



Nathalie Ginoux et Laurent Olivier (dir.)

*LES IMAGES ET LES FORMES. FRANÇOISE HENRY (1902-1982),
LES HÉRITAGES D'UNE ŒUVRE PIONNIÈRE*

Éditions du Centre André-Chastel

FRANÇOISE HENRY ET L'ÉTUDE DE L'ENLUMINURE IRLANDAISE

Dominique Barbet-Massin

DOI : 10.62806/tgfb7066

Date de mise en ligne : 7/07/2026

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/les-images-et-les-formes-francoise-henry-1902-1982>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Dominique Barbet-Massin, « Françoise Henry et l'étude de l'enluminure irlandaise », in Nathalie Ginoux et Laurent Olivier (dir.), *Les images et les formes. Françoise Henry (1902-1982), les héritages d'une œuvre pionnière*, Paris, Éditions du Centre André-Chastel, 2026, p. 147-173. [DOI :10.62806/tgfb7066].

Françoise Henry et l'étude de l'enluminure irlandaise

Dominique Barbet-Massin

Historienne de l'art de formation et archéologue¹, Françoise Henry fut d'abord spécialiste de la sculpture irlandaise, sur laquelle elle rédigea sa thèse sous la direction de Focillon², puis elle s'intéressa aux émaux et à l'art de l'orfèvrerie avant d'aborder l'étude de l'enluminure irlandaise. Focillon, comme elle le souligne elle-même dans un article à la mémoire de son maître³, s'était penché sur l'art irlandais en tant qu'expérience préliminaire à l'art roman. Une autre de ses élèves, Geneviève Micheli, étudiait dans sa thèse, à cette époque, dans le même esprit, l'influence de l'enluminure irlandaise sur l'enluminure du haut Moyen Âge du continent européen⁴. À la suite d'Henri Hubert, Françoise Henry voyait dans l'art irlandais la continuation et la dernière manifestation de l'art celtique de La Tène. C'est entre ces deux extrémités — art celte, art roman — qu'elle ne cessa de placer et d'étudier l'art irlandais.

Lorsqu'elle envisage l'étude des manuscrits irlandais, c'est donc de manière globale, dans le contexte de l'art irlandais, et en tant qu'historienne de l'art et archéologue. On connaît principalement de Françoise Henry ses trois volumes de *L'Art irlandais* parus en français aux éditions du Zodiaque en 1963-1964⁵, puis traduits en anglais chez Methuen en Angleterre et Cornell aux États-Unis de 1965 à 1970⁶, ainsi que son étude du Livre de Kells éditée en 1974⁷, au moment de son départ à la retraite, avec un fac-similé partiel. Mais c'est bien avant la parution de ces œuvres qu'elle avait commencé à étudier l'enluminure irlandaise.

1 Thèse complémentaire sous la direction d'Henri Hubert : Françoise Henry, *Les Tumulus du département de la Côte-d'Or*, Paris, E. Leroux, 1933. Françoise Henry a fouillé à plusieurs reprises en Irlande par la suite : à Inishkea en 1937-1938, 1946 et 1950, à Glendalough et dans le Kerry.

2 F. Henry, *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, E. Leroux, 1933, 2 vol.

3 F. Henry, Geneviève Marsh-Micheli, « Henri Focillon, professeur d'archéologie du Moyen Âge », *Gazette des beaux-arts*, 26, 1944, p. 34-44. Repris dans *Ead.*, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, Londres, Pindar Press, 1984, vol. 2, *Manuscript illumination*, p. 1-10.

4 G. Micheli, *L'Enluminure du haut Moyen Âge et les influences irlandaises. Histoire d'une influence*, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1939. Sur les apports de H. Focillon, G. Micheli et F. Henry voir Carol Farr, « Art History and Empathy: Writing about Insular Manuscript Illumination in the Twentieth Century », dans Jane Hawkes (dir.), *Making Histories. Proceedings of the Sixth International Conference on Insular Art, York 2011*, Donington, Shaun Tyas, 2013, p. 303-314.

5 F. Henry, *L'Art irlandais*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, « La Nuit des temps », 1963-1964, 3 vol.

6 *Ead.*, *Irish Art*, Londres/Ithaca, New York, Methuen/Cornell University Press, 1965-1970, 3 vol. Dans la suite de cet article, sauf quand elles diffèrent d'une édition à l'autre, les références sont données à partir de l'édition française, suivies de celles en anglais de l'édition américaine.

7 *Ead.*, *The Book of Kells. Reproductions from the manuscript in Trinity College, Dublin*, Londres, Thames & Hudson, 1974.

Travaux sur l'enluminure

Quand on considère la bibliographie de ses travaux⁸, la première constatation qui s'impose est le très petit nombre d'écrits concernant les manuscrits irlandais : une douzaine seulement sur les 72 répertoriés ; parmi ceux-ci, deux articles sont des comptes rendus d'ouvrages⁹, et deux autres ont été écrits en collaboration avec Geneviève Micheli, son amie et cousine, qui avait suivi les cours de Focillon en même temps qu'elle et qui était spécialiste de l'enluminure irlandaise et du haut Moyen Âge¹⁰. Elle n'était donc en rien une spécialiste des manuscrits lorsqu'elle aborda ce sujet. Si l'on examine de plus près cette bibliographie, de manière chronologique, on s'aperçoit que ces écrits traduisent l'évolution de sa recherche sur les manuscrits en une cinquantaine d'années. Elle traite toutefois de l'enluminure dès la première partie de sa thèse, où elle compare les ornements des croix sculptées avec ceux des manuscrits afin de pouvoir situer les croix dans le contexte de l'art irlandais¹¹ ; elle y étudie pour la première fois l'enluminure du Livre de Durrow (Dublin, Trinity College, Ms 57)¹², du Livre de Lindisfarne (Londres, British Library, Cotton Nero D. IV)¹³ et du Livre de Kells (Dublin, Trinity College, MS 58)¹⁴, et évoque aussi d'autres manuscrits irlandais¹⁵ dont les dates relativement fixées peuvent constituer des points de repère chronologiques pour l'étude des croix ainsi que des manuscrits d'origine northumbrienne ou anglo-saxonne, le Codex Amiatinus (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Amiatino 1) et le Codex Aureus de Canterbury (Stockholm, Kungliga Biblioteket, A. 135), et des manuscrits d'origine byzantine.

Elle s'intéresse ensuite, dans un article de 1937, aux origines de l'art irlandais du VIII^e siècle¹⁶, sujet qu'elle avait déjà abordé dans un article paru avant sa thèse mais consacré uniquement à la sculpture¹⁷. Le sous-titre de l'article, « Un domaine nouveau de l'histoire de l'art », souligne l'intérêt de ce domaine peu connu alors pour l'histoire de l'art, qui permet de mieux comprendre le développement de l'art occidental. Sa problématique principale le précise dès l'introduction : dès le VIII^e siècle, « l'Irlande avait un art parfaitement développé, cohérent, sûr de lui »¹⁸ dans les trois domaines de l'orfèvrerie, de l'enluminure et de la sculpture. Il s'agit donc d'étudier l'histoire de l'art irlandais dans toutes ses manifestations avant la renaissance carolingienne. Elle appréhende dans ce sens l'enluminure du Livre de Durrow et du Livre de Lindisfarne plus particulièrement, en

-
- 8 Hilary Richardson, « Bibliography of Dr. Françoise Henry », dans F. Henry, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 3, *Sculpture and Architecture*, 1985, p. 431-443.
 - 9 F. Henry, Seán P. Ó Riordáin, « Irish Culture in the Seventh Century. I. A Recent Book by a Belgian Scholar. II. A Note on the Archaeological Evidence », *Studies: an Irish Quarterly Review*, 37, n°147, 1948, p. 267-282. F. Henry a écrit la première partie de l'article, p. 267-279. F. Henry, « The Lindisfarne Gospels » [recension de l'ouvrage de T.D. Kendrick, T.J. Brown, R.L.S. Bruce-Mitford, H. Roose-Runge, A.S.C. Ross, E.G. Stanley et A.E.A. Werner (dir.), *Evangeliorum Quattuor Codex Lindisfarnensis*, Lausanne, Urs Graf, 1960], *Antiquity*, XXXVII, 1963, p. 100-110.
 - 10 F. Henry, G. Marsh-Micheli, « A Century of Irish Illumination (1070-1170) », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 62C/5, 1962, p. 101-165. *Ead.*, « Manuscripts and Illuminations, 1169-1603 », dans Art Cosgrove (dir.), *A New History of Ireland*, Oxford/New York, Oxford University Press/Clarendon Press, 1976-1987, II, *Medieval Ireland, 1169-1534*, 1987, p. 781-815. Ces deux articles ont été repris dans *Ead.*, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 181-291 et 291-335. Ce volume sur l'enluminure des manuscrits reprenant ses articles sur le sujet, édité aux deux noms de F. Henry et G. Marsh-Micheli, comprend par ailleurs un article de la seule G. Marsh-Micheli et montre bien la confiance et la collaboration qui existaient entre les deux chercheuses sur ce sujet.
 - 11 F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 10-11.
 - 12 *Ibid.*, principalement p. 47-49 (chap. sur l'ornement curviligne), 57-63 (chap. sur l'ornement animal), p. 94-100 (chap. sur l'entrelacs), p. 129-131.
 - 13 *Ibid.*, p. 47-49 (ornement curviligne), p. 62-69 (ornement animal), p. 97-100 (entrelacs), p. 103-107 (ornement angulaire).
 - 14 *Ibid.*, p. 51-53 (ornement curviligne), p. 66-68 et 79-85 (ornement animal), p. 104, 107 (ornement angulaire).
 - 15 *Ibid.*, p. 24-25. les Livres de Mulling, de Dimma, d'Armagh, de Mac Regol et de Mac Durnan.
 - 16 F. Henry, « L'art irlandais du VIII^e siècle et ses origines », *Gazette des beaux-arts*, 17, 1937, p. 131-144.
 - 17 *Ead.*, « Les origines de l'iconographie irlandaise », *Revue archéologique*, 32, 1930, p. 89-109.
 - 18 *Ead.*, « L'art irlandais du VIII^e siècle », art. cit., p. 131.

incluant les nouvelles recherches sur les manuscrits de Saint-Gall menées par Geneviève Marsh-Micheli¹⁹, et compare l'art des entrelacs animaux aux transformations racontées dans la littérature irlandaise. Elle reprend ensuite cette démarche dans le premier livre qu'elle fait paraître en 1940 sur l'art irlandais²⁰, son premier ouvrage global sur le sujet, et son œuvre, en bien des points, qui ouvre le plus de nouvelles perspectives depuis Margaret Stokes²¹, et qui sert de manuel de base aux étudiants pendant des années²². Elle arrête cette fois son étude à la fin du x^e siècle, juste avant la période romane, « jusqu'à cette époque où il a gardé une originalité profonde et irréductible »²³. Elle annonce dans la préface que l'étude de l'art irlandais du xi^e au xviii^e siècle prendra peut-être forme dans une étude ultérieure. Elle précise par ailleurs qu'il ne s'agit pas d'une histoire de l'art en Irlande mais d'une étude de l'art irlandais où qu'il fleurisse, donc aussi à Iona et Lindisfarne et sur le Continent. Elle prévient également qu'il ne s'agit pas d'un traité d'archéologie et que la discussion technique et typologique est donc réduite au minimum. De même, elle renvoie aux ouvrages généraux sur le sujet de façon à ne pas alourdir la bibliographie. Une place importante est consacrée dans ce livre aux manuscrits, y compris à ceux qui ont dû exister aux vi^e-vii^e siècles, d'après les textes — Adamnán et Bède le Vénérable en particulier — comme d'après la technique de fabrication des manuscrits ou de l'enluminure, inspirée de l'Orient — Syrie, Égypte copte en particulier²⁴. Elle y inclut le résultat de ses recherches antérieures, dont celui de l'article sur l'origine de l'art irlandais. Elle consacre un chapitre entier à Lindisfarne et donne une description détaillée du Livre de Kells, à la fin d'un chapitre sur l'enluminure du viii^e siècle où elle examine tour à tour les manuscrits qui l'ont précédé.

