892.
Relié en cuir rigide.

7. THE GOLDEN LEGEND

par Jacobus de Voragine. Traduit par William Caxton. Edition dirigée par F.S.Ellis. 3 volumes.
In-quarto - Caractère utilisé : Golden - Bordures n°s 5a, 5, 6a et 7 - Gravures sur bois dessinées par Burne-Jones - 500 exemplaires sur papier à 5 guinées.
Daté du 12 septembre, sorti le 3 novembre 1892. Publié par Bernard Quaritch.
Relié en toile de Hollande.

8. THE RECUYELL OF THE HISTORYES OF TROYE.
par Raoul Lefevre. Traduit par William Caxton. Edition dirigée par H.Halliday Sparling. 2 volumes.
In-quarto - Caractères utilisés : « Troy » ; table des matières et glossaire : « Chaucer » - Encres : Rouge et noir - Bordures n°s 5a, 5 et 8 - Titre gravé - 300 exemplaires sur papier à 9 guinées, 5 sur vélin à 80 livres. Publié par Bernard Quaritch.
Relié en cuir souple.

9. BIBLIA INNOCENTIUM : BEING THE STORY OF GOD'S CHOSEN PEOPLE BEFORE THE COMING OF OUR LORD JESUS CHRIST UPON EARTH, WRITTEN ANEW FOR CHILDREN BY J.W.MACKAIL, SOMETIME FELLOW OF BALLIOL COLLEGE, OXFORD.
In-octavo - Bordure n° 2 - 200 exemplaires sur papier à 1 guinée.
Daté du 22 octobre, sorti le 9 décembre 1892.
Relié en cuir rigide.

10. THE HISTORY OF REYNARD THE FOXE BY WILLIAM CAXTON.
Réimpression de l'édition de 1481. Edition dirigée par H.Halliday Sparling.
In-quarto - Caractères utilisés : « Troy » et « Chaucer » pour le glossaire - Encres : Rouge et noir - Bordures n°s 5a et 7 - Titre gravé - 300 exemplaires sur papier à 3 guinées, 10 sur vélin à 15 guinées.
Daté du 15 janvier 1893. Publié par Bernard Quaritch.
Relié en cuir souple.

11. THE POEMS OF WILLIAM SHAKESPEARE, PRINTED AFTER THE ORIGINAL COPIES OF VENUS AND ADONIS, 1593. THE RAPE OF LUCRECE, 1594. SONNETS, 1609. THE LOVER'S COMPLAINT.

Edition dirigée par F.S.Ellis

In-quarto - Caractère utilisé : « Golden » - Encres employées : rouge et noir - Bordures n°s 1 & 2 - 500 exemplaires sur papier à 25 shillings, 10 sur vélin à 10 guinées.

Daté du 17 janvier ; sorti le 13 février 1893.

Relié en cuir souple.

12. NEWS FROM NOWHERE : OR, AN EPOCH OF REST, BEING SOME CHAPTERS FROM A UTOPIAN ROMANCE

par William Morris.

In-octavo - Caractère utilisé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 9a et 4 - 300 exemplaires sur papier à 2 guinées, 10 sur vélin à 10 guinées.

Daté du 22 novembre 1892 ; sorti le 24 mars 1893.

Relié en cuir souple.

13. THE ORDER OF CHIVALRY

Réimpression de la traduction (du français) de William Caxton de 1484. Editio dirigée par F.S.Ellis.

Et L'ORDENE DE CHEVALERIE, avec une traduction par William Morris.

In-quarto - Caractère utilisé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 9a et 4, gravure sur bois dessinée par Burne-Jones - 225 exemplaires sur papier à 30 shillings et 10 sur vélin à 10 guinées.

The Order of Chivalry : daté du 10 novembre 1892 - *L'Ordene de Chevalerie* : daté du 24 février 1893. Publiés le 12 avril 1893.

Reliés en cuir souple.

14. THE LIFE OF THOMAS WOLSEY, CARDINAL ARCHBISHOP OF YORK.

par George Cavendish.

Edition dirigée par F.S.Ellis, d'après le manuscrit autographe de l'auteur.
In-octavo - Caractère utilisé : Golden - Bordure n° 1 - 250 exemplaires sur papier à 2 guinées, 6 sur vélin à 10 guinées.
Daté du 30 mars, sorti le 3 mai 1893.
Relié en cuir rigide.

15. THE HISTORY OF GODEFREY OF BOLOYGNE AND OF THE CONQUEST OF IHERUSALEM.

Réimpression de l'édition de Caxton de 1481. Edition dirigée par H.H.Sparling.
In-quarto - Caractères utilisés : Troy ; Chaucer pour les en-têtes et le glossaire - Encres : rouge et noir - Bordures 5a et 6, et titre gravé sur bois- 300 exemplaires sur papier à 6 guinées et 6 sur vélin à 20 guinées.
Daté du 27 avril, sorti le 24 mai 1893.
Relié en cuir souple.

16. UTOPIA

par Thomas More.
In-octavo - Caractères utilisés : Chaucer ; Troy pour le titre - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 4 et 2 - 300 exemplaires sur papier à 30 shillings, 8 sur vélin à 10 guinées.
Daté du 4 août, sorti le 8 septembre 1893.
Relié en cuir souple.

17. MAUD, A MONODRAMA

par Alfred Lord Tennyson
In-octavo - Caractère utilisé : Golden - Bordures n°s 10a et 10, woodcut title - 500 exemplaires sur papier à 2 guinées, 5 sur vélin hors commerce.
Daté du 22 août, sorti le 30 septembre 1893.
Relié en cuir souple.

18. GOTHIC ARCHITECTURE : A LECTURE FOR THE ARTS AND CRAFTS EXHIBITION SOCIETY.

par William Morris.
In-seizième - Caractère utilisé : Golden - Encres : rouge et noir - 1500 exemplaires sur papier à 2 shillings et 6 pence, 45 sur vélin à 10 et 15 shillings.
Elié en toile de Hollande.

19. SIDONIA THE SORCERESS.
par William Meinhold. Traduit par Francesca Speranza Lady Wilde.
In-quarto - Caractère utilisé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordure n° 8 - 300 exemplaires sur papier à 4 guinées et 10 sur vélin à 20 guinées.
Daté du 15 septembre, sorti le 1er novembre 1893.
Relié en cuir souple.

20. BALLADS AND NARRATIVE POEMS
par Dante Gabriel Rossetti.
In-octavo - Caractère employé : Golden - Encres utilisées : rouge et noir - Bordures n°s 4a et 4 - 310 exemplaires sur papier à 2 guinées, 6 sur vélin à 10 guinées.
Daté du 14 octobre, sorti en novembre 1893.
Relié en cuir souple.

21. THE TALE OF KING FLORUS AND THE FAIR JEHANE.
Traduit du français du XIIIe siècle par William Morris.
In-seizième - Caractère employé : Chaucer - Encres utilisées : rouge et noir - Bordures nos 11a et 11 et titre gravé - 350 exemplaires sur papier à 7 shillings et 6 pence, 15 sur vélin à 30 shillings.
Daté du 16 décembre, sorti le 28 décembre 1893. Publié par William Morris.
Relié en toile de Hollande.

22. THE STORY OF THE GLITTERING PLAIN WHICH HAS BEEN ALSO CALLED THE LAND OF LIVING MEN OR THE ACRE OF THE UNDYING.

par William Morris.
In-quarto - Caractères employés : Troy et Chaucer pour la table des matières - Encres : rouge et noir - Bordures nos 12a et 12, 23 dessins de Walter Crane - 250 exemplaires sur papier à 5 guinées, 7 sur vélin à 5 livres.
Daté du 13 janvier, sorti le 17 février 1894. Publié par William Morris.
Relié en cuir souple.

23. OF THE FRIENDSHIP OF AMIS AND AMILE.
Adapté du vieux français parWilliam Morris.
In-seizième - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures nos 11a et 11 et woodcut title - 500 exemplaires sur papier à 7 shillings et six pence, 15 sur vélin à 39 shillings.
Daté du 13 mars, sorti le 4 avril 1894. Publié par William Morris.
Relié en toile de Hollande.

24. THE POEMS OF JOHN KEATS.
Edition dirigée par F.S.Ellis.
In-octavo - Encres : rouge et noir - Bordures nos 10a et 10, et titre gravé - 300 exemplaires sur papier à 30 shillings, 7 sur vélin à 9 guinées -
Daté du 7 mars, sorti le 8 mai 1894. Publié par William Morris.
Relié en cuir souple.

25. ATALANTA IN CALYDON : A TRAGEDY.
par Algernon Charles Swinburne.
In-quarto - Caractère employé : Troy ; dramatis pernonae en Chaucer - Dédicace et Citation d'Euripide en caractères grecs dessinés par Selwyn Image - Encre : rouge et noir - Bordures n°s 5a et 5, et titre gravé - 250 exemplaires sur papier à 2 guinées, 8 sur vélin à 12 guinées.
Daté du 4 mai, sorti des presses le 24 juillet1894. Publié par William Morris.
Relié en cuir souple.

26. THE TALE OF THE EMPEROR COUSTANS AND OF OVER SEA.

Adapté du vieux français par William Morris.

In-seizième - Caractère employé : Chaucer - Encres utilisées : rouge et noir - Bordures 11a et 11, 2 titre gravés - 525 exemplaires sur papier à 7 shillings et six pence, 20 sur vélin à 2 guinées.

Daté du 30 août, sorti le 26 septembre 1894. Publié par William Morris.

Relié en toile de Hollande.

27. THE WOOD BEYOND THE WORLD.

par William Morris.

In-octavo - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 13a et 13, et un frontispice dessiné par Edward Burne-Jones - 350 exemplaires sur papier à 2 guinées.

Daté du 30 mai, sorti le 16 octobre 1894 - Publié par William Morris.

Relié en cuir souple.

28. THE BOOK OF WISDOM AND LIES.

Livre de contes d'Asie.

In-octavo - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures nos 4a et 4, et woodcut title - 250 exemplaires sur papier à 2 guinées, un sur vélin.

Sorti le 29 octobre 1894. Publié par Bernard Quaritch.

Relié en cuir souple.

29. THE POETICAL WORKS OF PERCY BYSSHE SHELLEY.Volume 1

Edition dirigée par F.S.Ellis.

In-octavo - Caractère employé : Golden - Bordure n°s 1 et 1a, et titre gravé - 250 exemplaires sur papier à 25 shillings, six sur vélin à 8 guinées.

Non-daté, sorti le 29 novembre 1894 - Publié par William Morris.

Relié en cuir souple.

30. PSALMI PENITENTIALES.

34. THE LIFE AND DEATH OF JASON, A POEM.

par William Morris.

In-quarto - Caractère employé : Troy, avec quelques mots en Chaucer - Bordures n°s 14a et 14, et 2 gravures sur bois dessinées par Edward Burne-Jones - 200 exemplaires sur papier à 5 guinées, 6 sur vélin à 20 guinées.

Daté du 25 mai, sorti le 5 juillet 1895. Publié par William Morris.

Relié en cuir souple.

29A. THE POETICAL WORKS OF PERCY BYSSHE SHELLEY. VOLUME II.

Edition dirigée par F.S.Ellis.

In-octavo - Carctère employé : Golden - 250 exemplaires sur papier à 25 shillings, 6 sur vélin à 8 guinées.

Non daté, sorti le 25 mars 1895. Publié par William Morris.

Relié en cuir souple.

35. CHILD CHRISTOPHER AND GOLDILIND THE FAIR. 2 VOLUMES

par William Morris.

In-seizième - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures 15a et 15, et titre gravé sur bois - 600 exemplaires sur papier à 15 shillings, 12 sur vélin à 4 guinées.

Daté du 25 juillet, sorti le 25 septembre 1895. Publié par William Morris.

Relié en toile de Hollande.

29B. THE POETICAL WORKS OF PERCY BYSSHE SHELLEY. VOLUME III.

Edition dirigée par F.S. Ellis.

In-octavo - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - 250 exemplaires sur papier à 25 shillings, 6 sur vélin à 8 guinées.

Daté du 21 août, sorti le 28 octobre 1895. Publié par William Morris.

Relié en cuir souple.

Edition dirigée par F.S.Ellis.
In-octavo - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - 300 exemplaires sur papier à 7 shillings et six pence, 12 sur vélin à 3 guinées.
Daté du 1er novembre, sorti le 10 décembre 1894. Publié par William Morris.
Relié en toile de Hollande.

31. EPISTOLA DE CONTEMPTU MUNDI DI FRATE HIERONYMO DA FERRARA DELLORDINE DE FRATI PREDICATORILA QUALE MANDA AD ELENA BUONACCORSI SUA MADRE, PER CONSOLARLA DELLA MORTE DEL FRATELLO, SUO ZIO.
Edition dirigée par Charles Fairfax Murray d'après une lettre autographe.
In-octavo - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordure n° 1 - Titre gravé dessiné par C.F.Murray et gravé par W.H.Hooper - 150 exemplaires sur papier, 6 sur vélin.
Daté du 30 novembre, sorti le 12 décembre 1894.
Relié en toile de Hollande.

32. THE TALE OF BEOWULF.
Edition adaptée du vieil anglais par William Morris et A.J.Wyatt.
In-quarto - Caractère employé : Troy - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 14a et 14, et titre gravé sur bois - 300 exemplaires sur papier à 2 guinées, 8 sur vélin à 10 livres.
Daté du 10 janvier, sorti le 2 février 1895.
Relié en cuir souple.

33. SYR PERECYVELLE OF GALES.
Edition supervisée par F.S.Ellis.
In-octavo - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 13a et 13, et une gravure sur bois dessinée par Edward Burne-Jones - 350 exemplaires sur papier à 15 shillings, 8 sur vélin à 4 guinées.
Daté du 16 février, sorti le 2 mai 1895. Publié par William Morris.
Relié en cuir souple.