La guerre, et l'engagement de Françoise Henry qui a suivi, réduit la production de ses études, limitées à quelques articles, dont aucun ne concerne les manuscrits, jusqu'en 1947. La parution du livre de François Masai²⁵, qui reprend après Alfred Clapham²⁶ la question de l'origine de l'art irlandais et dans lequel il dénie toute origine irlandaise à l'enluminure et toute existence d'une évolution de la technique de l'enluminure — selon lui directement imitée des arts du métal —, fournit à Françoise Henry l'occasion de reprendre et poursuivre ses études sur les manuscrits enluminés. Elle publie un compte rendu critique de l'ouvrage de Masai²⁷ où, tout en reconnaissant qu'il a été écrit durant la période difficile de la guerre, l'obligeant à faire usage d'informations de seconde main, elle lui reproche non seulement de ne jamais avoir vu, même avant la guerre, les manuscrits et de les avoir approchés uniquement à travers des reproductions en noir et blanc²⁸, mais aussi d'avoir une bibliographie incomplète, une complète ignorance des textes, en particulier des annales irlandaises et de Bède, ainsi que des dernières découvertes archéologiques en Irlande. Elle s'attache surtout à démonter les arguments de Masai concernant le Livre de Durrow et le Livre de Lindisfarne, qui seraient pour lui tous deux d'origine anglo-saxonne. Après avoir rappelé que le monastère de

19 G. Marsh-Micheli, « Recherches sur les manuscrits irlandais décorés de Saint-Gall et de Reichenau », *Revue archéologique*, 7, 1936, p. 189-223 et 8, 1936, p. 54-79. Repris dans F. Henry, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 54-113.

20 F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period to 800 AD*, Londres, Methuen, 1940 (2^e éd. 1947).

21 Hilary Richardson, « Françoise Henry », *Dictionary of Irish Biography*, 2009, Dublin, Royal Irish Academy, 2022 (<https://www.dib.ie/index.php/biography/henry-francoise-a3940>, consulté le 16.10.22).

22 Cecile Curle, Eileen Kane, « Obituary. Françoise Henry », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 112, 1982, p. 142-146, voir p. 143.

23 F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. xviii : « up to that time it kept a fundamental, irreducible originality. » Les traductions de l'anglais sont les miennes dans l'ensemble de l'article.

24 *Ibid.*, p. 33-35 et 45-46.

25 François Masai, *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*, Bruxelles, Érasme, 1947.

26 Alfred W. Clapham, « Notes on the Origins of Hiberno-Saxon Art », *Antiquity*, 8, 1934, p. 43-57.

27 F. Henry, S. P. Ó Riordáin, « Irish Culture in the Seventh Century », art. cit.

28 Masai utilisait l'ouvrage d'Ernst Heinrich Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin/Leipzig, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft/K. W. Hiersemann, « Denkmäler deutscher Kunst », 1916-1918, 5 vol.

Lindisfarne avait été fondé par un moine irlandais d'Iona, Aidan, et l'était resté jusqu'à au moins 664 (synode de Whitby), elle signale le mélange de styles du Livre de Lindisfarne, irlandais sans doute en partie, italianisant de l'autre. Puis elle donne une analyse détaillée de la décoration du Livre de Durrow, le plus ancien des manuscrits irlandais : initiales plus petites, couleurs au nombre de trois, ornements (spiraux mais surtout entrelacs animaux et à rubans qui les différencient des autres manuscrits) et la compare avec les stèles gravées d'Irlande, peu susceptibles d'avoir été importées, puis avec les gravures sur métal des bols suspendus pour lesquels elle émet l'hypothèse d'une origine irlandaise²⁹ et les objets du trésor de Sutton Hoo, découverts peu avant la Seconde Guerre mondiale et dont la première analyse venait de paraître³⁰.

Ce compte rendu important, présenté sous la forme d'un article, fut suivi en 1950 d'un deuxième sur les débuts de la miniature irlandaise³¹. Elle complète dans cette étude un article de Carl Nordenfalk³² paru en 1947 qui analysait, en réponse à l'article de Clapham et au moment de la parution du livre de Masai³³, trois manuscrits antérieurs au Livre de Durrow conservés en Irlande (Codex Usserianus Primus³⁴, Cathach de saint Colomba³⁵, fragment d'évangile de Durham³⁶), dans le but de montrer l'évolution de la technique de l'enluminure en Irlande à la fin du VI^e et au début du VII^e siècles. S'appuyant également sur l'étude paléographique par Elias Avery Lowe³⁷ du scriptorium de Bobbio et sur le compte rendu par Ludwig Bieler de l'ouvrage de Masai³⁸, qui relève les formes anciennes de l'écriture des manuscrits de Bobbio, d'origine irlandaise, elle entreprend tout d'abord d'analyser les traces d'enluminure des manuscrits de Bobbio remontant au début du VII^e siècle, principalement des initiales ornées. Si l'ornementation est reprise des manuscrits de l'Antiquité tardive, sa composition avec des grandes initiales en *diminuendo* et un cadre en forme de page-tapis a déjà toutes les caractéristiques de l'enluminure irlandaise. Elle poursuit par l'étude de manuscrits irlandais de la même époque, qu'elle compare à ceux de Bobbio puis évoque, enfin, les relations et influences possibles à cette époque entre l'Irlande et Bobbio ainsi qu'entre l'Irlande, Saint-Gall et Luxeuil.

Après cet article fondateur qui pose les bases, avec celui de Nordenfalk, du début de l'enluminure irlandaise, Françoise Henry semblait avoir achevé sa quête des origines de l'art irlandais, commencée vingt ans plus tôt avec l'iconographie des croix irlandaises³⁹ et poursuivie quelques années plus tard avec l'art irlandais du VIII^e siècle⁴⁰ dans son ensemble.

Le petit opusculé publié en 1954⁴¹ à la fois en français et en anglais, dans le cadre du Comité des relations culturelles franco-irlandaises, s'en fait l'écho en 64 pages (dont 6 de bibliographie) et 57 planches photographiques. Françoise Henry y fait une synthèse remarquable de ses recherches

29 Voir F. Henry, « Hanging Bowls », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 6, n°2, 1936, p. 209-246 et 7, n°1, 1937, p. 130-131.

30 Rupert L. S. Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo Ship-burial: a provisional guide*, Londres, British Museum, 1947.

31 F. Henry, « Les débuts de la miniature irlandaise », *Gazette des beaux-arts*, 37, 1950, p. 5-34. Repris dans *Ead.*, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 11-40.

32 Carl Nordenfalk, « Before the Book of Durrow », *Acta Archaeologica*, 18, 1947, p. 141-174.

33 *Ibid.*, p. 145, note 6a.

34 Dublin, Trinity College Library, Ms. 55.

35 Dublin, Royal Irish Academy, Ms. 12 R 33.

36 Durham, Cathedral Library, A. II. 10.

37 Elias Avery Lowe, *Codices Latini Antiquiores. A Palaeographical Guide to Latin Manuscripts prior to the Ninth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1934-1971 (2^e éd. 1972), t. IV, *Italy. Perugia-Verona*, 1947, p. xx-xxvii.

38 Ludwig Bieler, « Essai sur les origines de la miniature irlandaise by F. Masai », *Speculum*, 23/3, 1948, p. 495-502.

39 F. Henry, « Les origines de l'iconographie irlandaise », art. cit.

40 *Ead.*, « L'art irlandais du VIII^e siècle et ses origines », art. cit.

41 F. Henry, *Art irlandais*, Dublin, Comité des relations culturelles d'Irlande, 1954. (Trad. angl. Máire MacDermott, *Early Christian Irish Art*, Dublin, Colm O Lochlainn, 1954). Voir à ce sujet le compte rendu de Joseph Vendryes, « Françoise

sur l'art irlandais des origines jusqu'à son apogée au IX^e siècle, avant les invasions scandinaves. Elle évoque dans son introduction les controverses sur cet art. Prenant pour la première fois comme point de départ l'enluminure, le plus connu des arts irlandais mais aussi le plus voyageur, elle la rattache à l'art du métal et fait part des dernières découvertes dans ce domaine, puis elle mentionne les stèles et croix aux ornements similaires, fermement ancrées dans le sol irlandais, et conclut « que tout ce qui a été attribué traditionnellement à l'Irlande lui appartient bien »⁴².

Françoise Henry prolonge ensuite son étude de l'enluminure irlandaise au cours des siècles par la publication de deux articles sur des manuscrits peu étudiés jusque-là, l'un sur un évangile de poche de la British Library⁴³, l'autre sur trois psautiers également à la British Library⁴⁴. Le premier article, au-delà de la description du manuscrit Add. 40618 de Londres, est l'occasion d'étudier la décoration de l'ensemble des évangiles de poche, dont une analyse avait été faite peu de temps auparavant par Patrick McGurk⁴⁵, et de compléter ainsi son étude des manuscrits irlandais des VIII^e et IX^e siècles. Le deuxième article concerne la décoration de trois psautiers irlandais du X^e et du début du XI^e siècles⁴⁶, par les hasards de l'histoire les psautiers irlandais les plus anciens après le Cathach de saint Colomba. Françoise Henry indique vouloir montrer que leur décoration permet de faire le lien entre les manuscrits du IX^e siècle et ceux de la fin du XI^e siècle et du XII^e siècle. Les psautiers de Londres (incomplet) et Cambridge, au texte gallican, et le psautier de saint Ouen, au texte gallican et hébraïque, sont divisés en trois cinquantaines ; dans les deux premiers, chacune d'elles est introduite par une enluminure encadrée et une initiale ornée ; dans les trois manuscrits, une initiale plus petite commence chaque psaume. Françoise Henry rapproche les enluminures de David du cycle de David sculpté sur les croix irlandaises de Clonmacnoise et Monasterboice, étudiées par Helen Roe⁴⁷, et les initiales de celles des manuscrits des XI^e et XII^e siècles.

Elle reconnaît à la fin de son article l'aide essentielle de Geneviève Marsh-Micheli, qui a partagé avec elle sa connaissance des manuscrits et a fait de multiples suggestions. Cette collaboration continue avec l'article suivant, paru dans l'intervalle d'un an à peine, qui prolonge l'étude dans le temps des manuscrits irlandais, ceux de la fin du XI^e siècle et du XII^e siècle⁴⁸. Ce long article analyse vingt manuscrits conservés dans une dizaine de bibliothèques. Il s'agit uniquement de ceux présentant une décoration de type irlandais sur cette période d'un siècle (1070-1170), après les invasions scandinaves et avant les invasions normandes du XII^e siècle, qui est marquée aussi par la réforme en profondeur de l'Église en Irlande. Après une introduction historique sur les manuscrits du milieu du X^e siècle au milieu du XI^e — quasi inexistantes — et les conditions d'écriture et de production des manuscrits de ce XII^e siècle, elle les classe en cinq groupes selon plusieurs critères : tout d'abord,

Henry, *Art irlandais* », *Journal des Savants*, juillet-septembre 1956, p. 139-140.

42 F. Henry, *Art irlandais*, op. cit., p. 15.

43 F. Henry, « An Irish Manuscript in the British Museum (Add. 40 618) », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 87, 1957, p. 147-166. Repris dans *Ead.*, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 114-142.

44 *Ead.*, « Remarks on the Decoration of Three Irish Psalters », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 61C/2, 1960-1961, p. 23-40. Repris dans *Ead.*, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 143-179.

45 Patrick McGurk, « The Irish Pocket Gospel Book », *Sacris Erudiri*, 8/2, 1956, p. 249-270. F. Henry avait eu accès aux épreuves de l'article ; voir F. Henry, « An Irish Manuscript in the British Museum (Add. 40 618) », art. cit., p. 166.

46 Londres, British Library, Cotton Vitellius F. XI ; Cambridge, St John's College Library, C. 9 (Psautier de Southampton) ; Rouen, bibliothèque municipale, Ms. 24 (A. 41) (double psautier de saint Ouen).

47 Helen Roe, « The David Cycle in Early Irish Art », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 79, 1949, p. 39-59.