36. HAND AND SOUL.

par Dante Gabriel Rossetti.

In-seizième - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 15a et 15, titre gravé sur bois - 300 exemplaires sur papier et 11 sur vélin pour les Etats-Unis - 225 exemplaires sur papier en vente en Angleterre à 10 shillings, 10 sur vélin à 30 shillings.

Daté du 24 octobre, sorti le 12 décembre 1895.

Relié en cuir rigide.

Note : le colophon est légèrement différent pour les Etats-Unis.

37. POEMS CHOSEN OUT OF THE WORKS OF ROBERT HERRICK.

Edition dirigée par F.S.Ellis.

In-octavo - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 4a et 4, titre gravé sur bois - 250 exemplaires sur papier à 30 shillings, 8 sur vélin à 8 guinées.

Daté du 21 novembre 1895, sorti le 6 février 1896.

Relié en cuir souple.

38. POEMS CHOSEN OUT OF THE WORKS OF SAMUEL TAYLOR COLERIDGE.

Edition dirigée par F.S.Ellis.

In-octavo - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 13a et 13 - 300 exemplaires sur papier à une guinée, 8 sur vélin à 5 guinées.

Daté du 5 février, sorti le 12 avril 1896. Publié par William Morris.

Relié en cuir souple.

39. THE WELL AT THE WORLD'S END.

par William Morris.

In-quarto - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 16a, 16, 17a, 17, 18a, 18, 19a et 19, et 4 gravures sur bois dessinées par Edward Burne-Jones ; 350 exemplaires sur papier à 5 guinées, 8 sur vélin à 20 guinées.

Daté du 2 mars, sorti le 4 juin 1896.
Relié en cuir souple.

40. THE WORKS OF GEOFFREY CHAUCER.
Edition dirigée par F.S.Ellis.
In-folio - Caractères utilisés : Chaucer, et Troy pour les en-têtes - Encres : rouge et noir - Bordures n°s 20a et 26, titre gravé sur bois et 87 illustrations dessinées par Burne-Jones - 425 exemplaires sur papier à 20 livres, 13 sur vélin à 120 guinées.
Daté du 8 mai, sorti le 26 juin 1896. Publié par William Morris.
Relié en toile de Hollande.

41. THE EARTHLY PARADISE. BY WILLIAM MORRIS. VOLUME I. PROLOGUE : THE WANDERERS. MARCH : ATALANTA'S RACE. THE MAN BORN TO BE KING.
In-quarto - Carcactère employé : Golden - Encres : Rouge et noir - Bordures n°s 27a, 27, 28a et 28, et titre gravé sur bois - 225 exemplaires sur papier à 30 shillings, 6 sur vélin à 7 guinées.
Daté du 7 mai, sorti le 24 juillet. Publié par William Morris.
Relié en cuir souple.

42. LAUDES BEATAE MARIAE VIRGINIS.
Edition dirigée par S.C.Cockerell.
In-quarto - Caractère employé : Troy - Encres : rouge, noir et bleu - 250 exemplaires sur papier à10 shillings, 10 sur vélin à 2 guinées.
Daté du 7 juillet, sorti le 7 août 1896. Publié par William Morris.
Relié en toile de Hollande.

41A. THE EARTHLY PARADISE. VOLUME II. APRIL: THE DOOM OF KING ACRISIUS. THE PROUD KING.
par William Morris.

In-quarto - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures 29a, 29, 28a, et 28. 225 exemplaires sur papier à 30 shillings, 6 sur vélin à 7 guinées.
Daté du 24 juin, sorti le 17 septembre 1896. Publié par William Morris.
Relié en cuir souple.

43. THE FLOURE AND THE LEAFE, AND THE BOKE OF CUPIDE, GOD OF LOVE, OR THE CUCKOW AND THE NIGHTINGALE.
Edition dirigée par F.S.Ellis.
In-quarto - Caractère utilisé : Troy - Encres : rouge et noir - 300 exemplaires sur papier à 10 shillings, 10 sur vélin à 2 guinées.
Daté du 21 août, sorti le 2 novembre 1896. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en toile de Hollande.

44. THE SHEPHEARDES CALENDER : CONTEYNING TWELVE AEGLOGUES, PROPORTIONABLE TO THE TWELVE MONETHES.
par Edmund Spenser. Edition dirigée de F.S.Ellis.
In-quarto - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - 12 illustrations en pleine page par A.J.Gaskin - 22 exemplaires sur papier à 1 guinée, 6 sur vélin à 3 guinées.
Daté du 14 octobre, sorti le 26 novembre 1896. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en toile de Hollande.

41B. THE EARTHLY PARADISE. VOLUME III. THE STORY OF CUPID AND PSYCHE. THE WRITING ON THE IMAGE. JUNE : THE LOVE OF ALCESTIS. THE LADY OF THE LAND.
par William Morris.
In-quarto - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures 30a, 30, 27a, 28, 28, et 29 - 225 exemplaires sur papier à 30 shillings, 6 sur vélin à 7 guinées.
Daté du 24 août, sorti le 5 décembre 1896. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en cuir souple.

41c. The Earthly Paradise. Volume IV. July : The Son of Croesus. The Watching of the Falcon. August : Pygmalion and the Image. Ogier the Dane.

par William Morris.

In-quarto - caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures 31a, 31, 29a, 29, 28a, 28, 30a et 30.

Daté du 25 novembre 1896, sorti le 22 janvier 1897. Publié par la Kelmscott Press.

Relié en cuir souple.

41d. The Earthly Paradise. Volume V. September: The Death of Paris. The Land est of the Sun and West of the Moon. October : The Story of Acontus and Cydippe. The Man who never laughed again.

par William Morris.

In-quarto - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures 29a, 29, 27a, 27, 28, 31& et 31.

Achevé le 24 décembre 1896, sorti le 9 mars 1897. Publié par la Kelmscott Press.

Relié en cuir souple.

41e. The Earthly Paradise. Volume VI. November : The Story of Rhodope. The Lovers of Gudrun.

par William Morris.

In-quarto - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures 27a, 27, 30a et 30.

Achevé le 18 février, sorti le 11 mai 1897.

Relié en cuir souple.

41f. The Earthly Paradise. Volume VII. December : The Golden Apples. The Fostering of Aslaug. January : Bellerophon at Argos. The Ring given to Venus.

par William Morris.

In-quarto - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures 29a; 29, 31, 30a, 30, 27a et 27.
Achevé le 17 mars, sorti le 27 juillet 1897. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en cuir souple.

45. THE WATER OF THE WONDROUS ISLES.
par William Morris.
In-quarto - Caractères employés : Chaucer, ainsi que Troy pour quelques lignes à la fin de chacune des 7 parties - Encres : rouge et noir - Bordures16a, 17a, 18a, 19 et 19a - 250 exemplaires sur papier à 3 guinées, 6 sur vélin à 12 guinées.
Daté du 1er avril, sorti le 29 juillet 1897. Publié par laKelmscott Press.
Relié en cuir souple.

41G. THE EARTHLY PARADISE. VOLUME VIII. FEBRUARY : BELLEROPHON AT LYCIA. THE HILL OF VENUS. EPILOGUE. L'ENVOI.
par William Morris.
In-quarto - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - Bordures 28a, 28, 29a et 29.
Achevé le 10 juin, sorti le 27 septembre1897. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en cuir souple.

46. TWO TRIAL PAGES OF THE PROJECTED EDITION OF LORD BERNERS' TRANSLATION OF FROISSART'S CHRONICLES.
In-folio - Encres : rouge etnoir - Bordure 32, comportant des armoiries de France, d'Angleterre - 160 exemplaires sur vélin à 1 guinée, aucun exemplaire sur papier.
Daté de septembre, sorti le 7 octobre 1897. Publié par la Kelmscott Press.
Pas de reliure.

47. SIRE DEGREVAUNT.

Edition dirigée par F.S.Ellis, d'après une édition imprimée par J.O.Halliwell.
In-octavo - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures 1a et 1, et une gravure dessinée par Burne-Jones - 350 exemplaires sur papier à 15 shillings, 8 sur vélin à 4 guinées.
Daté du 14 mars 1896, sorti le 12 novembre 1897. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en toile de Hollande.

48. SYR YSAMBRACE.

Edition dirigée par F.S.Ellis d'après une édition imprimée par J.O.Halliwell.
In-octavo - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures 4a et 4, et une gravure par Burne-Jones - 350 exemplaires sur papier à 12 shillings - 8 sur vélin à 4 guinées.
Daté du 14 juillet, sorti le 11 novembre 1897. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en toile de Hollande.

49. SOME GERMAN WOODCUTS OF THE FIFTEENTH CENTURY.

Reproduction extraites des livres ayant apparteny à William Morris. Edition dirigée par S.C.Cockerell.
In-quarto - Caractère employé : Golden - Encres : rouge et noir - 225 exemplaires sur papier à 39 shillings, 8 sur vélin à 5 guinées.
Daté du 15 décembre 1897, sorti le 6 janvier 1898. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en toile de Hollande.

50. THE STORY OF SIGURD THE VOLSUNG AND THE FALL OF THE NIBLUNGS.

par William Morris.
In-folio - Caractère employé : Chaucer, et Troy pour le titre et les en-têtes - Encres : rouge et noir - Bordures 33a et 33, et 2 illustrations dessinées par Burne-Jones - 160 exemplaires sur papier à 6 guinées, 6 sur vélin à 20 guinées.

Daté du 19 janvier, sorti le 25 février 1898. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en cuir souple.

51. THE SUNDERING FLOOD.

par William Morris. revu pour l'impression par May Morris.
In-octavo - Caractère employé : Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordure 10, 1 carte - 300 exemplaires sur papier à 2 guinées, 10 sur vélin à 10 guinées.
Daté du 15 novembre 1897, sorti le 25 février 1898. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en toile de Hollande.

52. LOVE IS ENOUGH, OR THE FREEING OF PHARAMOND : A MORALITY.

par William Morris.
In-quarto - Caractères employés :Troy et Chaucer - Encres : noir, rouge et bleu - Bordure 6a et 7, et 2 illustrations dessinées par Burne-Jones - 300 exemplaires sur papier à 2 guinées, 8 sur vélin à 10 guinées.
Daté du 11 décembre 1897, sorti le 24 mars 1898. Publié par la Kelmscott Press.
Relié en cuir souple.

53. A NOTE BY WILLIAM MORRIS ON HIS AIMS IN FOUNDING THE KELMSCOTT PRESS, TOGETHER WITH A SHORT DESCRIPTION OF THE PRESS BY S.C.COCKERELL, AND AN ANNOTATED LIST OF THE BOOKS PRINTED THEREAT.

In-octavo - Caractères employés : Golden, avec 5 pages en Troy et Chaucer - Encres : rouge et noir - Bordures 4a et 4, et une gravure dessinée par Burne-Jones - 525 exemplaires sur papier à 10 shillings, 12 sur vélin à 2 guinées.
Daté du 4 mars, sorti le 24 mars 1898. Publié par la Kelmscott Press.

Bibliographie générale

- BRIGGS, Asa (ed.) William Morris : Selected Writings and Designs, London: Penguin, 1962
- CAVE, Roderick The Private Press, London : Faber and Faber, 1971
- CHARTIER, Roger (ed.) Les usages de l'imprimé : XVe-XIXe siècles, Paris : Fayard, 1987
- CLAIR, Colin A History of Printing in Britain, London : Cassell, 1965
- DAY, Kenneth (ed.) Book Typography 1815-1965 IN Europe and the United States of America, London : Ernest Benn Ltd., 1966
- EISENSTEIN, Elisabeth I. La Révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne, Paris : Editions de la Découverte, 1991
- FORD, Boris (ed.) The Cambridge Guide to the Arts in Britain : The Later Victorian Age, Cambridge : Cambridge University Press, 1989
- GLASIER, John Bruce William Morris and the Early Days of the Socialist Movement, Bristol : Thoemmes Press, 1994
- HENDERSON, Philip The Letters of William Morris to his Family and Friends, London : Longmans, Green & Co., 1950
- JACKSON, Holbrook The Eighteen Nineties : A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century, London : The Harvester Press, 1976
- KELVIN, Norman (ed.) The Collected Letters of William Morris, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1984
- KIRCHHOFF, Frederick William Morris : The Construction of a Male Self, 1856-1872, Athens, Ohio : Ohio University Press, 1990

LAWSON, Alexander Anatomy of a Typeface, London : Hamish Hamilton, 1992

LEATHAM, James William Morris : Master of Many Crafts, 4th ed., Turriff, Aberdeenshire : Deveron Press, 1934

LINDSAY, Jack William Morris : His Life and Work, London : Constable, 1975

McCARTHY, Fiona William Morris : A Life for Our Time, London : Faber and Faber, 1994

McLEAN, Ruari The Thames and Hudson Manual of Typography, London : Thames and Hudson, 1980

McLEAN, Ruari Victorian Book Design and Colour Printing ,(2nd ed.), Berkeley, Calif., 1972

MACKAIL, J.W. The Life of William Morris (2 vol.) London, 1899

MARSH, Jane Jane and May Morris : a Biographical Story 1839-1938, London : Pan , 1986

MARX, Roland Lexique historique de la Grande-Bretagne : XVIe-XXe siècle, Paris : Armand Colin, 1976

MEIER, Paul La pensée Utopique de William Morris Paris : Editions Sociales, 1972

NEEDHAM, Paul William Morris and the Art of the Book, London : The pierpont Morgan Library, Oxford University Press, 1976

OSBORNE, Harold (ed.) The Oxford Companion to Art, Oxford : Oxford Clarendon Press, 1970

PARREAUX, André L'Architecture en Grande-Bretagne, Paris : Armand Colin, 1969

PETERSON, William S. A Bibliography of the Kelmscott Press, Oxford : The Soho Bibliographies, 1984

PETERSON, William S. The Ideal Book : Essays and Lectures on the Arts of the Book, Berkeley, Calif., 1982

PETERSON, William S. The Kelmscott Press : A History of William Morris's Typographical Adventure, Oxford : Oxford University Press, 1991

SPARLING, Henry Halliday The Kelmscott Press and William Morris, London: Macmillan, 1924

STANSKY, Peter William Morris, Oxford : Oxford University Press, 1983

STANSKY, Peter Redesigning the World : William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1985

TAYLOR, John Russell The Art Nouveau Book in England, London : Methuen, 1966

THOMPSON, Susan O. American Book Design and William Morris, New York & London : R.R.Bowker Company, 1977

WATKINSON, Ray William Morris as Designer, London : Studio Vista, 1967

Articles:

CACHIN, Marie-Françoise, « Publier différemment : William Morris et la Kelmscott Press » in Cahiers victoriens et édouardiens, 35, avril, 1992

DUNLAP, Joseph R., « Morris and the Book Arts before the Kelmscott Press » in Victorian Poetry, 13, 1975

FAIRBANK, Alfred, « Morris and Calligraphy », in Journal of the William Morris Society, Winter 1961

LIFE, Allan R., « Illustration and William Morris's *Ideal Book* » in Victorian Poetry, 13, 1975

« William Morris sur l'Internet »

A Note on His Aims in Founding the Kelmscott Press

By William Morris

The following essay was written by William Morris in November 1895 at the request of an American, Carl Edelheim, and was published in the journal Modern Art *the following year. In 1898 it appeared in the final volume issued by the Kelmscott Press and has been reprinted many times since then. I have scanned the text from the 1969 facsimile published by the Irish University Press; the only modifications I have made are to expand the ampersands (which Morris used as a means of achieving even word-spacing) and to italicize titles (since Morris never designed an italic font). In light of the complaints sometimes made about the unreadability of Morris's books, I found it amusing that OmniPage Pro, the OCR program I used, had remarkably little difficulty in interpreting the Golden type: the lowercase z, the old-style figures, and Morris's oblique hyphen were the only characters over which it consistently stumbled. However, obsessively close spacing at the Kelmscott Press produced many words jammed together in the raw output from OmniPage. I think I would like to have heard Morris's thoughts about OCR (not to mention HTML). -- W.S.P.*

I began printing books with the hope of producing some which would have a definite claim to beauty, while at the same time they should be easy to read and should not dazzle the eye, or trouble the intellect of the reader by eccentricity of form in the letters. I have always been a great admirer of the calligraphy of the Middle Ages, and of the earlier printing which took its place. As to the fifteenth-century books, I had noticed that they were always beautiful by force of the mere typography, even without the added ornament, with which many of them are so lavishly supplied. And it was the essence of my undertaking to produce books which it would be a pleasure to look upon as pieces of printing and arrangement of type. Looking at my adventure from this point of view then, I found I had to consider chiefly the following things: the paper, the form of the type, the relative spacing of the letters, the words, and the lines; and lastly the position of the printed matter on the page.

It was a matter of course that I should consider it necessary that the paper should be hand-made, both for the sake of durability and appearance. It would be a very false economy to stint in the quality of the paper as to price: so I had only to think about the kind of hand-made paper. On this head I came to two conclusions: 1st,that the paper must be wholly of linen (most hand-made papers are of cotton today), and must be quite 'hard,' i.e., thoroughly well sized; and 2nd, that, though it must be 'laid' and not 'wove' (i.e., made on a mould made of obvious wires), the lines caused by the wires of the mould must not be too strong, so as to give a ribbed appearance. I found that on these points I was at one with the practice of the papermakers of the fifteenth century; so I took as my model a Bolognese paper of about 1473. My friend Mr. Batchelor, of Little Chart, Kent, carried out my views very satisfactorily, & produced from the first the excellent paper which I still use.

Next as to type. By instinct rather than by conscious thinking it over, I began by getting myself a fount of Roman type. And here what I wanted was letter pure in form; severe, without needless excrescences; solid, without the thickening and thinning of the line, which is the essential fault of the ordinary modern type, and which makes it difficult to read; and not compressed laterally, as all later type has grown to be owing to commercial exigencies. There was only one source from which to take examples of this perfected Roman type, to wit, the works of the great Venetian printers of the fifteenth century, of whom Nicholas Jenson produced the completest and most Roman characters from 1470 to 1476. This type I studied with much care, getting it photographed to a big scale, and drawing it over many times before I began designing my own letter; so that though I think I mastered the

essence of it, I did not copy it servilely; in fact, my Roman type, especially in the lower case, tends rather more to the Gothic than does Jenson's.

After a while I felt that I must have a Gothic as well as a Roman fount; and herein the task I set myself was to redeem the Gothic character from the charge of unreadableness which is commonly brought against it. And I felt that this charge could not be reasonably brought against the types of the first two decades of printing: that Schoeffer at Mainz, Mentelin at Strasburg, and Gunther Zainer at Augsburg, avoided the spiky ends and undue compression which lay some of the later type open to the above charge. Only the earlier printers (naturally following therein the practice of their predecessors the scribes) were very liberal of contractions, and used an excess of 'tied' letters, which, by the way, are very useful to the compositor. So I entirely eschewed contractions, except for the '&,' and had very few tied letters, in fact none but the absolutely necessary ones. Keeping my end steadily in view, I designed a black-letter type which I think I may claim to be as readable as a Roman one, and to say the truth I prefer it to the Roman. This type is of the size called Great Primer (the Roman type is of 'English' size); but later on I was driven by the necessities of the *Chaucer* (a double-columned book) to get a smaller Gothic type of Pica size.

The punches for all these types, I may mention, were cut for me with great intelligence and skill by Mr. E. P. Prince, and render my designs most satisfactorily.

Now as to the spacing: First, the 'face' of the letter should be as nearly conterminous with the 'body' as possible, so as to avoid undue whites between the letters. Next, the lateral spaces between the words should be (a) no more than is necessary to distinguish clearly the division into words, and (b) should be as nearly equal as possible. Modern printers, even the best, pay very little heed to these two essentials of seemly composition, and the inferior ones run riot in licentious spacing, thereby producing, *inter alia*, those ugly rivers of lines running about the page which are such a blemish to decent printing. Third, the whites between the lines should not be excessive; the modern practice of 'leading' should be used as little as possible, and never without some definite reason, such as marking some special piece of printing. The only leading I have allowed myself is in some cases a 'thin' lead between the lines of my Gothic pica type: in the *Chaucer* and the double-columned books I have used a 'hair' lead, and not even this in the 16mo books. Lastly, but by no means least, comes the position of the printed matter on the page. This should always leave the inner margin the narrowest, the top somewhat wider, the outside (fore-edge) wider still, and the bottom widest of all. This rule is never departed from in mediaeval books, written or printed. Modern printers systematically transgress against it; thus apparently contradicting the fact that the unit of a book is not one page, but a pair of pages. A friend, the librarian of one of our most important private libraries, tells me that after careful testing he has come to the conclusion that the mediaeval rule was to make a difference of 20 per cent. from margin to margin. Now these matters of spacing and position are of the greatest importance in the production of beautiful books; if they are properly considered they will make a book printed in quite ordinary type at least decent and pleasant to the eye. The disregard of them will spoil the effect of the best designed type.

It was only natural that I, a decorator by profession, should attempt to ornament my books suitably: about this matter, I will only say that I have always tried to keep in mind the necessity for making my decoration a part of the page of type. I may add that in designing the magnificent and inimitable woodcuts which have adorned several of my books, and will above all adorn the *Chaucer* which is now drawing near completion, my friend Sir Edward Burne-Jones has never lost sight of this important point, so that his work will not only give us a series of most beautiful and imaginative pictures, but form the most harmonious decoration possible to the printed book.

Kelmscott House, Upper Mall, Hammersmith.
Nov. 11, 1895.

Return to top level

[Posted 18 November 1995]

William Morris, a Brief Biography

"If a chap can't compose an epic poem while he's weaving tapestry he had better shut up: he'll never do any good at all."

-William Morris

This remark is a good introduction to William Morris, who did many things, however, besides weaving tapestries and writing poetry. His output was staggering, his imagination awesome, and his talents knew few bounds. Teaching himself each art or craft he tackled, Morris at one time or another wore the hat of designer, artist, architect, social reformer, calligrapher, printer and writer. He designed patterns for wallpaper and fabrics from bedcurtains to upholstery to curtains; he wove rugs and tapestries; he built furniture; he designed stained glass; he painted; he wrote prose romances; he campaigned to save worthwhile old buildings & forests; he advocated socialism; he wrote epic poetry; he translated Icelandic sagas. Morris' influence is still felt today in the realms of design, literature, book making and politics.

"Have nothing in your houses that you do not know to be useful, or believe to be beautiful."

-William Morris, "The Beauty of Life," 1880

Morris was first and foremost a craftsman, who believed that the quality of one's work went hand in hand with the quality of one's life. Everything Morris did, from designing a wallpaper border to advocating socialistic reforms in his society, was related to his visionary beliefs. Creating hand-crafted work in many areas of interior decoration was Morris' reaction to his age -- the industrial revolution having made quantity rather than quality its priority. Hand-crafted quality might be an antidote to the crassness and ugliness of the machine age; beautiful designs might strike a blow against the numbing effects on workers of the economics of mass production.

"Well, I will now let my claims for decent life stand as I have made them. To sum them up in brief, they are: First, a healthy body; second, an active mind in sympathy with the past, the present, and the future; thirdly, occupation fit for a healthy body and an active mind; and fourthly, a beautiful world to live in."

-William Morris, "How We Live & How We Might Live," 1888

Born in 1834, three years before Queen Victoria took the throne, Morris was the son of a successful businessman. He read widely and precociously as a child. At Oxford in the 1850s Morris left the university to be apprenticed to an architect, and with his friend Edward Burne-Jones saturated himself with medievalism in the apt atmosphere of Oxford. After meeting the poet and painter Dante Gabriel Rossetti, one of the founding members of the Pre-Raphaelite Brotherhood, Morris changed his direction to art.

Morris' first book of poetry, *The Defense of Guenevere & Other Poems*, appeared in 1858, and shows his fascination with Arthurian legend. In the same year he married Jane Burden, who modeled for his only finished painting, *La Belle Iseult*, and for many of Rossetti's works. Dissatisfied with the fabrics and furnitures available to decorate their home, Red House, Morris went into the business of designing and manufacturing interior design. Morris' firm provided handcrafted textiles, wallpaper, ceramics, furniture and even stained glass, creating decorative interiors for buildings from the South Kensington Museum (now the Victoria & Albert Museum) to private homes like Wightwick Manor to churches across England.

Morris published books of poetry including the classically and medievally-inspired *The Earthly Paradise* and a number of prose romances, including *The Water of the Wondrous Isles*. His prose romances have been credited with inspiring Tolkien to create his works of fantasy. Morris also translated Greek classics and after two trips to Iceland translated the Norse sagas.

Ever idealistic and concerned with the negative by-products of the industrial age on people, Morris was instrumental in developing Socialism. His socialist literature includes the utopian *News from Nowhere*, published in 1891. Morris founded the Kelmscott Press in that same year, and in 1896 the Kelmscott Press produced the Kelmscott edition of Chaucer's works, a landmark in printed books. That was the year Morris died, leaving behind 24 volumes of collected written works, innumerable designs for interior decoration, and a legacy of artistic and socialistic endeavor in all the areas of his work and his life.

Last Updated: Monday,January 2,1996

Home

Kelmscott Manor

Lines written for the bed at Kelmscott

The wind's on the wold
And the night is a-cold,
And Thames runs chill
'Twixt mead and hill.
But kind and dear
Is the old house here
And my heart is warm
'Midst winter's harm.
Rest then and rest,
And think of the best
'Twixt summer and spring,
When all birds sing
In the town of the tree,
And ye lie in me
And scarce dare move,
Lest earth and its love
Should fade away
Ere the full of the day.
I am old and have seen
Many things that have been;
Both grief and peace
And wane and increase.
No tale I tell
Of ill or well,
But this I say:
Night treadeth on day,
And for worst or best
Right good is rest.

The embroidered bed hanging with these lines written by Morris was designed and worked by Morris' daughter, May, in 1891.

Last Updated: Monday, December 04, 1995

Home

MODERN FINE PRINTING

By William S. Peterson

This site is still very much under construction, but I hope that even in an unfinished state its focus will be clear: British and American fine printing of the nineteenth and twentieth centuries, with particular emphasis on William Morris and the Kelmscott Press. In time I intend to add quite a few more documents--either scholarly pieces or primary texts--and images of some of the most beautiful books of modern times.

For those who are curious about such matters, I should add that the printer's mark above is the second of three used by William Morris at the Kelmscott Press; this particular one appeared in the quartos and folios (except for the *Chaucer*) issued by the Press, though I am the one responsible for embellishing it with color. The title below it is set in Matthew Carter's Mantinia. The titles in all the other sections are in Big Caslon, Carter's vigorous rendition of an eighteenth-century display face by William Caslon.

GENERAL

A Bibliography of Fine Printing
[Large (244K) file]

Bibliophilic Sites on the Internet
[Revised 3 February 1996]

●

WILLIAM MORRIS

A Short History and Description of the Kelmscott Press

by Sydney C. Cockerell

In the last book issued by the Kelmscott Press, A Note by William Morris on His Aims in Founding the Kelmscott Press *(1898), Sydney Cockerell, who had served as the Secretary of the Press, provided a narrative account of the fortunes of Morris's "little typographical adventure." Though Halliday Sparling, an earlier Secretary, produced a book-length history in 1924 entitled* The Kelmscott Press and William Morris, Master-Craftsman, *Cockerell's essay remains the best brief description of Morris's work as a printer. It is a small masterpiece of understatement and precision. -- W.S.P.*

The foregoing article was written at the request of a London bookseller for an American client who was about to read a paper on the Kelmscott Press. As the Press is now closing, and its seven years' existence will soon be a matter of history, it seems fitting to set down some other facts concerning it while they can still be verified, the more so as statements founded on imperfect information have appeared from time to time in newspapers and reviews.