48 F. Henry, G. Marsh-Micheli, « A Century of Irish Illumination (1070-1170) », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 62C/5, 1962, p. 101-165. Repris dans *Ead.*, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 181-291 (dont 44 p. de pl.). La collaboration essentielle de G. Marsh-Micheli est de nouveau soulignée dans F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 3, *Données historiques, les sites, l'art aux XI^e et XII^e siècles*, p. 8, volume où est résumé cet article.

la date probable (fin XI^e et début XII^e — groupes 1 à 3; milieu XII^e — groupe 4; fin XII^e — groupe 5), puis la décoration (traditionnelle — groupe 1; avec feuillages — groupe 2; avec bêtes aux serpents — groupe 3) ou la région (nord-est de l'Irlande — groupe 4; centre de l'Irlande — groupe 5), réussissant ainsi, en un véritable « tour de force », à classer les manuscrits chronologiquement « à partir de la seule décoration » (« *working from the decoration* »)⁴⁹, qui se réduit souvent à des initiales ornées. Puis elle analyse et décrit chaque manuscrit tour à tour, montrant l'apport de nouveaux motifs dus aux influences scandinaves et continentales et faisant le parallèle avec l'évolution de l'orfèvrerie irlandaise à la même période. Elle offre ainsi un panorama d'une production jusqu'alors inexplorée.

La parution du fac-similé du Livre de Lindisfarne⁵⁰ fut pour elle à cette époque l'occasion d'approfondir sa recherche sur l'origine de l'enluminure northumbrienne et les relations étroites entre les monastères de Northumbrie et d'Irlande dans un article qui en fait le compte rendu critique⁵¹. Tout en reconnaissant le caractère remarquable de l'ouvrage, elle lui reproche cependant de ne pas aborder l'histoire du monastère et de refuser d'étudier le problème des *scriptoria* northumbriens, en particulier de leur double orientation, entre l'Irlande et Wearmouth-Jarrow, et rappelle que le monastère de Lindisfarne avait été fondé par des Irlandais de Iona. Elle soulève la question de la biographie d'Eadfrith avant qu'il devienne évêque de Lindisfarne. Elle conteste aussi qu'Eadfrith ait écrit l'évangile avant de devenir évêque et propose une date plus tardive d'écriture, interrompue par la mort de l'évêque, et une comparaison avec le Codex Amiatinus qui permettrait d'expliquer l'influence méditerranéenne de son décor.

La fin de cette période d'après-guerre est marquée par la parution de l'ouvrage sur l'art irlandais⁵² en trois volumes par Zodiaque, les éditions des moines bénédictins de La Pierre-qui-Vire (Yonne), dont la traduction anglaise fut assurée quelques années plus tard en Angleterre par l'éditeur Methuen (qui avait déjà publié son ouvrage de 1940) et aux États-Unis par Cornell⁵³, lui assurant ainsi une grande diffusion. Les recherches entreprises par Françoise Henry sur les manuscrits depuis la guerre, qui donnèrent lieu à d'importants articles, avaient en effet pour but de mettre à jour son ouvrage sur l'art irlandais, paru en 1940⁵⁴, auquel une deuxième édition, en 1947, n'avait apporté que des corrections mineures⁵⁵. Son amie Cecile Curle confirme cette méthode de travail :

C'était son habitude d'écrire des articles, au fur et à mesure de l'avancement de ses connaissances et de sa recherche, sur des sujets spécifiques dans lesquels elle traitait les aspects techniques de façon considérablement détaillée; cela avait pour avantage d'accorder du temps à la discussion et au développement ultérieur des idées avant de paraître sous forme de livre⁵⁶.

49 William O'Sullivan, « Manuscripts and Paleography », dans Dáibhí Ó Cróinín (dir.), *A New History of Ireland*, I, *Prehistoric and Early Ireland*, Oxford, University Press, 2005, p. 511-548, voir p. 542. W. O'Sullivan qualifie l'article de « *most brilliant article* ».

50 Thomas D. Kendrick, Thomas J. Brown, R. L. S. Bruce-Mitford et al., *Evangeliorum Quattuor Codex Lindisfarnensis*, Olten/Lausanne, Urs Graf, 1956-1960, 2 vol.

51 F. Henry, « The Lindisfarne Gospels », art. cit. Repris dans Ead., G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 41-51.

52 Ead., *L'Art irlandais*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, « La Nuit des temps », 1963-1964, 3 vol.

53 Ead., *Irish Art*, Londres/Ithaca, New York, Methuen/Cornell University Press, 1965-1970, 3 vol.

54 G. Marsh-Micheli, « Preface », dans F. Henry, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. II.

55 Waldemar Deonna, « Françoise Henry, Irish art in the early Christian period, 2^e éd., Londres, Methuen, 1947 », *Latomus*, 9/3, 1950, p. 359-361, voir p. 359.

56 C. Curle, « Preface », dans F. Henry, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 1, *Enamels and Metalwork*, 1983, p. II : « *It was her custom to write articles, as her knowledge and research advanced, on specific subjects in which she treated the technical aspects in considerable details; this had the advantage of allowing time for discussion and further development of ideas before appearing in book form.* »

Le chapitre sur l'enluminure des manuscrits, dans le troisième tome de *L'Art irlandais*⁵⁷, est ainsi une traduction française à peine modifiée et résumée de son article sur l'enluminure irlandaise du XII^e siècle. Dans chacune de ces deux versions — française et anglaise — Françoise Henry présente différemment son objectif : dans la version française, parue dans la collection sur l'art roman « La Nuit des temps », elle rappelle « la place éminente de l'art irlandais dans l'élaboration de l'art roman... si nettement soulignée par Henri Focillon », en ajoutant aussitôt que « l'art irlandais n'est pas simplement une préparation... Il mérite étude en soi »⁵⁸. Elle se conforme aux normes éditoriales de la collection et renvoie à la version anglaise pour un appareil scientifique détaillé. Dans la version anglaise au contraire, elle présente l'ouvrage comme la mise à jour, vingt-cinq ans après, de son premier livre, écrit à une époque où tout était encore « au stade de la découverte » (« *at the stage of discovery* »). Elle évoque les controverses sur la part jouée par l'Angleterre dans l'élaboration de l'art irlandais, et met en avant sa volonté de donner une image aussi fidèle que possible du style irlandais et la nécessité d'un traitement plus continu de l'arrière-plan historique⁵⁹.

L'ouvrage reprend la période chronologique qu'elle avait adoptée dans sa thèse trente ans auparavant, depuis les premiers siècles de notre ère jusqu'au XII^e siècle, siècle du développement des monastères cisterciens en Irlande, avec comme terme pour l'histoire de l'art la fondation de Mellifont en 1142⁶⁰. Chaque volume présente un chapitre de contexte historique. Seul le premier (de l'époque païenne à l'an 800) a deux chapitres d'histoire, l'un sur l'époque païenne, l'autre sur l'Irlande chrétienne, et un chapitre sur les débuts de l'art chrétien où sont décrits les premiers manuscrits de style irlandais, le Cathach et les manuscrits de Bobbio. Le dernier chapitre de la deuxième partie — l'épanouissement — traite de « la décoration des manuscrits » des VII^e et VIII^e siècles, après ceux sur les sites et l'architecture, l'orfèvrerie, la sculpture. Ce volume suit à peu près fidèlement le plan de son premier ouvrage *Ireland in the Early Christian Period*, avec quelques modifications dues à ses recherches durant les vingt années qui s'étaient écoulées. Les deux autres volumes (IX^e-X^e siècles et XI^e — XII^e siècles), au contraire, abordent « la décoration des manuscrits » avant d'étudier l'orfèvrerie et la sculpture, en un renversement de perspective qui semble correspondre à l'évolution des recherches de l'auteur et à son intérêt accru pour les manuscrits.

Françoise Henry supervisa elle-même l'ensemble de la publication⁶¹ et organisa les tournées de prises de vue. La qualité des photographies, reproduites en héliogravure et en couleur, accompagnées des dessins et croquis qu'elle avait pour la plupart exécutés elle-même, le texte écrit dans un style clair et précis, scientifique sans être trop didactique, la traduction anglaise prévue simultanément, firent de ces trois volumes un succès pour Zodiaque et marquèrent un tournant dans la politique éditoriale de don Angelico Surchamp. *L'Art irlandais* devint l'ouvrage de référence dans ce domaine et c'est naturellement que les éditions Zodiaque dédièrent plus tard un ouvrage de leur collection « Les Formes de la nuit » à l'art irlandais, en publiant la mise à jour de Peter Harbison plus de trente ans après⁶².

57 F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 3, p. 49-97.

58 Ead., *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, *L'époque païenne, l'Irlande chrétienne, les débuts, l'épanouissement*, p. 9. F. Henry avait été sollicitée en 1959 par le frère Angelico Surchamp, éditeur de la collection, dans la même optique, « pour sensibiliser le public français aux arts qui sous-tendent le style roman » : Janet T. Marquardt, *Zodiaque: Making Medieval Modern, 1951-2001*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2015, p. 74.

59 F. Henry, *Irish Art*, op. cit., p. XIII-XIV.

60 Ead., *La Sculpture irlandaise*, op. cit., *Ibid.*, p. 10.

61 Voir pour ce paragraphe J. T. Marquardt, *Zodiaque*, op. cit., p. 71-78.

62 Peter Harbison, *L'Art médiéval en Irlande*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, « Les Formes de la nuit », 1998.

Ces ouvrages furent aussi pour Françoise Henry sa « contribution déterminante à l'histoire de l'art » (« *her defining contribution to art history* »)⁶³, « l'aboutissement de toute une vie de travail »⁶⁴ et firent connaître l'art irlandais au grand public aussi bien qu'à la communauté scientifique. Mais elle ne s'arrêta pas à ce succès. Le dernier grand ouvrage qu'elle fit paraître l'année même où elle prit sa retraite, en 1974, est un fac-similé partiel du Livre de Kells⁶⁵ (de 126 planches en couleur accompagnées de 80 pages de commentaires), manuscrit qui l'avait fascinée depuis ses premiers voyages en Irlande, plus de quarante ans auparavant⁶⁶. Françoise Henry utilise dans son commentaire toutes ses connaissances pour situer le Livre de Kells dans son contexte artistique. L'ouvrage fut, jusqu'à la parution du fac-similé de 1990⁶⁷, le livre qui reproduisait le plus grand nombre de pages en couleurs⁶⁸. C'était aussi, avec le livre d'Edward Sullivan, un des plus accessibles tant par son prix que par son tirage⁶⁹, le choix ayant été fait en outre, comme pour la version anglaise de *L'Art irlandais*, de l'éditer en même temps en Angleterre et aux États-Unis.

Le dernier article de Françoise Henry parut après sa mort, survenue en 1982. Une dernière fois, elle avait travaillé avec Geneviève Marsh-Micheli sur l'enluminure des manuscrits irlandais, cette fois-ci sur la période allant de la conquête normande à la fin du xvi^e siècle. Cet article lui avait été demandé pour le deuxième volume de *A New History of Ireland* mais il parut tout d'abord dans le volume d'essais rassemblés en 1984⁷⁰. Elle y recense les manuscrits écrits sur une période de quatre siècles et montre comment, après l'invasion normande, la confection de manuscrits irlandais est passée des anciens monastères aux grandes familles ayant des scribes et historiens à leur service. La décoration, d'abord limitée à des initiales ornées héritées du style du xii^e siècle, se mêle au fil des siècles de motifs empruntés à la décoration anglo-normande.