As early as 1866 an edition of *The Earthly Paradise* was projected, which was to have been a folio in double columns, profusely illustrated by Sir Edward Burne-Jones, and typographically superior to the books of that time. The designs for the stories of *Cupid and Psyche*, *Pygmalion and the Image*, *The Ring given to Venus*, and *The Hill of Venus*, were finished, and forty-four of those for *Cupid and Psyche* were engraved on wood in line, somewhat in the manner of the early German masters. About thirty-five of the blocks were executed by William Morris himself, and the remainder by George Y. Wardle, G. F. Campfield, C. J. Faulkner, and Miss Elizabeth Burden. Specimen pages were set up in Caslon type, and in the Chiswick Press type afterwards used in *The House of the Wolfings*, but for various reasons the project went no further. Four or fiveyears later there was a plan for an illustrated edition of *Love is Enough* for which two initial L's and seven side ornaments were drawn and engraved by William Morris. Another marginal ornament was engraved by him from a design by Sir E. Burne-Jones, who also drew a picture for the frontispiece, which has now been engraved by W. H. Hooper for the final page of the Kelmscott Press edition of the work. These side ornaments, three of which appear on the opposite page, are more delicate than any that were designed for the Kelmscott Press, but they show that when the Press was started the idea of reviving some of the decorative features of the earliest printed books had been long in its founder's mind. At this same period, in the early seventies, he was much absorbed in the study of ancient manuscripts, and in writing out and illuminating various books, including a *Horace* and an *Omar Khayyám*, which may have led his thoughts away from printing. In any case, the plan of an illustrated *Love is Enough*, like that of the folio *Earthly Paradise*, was abandoned.

Although the books written by William Morris continued to be reasonably printed, it was not until about 1888 that he again paid much attention to typography. He was then, and for the rest of his life, when, not away from Hammersmith, in daily communication with his friend and neighbour Emery Walker, whose views on the subject coincided with his own, and who had besides a practical knowledge of the technique of printing. These views were first expressed in an article by Mr. Walker in the catalogue of the exhibition of the Arts and Crafts Exhibition Society, held at the New Gallery in the autumn of 1888. As a result of many conversations, *The House of the Wolfings* was printed at the Chiswick Press at this time, with a special type modelled on an old Basel fount,

unleaded, and with due regard to proportion in the margins. The title-page was also carefully arranged. In the following year *The Roots of the Mountains* was printed with the same type (except the lower case e), but with a differently proportioned page, and with shoulder-notes instead of headlines. This book was published in November, 1889, and its author declared it to be the best-looking book issued since the seventeenth century. Instead of large paper copies, which had been found unsatisfactory in the case of *The House of the Wolfings*, two hundred and fifty copies were printed on Whatman paper of about the same size as the paper of the ordinary copies. A small stock of this paper remained over, and in order to dispose of it seventy-five copies of the translation of the *Gunnlaug Saga*, which first appeared in the *Fortnightly Review* of January, 1869, and afterwards in *Three Northern Love Stories*, were printed at the Chiswick Press. The type used was a black-letter copied from one of Caxton's founts, and the initials were left blank to be rubricated by hand. Three copieswere printed on vellum. This little book was not however finished until November, 1890.

Meanwhile William Morris had resolved to design a type of his own. Immediately after *The Roots of the Mountains* appeared, he set to work upon it, and in December, 1889, he asked Mr. Walker to go into partnership with him as a printer. This offer was declined by Mr. Walker; but, though not concerned with the financial side of the enterprise, he was virtually a partner in the Kelmscott Press from its first beginnings to its end, and no important step was taken without his advice and approval. Indeed, the original intention was to have the books set up in Hammersmith and printed at his office in Clifford's Inn.

It was at this time that William Morris began to collect the mediæval books of which he formed so fine a library in the next six years. He had made a small collection of such books years before, but had parted with most of them, to his great regret. He now bought with the definite purpose of studying the type & methods of the early printers. Among the first books so acquired was a copy of Leonard of Arezzo's *History of Florence*, printed at Venice by Jacobus Rubeus in 1476, in a Roman type very similar to that of Nicholas Jenson. Parts of this book and of Jenson's *Pliny* of 1476 were enlarged by photography in order to bring out more clearly the characteristics of the various letters; and having mastered both their virtues and defects, William Morris proceeded to design the fount of type which, in the list of December, 1892, he named the Golden type, from *The Golden Legend*, which was to have been the first book printed with it. This fount consists of eighty-one designs, including stops, figures, and tied letters. The lower case alphabet was finished in a few months. The first letter having been cut in Great Primer size by Mr. Prince, was thought too large, and 'English' was the size resolved upon. By the middle of August, 1890, eleven punches had been cut. At the end of the year the fount was all but complete.

On Jan. 12th, 1891, a cottage, No. 16, Upper Mall, was taken. Mr. William Bowden, a retired master-printer, had already been engaged to act as compositor and pressman. Enough type was then cast for a trial page, which was set up and printed on Saturday, Jan. 31st, on a sample of the paper that was being made for the Press by J. Batchelor and Son. About a fortnight later ten reams of paper were delivered. On Feb. 18th a good supply of type followed. Mr.W. H. Bowden, who subsequently became overseer, then joined his father as compositor, and the first chapters of *The Glittering Plain* were set up. The first sheet appears to have been printed on March 2nd, when the staff was increased to three by the addition of a pressman named Giles, who left as soon as the book was finished.

A friend who saw William Morris on the day after the printing of the page above mentioned recalls his elation at the success of his new type. The first volume of the Saga Library, a creditable piece of printing, was brought out and put beside this trial page, which much more than held its own. The poet then declared his intention to set to work immediately on a black-letter fount; illness, however, intervened and it was not begun till June. The lower case alphabet was finished by the beginning of August, with the exception of the tied letters, the designs for which, with those for the capitals, were sent to Mr. Prince on September 11th. Early in November enough type was cast for two trial pages, the one consisting of twenty-six lines of Chaucer's *Franklin's Tale* and the other of sixteen lines of *Sigurd the Volsung*. In each of these a capital I is used that was immediately discarded. On the last day of 1891 the full stock of Troy type was despatched from the foundry. Its first appearance was in a paragraph, announcing the book from which it took its name, in the list dated May, 1892.

This Troy type, which its designer preferred to either of the others, shows the influence of the beautiful early types of Peter Schoeffer of Mainz, Gunther Zainer of Augsburg, and Anthony Koburger of Nuremberg; but, even more than the Golden type, it has a strong character of its own, which differs largely from that of any mediæval fount. It has recently been pirated abroad, and is advertised by an enterprising German firm as 'Die amerkanische Triumph-Gothisch.' The Golden type has perhaps fared worse in being remodelled in the United States, whence,

with much of its character lost, it has found its way back to England under the names 'Venetian,' 'Italian,' & 'Jenson.' It is strange that no one has yet had the good sense to have the actual type of Nicholas Jenson reproduced.

The third type used at the Kelmscott Press, called the 'Chaucer,' differs from the Troy type only in size, being Pica instead of Great Primer. It was cut by Mr. Prince between February and May, 1892, and was ready in June. Its first appearance is in the list of chapters and glossary of *The Recuyell of the Historyes of Troye*, which was issued on November 24th, 1892.

On June 2nd of that year, William Morris wrote to Mr. Prince: 'I believe in about three months' time I shall be ready with a new set of sketches for a fount of type on English body.' These sketches were not forthcoming; but on Nov. 5th, 1892, he bought a copy of Augustinus *De Civitate Dei*, printed at the Monastery of Subiaco near Rome by Sweynheym and Pannartz, with a rather compressed type, which appears in only three known books. He at once designed a lower case alphabet on this model, but was not satisfied with it and did not have it cut. This was his last actual experiment in the designing of type, though he sometimes talked of designing a new fount, and of having the Golden type cut in a larger size.

Next in importance to the type are the initials, borders, and ornaments designed by William Morris. The first book contains a single recto border and twenty different initials. In the next book, *Poems by the Way*, the number of different initials is fifty-nine. These early initials, many of which were soon discarded, are for the most part suggestive, like the first border, of the ornament in Italian manuscripts of the fifteenth century. In Blunt's *Love Lyrics* there are seven letters of a new alphabet, with backgrounds of naturalesque grapes and vine leaves, the result of a visit to Beauvais, where the great porches are carved with vines, in August, 1891. From that time onwards fresh designs were constantly added, the tendency being always towards larger foliage and lighter backgrounds, as the early initials were found to be sometimes too dark for the type. The total number of initials of various sizes designed for the Kelmscott Press, including a few that were engraved but never used, is three hundred and eighty-four. Of the letter T alone there are no less than thirty-four varieties.

The total number of different borders engraved for the Press, including one that was not used, but excluding the three borders designed for *The Earthly Paradise* by R. Catterson-Smith, is fifty-seven. The first book to contain a marginal ornament, other than these full borders, was *The Defence of Guenevere*, which has a half-border on p. 74. There are two others in the preface to *The Golden Legend. The Recuyell of the Historyes of Troye* is the first book in which there is a profusion of such ornament. One hundred and eight different designs for marginal ornaments were engraved.

Besides the above-named designs, there are seven frames for the pictures in *The Glittering Plain*, one frame for those in a projected edition of *The House of the Wolfings*, nineteen frames for the pictures in the *Chaucer* (one of which was not used in the book), twenty-eight title-pages and inscriptions, twenty-six large initial words for the *Chaucer*, seven initial words for *The Well at the World's End* and *The Water of the Wondrous Isles*, four line-endings, and three printer's marks, making a total of six hundred and forty-four designs by William Morris, drawn and engraved within seven years. All the initials and ornaments that recur were printed from electrotypes, while most of the title-pages and initial words were printed direct from the wood. The illustrations by Sir Edward Burne-Jones, Walter Crane, & C. M. Gere were also, with one or two exceptions, printed from the wood. The original designs by Sir E. Burne-Jones were nearly all in pencil, and were redrawn in ink by R. Catterson-Smith, and in a few cases by C. Fairfax Murray; they were then revised by the artist and transferred to the wood by means of photography. The twelve designs by A. J. Gaskin for Spenser's *Shepheardes Calender*, the map in *The Sundering Flood*, and the thirty-five reproductions in *Some German Woodcuts of the Fifteenth Century*, were printed from process blocks.

All the woodblocks for initials, ornaments, and illustrations, were engraved by W. H. Hooper, C. E. Keates, and W. Spielmeyer, except the twenty-three blocks for *The Glittering Plain*, which were engraved by A. Leverett, and a few of the earliest initials, engraved by G. F. Campfield. The whole of these woodblocks have been sent to the British Museum, and have been accepted with a condition that they shall not be reproduced or printed from for the space of a hundred years. The electrotypes have been destroyed. In taking this course, which was sanctioned by William Morris when the matter was talked of shortly before his death, the aim of the trustees has been to keep the series of Kelmscott Press books as a thing apart, and to prevent the designs becoming stale by constant repetition. Many of them have been stolen and parodied in America, but in this country they are

fortunately copyright. The type remains in the hands of the trustees, and will be used for the printing of its designer's works, should special editions be called for. Other books of which he would have approved may also be printed with it; the absence of initials and ornament will always distinguish them sufficiently from the books printed at the Kelmscott Press.

The nature of the English handmade paper used at the Press has been described by William Morris in the foregoing article. It was at first supplied in sheets of which the dimensions were sixteen inches by eleven. Each sheet had as a watermark a conventional primrose between the initials W.M. As stated above, *The Golden Legend* was to have been the first book put in hand, but as only two pages could have been printed at a time, and this would have made it very costly, paper of double the size was ordered for this work, and *The Story of the Glittering Plain* was begun instead. This book is a small quarto, as are its five immediate successors, each sheet being folded twice. The last ream of the smaller size of paper was used on *The Order of Chivalry*. All the other volumes of that series are printed in octavo, on paper of the double size. For the *Chaucer* a stouter and slightly larger paper was needed. This has for its watermark a Perch with a spray in its mouth. Many of the large quarto books were printed on this paper, of which the first two reams were delivered in February, 1893. Only one other size of paper was used at the Kelmscott Press. The watermark of this is an Apple, with the initials W.M., as in the other two watermarks. The books printed on this paper are *The Earthly Paradise*, *The Floure and the Leafe*, *The Shepheardes Calender*, and *Sigurd the Volsung*. The last named is a folio, and the open book shows the size of the sheet, which is about eighteen inches by thirteen. The first supply of this Apple paper was delivered on March 15, 1895.

Except in the case of Blunt's *Love Lyrics*, *The Nature of Gothic*, *Biblia Innocentium*, *The Golden Legend*, and *The Book of Wisdom and Lies*, a few copies of all the books were printed on vellum. The six copies of *The Glittering Plain* were printed on very fine vellum obtained from Rome, of which it was impossible to get a second supply as it was all required by the Vatican. The vellum for the other books, except for two or three copies of *Poems by the Way*, which were on the Roman vellum, was supplied by H. Band of Brentford, and by W. J. Turney & Co. of Stourbridge. There are three complete vellum sets in existence, and the extreme difficulty of completing a set after the copies are scattered, makes it unlikely that there will ever be a fourth.

The black ink which proved most satisfactory, after that of more than one English firm had been tried, was obtained from Hanover. William Morris often spoke of making his own ink, in order to be certain of the ingredients, but his intention was never carried out.

The binding of the books in vellum and in half-holland was from the first done by J. & J. Leighton. Most of the vellum used was white, or nearly so, but William Morris himself preferred it dark, and the skins showing brown hair-marks were reserved for the binding of his own copies of the books. The silk ties of four colours, red, blue, yellow, and green, were specially woven and dyed.

In the following section fifty-two works, in sixty-six volumes, are described as having been printed at the Kelmscott Press, besides the two pages of *Froissart's Chronicles*. It is scarcely necessary to add that only hand presses have been used, of the type known as 'Albion.' In the early days there was only one press on which the books were printed, besides a small press for taking proofs. At the end of May, 1891, larger premises were taken at 14, Upper Mall, next door to the cottage already referred to, which was given up in June. In November, 1891, a second press was bought, as *The Golden Legend* was not yet half finished, and it seemed as though the last of its 1286 pages would never be reached. Three years later another small house was taken, No. 14 being still retained. This was No. 21, Upper Mall, overlooking the river, which acted as a reflector, so that there was an excellent light for printing. In January, 1895, a third press, specially made for the work, was set up here in order that two presses might be employed on the Chaucer. This press has already passed into other hands, and the little house, with its many associations, and its pleasant outlook towards Chiswick and Mortlake, is now being transformed into a granary. The last sheet printed there was that on which are the frontispiece and title of this book.

14, Upper Mall, Hammersmith, January 4, 1898.

A Visit to William Morris

By W. Irving Way

The following article was published in the journal Modern Art *(Boston), 4 (Summer, 1896), 78-81; it has been scanned from a photocopy. Way was a partner in the Chicago publishing firm of Way and Williams, and he came away from Hammersmith with a promise from Morris that he would print Dante Gabriel Rossetti's* Hand _____ *for his American visitor. It proved, in fact, to be the only volume of the Kelmscott Press ever published in the United States as well as Britain. Way's account of how this came about also offers one of the few eye-witness descriptions of the Kelmscott Press in operation. -- W.S.P.*

From Piccadilly Circus to the foot of Hammersmith Bridge is just an hour--if one catches the bus with the right flag. The Upper Mall is hard-bye, though not easy to find, if one loses his head in the maze. "You turn to the right at Bridge Court, pass Mall Road, cross over the foot bridge, and pass the house where Thomson wrote the 'Seasons," next the Dove's Inn, and there you are, you see." All of which sounds easy enough, if one can identify these landmarks when one sees them. The streets are little more than alleys, the bridge one could almost carry under one's arm, Thomson's house falls beneath one's notice, and The Dove's will just hold a barmaid and a barrel of "bitter." No sign marks the Kelmscott Press, the objective point, but after stumbling into two or three doorways, the right one is finally reached, and here Mr. S. C. Cockerell, the secretary of the Press, greets the visitor with a smile, and at once puts him at ease. A quiet, tidy, orderly place it is, but with nothing modern about it. No noise of machinery, escaping steam, or hum of electric motor, distracts one. No mahogany furniture, Axminster rugs, or click of type-writer reminds one of nineteenth century progress. The furniture is plain deal like the floor, and with a "gray goosequill" the visitor registers his arrival in the guest-book.

No Aldine inscription over the door reminds the visitor that he must discuss business matters only in this mecca of the booklover; yet the evidences of industry on every hand are not conducive to garrulity. Posterity may view Mr. Morris in perspective, as we of today view Aldus Manutius. [1]

It was on the 29th of April, 1895, that I first visited the Kelmscott Press. The last sheets of Mr. Morris' romance, *Child Christopher and Goldilind the Fair*, had just been pulled and were about to go into the bindery. "You may enter our order for ten copies, Mr. Cockerell ;" and it was done "with pleasure." This seemed to pave the way to the prime object of my mission, so I ventured to remark that a new departure in a business way had made a trip to England necessary in order to establish some business connections there. My first thought was that Mr. Morris would consent to print a book for us, something that could be issued at a modest price. Now that *Child Christopher* was off the press, and *Chaucer* was progressing satisfactorily, there was a short interim in which Mr. Cockerell thought something small might be undertaken, and indeed Mr. Morris himself had been considering a reprint of Rossetti's *Hand and Soul* among the possibilities. "Perhaps he would like to do that for you. Would you like to see Mr. Morris and talk it over with him?" Being assured that this would be quite agreeable, Mr. Cockerell said he would step over to Kelmscott House, which looks across the Thames to Castlenau, and if Mr. Morris were disengaged he might like to see me--"You know we never interrupt him when he is busy." With Mr. Cockerell's return came the message that "Mr. Morris would like to see me. "This was an unexpected pleasure. In the master's work room were to, be found the same evidences of industry, as in the office of the Press. The large deal table was literally covered with his manuscript, drawings for new ventures, and *incunabuli*. Mr. Morris had evidently laid aside his work in order to receive me; and no "wild and woolly" Westerner ever had a more cordial reception. With the offer of a cigar and a comfortable seat Mr. Morris gave me some account of the work of the Kelmscott Press, and how he came to undertake it. He wanted to make some nice books, but had no thought of developing such a business as has come to the Press. He showed me the sources of his inspiration, some specimens of marvelous old Venetian printing from the Jenson and other presses, all in perfect state of

preservation; richly illuminated manuscripts and missals--one dearly loved and long coveted, costing several hundred pounds, had just arrived that day, and as I held the precious treasure in my hand, Mr. Austin Dobson's lines kept running in my head.

Missal of the Gothic age,
Missal with the blazoned page,
Whence, O missal, whither come,
From what dim scriptorium.

Many were in their original dresses of stamped pig-skin, yellowed with age, the most durable of all materials used in bookbinding, Mr. Morris thinks. One of his own books printed at the Chiswick Press of Whittingham & Co., and antedating the Kelmscott Press, had also just come in after being for many months in the hands of an artist and illuminator named Reuter, who had decorated its margins with glorious compositions in gold and colors in imitation of the Gothic age. This book was offered to me at cost, about 105 pounds, as Mr Morris had given the work to Mr. Reuter in order that he might be induced to remain in England. But such work is expensive, and, as I afterwards learned from Mr. Reuter himself, just as he was departing for his home in Geneva, there is not enough of it to do in England to support a first-class artist.

But with these distractions pressing upon me I did not forget my mission, and in time I hinted something of *Hand and Soul*, and Mr. Cockerell coming to my assistance, the matter was quickly arranged. I must see Messrs. Ellis and Elvey and ask them to waive copyright, which they did most cheerfully. Mr. Morris would draw a special title, print the book in Golden type, black and red, make it uniform in size with the King Florus Series, and bind in full vellum. All these details would be carefully considered and a price submitted for consideration on my return to America. There was never any question about the price. Do I think Mr. Morris made any money by the transaction? I know he barely covered expenses. The Kelmscott Press is not a money-making venture. Consider the care with which every detail is produced. Mr. Morris does all the designing--the paper is specially made, and costly, the inks are the best that money can buy in a country where vicious chemicals are unknown, the type is set by hand, the sheets are dampened with the greatest care, the type, is inked by a hand roller, not "dabbed," but thoroughly inked, and the presswork, all by hand, is as carefully done as if each impression were from an engraved or etched plate. I saw many sheets of the *Chaucer*, some with the beautiful compositions of Sir Edward Burne-Jones, pulled from the press, and I do not see how Mr. Morris can hope to make a dollar out of this publication.

Mr. G. W. Smalley, in one of his letters to the *Tribune*, in December, 1894, referred to the productions of the Kelmscott Press as possessing certain characteristics, among others "a dearness which I am almost inclined to call impudent. The profits of one book are said to approach $50,ooo." Hyperbole and "are saids" too often, alas! characterize the public utterances of Mr. Smalley.

On my second visit I found Mr. Morris with staff in hand, and one of his daughters attending him, just starting out for a morning walk. Mrs. Morris, whose health is delicate, no longer accompanies her husband on his "constitutionals." The secretary having offered to show me through the lower part of Kelmscott House, I asked if I might see the Rossetti portraits of Mrs. Morris and her two daughters, and these we found in the dining room, whose walls were otherwise literally covered with rich old tapestries. Old bronzes were also in profusion. On a side table was a pot of snake's-heads, a purple flower polka-dotted with white, much used by Mr. Morris in his decorations. But it were, perhaps, impertinent to describe too minutely the character of the furniture and finishings, at this time, or to anticipate the catalogue of the treasures of Kelmscott House Mr. Morris is now preparing for publication, which is to be annotated, and embellished with facsimiles from his books and manuscripts. This catalogue is to be printed at Kelmscott Press, and next to the *Chaucer* must prove one of its most interesting productions.

NOTE

[*Please observe that you can return to the appropriate point in the text by clicking on the left-arrow button at*

the end of the note.]

1. Aldus's fame had spread throughout Europe, and the visits of the curious and of the learned became a burden upon his time. The following notice was therefore placed over the chief entrance to his printing office: "Whatever you are that wish to see Aldus, be brief; and when business is finished go away; unless indeed you are able and willing to assist him as Hercules did Atlas in his need; and even then remember that whoever gains here a footing must work hard and with perseverance."

Return to top level

[Revised 22 November 1995]

William S. Peterson
wsp@wam.umd.edu

The Kelmscott Press 'Golden Legend': A Documentary History of Its Production

Edited by William S. Peterson

In 1990 the Yellow Barn Press (Council Bluffs, Iowa), in collaboration with the Libraries of the University of Maryland at College Park, published a handsome limited edition of this book; with the kind permission of Neil Shaver, proprietor of the Yellow Barn Press, I have now converted it to HMTL format and am offering it to a larger reading audience than presumably ever saw the original. There is unfortunately no means of conveying electronically the tactile pleasures of the book's paper (which came from Morris's own papermaker) and Neil Shaver's elegant typography. Each copy also contained a leaf (supplied by John J. Walsdorf, who was largely responsible for initiating this book) from an imperfect copy of the Kelmscott Press Golden Legend. *Though I have not reproduced the illustrations we used in 1990, I have linked an image of a representative page of* The Golden Legend. *The text of the book is complete except for Foreword, Afterword, and colophon. Footnote numbers have been placed within brackets and are linked to the notes at the end; please observe that it is then possible to return to the footnote number in the text by clicking on the left-arrow button at the end of each note. The complex formatting of a few of the documents has been simplified because of the severe typographical limitations of HTML. On the other hand, I have taken this opportunity to correct a few minor typographical errors. -- W.S.P.*

I. INTRODUCTION

The following notice appeared in the "Literary Gossip" column of the *Athenaeum* on 13 September 1890:

"Students of English mediaeval literature will be gratified to learn that an exact reprint of 'The Golden Legend' as originally set forth by William Caxton is in preparation, under the joint editorship of Mr. William Morris and Mr. F. S. Ellis. If it is found practicable to obtain the use of a copy of the first edition it is proposed to reproduce that text with scrupulous accuracy, supplementing it with a glossary and index. In place of the black letter, to the use of which there are manifold objections, a fount of types newly designed by Mr. Morris after the fashion of those employed by Nicholas Jenson will be substituted. . . . Some time must necessarily elapse . . . before the work can go to press, though it will be proceeded with immediately. The editors have agreed to give their labours gratuitously in consideration of Mr. Quaritch bearing all expenses of production. As the impression will be a limited one, subscribers would do well to send their names to the publisher forthwith."

This was the first public announcement of what was intended to be the initial publication of the Kelmscott Press, though William Morris himself did not realize at this point that he was in fact about to establish the most famous of all private presses. As the contract with Quaritch (printed below) indicates, Morris in September 1890 was merely concerned about retaining "absolute and sole control over choice of paper, choice of type, size of the reprint and selection of the printer."

But the signing of that contract proved to be an important event in Morris's life, for it signaled publicly his decision to revive yet another craft, that of printing. The extraordinary energy of his career still astonishes us: he managed to be poet, artist, designer, socialist agitator, businessman, and protector of ancient buildings, often adopting all these roles simultaneously. Yet what unified his remarkably diverse activities was a conviction,

learned in part from Ruskin, that great art could again be produced only when the moral and social basis of modern civilization had been renewed. It is this passionate belief which lends resonance to all of Morris's work. His motive in restoring printing to its rightful position--as one of the most beautiful and useful of the traditional crafts--grew, therefore, out of more than merely aesthetic concerns, important though these might be. Morris was convinced that the revival of a craft was an act of protest against a corrupt, machine-obsessed civilization; he adopted the older methods of printing (handpresses, hand-made paper, and the like) not because he was an escapist but because he believed that only a return to simpler technologies could reintroduce beauty and humane values into modern life.

Morris had been preoccupied with the problems of printing handsome books long before the founding of the Kelmscott Press in 1891. In the late 1860s Morris and Edward Burne-Jones attempted, without success, to produce a heavily illustrated edition of *The Earthly Paradise*, with many of the wood-engravings cut by Morris himself; in 1871 the two friends again collaborated on some borders and initials for *Love Is Enough* which were in the end not used; and for a number of years Morris created calligraphic manuscripts which were illuminated by others. However, the specific event which brought about the establishment of the Press was a lecture by Emery Walker on printing delivered at the Arts and Crafts Exhibition in November 1888. Between then and early 1891 Morris was designing type, buying the best paper he could find, and setting up an Albion press in a cottage near his home in Hammersmith.

The person to whom he chiefly turned for editorial advice was Frederick S. Ellis (1830-1901), a retired bookseller and publisher then living in Torquay. A man of antiquarian and scholarly interests, Ellis naturally encouraged Morris to reprint important early English books, especially those published by Caxton. Ellis was genial, witty, and charming, and he enjoyed editing and proofreading the Kelmscott Press books for Morris. The pattern established in printing *The Golden Legend* was adopted for most of the other Kelmscott volumes, including the *Chaucer*: Ellis took complete control of the editorial side of the operation, referring only a few difficult textual questions to Morris; Morris marked up the text to indicate the positions of initials, borders, and illustrations; and Ellis and one of Morris's assistants (later, usually Sydney Cockerell) did the proofreading. For a few of the early Kelmscott books Morris tried his hand at reading proofs, but he was not notably successful at it and was pleased to delegate the responsibility to others.