Ainsi, en cinquante ans de recherche, Françoise Henry étudia l'enluminure des manuscrits irlandais de manière approfondie, tout en gardant comme intérêt principal l'étude de l'art irlandais dans son ensemble, qu'il s'agisse de la sculpture, de l'orfèvrerie ou de l'enluminure, sans oublier l'architecture, qu'elle considérait en tant qu'archéologue. Déjà, dans sa thèse, elle avait mis en rapport l'enluminure avec la sculpture des croix irlandaises. Ses travaux suivants furent un approfondissement constant de la connaissance de cet art et aboutirent à la parution d'ouvrages de synthèse, une première fois en 1940, puis en 1963-1965, réactualisés au fur et à mesure des connaissances scientifiques et qui firent date dans l'histoire de l'art irlandais. Dans cette quête, elle fut d'abord amenée aux origines de cet art, et en particulier aux débuts de la miniature irlandaise, largement inconnus à son

63 J. T. Marquardt, *Zodiaque*, op. cit., p. 77.

64 P. Harbison, *L'Art médiéval en Irlande*, op. cit., préface, p. 7.

65 F. Henry, *The Book of Kells*, op. cit.

66 Voir plus loin.

67 *The Book of Kells, Ms. 58, Trinity College Library Dublin*, éd. Peter Fox, Anton von Euw, Gearóid Mac Niocaill et al., Lucerne, Faksimile Verlag, 1990, 2 vol.

68 Peter Fox, « Einführung », dans *ibid.*, *Kommentar*, p. 17-26, ici p. 18. L'ouvrage d'Edward Sullivan, *The Book of Kells*, Londres/Paris/New York, The Studio, 1914 (2^e éd. 1920), offrait 24 planches en couleur accompagnées d'un commentaire de 48 p. Le premier fac-similé intégral, *Evangeliorum Quattuor Cenannensis*, éd. Ernest H. Alton, Peter Meyer, George O. Simms, Bern, Urs Graf, 1950-1951, 3 vol., comptait 48 pages en couleur, les autres pages étant en noir et blanc. Le commentaire (vol. 3) comprenait 83 pages. Ce facsimilé est le premier des manuscrits insulaires reproduits par les éditions Urs Graf, avant le Livre de Durrow et le Livre de Lindisfarne, et le commentaire n'est pas encore très développé.

69 Voir John Higgitt, « A strictly limited edition : the new facsimile of the book of Kells », *Art Review*, 14/3, 1991, p. 446-451, ici p. 447 : le facsimilé de 1990 était édité à 1 480 exemplaires, au prix de 15 000 \$. Celui de 1950 était édité à 500 exemplaires numérotés. L'ouvrage de Sullivan, par contre, a été édité de nombreuses fois jusqu'en 1986. L'ouvrage de F. Henry était vendu en 1974 29 £ (notice sudoc <http://www.sudoc.abes.fr>, consulté le 23.10.22) et a été réimprimé plusieurs fois.

70 F. Henry, G. Marsh-Micheli, « Manuscripts and Illuminations, 1169-1603 », dans A. Cosgrove (dir.), *A New History of Ireland, II, Medieval Ireland, 1169-1534*, op. cit., p. 781-815. Paru aussi dans *Eaed.*, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 291-324 et 9 pl.

époque. Elle élargit peu à peu la fourchette chronologique des manuscrits étudiés, de la période d'épanouissement de l'art irlandais, VIII^e-IX^e siècles au X^e siècle, puis à l'époque romane, XI^e-XII^e siècles, et enfin, jusqu'au début du XVII^e siècle en ce qui concerne les manuscrits. C'est, de façon remarquable, le programme qu'elle avait déjà annoncé dans son ouvrage de 1940⁷¹. Cette constance s'appuyait sur une méthode de travail éprouvée qui lui permit d'asseoir ses opinions et de les défendre, dans un contexte où l'origine irlandaise des manuscrits, en particulier, était fortement remise en question. Cela n'empêcha pas la fascination qu'elle éprouvait pour cet art de s'exprimer, fascination qui aboutit à la parution de son dernier grand ouvrage, consacré au seul manuscrit du Livre de Kells.

L'apport de Françoise Henry

Contexte

Françoise Henry arriva en Irlande à la fin des années trente, à la fin d'une époque de découverte, depuis le milieu du XIX^e siècle, de la langue, de l'histoire et de la littérature irlandaises du haut Moyen Âge par les savants qui en étudièrent et en publièrent les grands textes⁷². L'étude de l'art irlandais eut comme pionnière à la fin du XIX^e siècle Margaret Stokes (1832-1900), dont Françoise Henry est aujourd'hui considérée comme l'héritière⁷³, et l'archéologie irlandaise avait été mise à l'honneur par George Petrie (1790-1866) dans un esprit nationaliste de passé celte⁷⁴. Parallèlement, et en complément du nationalisme politique irlandais qui aboutit à l'indépendance, le mouvement de Celtic Revival avait remis à l'honneur la langue et la littérature irlandaises ainsi que l'art irlandais, par opposition à la culture anglaise⁷⁵.

Dans ce contexte à forte tension nationaliste, Françoise Henry apporta une dimension universitaire à l'histoire de l'art irlandais, qu'elle positionna par rapport à l'art européen, et travailla au milieu de chercheurs en histoire et en littérature comme Eoin Mac Neill (1867-1945) et Robin Flower (1881-1946)⁷⁶.

Cette période du milieu du XIX^e siècle aux premières décennies du XX^e siècle vit l'intérêt des chercheurs de toutes disciplines (historiens, historiens de l'art, paléographes et codicologues, historiens des religions) se tourner vers les manuscrits, et parmi ceux-ci les manuscrits enluminés copiés en Irlande et en Northumbrie anglo-saxonne⁷⁷. Les descriptions et attributions de ces manuscrits à l'une ou l'autre région insulaire n'échappèrent pas non plus à des considérations nationalistes⁷⁸. Lowe, par exemple, dit que c'est en prêtant attention aux différences de caractère

71 F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. XVIII.

72 James F. Kenney, *The Sources for the Early History of Ireland, I, Ecclesiastical, an Introduction and Guide*, New York, Columbia University Press, 1929 (2^e éd. Octagon, 1979), p. 69-84.

73 Mary Bourke, « Margaret Stokes », *Archaeology Ireland*, 34/2, 2020, p. 35-38, voir p. 38. P. Harbison, « In Retrospect : Françoise Henry's published works – an overview », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 117C, 2017, p. 263-274, voir p. 263. H. Richardson, « Preface », dans F. Henry, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 3, p. VI.

74 John Hutchinson, « Archaeology and the Irish rediscovery of the Celtic past », *Nations and Nationalism*, 7/4, 2001, p. 505-519.

75 Sur l'art, voir Jeanne Sheehy, *The Rediscovery of Ireland's Past : the Celtic Revival, 1830-1930*, Londres, Thames & Hudson, 1980 ; Nicola Gordon Bowe, *Visualizing the Celtic Revival: the Art and Crafts Movement in Ireland*, éd. Róisín Kennedy, Dublin, Four courts, 2024.

76 C. Curle, « Preface », dans F. Henry, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 1.

77 C. Nordenfalk, « One Hundred and Fifty Years of Varying Views on the Early Insular Gospels », dans Michael Ryan (éd.), *Ireland and Insular Art, AD 500-1200. Proceedings of a Conference at University College Cork, 31. Oct.-3. Nov. 1985*, Dublin, Royal Irish Academy, 1987, p. 1-6.

78 Nancy Netzer, « Style: a History of Uses and Abuses in the Study of Insular Art », dans Mark Redknap, Nancy Edwards, Susan Youngs et al. (dir.), *Pattern and Purpose in Insular Art. Proceedings of the Fourth International Conference on*

entre les deux nations — l'Irlandais plus fantaisiste, l'Anglais plus équilibré et discipliné — que l'on pouvait attribuer un manuscrit à l'un ou l'autre peuple⁷⁹. Françoise Henry écrivit à la fin de la période de découverte de ces manuscrits, où leur origine irlandaise, qui jusqu'ici ne faisait aucun doute, était remise en question par un article d'Alfred Clapham, paru en 1934⁸⁰, qui devait marquer un tournant dans l'histoire de l'étude des manuscrits insulaires. Clapham posait en effet la question de l'état de l'art irlandais avant les manuscrits, au VII^e siècle⁸¹. Il ne trouvait aucune trace dans cet art irlandais d'entrelacs, d'animaux entrelacés ou de motifs en trompette. Seul le motif de la fleur (un souci), qui serait d'origine wisigothique, lui apparaissait sculpté sur les premières croix irlandaises⁸², motif qui est le seul également à figurer sur un manuscrit⁸³ écrit à Bobbio, monastère fondé par saint Colomban. Clapham faisait remarquer que le style des grands manuscrits irlandais ne se dégagait qu'après la fondation de Lindisfarne, en Northumbrie, et suggérait que les moines irlandais de Northumbrie l'auraient rapporté en Irlande à partir de ce monastère⁸⁴. L'art des manuscrits insulaires serait donc d'origine anglo-saxonne, avec des influences pictes, germaniques et méditerranéennes, le tout assimilé par les Irlandais en un art unique. La thèse de Clapham fut étayée par la parution la même année du tome 2 des *Codices Latini Antiquiores* de Lowe⁸⁵ sur les manuscrits des bibliothèques irlandaises et anglaises. Autre appui en faveur de Clapham, Francis Burkitt⁸⁶ signala que le texte de la Bible dans le Livre de Durrow *était* un type de la Vulgate introduit par Ceolfrid de Wearmouth en Northumbrie.

Françoise Henry s'était elle-même posé la question des origines de cet art de l'enluminure, dès sa thèse : « mais le décor, celui des majuscules surtout, est bien adapté au parchemin. Ce n'est pas un premier essai que nous avons sous les yeux, et si l'on date le Livre de Durrow du milieu du VIII^e s., il faut faire remonter les débuts de l'enluminure en Irlande au moins à cinquante années plus haut »⁸⁷. Cependant, les recherches scientifiques n'avaient pas encore montré qu'il existait des manuscrits irlandais remontant à la fin du VI^e siècle ou au début du VII^e siècle⁸⁸.

Dans ses premiers travaux, Françoise Henry prit en compte les recherches antérieures et bien évidemment, les questionnements sur l'origine irlandaise ou northumbrienne des manuscrits insulaires. Elle s'interrogea tout d'abord sur les influences diverses qui s'étaient exercées sur l'art chrétien irlandais et souligna qu'il se situait dans la continuité de l'art païen qui l'avait précédé, l'art celtique de La Tène, dont les pierres de Turoe et Castlestrange, aux ornements curvilinéaires, sont les témoins⁸⁹. Elle souligna la diversité des sources extérieures, que les artistes irlandais adaptaient sans jamais être dominés par leurs modèles⁹⁰. Puis elle s'appuya sur les sources historiques, qu'elle

Insular Art, Cardiff 3-6 September 1998, Oxford, Oxbow, 2001, p. 169-177.

79 E. A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores*, op. cit., t. 2, *Great Britain and Ireland*, 1935, p. XII.

80 A. W. Clapham, « Notes on the origins of Hiberno-saxon art », *Antiquity*, 8, 1934, p. 43-57.

81 Clapham s'appuie en effet sur la publication de Zimmermann, qui date les manuscrits insulaires du début du VIII^e siècle.

82 Clapham cite en particulier la stèle de Carndonagh (Donegal), signalée par F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit. Mais il omet de parler de la stèle de Fahan Mura (Donegal), où l'on trouve des entrelacs rubans semblables à ceux du Livre de Durrow.

83 Milan, Biblioteca Ambrosiana, Ms D 23 Sup. (Orose, *Historia adversus paganos*).

84 A. W. Clapham, « Notes on the Origins of Hiberno-Saxon Art », art. cit., p. 43-57.

85 E. A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores*, op. cit., t. 2, p. XIV. Lowe donne une origine northumbrienne au Livre de Durrow et au Livre d'Echternach.

86 Francis C. Burkitt, « Kells, Durrow and Lindisfarne », *Antiquity*, 9, 1935, p. 33-37. Cette théorie s'est révélée par la suite inexacte. Voir F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 237/*Irish Art in the Early Christian Period, to 800 AD*, op. cit., p. 171-172.