Morris's interest in *The Golden Legend* had been stimulated by his purchase from Sotheran (for £50), in July 1890, of a copy of one of Wynkyn de Worde's reprints (London, 1527) of the Caxton translation. [1] *The Golden Legend* clearly held a special appeal for Morris: not only was it associated with England's first printer (and five of the early Kelmscott Press titles were reprints of Caxton translations), but it was also one of the most important medieval books. The *Legenda aurea*, compiled by Jacobus a Voragine or de Varagine (1230?-98), Archbishop of Milan, is an enormous repository of the miracles and lives of the saints and martyrs. As F. S. Ellis explained in the Kelmscott edition (III, 1282):

"Among the books which serve to illustrate the religious life and mode of thought that prevailed in the middle ages, none holds a more important place than the 'Legenda Aurea.' Compiled and put into form in the latter half of the 13th century, the welcome with which it was received by the clergy and the lettered world is attested by the great number of manuscripts of it which are still extant, while its ready reception by the people generally is evidenced by the fact that within a short time of its first appearance it was translated into the vulgar tongue of most of the nations of Europe, frequently with alterations and additions in accordance with the hagiological preferences of the people of the country for which it was designed."

Because *The Golden Legend* was such an ambitious undertaking (1286 pages in three volumes) and because of unexpected problems with Batchelor's paper, it was, in the end, the seventh rather than the first Kelmscott title to be published. But the roman type which Morris designed for it was always thereafter known as the Golden type, and the book was embellished with initials and borders designed by Morris and two illustrations by Burne-Jones. [2] The text was set from a transcription of by Ellis's daughter Phyllis of the first Caxton edition (Westminster, 1483?) lent to Ellis by the Cambridge University Library. (As the correspondence below indicates, Ellis read the proofs of the new edition against the Caxton book itself rather than the transcription.) Despite pressure from Ellis for more extensive editorial apparatus, the Kelmscott edition contained only "A List of Some Obsolete or Little Used Words" (III, 1277-81) and "Memoranda, Biographical and Explanatory, Concerning the Legenda Aurea of Jacobus de Voragine and Some of the Translations of It" (III, 1282-86), both supplied by Ellis. The colophon of the book reads:

"Here ends this new edition of William Caxton's Golden Legend; in which there is no change from the original, except for correction of errors of the press, and some few other amendments thought necessary for the understanding of the text. It is edited by Frederick S. Ellis, and printed by me William Morris at the Kelmscott Press, Upper Mall, Hammersmith, in the County of Middlesex, and finished on the 12th day of September of the year 1892.

"Sold by Bernard Quaritch, 15, Piccadilly, London." [3]

The official date of publication was 3 November 1892, and Quaritch issued advertisements of the book in early 1893.

Despite the tone of good will in the correspondence between Morris and Quaritch, the latter's handling of *The Golden Legend* produced resentment which was to lead eventually to a quarrel between them in 1894, when Morris concluded that he would not allow Quaritch to publish the Kelmscott *Chaucer*. Quaritch, according to Sydney Cockerell, "raised the price on the day of publication [of *The Golden Legend*] from 5 guineas to 6 or 7 guineas & shortly afterwards to 10 guineas. The result was that some copies were left on his hands, which he has recently [1894] offered at the original price, namely 5 guineas." [4] Quaritch's sharp dealing on this and other occasions was the chief factor in Morris's decision to publish the later Kelmscott Press books himself.

In the following pages I have assembled passages from contemporary letters and diaries, mainly unpublished, which provide a chronological account of the genesis and production of the Kelmscott *Golden Legend*. [5] The correspondents and diarists are here briefly identified. *Sydney Cockerell* (1867-1962) was the second Secretary of the Kelmscott Press (1894-98). *Bernard Quaritch* (1819-99) was the leading bookseller in London; his son *B. Alfred Quarich* was at this time in the United States. *William Bowden*, a retired master-printer, became Morris's first printer, and his son was later appointed overseer of the Kelmscott printers. *Jane Morris* (1839?-1914) was Morris's wife and Rossetti's favorite model. *Wilfrid Scawen Blunt* (1840-1922), traveler, politician, and poet, persuaded Morris to print his *Love-Lyrics and Songs of Proteus* at the Kelmscott Press in 1892. *Emery Walker* (1851-1933), printer and process-engraver, was Morris's chief typographical adviser. *Francis J. H. Jenkinson* (1853-1923), Librarian of the Cambridge University Library, was a specialist in incunabula. *Edward Gordon Duff* (1863-1924) was an authority on early printed books. Messrs. *J. & J. Leighton*, London, bound the Kelmscott books. *Jenny Morris* (1861-1935) was Morris's elder daughter. *A. C. Swinburne* (1837-1909), the poet, was an enthusiastic collector of the Kelmscott books.

II. THE DOCUMENTS

WILLIAM MORRIS TO F. S. ELLIS, 21 September 1889
[J. W. Mackail, *The Life of William Morris* (London, 1950), II, 239-40]

I really am thinking of turning printer myself in a small way; the first step to that would be getting a new fount cut. Walker and I both think Jenson's the best model, taking all things into consideration. What do you think again? Did you ever have his Pliny? [6] I have a vivid recollection of the vellum copy at the Bodleian.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 10 December 1889
[British Library]

Emery Walker called in afternoon: Morris has invited him to go into partnership with him as a printer, but his engagements compel him to decline the tempting offer.

●

BERNARD QUARITCH TO B. ALFRED QUARITCH, 5 June 1890
[Bodleian Library]

You are no doubt aware of the high standing, as a poet, of William Morris, I have sold to him lately several early printed books. I also told him I should like to publish some future book of his. I am in a fair way of getting such a new book from him;--and this may lead much further afterwards. I shall introduce you to Mr. Morris on your return.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 14 August 1890
[British Library]

[Cockerell spent the evening at Kelmscott House with Morris and Walker.] 11 letters already cast of the new fount which Morris is designing, and very beautiful they are. . . . After Walker had left sat talking with Morris until 11.30 and looked at his splendid black letter 'Golden Legend' (in English) with 'A Knight's Faith' of which he read passages concerning St Hugh & St Edmund and which he thinks of reprinting when his new type is all cast.

●

WILLIAM MORRIS TO F. S. ELLIS, 29 August 1890
[Mackail, II, 261-62]

Please pardon me for not answering your letter sooner; you know my little ways. Also I did want to weigh between the Golden Legend and the Troy book [7] for reprinting: now I have borrowed a Recueil of the Histories of Troy (the Wynkyn de Worde of course) from Quaritch, and have no doubt that the G.L. is by far the most important book of the two: so I accept your kind offer with many thanks indeed, and will begin printing as soon as the type is free from the Glittering Plain, which I take it will be the first book printed in the regenerate type or Jenson-Morris.

●

BERNARD QUARITCH TO F. S. ELLIS, 6 September 1890
[Sanford Berger]

Our friend Mr. William Morris brought me this morning your letter of the 4th inst. on the subject of a reprint of

Caxton's Golden Legend

In your letter you say:

1) We (you & Mr Morris) are both willing to give our services gratis.

2) You two Editors stipulate, each for 12 gratis copies.

3) Mr. Morris stipulates for absolute control of the choice of paper & print.

To these three proposals I agree, and add

4) the edition to consist of 250 copies, which will be printed at my sole expense.

By thus accepting your first proposal, there is no occasion to enter into any details about making the venture a partnership affair.

A fortnight ago I saw Toone [8] in Brighton, and he expressed to me his astonishment that no reprint had been made of Caxton's Golden Legend;--Toone wanted from me the Holbein Society's reprint, which however is only a

selection from Caxton's great work. [9]

Whilst you are engaged upon this work I would impress upon you the advantage of giving in the book a good account of the Saints especially the English ones, referred to in the book. A good English Hagiography would be welcomed by the public.

& - if you want to *dedicate* the book to a lovely Roman Catholic woman, I recommend my friend Miss R. Willmott[,] Warley Place, Grt. Warley, Essex.

WILLIAM MORRIS TO F. S. ELLIS, 7 September 1890
[Mackail, II, 263]

I gave Quaritch your letter in person, and we had a talk about the matter: by this time you have had a letter from him. It seemed to me a matter of course to agree, as far as I am concerned, with his proposition to take the whole expense on himself and do what he can with the 250 copies, since it will then cost us nothing but our work: only it seems to me that your share of the work will be so much the heaviest that I feel rather uncomfortable about it, and think it somehow ought to be made up to you. What I have now chiefly to do is to push on the type-founding side of matters: I will do all I possibly can on this side, so that we may begin as soon as possible. I should think that we might get some type about Christmas time; but of course I cannot be sure.

BERNARD QUARITCH TO F. S. ELLIS, 8 September 1890
[Sanford Berger]

I was not aware Nutt had sold so many copies of his reprint ___ of Caxton's King Arthur,--so you may be right that I should print 500 copies, instead of 250.

By printing 500 copies I can make it a much cheaper book.

Mr. Morris stipulates to have absolute control over paper & print. I ask from curiosity, will he make our G.L. uniform with Nutt's K.A.?

Nutt printed a few copies of his book on Large Paper. . . .

I wish you health and strength to go through such a heavy task, which I fear will cost you three years of your life.

To make a Glossary to the Golden Legend will be a heavier job than you anticipate, even if you leave the Saints alone.

My interest in the book is double, *first* I think every man of culture should be acquainted with the alleged Lives of Saints, and *second* I am aware of the philological value of all books printed by Caxton.

Some of the naughty Saints stories will be relished by the numerous readers of Burton's Arabian Nights. [11]

BERNARD QUARITCH TO F. S. ELLIS, 11 September 1890
[Sanford Berger]

Mr. Morris agrees to affix his signature to the rough draft of an agreement drawn up by me, respecting our projected reprint of

Caxton's
Golden Legend

he leaves to you & me the detail of number of copies to be printed. What do you say to 500 ordinary paper &

50 large paper [12]

keeping as near to the size of Nutt's reprint of the King Arthur as YOU think fit.

Be quite assured I shall not interfere in the getting up of the book: you two Editors can fight it out.

My business will be to supply the paper,--& if need be--have it specially made for you.

Nor shall I interfere with the printer & the printing.

I have enough to do to attend to the commercial part of the business. . . .

As to the Paper for the book you & Mr Morris may settle that whenever you like. My motto is always "Forward".

●

CONTRACT, 11 September 1890
[Quaritch Archives]

Agreement
between
Mr. Fred. S. Ellis
of the Red House
Chelston
Torquay
and *Mr. William Morris*
of Kelmscott House
on the one side, and
Mr. Bernard Quaritch
of 15 Piccadilly
London.

London September 11th 1890
respecting a reprint
of
Caxton's
Golden Legend.

1. Messrs. Ellis & Morris agree to re-edit the original edition of Caxton's Golden Legend free of charge.

2. Each of the two Editors to receive on the completion of the reprint, twelve copies,--and if a Large Paper issue should be decided upon each editor three of them. [*Added in margin:* "gratis."]

3. Mr. Morris to have absolute and sole control over choice of paper, choice of type, size of the reprint and selection of the printer.

4. Mr. Quaritch agrees in his name and that of his successors, executors, heirs or assigns to pay for the paper, printing and binding of the reprint.

[*signed*] Bernard Quaritch
F. S. Ellis
William Morris

[*Additional memorandum at bottom of the contract:* "15 Dec 1891. 500 copies to cost B.Q. £125.00. / 28 Mch

1892. I agree to pay £100.- further towards corrections. B. Quaritch."]

WILLIAM MORRIS TO F. S. ELLIS, 14 September 1890
[Mackail, II, 263-64]

I have sent on Q.'s copy [of the contract] and now send back yours. Of course I should like the reprint to be of the same *form* as the original if the Roman type can do it, which I doubt, as black letter takes up less room: in any case some kind of folio it will have to be. As to paper I have heard of two people who may help us, one whom Walker knows and whose mill I propose to visit with Walker almost at once; and one employed by Allen, Ruskin's publisher. We can do nothing with Whatman but take what he has on the shelves. [13] In one thing I think I differ from you a little, *i.e.*, about the joined letters or queer signs: since our book is to be a *reprint*, not a fac-simile, I do not think that we need reproduce these: indeed I should extend the abbreviations in order to make the book more readable. However I am open to correction on this point. Don't rest too much on my date of Christmas for the type: we seem to be getting on very slowly with it at present, and I have only eleven letters cut yet. I can only hope for the best.

WILLIAM MORRIS TO F. S. ELLIS, 17 October [1890]
[Fitzwilliam Museum]

The type is getting on: I have all the lower-case letters (26). Also I have been designing ornamental letters,--rather good I think.

WILLIAM MORRIS TO F. S. ELLIS, 31 December 1890
[Mackail, II, 265-66]

I am very glad that you are getting on so well and like the work. As for me I expect to have my type in a month, and shall take a room and see about comps. at once. The paper also will not be later, though this matters less as to our date of beginning. One thing may disappoint you--to wit, that we cannot make a double-column page of it, the page will not be wide enough. For my part, I don't regret it: double column seems to me chiefly fit for black letter, which prints up so close. Jenson did not print even his Pliny in double column. But it is a case of *a fortiori* in modern printing: because we have no contractions, few tied letters, and we cannot break a work with the same frankness as they could: I mean we can't put whi on one side and ch on the other. This makes the spacing difficult, and a wide page desirable.

Would you kindly give me the Initial letters of the first few sheets of our copy; I mean state whether they are A's B's and what not; I want this for our 'blooming-letters,' so that I may get ready those which are most wanted.

WILLIAM MORRIS TO WILLIAM BOWDEN, 3 January 1891
[Morgan Library]

Mr. Reeves [14] tells me that you would perhaps engage yourself to me as compositor & press-printer in the little typographical adventure I am planning. I should be glad to see you about the matter: could you call on me here? I shall be [here at Kelmscott House] all Monday morning and should have an hour to spare, if you could reach me by eleven oclock. If not Thursday morning about the same time would suit me as well.