87 Ead., *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 47.

88 Voir Ead., « Les débuts de la miniature irlandaise », art. cit., note 1.

89 Ead., « L'art irlandais du VIII^e siècle », art. cit., p. 131-132.

90 Ead., *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 12.

avait étudiées, et dès 1940, dans son premier ouvrage, elle évoque⁹¹ les premiers monastères et les manuscrits ayant existé, d'après le récit de Bède le Vénérable. Celui-ci décrit comment les Anglais venaient en Irlande pour étudier ou pour mener une vie plus ascétique, et comment les Irlandais les recevaient en les pourvoyant gratuitement en nourriture et en livres pour leurs études. Elle donne aussi des exemples irlandais montrant la passion des moines pour la copie des manuscrits. Elle évoque aussi l'étude de Lowe⁹² sur la fabrication des manuscrits, confectionnés d'après des modèles venus d'Orient, et l'évolution de l'écriture irlandaise à partir de la semi-onciale romaine. Elle consacre un peu plus loin un chapitre⁹³ aux contacts irlandais avec l'extérieur au VII^e siècle. Elle y résume tout d'abord la controverse autour de la date de Pâques, et rappelle que les monastères du sud de l'Irlande adoptèrent dès 640 les coutumes liturgiques romaines, après avoir envoyé des délégués à Rome en 631. Après le synode de Whitby en 664, et l'adoption du rite romain en Northumbrie, les moines irlandais et une partie des moines anglais quittèrent Lindisfarne pour l'Irlande. Elle mentionne les Bretons et Gaulois ainsi que les moines orientaux (Égyptiens, Syriens ou Arméniens) ayant fui leur pays à la suite des invasions arabes et vivant en Irlande, d'après les Litanies irlandaises, ou rencontrés par les moines scots lors de leurs voyages en Gaule ou à Rome. Elle insiste aussi sur la *peregrinatio* des moines irlandais sur le Continent, celle de Colomban à Luxeuil en 590, et de ses contemporains à Péronne.

Françoise Henry rappelle aussi les nombreux livres et peintures rapportés de Rome par Benoît Biscop à Wearmouth-Jarrow et les peintures et tentures ornant l'église de Kildare⁹⁴, et montre aussi les influences multiples, tant gréco-romaines tardo-antiques qu'orientales, qui ont pu s'exercer sur l'enluminure insulaire. Une distinction s'opéra au VIII^e siècle entre l'enluminure irlandaise et l'enluminure de Lindisfarne, soumise à la double influence irlandaise et méditerranéenne.

Françoise Henry apportait ainsi une première réponse aux interrogations sur les origines de l'enluminure irlandaise, en montrant tout d'abord l'ancienneté de l'existence de livres dans les monastères. La facture orientale de la fabrication des manuscrits, les multiples contacts avec l'Orient lors de voyages, les influences syriaques et surtout coptes exercées sur l'enluminure, tout tendrait à démontrer, de plus, que les moines irlandais avaient appris l'art de l'enluminure de moines syriens et coptes⁹⁵.

La parution du livre de Masai en 1947 relança le débat. En réponse, l'article concomitant de Nordenfalk⁹⁶, suivi par celui de Françoise Henry sur les manuscrits de Bobbio⁹⁷, permit de prouver l'existence de manuscrits irlandais antérieurs au Livre de Durrow et retraça l'historique de l'enluminure irlandaise avant toute influence anglo-saxonne possible. Françoise Henry soutint par la suite avec passion la thèse de l'origine irlandaise des manuscrits insulaires et devint « la Jeanne d'Arc de l'art irlandais, défendant son indépendance dans un flux continu d'articles spécialisés et d'études approfondies » (« *the Jeanne d'Arc of Irish art, vindicating its independance in a steady flow of specialised papers and comprehensive surveys* »)⁹⁸. Cette position se manifesta surtout par le statut particulier qu'elle accordait à Lindisfarne et par son refus obstiné, pendant des années, d'utiliser le terme « insulaire » pour désigner les manuscrits irlandais.

91 Ead., *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 34-35.

92 E. A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores*, op. cit., t. 2, p. VI-X. Lowe parle de manuscrits insulaires et F. Henry de manuscrits irlandais.

93 F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 43-71.

94 *Ibid.*, p. 47.

95 *Ibid.*, p. 45, 66.

96 C. Nordenfalk, « Before the Book of Durrow », art. cit.

97 F. Henry, « Les débuts de la miniature irlandaise », art. cit.

98 C. Nordenfalk, « One Hundred and Fifty Years of Varying Views on the Early Insular Gospels », art. cit., p. 2.

Elle consacra ainsi dans son ouvrage de 1940 un chapitre à Lindisfarne dont elle évoque « [l'] étrange position dans l'histoire de l'art irlandais » (« *[the] rather strange position in the history of Irish art* »)⁹⁹. Elle argumente que, historiquement fondé en 635 par les moines d'Iona, le monastère ne fut certes irlandais qu'une trentaine d'années mais que l'influence irlandaise persista longtemps après le synode de Whitby. Son désir de prouver l'influence irlandaise à Lindisfarne la conduisit, dans son compte rendu sur le fac-similé du Livre de Lindisfarne, à se demander si Eadfrith, le scribe du manuscrit, n'avait pas séjourné pendant plusieurs années en Irlande, reprenant un article du *Dictionary of National Biography*¹⁰⁰ qui suggérait qu'Eadfrith était cet Eadfrid revenant d'Irlande à qui Aldhelm de Sherborne avait adressé une lettre¹⁰¹. Par la suite, dans ses ouvrages sur l'art irlandais, parus plus de vingt ans après le premier, le chapitre sur Lindisfarne n'apparaît plus et elle le justifie ainsi dans la préface anglaise du premier volume :

De façon assez étrange, alors que certains auteurs attachaient de plus en plus d'importance à Lindisfarne et essayaient d'en faire une sorte de centre d'élaboration du style irlandais, mes propres vues sur le sujet, déterminées par une étude plus détaillée du matériel disponible, évoluaient dans la direction opposée. D'où la suppression d'un chapitre indépendant sur Lindisfarne qui existait dans la première édition¹⁰².

Elle continue dans le corps de l'ouvrage :

La question [de la décoration des manuscrits irlandais] a été rendue confuse dans ces dernières années par une tendance à attribuer à la Northumbrie des manuscrits qui étaient généralement considérés comme irlandais. Il est indéniable que l'un au moins et peut-être plusieurs des manuscrits dont nous nous occuperons ont été écrits à Lindisfarne. Les appeler, pour cela, northumbriens, c'est comprendre mal l'histoire du nord de l'Angleterre à cette époque. Comme les manuscrits de Bobbio, ils appartiennent trop essentiellement à la décoration irlandaise pour qu'il soit possible de les en séparer. Notre propos est d'étudier le développement de l'enluminure dont les caractères sont les mêmes que ceux des autres témoins de style irlandais, que les manuscrits où on la trouve aient été peints en Irlande, à Iona, à Lindisfarne ou sur le continent¹⁰³.

Elle insiste en parlant du scriptorium d'Echternach et des *scriptoria* associés : « rien en vérité ne pourrait montrer plus clairement la futilité des controverses Irlande-Northumbrie que l'existence d'un pareil milieu »¹⁰⁴.

Elle revient donc sur la filiation irlandaise de Lindisfarne et réfute toute appellation rattachant son style à la Northumbrie. De la même façon, elle rejeta pendant longtemps le terme « insulaire » appliqué aux manuscrits. Elle se laissa cependant fléchir dans ses derniers travaux, mais avec réserve : « Il nous arrivera d'employer pour ce faire le terme commode de "manuscrits insulaires", si à la mode depuis quelques années, sans pour cela souscrire à certaines des implications qui, parfois, lui ont été données »¹⁰⁵, ou encore, dans son étude sur le Livre de Kells :

99 F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., chap. IV, « Lindisfarne », p. 72-85, voir p. 72.

100 *Dictionary of National Biography*, vol. 16, 1888, p. 306-307.

101 F. Henry, « The Lindisfarne Gospels », art. cit., dans F. Henry, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 43-44.

102 Ead., *Irish Art*, op. cit., p. XIII-XIV : « Strangely enough, whilst some writers were attaching more and more importance to Lindisfarne and were trying to make it a sort of centre of elaboration of the Irish style, my own views on the subject, determined by a more detailed study of the material available, were evolving in the opposite direction. Hence the suppression of an independent chapter on Lindisfarne which existed in the first edition ».

103 Ead., *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 233/*Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 160. Elle dit déjà la même chose en substance dans *ibid.*, p. XVIII.

104 *Ibid.*, p. 271/*ibid.*, p. 179.

105 *Ibid.*, p. 233/*ibid.*, p. 160.

le Livre de Kells appartient à un groupe distinctif de manuscrits décorés dont les connections sont principalement en Irlande, Écosse et dans le monastère de Lindisfarne dans le nord de l'Angleterre, groupe souvent désigné comme « insulaire » et quoique le mot soit parfois embarrassant tant il est vague, je vais l'utiliser dans cette étude de façon à garder une vue aussi objective que possible de ces réseaux¹⁰⁶.

Françoise Henry n'échappa donc pas aux tendances nationalistes de son époque. Cependant, les réponses qu'elle apporta face aux controverses soulevées par Clapham et Masai étaient appropriées à ce moment-là, étayées par une méthode d'investigation culturelle, historique et artistique solide¹⁰⁷.

Méthode et résultats

Dès son étude sur la sculpture irlandaise, la première préoccupation de Françoise Henry fut de l'étudier en la replaçant dans son contexte¹⁰⁸ et en la comparant aux autres arts dans leur ensemble. On peut appliquer à l'étude des manuscrits la méthode qu'elle décrit à propos de la sculpture irlandaise. Attachée à en reconstituer l'histoire, elle s'efforçait tout d'abord d'en établir une chronologie : « Les points de repère chronologiques qui jalonnent le développement de la sculpture en Irlande... sont en bien petit nombre. Il faut donc s'aider de comparaisons avec d'autres aspects contemporains de l'art irlandais, en particulier l'orfèvrerie et l'enluminure »¹⁰⁹. Elle ajoute que ces différentes techniques se sont fortement influencées réciproquement en Irlande, le travail artisanal étant concentré dans les monastères. À la fin du premier chapitre de sa thèse, appelé significativement « Chronologie », elle dresse, d'après les textes des Annales, une première chronologie des croix en s'appuyant sur certains modèles qu'elle estime sûrs (4 croix), de quelques objets d'orfèvrerie, et des manuscrits, plus approximative, car moins facile à établir, beaucoup de colophons s'étant révélés faux¹¹⁰. Ces datations étaient évidemment appelées à évoluer en fonction des recherches et des nouvelles découvertes, et également des controverses. L'exemple le plus significatif en ce sens est celui du rapprochement qu'elle opéra entre la croix de Fahan Mura (fig. 1) et le Livre de Durrow. Dans un premier article¹¹¹, elle fait tout d'abord un rapprochement entre les entrelacs rubans des stèles de Fahan Mura et d'autres croix du Donegal et les ornements du Livre de Durrow dont elle donne la date, environ 650, sans la justifier¹¹², et date les stèles en conséquence de la fin du VII^e siècle. Puis, dans sa thèse, elle reprend l'étude de Robert Macalister sur cette croix¹¹³, qui y avait déchiffré une inscription en grec (« Gloire et honneur au Père, au Fils et au Saint-Esprit ») comme étant une formule de la petite doxologie (prière courte à la gloire de la Trinité) énoncée

106 F. Henry, *The Book of Kells*, op. cit., p. 150 : « *the Book of Kells belongs to a distinctive group of decorated manuscripts whose connections are chiefly in Ireland, Scotland and in the monastery of Lindisfarne in the north of England. The group is often described as 'Insular', and though the word is sometimes cumbersome in its vagueness, I am going to use it in this study in order to keep as objective a view of these manuscripts as possible.* »

107 C. Farr, « Art History and Empathy : Writing about Insular Manuscript Illumination in the Twentieth Century », art. cit., p. 312.

108 Elle reprochera à John Romilly Allen, sur les travaux duquel elle s'appuie, d'« être plus attentif à la description d'un art qu'à son histoire » ; F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 32.

109 *Ibid.*, p. 10.

110 *Ibid.*, p. 24-25.

111 F. Henry, « Les origines de l'iconographie irlandaise », art. cit., p. 95.

112 Elle la justifiera par la suite d'après le style des entrelacs animaux d'origine germanique (style II, vers 600), selon la classification proposée par B. Salin. F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 58-61. Voir Bernhard Salin, *Die altgermanische Thierornamentik* [1904], Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1935, p. 245-270, p. 341-347 sur les Livres de Durrow, Lindisfarne et Kells. La datation est aussi celle adoptée un peu plus tard par T. D. Kendrick, *Anglo-Saxon Art to A.D. 900*, Londres, Methuen & co., 1938, p. 94 et 105, note 1.

113 Robert A. S. Macalister, « The Inscriptions on the Slab at Fahan Mura, co. Donegal », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 19/2, 1929, p. 89-98.



Fig. 1 : Stèle de Fahan Mura, attribution Andreas F. Borchert.

pour la première fois au concile de Tolède en 633 et utilisée par la suite dans la liturgie mozarabe. Cette inscription permettrait de dater la croix de la seconde moitié du VII^e siècle¹¹⁴, ou même de la fin du siècle¹¹⁵. Elle compare les entrelacs rubans de la croix à ceux du Livre de Durrow¹¹⁶, tout en soulignant que « la date du Livre de Durrow (650 env.) n'est qu'une conjecture »¹¹⁷. Par la suite, elle se contenta de noter que « La présentation générale de la stèle de Fahan est similaire à celle de beaucoup de monuments coptes... l'inscription grecque... montre au moins que les moines de Fahan étaient suffisamment familiers avec le langage de l'Empire d'Orient et étaient probablement en rapport avec lui... »¹¹⁸. Elle date alors le Livre de Durrow de la seconde moitié du VII^e siècle, celui-ci ayant de « nombreux traits archaïques » (*many archaic features*)¹¹⁹, par exemple les entrelacs animaux d'un type germanique du VII^e siècle, la taille réduite des initiales appelées à se développer dans les manuscrits plus tardifs, la page des quatre symboles. Plus tard, la date de la stèle de Fahan Mura ayant été remise en question¹²⁰, elle se borna à indiquer que « les sculptures du Donegal sont

114 F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 15-16.

115 *Ibid.*, p. 96.

116 *Ibid.*, p. 94-96.

117 *Ibid.*, p. 24.

118 *Ead.*, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 56 : « The general outline of the Fahan slab is similar to that of many Coptic monuments... the Greek inscription... shows at least that the monks of Fahan were familiar enough with the language of the Eastern Empire, and were probably in touch with it... »

119 *Ibid.*, p. 63.

120 Robert B. K. Stevenson, « The Chronology and Relationships of Some Irish and Scottish Crosses », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 86, 1956, p. 84-96, ici p. 94-96. Stevenson revient sur le sujet une deuxième fois en 1985. Il date la croix du IX^e siècle. R. B. K. Stevenson, « Notes on the Sculptures at Fahan Mura and Carndonagh, co. Donegal », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 115, 1985, p. 92-95. La question n'est toutefois pas tranchée et a été relancée par Conor Newman, Niamh Walsh, « Iconographical analysis of the Marigold stone, Carndonagh, Inishowen, co. Donegal », dans Rachel Moss (dir.), *Making and Meaning in Insular Art. Proceedings of the fifth International Conference on Insular Art held at Trinity College Dublin, 25-28 August 2005*, Dublin, Four Courts Press, 2007, p. 167-183.

les monuments qui se rapprochent le plus du Livre de Durrow pour cet aspect [entrelacs rubans] du décor»¹²¹ et finit par constater que « la date du manuscrit n'est peut-être pas aussi facile à établir qu'on l'a souvent assumé »¹²².

La chronologie était une étape nécessaire pour mieux connaître cet art¹²³ et situer dans le temps ses différentes manifestations en les reliant entre elles. Françoise Henry s'en servit aussi pour situer les manuscrits irlandais les uns par rapport aux autres. Mais, comme elle le constate finalement, en conclusion de son chapitre sur les manuscrits dans l'art irlandais jusqu'au IX^e siècle, « la chronologie n'est pas le point essentiel d'une étude sur l'enluminure irlandaise. En fait, il est d'une bonne politique, étant donné que nous ne pouvons atteindre que d'infimes débris d'une abondante production, de lui laisser un caractère élastique et un peu flou »¹²⁴. Elle poursuit en proposant une dernière tentative de classement chronologique des manuscrits, en commençant « vers la fin du VII^e siècle et au début du VIII^e siècle, par deux styles à peu près parallèles, celui "de Durrow" — peut-être lié étroitement aux monastères de saint Colomba — et celui "de Lichfield", développé dans un grand centre riche en manuscrits importés »¹²⁵. Elle pose un peu auparavant la question d'un style différent selon les manuscrits, comme un art provincial, et remet en cause le classement chronologique traditionnel des Livres de Durrow, Lindisfarne et Kells, introduit pour la première fois par Bernhard Salin et conforté par Thomas Kendrick¹²⁶ :

On a eu tendance pendant longtemps à considérer que les Livres de Durrow, de Lindisfarne et de Kells jalonnaient une évolution continue de la miniature irlandaise. Il y a peut-être quelque chose de trop systématique dans cette vue. Il se peut qu'il y ait plutôt un style de Durrow qu'une phase de Durrow, et ce style pourrait être celui des monastères colombains qui, par leurs missions du nord de l'Angleterre, étaient en contact constant avec les Saxons¹²⁷.

Cependant, si la chronologie reste relative, il est important de replacer les manuscrits dans le contexte de leur époque. Déjà, dans le premier chapitre de sa thèse, elle utilise les sources écrites irlandaises, principalement les Annales historiques, tout en reconnaissant qu'elles étaient peu bavardes au sujet de l'érection des croix, ce qui ne l'empêche pas de s'appuyer sur ces mêmes sources dès qu'elles donnent une indication qui peut servir à l'établissement d'une chronologie plus précise¹²⁸. Elle cite aussi plusieurs fois l'œuvre de Bède le Vénérable au cours de l'ouvrage¹²⁹. Ce sont ces « documents historiques les plus importants pour l'histoire de l'Irlande »¹³⁰, auxquels elle adjoint la *Vita Columbae* d'Adamnán, dont elle donne les références au début du premier volume de *L'Art irlandais* paru chez Zodiaque, à la bibliographie volontairement réduite à l'essentiel. Elle y ajoute

121 F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 239/*Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 169.

122 *Ibid.*, p. 241/*Ibid.*, p. 173.

123 F. Henry, « L'art irlandais du VIII^e siècle », art. cit., p. 138.

124 *Ead.*, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 283/*Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 202.

125 *Ibid.*, p. 283/*Ibid.*, p. 202.

126 B. Salin, *Die altgermanische Thierornamentik*, op. cit., p. 341-347. H. D. Kendrick, *Anglo-Saxon art*, op. cit., p. 94-96, où il classe le monogramme XPI de Mt. 1,18 par ordre de taille croissante et en détermine la succession des manuscrits. À ce sujet, N. Netzer, « New Finds versus the Beginning of the Narrative on Insular Gospel Books », dans Colum Hourihane (dir.), *Insular and Anglo-Saxon Art and Thought in the Early Medieval Period*, Princeton/University Park, Princeton University/Penn State University Press, « Index of Christian Art. Occasional Papers », 2011, p. 3-13, voir p. 3-4.

127 F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 241/*Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 173. Voir aussi *Ead.*, « The Lindisfarne Gospels », art. cit., dans *Ead.*, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 45-46.

128 F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 16-20.

129 *Ibid.*, p. 61-62, 141, 150, 158-159, 171-174. Elle cite aussi *La Vie de sainte Brigitte* par Cogitosus pour sa description de l'église de Kildare, p. 173-175.

130 *Ead.*, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 9.

pour le volume suivant la « Guerre des Irlandais contre les étrangers » (*Cogadh Gáedhel re Galliabh*) et la Chronique anglo-saxonne¹³¹, puis au troisième volume, l'œuvre de l'historien du ^{xvii}^e siècle Geoffrey Keating¹³².

Françoise Henry précise dès 1940 pourquoi il est nécessaire d'utiliser les sources écrites irlandaises : constatant que l'art irlandais « apparaît alors comme un dernier développement magnifique de l'art celtique », elle souligne que :

l'intérêt spécifique de cette dernière phase est qu'elle atteint son plus haut développement à une époque pendant laquelle il y a beaucoup de documents écrits. En conséquence, une analyse des méthodes de l'artiste du ^{viii}^e siècle, à la lumière des écrits historiques et de la littérature contemporaine, nous donne une clé pour comprendre les phases antérieures préromaines de l'art celtique continental¹³³.

Françoise Henry consacre donc toujours dans ses ouvrages un (ou plusieurs) chapitre(s) à l'histoire de l'Irlande, et à l'histoire des monastères, permettant de remettre dans son contexte l'art irlandais qu'elle étudie, en s'appuyant sur les sources historiques, non seulement les Annales et l'œuvre de Bède le Vénérable, mais aussi, entre autres, les écrits hagiographiques (*Cogitosus*, *Adamnán*, les Vies de Patrice et autres Vies de saints publiées). L'absence de lecture des textes est la première critique qu'elle adresse à Masai dans le compte rendu de son livre. De même, c'est l'absence d'un chapitre sur l'histoire du monastère qu'elle reproche principalement aux auteurs du fac-similé du Livre de Lindisfarne.

Elle n'utilise pas uniquement les sources écrites historiques pour comprendre l'art irlandais mais aussi les récits littéraires et mythologiques mêlés de poésie, qu'elle cite en premier lieu dans sa thèse pour commenter les scènes de chasse et de guerre¹³⁴, en particulier les récits du cycle de Finn et du cycle d'Ulster avec son récit central de la *Táin Bó Cúalnge* (Razzia des vaches de Cooley), mais aussi l'*Acallamh na Senórach* (Dialogue des Anciens) ou les mythes du *Lebor Gabála Éirenn* (Livre des Invasions de l'Irlande). Un peu plus tard¹³⁵, elle compare l'art de perpétuelle transformation des entrelacs animaux, « oscillant entre le réel et l'impossible », aux vies successives de Tuan Mac Cairill racontées dans la littérature irlandaise, et poursuit en citant les descriptions fantastiques du voyage de Maeldúin. Elle cite encore ces extraits en conclusion de ses ouvrages sur l'art irlandais¹³⁶ et bien d'autres encore dans le corps des ouvrages, tant la littérature irlandaise semble l'avoir fascinée.

La mise en contexte historique et littéraire est ainsi primordiale pour une meilleure compréhension de l'art irlandais. Dans le même ordre d'esprit, Françoise Henry se déplace pour examiner les manuscrits qu'elle décrit. Ainsi, elle a pu étudier le Livre de Lichfield dérelié dans l'atelier de Robert Powell¹³⁷, elle a examiné le Livre de Kells par trois fois au moins¹³⁸, elle a emprunté avec Geneviève Marsh-Micheli le chemin de Colomban pour étudier les manuscrits de Bobbio¹³⁹; elle signale au début de son article sur les manuscrits des ^{xi}^e et ^{xii}^e siècles conservés dans une dizaine de

¹³¹ *Ibid.*, vol. 2, p. 7-8.

¹³² *Ibid.*, vol. 3, p. 8.

¹³³ *Ead.*, *Irish Art in the Early Christian Period*, *op. cit.*, p. xvii : « It then appears as a last magnificent development of Celtic art ... the special interest of this later phase is that it reaches its highest development in a period for which we have many written documents. Hence an analysis of the methods of the eighth-century Irish artist, in the light of historical records and contemporary literature, gives us a key to earlier pre-Roman phases of Continental Celtic art. »

¹³⁴ *Ead.*, *La Sculpture irlandaise*, *op. cit.*, p. 117-121.

¹³⁵ *Ead.*, « L'Art irlandais du ^{viii}^e siècle », *art. cit.*, p. 142-144.

¹³⁶ *Ead.*, *L'Art irlandais*, *op. cit.*, vol. 1, p. 295-296/*Irish Art in the Early Christian Period*, *op. cit.*, p. 195-197.

¹³⁷ *Ead.*, « The Lindisfarne Gospel », *art. cit.*, dans *Ead.*, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, *op. cit.*, vol. 2, p. 45-46. *Ead.*, *L'Art irlandais*, *op. cit.*, vol. 1, p. des remerciements. *Ead.*, *Irish Art in the Early Christian Period*, *op. cit.*, p. 183, note 1.