JANE MORRIS TO WILFRID SCAWEN BLUNT, 30 January [1891]

[Fitzwilliam Museum]

The printing is not yet started, some of the letters had to be re-cut, and there were various other little delays. the press is in its place at last, and the type has arrived and been pronounced satisfactory so the printing will really begin. the paper is quite lovely, I shall write you next on a sheet of it, when yr poems arrive. We shall call the press the "Kelmscott Press." . . .

●

WILLIAM MORRIS TO F. S. ELLIS, 11 February 1891
[Mackail, II, 268]

This is the state of things. The punches all cut, and matrices all struck: I had a little lot of type cast to see if any alterations were required, and set up a page of the 4to as there was not enough for the folio; I had the g recut because it seemed to me too black. I then ordered five cwt. of the type, which I am told is enough, and am expecting to have it towards the end of this week or beginning of next. As soon as I get it I will set up a trial page of the G.L.

Then paper--the trial lot turned out not quite right, not sized quite hard enough, though I think better than any modern paper I have come across. He is going to size it harder. But it is only a little lot (9 reams), therefore I intend printing a little edition of the Glittering Plain on it. Moreover we had better not be too cock-sure about the paper, we *might* find it desirable to make a bigger sheet. In any case however we might set up a section or so of the G.L. and let the type be till we have got the paper right. I was not going to send you a specimen of the type till we could set up a page of the G.L. But I can sympathize with my pardner's anxiety; and accordingly send him a page of the G.P., [15] of course full of defects, but on the paper and with the types. I don't know what you will think of it; but I think it precious good. Crane [16] when he saw it beside Jenson thought it more Gothic-looking: this is a fact, and a cheerful one to me.

●

WILLIAM MORRIS TO F. S. ELLIS, [March 1891]
[Mackail, II, 269]

And now as to the joint enterprise: I have got my type and am hard at work on the Glittering Plain, which I hope to get out in about six weeks time; about the same time I expect the first instalment of my due stock of paper; and I don't see why we then should not be ready to go ahead with G.L., only I certainly must see you before we settle matters. Meantime, as soon as I can stand up, or before, I will get a mere trial page or two of the G.L. set up, and then you can get some idea of the number of pages.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 30 March 1891
[British Library]

In ev[enin]g went to see Emery Walker. . . . Saw trial pages of the new Golden Legend. The Glittering Plain nearly finished printing--Morris out today for the first time since his gouty illness.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 4 April 1891
[British Library]

Emery Walker took me to see the Kelmscott Press, in which the Glittering Plain, the first book to be issued from it, is now being printed from Morris's new type. Saw the colophon being set up, with the date April 4th 1891. Exceedingly interesting. The house a little old fashioned one and the single hand press at the top of a winding corner stair, the compositor being in a little room leading out of that in which the press is. Printed sheets, one on vellum, lying about--all most beautiful, especially the first page with its elaborately designed border.

WILLIAM MORRIS TO AN UNKNOWN CORRESPONDENT, 20 May 1891
[Mackail, II, 270]

The new printed sheets of the G.L. look very well indeed. Pleased as I am with my printing, when I saw my two men at work on the press yesterday with their sticky printers' ink, I couldn't help lamenting the simplicity of the scribe and his desk, and his black ink and blue and red ink, and I almost felt ashamed of my press after all.

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 11 June 1891
[British Library]

Anti Scrape Committee. [19] . . . Supper afterwards at Gatti's with Morris Webb [19] & Walker. Nice talk as usual about old books and buildings. Home as far as Hammersmith with Morris & Walker. Suggested that Morris should print decent editions of Omar Khayyam and of 'On the Nature of Gothic' from the Stones of Venice. [20] Morris seemed to think that he would do so, as The Golden Legend is such a big book that he will have to do some little ones after it is finished. He thinks of printing a Chaucer from a blackletter fount which he hopes to design. [21]

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 24 June 1891
[British Library]

Called on Emery Walker in the evening. Saw proofs of some more big letters just designed by Morris for The Golden Legend.

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 2 July 1891
[British Library]

Anti Scrape Com[mittee]. . . . [Morris] hopes to get the Gold Legend printed by March, and the new Poems [22] in two months' time. Is going to France with his unmarried daughter, the doctor having recommended him to go abroad with her.

DIARY OF WILFRID SCAWEN BLUNT, 6 July 1891
[Fitzwilliam Museum]

The evening being fine, I went to Hammersmith and had supper with Morris and his wife and her sister Miss Burden and a Mr. Walker who helps in the printing works. Morris was busy drawing a frontispiece for his Golden Legend, [23] and there were some sheets of new volume of poems which is to be printed uniform with the volume he is printing for me.

WILLIAM MORRIS TO BERNARD QUARITCH, 25 July [1891]
[Quaritch Archives]

I am glad you think the G.L. satisfactory so far; I quite honestly think it is so. As to your questions I find no difficulty in answering them under the conditions you give me.

1st as the extent of the book--1500 p.p. about (this is pretty certain) 2nd as to time of completion. *probably* next June (1892) 3rd the cost: from £1200 to £1400 including doing up in boards covered with grey hand-made paper, which I think a satisfactory temporary binding. Of course if you please you might have some copies done up in a more costly way, at an increase in cost, which would mean an increase in selling price. I should add that I propose to *give* my work on designing the ornament, just as Ellis does his transcribing.

Mr. Burne Jones has promised to design me a frontispiece for the book, and for my part I feel sure there will be a moderate public who will like it very much.

●

WILLIAM MORRIS TO EMERY WALKER, 16 August 1891 [24]
[Humanities Research Center, University of Texas]

I heard from Bowden that he had sent on another sheet & some G.L. but has not yet come; will tomorrow I suppose. Jacoby [*sic*] has sent me two sheets of the Cheap By the Way; it looks well. [25] I have not done one letter since I started[,] my work being mostly staring & walking & eating.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 10 September 1891
[British Library]

Antiscrape Committee. . . . Supper afterwards with Morris, Webb & Walker, and home as far as Shaftesbury Rd with Morris & Walker. Morris ready to print the Nature of Gothic if Allen will give him a free hand. He has thought of printing Scott's novels as well as Chaucer and the Bible, after he has completed printing the Golden Legend and all his own books!! ___ He said that he liked Sigurd the Volsung and the Roots of the Mountains best of the things he had done.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 22 October 1891
[British Library]

Anti Scrape Com[mittee]. . . . Tea afterwards . . . and home as far as Hammersmith with Morris & Walker. Morris talked of getting another press. One volume of The Golden Legend is printed. The black letter fount is almost ready and he thinks of making a beginning with John Ball. [27] Chaucer to follow also perhaps 'Gesta Romanorum'. [28]

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 25 October 1891
[British Library]

. . . afterwards adjourned to Morris's. W.M. very pleasant--took us up into the drawing room and showed us several of his book treasures. . . . Also saw the big border for the Golden Legend--and talked about Poems by the Way and plans for printing.

*

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 5 November 1891
[British Library]

Anti Scrape Committee. . . . Supper afterwards . . . and walked to Kelmscott House with Morris & Walker. Stayed there talking till 11.30. Saw some newly designed letters with vine pattern which I liked as well as any that

W.M. has done. Several copies of Poems by the Way on the dining room table with covers stained red, yellow, blue & green. [29] Saw some of the early sheets of Blunt's book with the 'bloomers' painted in red- also a trial page of Sigurd and the sheets of the Golden Legend, which will show the development of Morris's designs for capitals, as he keeps using the new ones as soon as they are cut.

●

F. S. ELLIS TO F. J. H. JENKINSON, 26 November 1891
[Cambridge University Library]

Nearly one half of the Golden Legend is in type.

●

JANE MORRIS TO WILFRID SCAWEN BLUNT, 7 February [1892]
[Fitzwilliam Museum]

The II vol: of the "Golden Legend" is just finished, leaving one vol: yet to be done.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 7 February 1892
[British Library]

Spent the afternoon with William Morris at Kelmscott House[.] Saw a number of old books, including a magnificent copy of the first volume printed at Abbeville. Also proof sheets of the Nature of Gothic and the Golden Legend[,] both now nearing completion. Had tea with Mrs Morris & Miss Morris.

●

F. S. ELLIS TO F. J. H. JENKINSON, 14 March 1892
[Cambridge University Library]

Very many thanks for your letter which makes it quite certain that the Cambridge French Voragine is the same *version* as that in the [British] Museum & probably the same edition. [30] . . .

When next in town I shall try and run down to Cambridge for a few hours to take particulars of your edition to see if it is the same with the Museum or if one is a reprint of the other. . . .

Would you be so good as [to] put on a card the address of Mr. Duff? I want to write and ask him if he will give a list of the editions of the Golden Legend in English. I should much like to give it (as his) at the beginning of the new edition. . . .

I shall write as you kindly suggest in a month's time about the G.L. I should certainly have done with it in less than three months--I hope by the end of May.

●

F. S. ELLIS TO EDWARD GORDON DUFF, 20 March 1892
[Huntington Library]

I am indeed indebted to you for so readily agreeing to my request--almost before it is made. The most I could get Morris to print would be a list of English editions as concise as is consistent with accuracy & precision. The author-printer kicks much against introductions and there is some practical difficulty as to bibliographical description in that there are but two sets of type[,] caps. for headings & that used for the text. If you could furnish this list by the end of May I should thank you very much indeed. A bibliography of the Legenda Aurea in all languages would be a Herculean task. Surely there was no book so often reprinted between 1470 & 1530 as

the G.L. and by far the larger part of the editions vary in contents--at least so I think from what I have seen of it. It should make a book of itself & alack! who would accept it as a gift? It would be as "interesting" & almost as useless to the world at large as my Shelley concordance. [31]

●

F. S. ELLIS TO F. J. H. JENKINSON, 6 April 1892
[Cambridge University Library]

It was on the 17th of March that you wrote me to remind me in three weeks time as to a new grace for the Golden Legend. This is therefore about the time specified.

I have only 50 folios more to read with the reprint.

●

F. S. ELLIS TO F. J. H. JENKINSON, 17 April 1892
[Cambridge University Library]

I propose to bring the books down on Wednesday & shall be glad of the opportunity to see the French version again to make sure that it is identified with that in the Mus. Brit.

I shall also take the opportunity of calling on Mr. Skeat if he is Cambridge to hear what he says as to the text of the projected Kelmscott press folio Chaucer. ___

●

F. S. ELLIS TO F. J. H. JENKINSON, 21 April 1892
[Cambridge University Library]

I am indeed greatly obliged to you for enabling me to bring back the book & even sending it after me. A very few weeks now will suffice to complete the work.

When I return it to you, I shall venture to ask whether I shall wear out your patience if I ask you to procure me the loan of the old French translation as I should very much like to trace out in *how* great a degree Caxton used this book & how far it is itself a compilation rather than a mere translation.

I am sorry I missed the pleasure of seeing you as I should have liked very much to have pointed out a further proof in support of the notion that the so called 2nd ed. of Caxton's G.L. is really nothing more than sheets reprinted by W. de W. with his master's types to make up imperfect copies. [33] I hope to have another opportunity one day.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 21 April 1892
[British Library]

Antiscrape Committee. . . . Went on with [Morris] and Walker to Kelmscott House, and spent a couple of hours in pleasant talk about English, Irish & Scandinavian poetry, mythology etc. . .. Saw most beautiful design by Burne Jones for 'The Golden Legend' (The Ramparts of Heaven) and some proofs of the Well at the World's End. [34]

●

WILLIAM MORRIS TO EMERY WALKER, 2 May [1892]
[Humanities Research Center, University of Texas]

I have finished the border for the G.L. this morning; but there is a difficulty which we must discuss together.

●

SYDNEY COCKERELL TO EDWARD GORDON DUFF, 5 May 1892
[Huntington Library]

The end of the month will do very well for the bibliography. . . .

I hope to be in town again in June & perhaps I may then have the pleasure of seeing you. We have only about eight sheets more of the reprint to do but it does not go on very rapidly.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 5 May 1892
[British Library]

Antiscrape Com[mittee]. . . . Supper afterwards at Gatti's . . . and homewards as far as Shaftesbury Rd with Morris & Walker. Morris had Burne Jones' finished drawing of the heavenly ramparts for the Golden Legend and the design for the border which is to go round it - both most beautiful.

●

DIARY OF WILFRID SCAWEN BLUNT, 10 May 1892
[Fitzwilliam Museum]

Luncheon at Hammersmith, and found Morris in a high state of delight at the success of his printing press. He gave me a copy of his new volume "The Defence of Guenevere" and showed me proof sheets of the "Golden Legend". He is next going to reprint "The Earthly Paradise", [35] then the Chaucer, and then the Bible.

●

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 2 June 1892
[British Library]

In aft[er]n[oon]. to Antiscrape Committee. . . . Supper afterwards with Webb, Morris & Walker. Morris had several new side borders for the Recuyell etc. and a design for the title page of the Golden Legend.

●

DIARY OF WILFRID SCAWEN BLUNT, 4 June 1892
[Fitzwilliam Museum]

With Judith [36] to Hammersmith to lunch with the Morrises. . . . He showed us round the Kelmscott printing press where his "Golden Legend" sheets were hanging on strings to dry, the printers being all away for their Whit Saturday afternoon.

●

WILLIAM MORRIS TO J. & J. LEIGHTON, 9 June [1892]
[Bodleian Library]

I have been looking at the dummy Golden Legend, and I do not quite like its *appearance*: we must try again. I think I can give you a pattern which would help: but I am going out of town on Monday & shall be away a full week.

F. S. ELLIS TO F. J. H. JENKINSON, 14 June 1892
[Cambridge University Library]

The Caxton is all done but the Preface & Tables which I am expecting daily. I expect they are delayed for the cuts by Burne Jones but those are nearly ready.

WILLIAM MORRIS TO JENNY MORRIS, 25 June 1892
[British Library]

I am at work at my title-page for the Golden Legend again & hope to finish it these days.