¹³⁸ Voir plus loin.

¹³⁹ G. Marsh-Micheli, « Preface », dans F. Henry, G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, *op. cit.*, vol. 2.

bibliothèques qu'elle les a tous examinés, sauf deux d'entre eux à New York et à Vienne en Autriche, étudiés sur microfilm¹⁴⁰. Cette confrontation matérielle avec les manuscrits est essentielle pour leur étude et leur compréhension, et l'un des reproches qu'elle fait à Masai est de n'avoir jamais vu les manuscrits qu'il étudie et d'utiliser des informations de seconde main, alors qu'il aurait pu attendre quelques mois avant la parution de son ouvrage afin de se déplacer pour voir les manuscrits¹⁴¹.

Mais Françoise Henry est avant tout une historienne de l'art et l'essentiel de sa méthode relève de cette discipline. Partant de la constatation que les différentes techniques, sculpture, orfèvrerie, enluminure se sont fortement influencées réciproquement en Irlande, le travail artisanal étant concentré dans les monastères¹⁴², elle pose comme première étape l'étude par la comparaison des différents arts entre eux. Cette comparaison est une constante dans l'ensemble de ses travaux, et explique le plan général de ses ouvrages sur l'art irlandais. Ainsi, le Livre de Durrow, dont elle avait déjà reconnu le lien avec les stèles du Donegal, a aussi reçu l'influence de l'orfèvrerie, par l'ajout de petites feuilles reliant les spirales entre elles : « les spirales sont réunies par des triangles courbes agrémentés des habituels petits bouquets de feuilles. Tout cela, nous l'avons vu déjà dans les émaux »¹⁴³, et par l'apport de l'ornement animal :

...il ressort clairement que l'animal du Livre de Durrow est une imitation d'un animal germanique du Style II de la classification de Bernhard Salin, et plus spécialement de la version saxonne de cet animal. Sur ce point, l'accord est unanime. Mais à qui n'aborde pas l'enluminure après une étude détaillée de l'orfèvrerie irlandaise, cette intrusion saxonne peut paraître déconcertante¹⁴⁴.

Cependant, pour aboutir à un classement plus précis des œuvres les unes par rapport aux autres, la comparaison ne suffit pas et elle détaille alors sa méthode, qu'elle dit inspirée de l'archéologie des âges du Bronze et du Fer : « il faut décomposer la décoration irlandaise en ses principaux éléments, et analyser séparément l'évolution de chacun d'eux »¹⁴⁵, en évitant de considérer un ornement isolé mais en étudiant l'ensemble d'un objet ou d'une sculpture. Les modifications, infimes parfois, des motifs décoratifs, apparaissent alors et permettent de les distinguer. Le plan de sa thèse applique cette méthode d'analyse en consacrant dans sa première partie des chapitres par type de décors — décor curviligne, ornement animal, entrelacs, décor angulaire, feuillages. Pour chacun de ces ornements, elle détaille les variantes, les analyse et les date dans la mesure du possible. Par exemple, l'entrelacs, motif hérité de la vannerie ou du tissage sous forme de grille ou de torsade, originaire de l'Orient, change de structure par rupture des fils ou par l'apparition du nœud, connu à partir du VII^e siècle en Angleterre¹⁴⁶. Le Livre de Durrow est un « véritable répertoire d'entrelacs » en ce sens, avec des tracés souvent complexes, « combinaison de nœuds et de boucles », l'imitation d'entrelacs oriental construit à partir d'un seul fil, l'entrelacs ruban à double contour¹⁴⁷.

Françoise Henry appliqua également cette méthode à l'enluminure des manuscrits. Partant de la décoration des initiales dans les manuscrits anciens de Bobbio¹⁴⁸, elle montre comment les petits ornements hérités des manuscrits italiens ou byzantins (torsades, crochets terminaux avec

140 Ead., « A Century of Irish Illumination (1070-1170) », art. cit., note 1.

141 F. Henry, S. P. Ó Riordáin « Irish Culture in the Seventh Century. I. A Recent Book by a Belgian Scholar », art. cit.

142 Ead., *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 10. Ead., « L'art irlandais du VIII^e siècle », art. cit., p. 135.

143 Ead., *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 239/*Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 169.

144 Ibid.

145 Ead., *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 11. Voir aussi note 2. Elle a aussi étudié avec Focillon l'analyse des formes (voir Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, E. Leroux, 1934) et suit la méthode initiée pour l'évolution de l'entrelacs par Jurgis Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, E. Leroux, 1929.

146 F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 89-92.

147 Ibid., p. 94.

148 Ead., « Les débuts de la miniature irlandaise », art. cit., dans Ead., G. Marsh-Micheli, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 2, p. 21-25.

début de spirales, poissons) ou de l'art copte (pointillés) ainsi que quelques illustrations dans des cadres (croix, fleur) ont été repris et utilisés de façon distinctive dans l'enluminure irlandaise et comment ils se sont développés. Les crochets terminaux des lettres, par exemple, s'ils s'enroulent légèrement dans certains manuscrits italiens, deviennent de véritables spirales dans les initiales des manuscrits irlandais de Bobbio, en même temps que la lettre s'incurve : « nous avons là l'indication encore balbutiante de ces deux grandes caractéristiques de la calligraphie ornementale irlandaise : la déformation de la lettre en un élément de décor et sa floraison en extrémités foisonnantes de spirales »¹⁴⁹. La grande majuscule descendant à mi-page ou jusqu'en bas de la page annonce déjà les initiales des manuscrits irlandais du VII^e — VIII^e siècle, et le cadre orné, hérité de la reliure copte, a déjà toutes les caractéristiques de la page-tapis¹⁵⁰. La comparaison avec les manuscrits irlandais de la même époque (Cathach, Antiphonaire de Bangor) montre les mêmes caractéristiques des initiales : spirales terminales, petits crochets ; seules les petites feuilles reliant les spirales diffèrent, provenant de la technique de l'orfèvrerie irlandaise du VII^e siècle¹⁵¹.

Le résultat de cette analyse des ornements dans les initiales ornées est un des critères de classement des manuscrits de la fin du XI^e siècle et début du XII^e siècle qu'elle effectua plus tard¹⁵² : décoration traditionnelle — entrelacs en fil de fer et à rubans, terminaisons des initiales par des spirales et petites têtes d'animaux, fond de couleur ; décoration avec des motifs de feuillage et d'animaux ; décoration de bêtes et serpents.

L'ensemble des éléments de cette méthode a pour objectif d'appréhender au mieux l'époque de création de cet art afin de le comprendre : « Afin de voir l'art irlandais dans sa perspective réelle, nous devons recréer autant que possible l'atmosphère dans laquelle l'artiste a travaillé »¹⁵³. Françoise Henry décrit le style de chaque manuscrit selon sa perception de l'ensemble de la décoration : ainsi dans le Livre de Durrow comme sur les croix de Fahan, Carndonagh et Reask, « la décoration est régie par un sentiment de la valeur des espaces réservés, de formes simplifiées et aisément lisibles, combinées paradoxalement, avec un amour de la complexité, des motifs étroitement entrelacés »¹⁵⁴ ; ou encore, pour le seul Livre de Durrow : « toute cette décoration aboutit à des effets d'une certitude et d'une clarté étonnantes, dues en partie à la simplicité des moyens. Mais l'assurance de cette façade ne dissimule complètement ni un certain fond de sauvagerie, ni l'impétuosité d'un art en plein élan créateur »¹⁵⁵ ; la décoration du Livre de Lindisfarne présente, elle, « une majesté retenue et architecturale [...] mais aussi une sorte de perfection gelée »¹⁵⁶ ; dans le Livre de Saint-Gall (Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 51) : « le dessin manque parfois un peu de finesse mais est capable d'une grande énergie »¹⁵⁷. Son analyse la conduit parfois à donner à l'enlumineur un caractère d'après son style, de façon extrêmement vivante : ainsi, « Mac Regol donne l'impression d'une personnalité véhémement »¹⁵⁸. Le procédé est surtout utilisé dans sa première étude du Livre de Kells : l'humeur de l'enlumineur principal, baptisé l'Orfèvre, est « grave, un mélange de violence

149 *Ibid.*, p. 23.

150 *Ibid.*, p. 24.

151 *Ibid.*, p. 26-27.

152 *Ead.*, « A Century of Irish Illumination (1070-1170) », art. cit.

153 F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. xvii : « To see Irish art in its true perspective we must recreate as far as possible the atmosphere in which the artist worked. »

154 *Ibid.*, p. 62 : « the decoration is ruled by a feeling for the value of reserved spaces, of simplified and easily legible shapes combined, paradoxically, with a love for intricacies, for closely interwoven patterns. » Repris dans *Ead.*, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., vol. 1, p. 169.

155 *Ead.*, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 238/*Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., vol. 1, p. 169.

156 *Ead.*, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 78 : « a restrained and architectural majesty [...] but also a sort of frozen perfection. »

157 *Ead.*, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 283/*Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 197.

158 *Ibid.*, p. 283/*Ibid.*, p. 198.

et de subtilité, une sorte d'intoxication décorative » (« *grave, a mixture of violence and subtlety, a sort of decorative intoxication* »), le deuxième est le Portraitiste, dont le « cœur est réellement dans le dessin des personnages » (« *his heart is really in the design of figures* »), l'Illustrateur, quant à lui, est un « peintre sauvage et erratique [...] il est audacieux, sûr de lui, ose représenter ses personnages en mouvement, et est par moments une sorte de visionnaire »¹⁵⁹. Françoise Henry témoigne ici d'une empathie avec la décoration des manuscrits et avec leurs enlumineurs. La description qu'elle en fait semble reposer sur des impressions subjectives qui sont constamment justifiées en amont par son travail d'analyse, mais qui montrent aussi « la créativité et la vision presque poétique [de son] travail »¹⁶⁰.

Au terme de cette étude de l'ornement et de son évolution, Françoise Henry fait deux constatations. Tout d'abord, elle pose la question du sens : « quoique nous ayons perdu la clef de leur signification exacte, il ne peut guère y avoir de doutes que les spirales, les motifs de zigzags, les entrelacs ne sont pas de vulgaires "ornements" »¹⁶¹. Elle propose alors quelques pistes d'interprétation pour ces ornements remontant à la plus haute Antiquité : l'eau pour l'entrelacs, une association végétale (vigne) plutôt que solaire pour la spirale, le soleil et le feu pour les motifs en clé, apparentés aux swastikas, et parle de « devinette sacrée »¹⁶².

Elle attire ensuite l'attention sur des changements subtils dans la symétrie des ornements construits à l'aide du compas et de grilles, à tel point qu'on aboutit à quelque chose de « paradoxal : l'emploi d'instruments de géométrie mis au service de la construction de motifs décoratifs irréguliers »¹⁶³, et compare cette « tendance à employer asymétrie et équivalences » à l'art poétique irlandais, « un des plus extraordinaires systèmes poétiques qui soient, où rimes et assonances se combinent et s'enchevêtrent en d'inextricables réseaux »¹⁶⁴. Ainsi, la méthode employée par Françoise Henry, fondée sur l'analyse des sources historiques et littéraires autant qu'artistiques, le large éventail des analyses comparatives qu'elle effectue, son expérience d'archéologue habituée à s'appuyer sur des faits concrets et son pragmatisme l'ont conduite à exprimer ses vues de façon claire et relativement neutre et à avancer ses opinions de façon prudente et argumentée.