WILLIAM MORRIS TO JENNY MORRIS, 10 July 1892
[British Library]

All is well at the Press & I have some more ornaments come from the wood-cutter & am expecting the 2nd picture of G.L. tomorrow.

F. S. ELLIS TO F. J. H. JENKINSON, 17 July 1892
[Cambridge University Library]

I shall tomorrow send, very carefully packed, the valuable volume, which you have entrusted to me for the best part of two years. I trust it will reach you, as it leaves me, safe and unblemished. How heartily I thank you & through you the Syndics of the U.L. [University Library] I can hardly express. Except for this liberal kindness it would have been impossible to have carried through the new edition satisfactorily.

It is now all printed off except the preliminary matter which awaits the completion of the two large woodcuts after Burne-Jones's designs, which are very beautiful and worthy of the book. I do not suppose it will be ready for delivery before the end of September; there are always so many little hindrances at the last.

The next *great* book is to be the Chaucer, upon the preparation of the text for which, I am now hard at work. It is to be a folio in semi gothic type, printed in two columns and with a number of large woodcuts by Burne-Jones. It will be the first really grand Chaucer that has been printed.

The editing of the Golden Legend has been the greatest pleasure to me. It was with a heavy sigh of regret that I returned the last proof for press. . . .

We have thought it better to present your text entire and not to insert the St. Erasmus--for the brutality of torture said to have been inflicted upon him is already told of another martyr--so that in case those "good old times" come round again the story would afford nothing novel in the way of valuable hints as to exemplary punishment for agnostics or other heretics.

That old French book is a most interesting study in connection with Caxton. I am strongly inclined to think Colard Mansion & Caxton had to do with its printing. [37] It is very wonderful that the only two copies known of it are in England and the type known in no other book.

DIARY OF SYDNEY COCKERELL, 11 August 1892

[British Library]

. . . Antiscrape Com[mittee]. . . . Tea afterwards at Gattis. W.M. had proofs of the title page of The Golden Legend and of the two B-Jones illustrations--altogether lovely. . . .

●

WILLIAM MORRIS TO JENNY MORRIS, 29 August 1892
[British Library]

I have done a good deal to the interminable, but nothing else except watch the printing of the cuts; they are now after some difficulties getting on with Adam & Eve & will finish it tomorrow, and on Wednesday before I go I shall see a proof of the Paradise.

●

F. S. ELLIS TO EDWARD GORDON DUFF, 4 September 1892
[Huntington Library]

I am grieved and ashamed to say that after all the trouble I gave you & the pains you were so good as [to] take about the editions of the Golden Legend I cannot get Morris to print that very valuable bit of bibliography. The difficulty is that he has not the necessary types of the small fount which it would be desirable to use. He said he would get it printed by Whittingham as a separate paper to be given with the Golden Legend but whether he will think of it again or not I cannot say- but seeing the many irons he has in the fire I am fearful of its getting forgotten & do not like to bother him further on the subject.

●

BERNARD QUARITCH TO B. ALFRED QUARITCH, 4 October 1892
[Bodleian Library]

The Golden Legend 3 vols 4to has come from the binders and is being sent out.

●

WLLIAM MORRIS TO BERNARD QUARITCH, 7 October 1892
[Quaritch Archives]

Thanks for your letter & remittance. I am glad you like the boarding of the G.L. I must needs say that, looking at the finished book, I am proud of it, and of having pushed it through so promptly. It is just 2 years ago that Ellis & I began *talking* about doing it in this very house where I am writing [Kelmscott Manor].

Hoping that the other works that you are likely to publish for me will be as successful, I am [etc.] . . .

●

RECEIPT, 7 October 1892
[Bodleian Library]

KELMSCOTT HOUSE,
UPPER MALL,
HAMMERSMITH.
Oct 7th 1892

Mr. Bernard Quaritch
Debtor to the Kelmscott Press.
to printing and doing up an Edition

of the Golden Legend (500 copies)
--as per agreement £1350
by books bought on various occasions as
per invoices-- 1237.7.5
by cheque ------- 112.12.7
Received with thanks

[*signed*] William Morris

●

A. C. SWINBURNE TO F. S. ELLIS, 18 October 1892
[Fitzwilliam Museum]

If it were true that speech is of silver & silence of gold, I ought only to acknowledge your magnificent presents by silence: but you must accept instead the leaden coin of my most cordial thanks, both for your magnificent concordance to Shelley & for the most superbly beautiful book that ever, I should think, came from any press. What wonderful labour you must have undergone as editor! As for your printer, my former idol Bodoni is eclipsed by him, and Parma--as Dr. Johnson might have expressed himself--is not in it with Kelmscott.

I have all my life--from quite early childhood--taken interest in the legends of the saints: so you may imagine how I shall enjoy the study of the most famous hagiology in the world under a form which would make Euclid or Adam Smith readable & Aristotle or Hallam attractive.

NOTES

Please observe that it is possible to return to the footnote number in the text by clicking on the left-arrow button at the end of each note.

*

1. Deirdre C. Stam, "Burne-Jones and the Kelmscott *Golden Legend*," *Newberry Library Bulletin*, 6 (August 1978), 340; the book is now in the Newberry Library, as is a Latin version (Strasbourg, 1502) also owned by Morris. At the time of his death Morris owned at least ten editions of the *Legenda aurea*, all printed in the fifteenth and sixteenth centuries.

2. Burne-Jones's design for the first illustration, owned by the Newberry Library, is reproduced in Stam's article, following page 320; an early sketch for the second illustration, differing considerably from the published version, is in the Huntington Library.

3. A draft of his colophon in Morris's hand is in the Huntington Library.

4. Letter to A. Boden, 25 July 1894 (William Morris Gallery).

5. For permission to quote previously unpublished documents, I am indebted to the Department of Manuscripts, the British Library; Mr. Sanford Berger of Carmel, Calif.; Nicholas Poole-Wilson, Esq., of Bernard Quaritch Ltd.; the Fitzwilliam Museum, Cambridge; the Pierpont Morgan Library, New York; the Humanities Research Center, University of Texas; the Cambridge University Library; the Henry E. Huntington Library, San Marino, Calif.; the Bodleian Library, Oxford University; and the William Morris Gallery, Walthamstow, England. Authorization to quote Morris's letters has also been granted by the Society of Antiquaries, London.

6. The type used by Nicholas Jenson in his edition of Pliny's *Historia naturalis* (Venice, 1476) was one of the chief models for Morris's Golden type. Morris's copy of the book--with a photographic enlargement of the type made for him by Emery Walker--is in the Huntington Library.

7. *The Recuyell of the Historyes of Troye*, written by Raoul Lefevre and translated by William Caxton; printed by the Kelmscott Press and published by Quaritch in December 1892.

8. I cannot identify this person; obviously one of Quaritch's customers.

9. In 1878 Alfred Aspland edited a reprint of specimen pages from Caxton's first edition (in the Manchester Free Library) for the Holbein Society.

10. *Le Morte Darthur*, the original edition of William Caxton reprinted and edited, with an introduction and glossary, by H. Oskar Sommer, 3 vols. (London: David Nutt, 1889-91). Nutt printed 100 copies.

11. Sir Richard Burton's translation of the *Arabian Nights* was published 1885-88.

12. By this time Morris disapproved strongly of large-paper editions because they required changes in the proportions of margins.

13. George Allen (1832-1907) became Ruskin's publisher in 1871. The paper used for all the Kelmscott books was manufactured by Joseph Batchelor, at Little Chart, near Ashford, Kent, whose mill he visited with Walker. The large-paper copies of *The Roots of the Mountains* (1890) were printed on Whatman paper.

14. Of Reeves & Turner, publishers of many of the early Kelmscott Press books.

15. The first trial page of *The Story of the Glittering Plain* was printed on 31 January 1891.

16. Walter Crane (1845-1915) designed the illustrations for the second Kelmscott edition of *The Story of the Glittering Plain* (1894).

17. In one of the collections of proofs and trial pages preserved by Cockerell (British Library, shelfmark C.102.h.18) there are several trial pages of *The Golden Legend* which record Morris's extensive experiments to achieve margins of correct proportions.

18. The Society for the Protection of Ancient Buildings (known jocularly as "Anti-Scrape" among Morris's friends) was founded, mainly at Morris's instigation, in 1877. Its Committee met on Thursday evenings and often retired afterwards to Gatti's restaurant on the Strand for tea or dinner.

19. Philip Webb (1831-1915), architect and friend of Morris.

20. Morris printed *The Nature of Gothic*, a chapter from Ruskin's *Stones of Venice*, at the Kelmscott Press in 1892, but he never produced an edition of FitzGerald's *Rubáiyát of Omar Khayyám*.

21. The Kelmscott *Chaucer* was not published until 1896, shortly before Morris's death.

22. Morris's *Poems by the Way*, printed at the Kelmscott Press in September 1891.

23. Not a frontispiece but the engraved title-page. Morris's design is in the William Morris Gallery.

24. Written from Reims, France, where Morris was traveling with his daughter Jenny.

25. Charles T. Jacobi (1853-1933) was manager of the Chiswick Press, which printed the trade edition of *Poems by the Way*.

26. Morris did not of course live long enough to print the Bible, Scott's novels, or even all of his own works.

27. Morris's *A Dream of John Ball* was printed (in the Golden rather than the Troy type) at the Kelmscott Press in 1892.

28. The *Gesta Romanorum*, a fourteenth-century English collection of tales in Latin, was published in an English translation by Wynkyn de Worde. Morris never printed it.

29. "A few of the vellum covers were stained at Merton red, yellow, indigo, and dark green, but the experiment was not successful" (Cockerell in *A Note by William Morris on His Aims in Founding the Kelmscott Press* [Hammersmith: Kelmscott Press, 1898], p. 23).

30. Ellis, in his "Memoranda" (p. 1283), discusses this French version at length. The British Museum and Cambridge University Library copies were in fact identical, and Ellis was convinced that the book was the main source of Caxton's translation. For a detailed description of the book, see *Catalogue of Books Printed in the XVth Century Now in the British Museum* (London, 1962), IX, 208-09, which assigns it to Belgium.

31. *A Lexical Concordance to the Poetical Works of P. B. Shelley*, compiled and arranged by F. S. Ellis, 2 vols. (London: Quaritch, 1892).

32. Walter W. Skeat (1835-1912), Professor of Anglo-Saxon at Cambridge University, was the editor of the Clarendon Press edition of Chaucer that was used as the text of the Kelmscott *Chaucer*.

33. Ellis does not repeat this assertion in his "Memoranda." Caxton's first and second editions of *The Golden Legend* were issued *c.* 1483 and *c.* 1487 respectively. Wynkyn de Worde (d. 1534?) was Caxton's successor.

34. *The Well at the World's End* was delayed for various reasons and was not issued at the Kelmscott press until 1896.

35. Printed at the Kelmscott Press 1896-97.

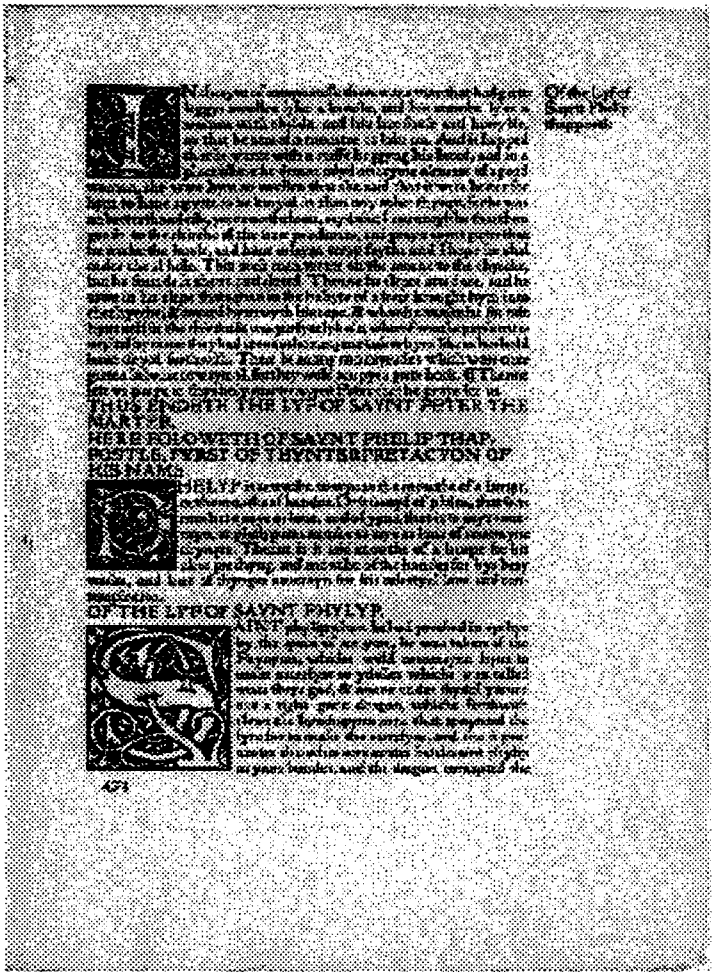
36. Blunt's daughter.

37. "It has been suggested that the remarkable and rare French version is an undescribed production of the press of Colard Mansion of Bruges, and there are certainly not wanting peculiarities of type, more or less in accordance with known works of Caxton's master in the typographical art, that lend colour to the suggestion. Compare also Caxton's large M in the Golden Legend with that in the French book. I am very much of opinion that Caxton knew all about the genesis of his 'legende in frensshe,' even if he had not a hand in its production" (Ellis, "Memoranda," p. 1284).

Return to top level

[Revised 21 November 1995]

A page from the *The Golden Legend*, published by the Kelmscott Press on 3 November 1892. The book was set in Morris's Golden type, and the decorated initials were also designed by Morris. Size of original: 287 x 205 mm.



Return to "The Kelmscott Press *Golden Legend*:
A Documentary History of Its Production"

Return to top level

[Posted 19 November 1995]

William S. Peterson
wsp@wam.umd.edu