Le Livre de Kells

Le Livre de Kells, dont elle fit paraître en 1974, l'année de sa retraite, un fac-similé partiel — toutes les enluminures pleine page et des exemples de pages d'écriture, présentées dans l'ordre du manuscrit — en couleur, accompagné d'une étude de quatre-vingts pages¹⁶⁵, semble avoir exercé sur Françoise Henry une fascination particulière dès le début de ses études sur l'art irlandais. Voici ce qu'elle en dit dès 1933 dans sa thèse sur la sculpture irlandaise :

Ce livre trop souvent cité ne peut être invoqué qu'avec précaution. Il n'est pas l'œuvre homogène d'un seul peintre, comme la plupart des autres manuscrits. C'est une sorte d'encyclopédie de l'art irlandais et même d'une partie des arts étrangers contemporains, une collection dont l'éclectisme, l'incohérence et la diversité n'ont leur pendant que dans l'ensemble des sculptures extraites de la tombe d'Oseberg,

159 Ead., *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 144-146 : « *wild, erratic painter [...], he is audacious, sure of himself, dares to set his figures in motion, and is at times a sort of visionary.* »

160 H. Richardson, « Bibliography of Dr. Françoise Henry », dans *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 3, p. 431 : « *the creativity and almost poetic vision of Dr Henry's work.* »

161 F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 292/*Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 205.

162 Ibid., p. 293/*Ibid.*, p. 205.

163 Ibid., p. 299/*Ibid.*, p. 218.

164 Ibid., p. 299/*Ibid.*, p. 216.

165 F. Henry, *The Book of Kells*, op. cit.

en Norvège. Il faudrait, pour bien le comprendre, l'étudier avec la méthode que M. Scheteling¹⁶⁶ a appliquée aux sculptures norvégiennes, grouper les œuvres de chaque peintre et les distinguer les uns des autres. On en isolerait un d'abord, qui, suivant un plan primitif aurait dû être le seul, l'auteur de la première page de chacun des Évangiles, du monogramme du Christ, et de cette étonnante page de garde maintenant déplacée qu'on appelle la page des huit cercles (fig. 2). C'est un orfèvre condamné au parchemin. Il cisèle ses ornements comme dans le métal. Sa nostalgie des ors et des bronzes s'affirme jusque dans ses couleurs, ce jeu étonnant des jaunes et des rouges sur fond sombre qui n'admet le pourpre et le bleu que peu à peu et surtout dans les dernières pages. Il cisèle un inextricable réseau de spirales et d'animaux rubanés. Quoiqu'il aime des décorations plus touffues, son inspiration n'est pas bien loin de celle du peintre du Livre de Lindisfarne. Plus d'une de ses compositions, plus d'un de ses groupements de spirales en procèdent. Il est le plus archaïque, sinon peut-être en âge, du moins en tradition, des décorateurs du manuscrit¹⁶⁷.



Fig. 2 : Dublin, Trinity College Library, MS 58, fol. 33r, licensed under the terms of CC-BY 4.0, The Board of Trinity College Dublin

Dès ces premières lignes sur le manuscrit, Françoise Henry en évoque donc la richesse artistique et les multiples influences, et propose dès l'abord une méthode de travail pour étudier ses enluminures. Elle distingue déjà plusieurs enlumineurs et donne au plus important le nom d'Orfèvre, nom qu'elle reprendra par la suite dans ses autres ouvrages¹⁶⁸ et dans le fac-similé¹⁶⁹. Elle lui attribue des enluminures et décrit précisément sa façon de travailler. La description est trop précise, et la fascination exercée dès l'abord par ce manuscrit perce trop nettement pour qu'elle se

166 Haakon Shetelig, *Préhistoire de la Norvège*, Oslo/Leipzig, H. Aschehoug/O. Harrasowitz, 1926.

167 F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit., p. 51-53.

168 Ead., *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 144 ; Ead., *L'Art irlandais*, vol. 2, *Données historiques l'art au IX^e et X^e siècles*, p. 95/*Irish Art during the Viking Invasions (800-1020 AD)*, op. cit., p. 74.

169 Ead., *The Book of Kells*, op. cit., p. 212.

soit contentée de reproductions — elle cite l'ouvrage de Sullivan¹⁷⁰ — et ne l'ait pas vu. Effectivement, au détour d'une phrase, elle signale l'avoir vu à la fin des années vingt, et décrit comment une vingtaine de feuillets s'étaient détachés de l'ancienne reliure et étaient conservés à part dans une pochette¹⁷¹. Il est donc plus que vraisemblable qu'elle a pu le feuilleter pour l'étudier. Ainsi, si ce n'est dès son premier voyage de découverte en Irlande en 1926, du moins lors de voyages ultérieurs faits à l'occasion de l'écriture de sa thèse, pour laquelle elle avait obtenu des bourses¹⁷², elle avait fait le déplacement au Trinity College et obtenu les autorisations nécessaires — sans doute plus facilement qu'aujourd'hui — pour étudier ce manuscrit. Elle y eut à nouveau accès pour son ouvrage de 1940 — « quand on tourne les pages du livre » (« *when one turns the pages of the book* »)¹⁷³ — pour approfondir son étude. Elle en donne une analyse plus complète et insiste sur les influences orientales, de Syrie et d'Égypte copte mais aussi de l'Orient grec et byzantin, des enluminures¹⁷⁴. Les portraits des évangélistes en sont un exemple : le modèle grec de l'évangéliste écrivant a été suivi dans le Livre de Lindisfarne, mais la représentation habituelle en Irlande est celle de l'évangéliste debout ou assis de face et tenant un livre, dérivée des manuscrits syriaques et coptes (Évangiles de Rabula), elle-même empruntée à la mosaïque ou à la fresque. La figure de l'évangéliste assis peut aussi avoir comme modèle les anciennes représentations impériales byzantines, l'influence byzantine se manifestant aussi dans le tracé des sandales à l'antique. La représentation de la Vierge à l'Enfant est à rapprocher quant à elle de celle d'un manuscrit copte conservé à la Pierpont Morgan Library de New York.

Françoise Henry poursuit dans son étude¹⁷⁵ le programme qu'elle avait établi dès sa thèse en groupant les œuvres de chaque peintre — elle identifie trois peintres principaux — de façon à les distinguer les uns des autres, en commençant par le premier d'entre eux, l'Orfèvre. Elle lui attribue la croix à huit cercles, les initiales de début d'évangile (sauf celui de Luc, *Quoniam*) et la page d'initiale du *Chi-Rho*. Sa technique semble ciselée dans les métaux précieux, l'émail ou le nielle, son travail, très fin, n'est jamais confus, en particulier dans le dessin des spirales, son répertoire d'ornements est traditionnel, sans végétal, et il ne vise pas à la symétrie mais la détruit de manière subtile. Le Portraitiste, qui emploie le même répertoire d'ornements que l'Orfèvre, n'a pas la même virtuosité, il est plus apte aux portraits et se voit attribuer le portrait du Christ et des deux évangélistes restants du manuscrit (Matthieu et Jean), la page d'initiales de Luc (*Quoniam*) et les pages aux quatre symboles dans un cadre rectangulaire. Au troisième, l'Illustrateur, elle attribue les scènes de l'Arrestation, de la Tentation, le portrait de la Vierge, la page du *Tunc crucifixerunt* et la page des quatre symboles autour d'une croix en X. Il a une idée brutale de la couleur et sauvage du dessin mais il crée cependant quelques-unes des pages les plus étonnantes du livre. Françoise Henry distingue en outre un quatrième illustrateur, celui de la page d'initiale *Nativitas* et de nombreuses initiales dans le texte, qui dessine les animaux de la ferme et les plantes et apporte une note de vie quotidienne à l'illustration du manuscrit. Elle postule enfin l'existence d'élèves plus ou moins doués à côté des grands artistes.

Elle termine son étude¹⁷⁶ en insistant sur le caractère exceptionnel du Livre de Kells, préparé et annoncé par *Lindisfarne* et *Saint-Gall*, mais qui les surpasse tellement qu'il est très difficile de trouver son origine exacte et ses connexions, ses influences externes. Elle date et localise le manuscrit d'après quelques détails précis d'ornementation : on doit à l'orfèvre l'introduction d'entrelacs dans

170 E. Sullivan, *The Book of Kells*, op. cit.

171 F. Henry, *The Book of Kells*, op. cit., p. 152.

172 James White, « Françoise Henry », *Studies*, 1975 Winter, p. 307-312, ici p. 308-309. H. Richardson, « Françoise Henry », op. cit. (<https://www.dib.ie/index.php/biography/henry-francoise-a3940>, consulté le 16.10.22).

173 F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 144.

174 *Ibid.*, p. 135-136, p. 142-143.

175 *Ibid.*, p. 144-147.

176 *Ibid.*, p. 148.

le centre des spirales, une caractéristique de la fin du VIII^e siècle ; les spirales offrent une série de disques séparés souvent groupés dans des cercles comparables à celles des croix d'Iona. Il est donc tout à fait possible que tout (ou une grande partie) du travail ait été fait à Iona, et terminé à Kells, entre 760-770 et 815-820, sur plusieurs années.

L'étude du Livre de Kells était suffisamment approfondie en 1940 pour que Françoise Henry ne change rien à la description du manuscrit dans *L'Art irlandais*¹⁷⁷, paru quelque vingt ans plus tard, qu'elle traduit presque mot à mot dans la version française. Par contre, elle localise l'écriture du manuscrit pour sa majeure partie à Kells¹⁷⁸, à cause des analogies entre la sculpture de la croix de la Tour avec l'enluminure, même s'il a été commencé à Iona. Elle étudie ensuite de façon plus approfondie les différents contacts, si difficiles à établir, qui contribuèrent à son enluminure, et examine en particulier l'influence carolingienne possible des manuscrits de l'école du Palais (ou école d'Ada), postulée par Albert M. Friend¹⁷⁹. Elle réaffirme l'origine orientale probable, et non carolingienne, de l'influence exercée sur les enluminures en pleine page du Livre de Kells (Vierge à l'Enfant, Tentation, Arrestation, portraits du Christ et des évangélistes)¹⁸⁰. Puis elle aborde la question de l'illustration des tables de canons, qu'elle avait laissée de côté dans son étude précédente. S'appuyant sur les travaux de McGurk et de Nordenfalk¹⁸¹, elle conclut que les erreurs semblables dans les tables des manuscrits insulaires et carolingiens sont dues à des difficultés analogues et non à des prototypes communs. D'une manière générale, les rapports avec l'art carolingien sont étroits mais de l'ordre des échanges et de sources communes¹⁸². Elle souligne aussi les liens, favorisés sans doute par la présence de manuscrits orientaux, avec les manuscrits enluminés dans la région d'Amiens (Psautier d'Amiens en particulier), qui était une étape irlandaise (Péronne), et les influences irlandaises exercées sur les manuscrits de Tours et l'école franco-insulaire¹⁸³.

La dernière rencontre de Françoise Henry avec le Livre de Kells eut lieu à l'occasion de l'édition du fac-similé et de son étude du manuscrit, parue au moment de son départ à la retraite, en 1974¹⁸⁴. La note en préface indique que le but de l'édition de ce fac-similé est de montrer l'illustration et l'ornementation du Livre de Kells en couleur. Elle précise que le fac-similé reproduit 93 pages du manuscrit et 6 demi-pages, en tout 126 planches comme l'indique le sous-titre, plus 30 planches de détails très agrandis. Toutes les enluminures en pleine page sont reproduites ainsi qu'une sélection de pages de texte montrant l'ornementation. L'ouvrage a été édité avec le plus grand soin et le souci de l'exactitude : les pages sont présentées dans l'ordre du manuscrit, le verso des folios originaux sur la page de gauche, le recto à droite ; la dimension est au plus près de la dimension réelle des feuillets, avec une distorsion d'au maximum 3 % due aux contraintes engendrées par les conditions de photographie d'un manuscrit aussi important¹⁸⁵.

177 Ead., *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 2, p. 83-97/*Irish Art during the Viking Invasions (800-1020 AD)*, op. cit., p. 68-77. Elle tient compte cependant de la nouvelle reliure effectuée par Powell et des nouvelles attributions des enluminures ; ainsi, le portrait de l'évangéliste Marc (ou Luc) devient celui du Christ. Voir Roger Powell, « The Book of Kells, the Book of Durrow, Comments on the Vellum, the Make-up and other Aspects », *Scriptorium*, 10, 1956, p. 3-21.

178 F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 2, p. 84/*Irish Art during the Viking Invasions (800-1020 AD)*, op. cit., p. 70.

179 Albert M. Friend, « The Canon Tables of the Book of Kells », dans *Medieval Studies in Memory of A. Kinsley Porter*, éd. Wilhelm R. W. Koehler, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, « Harvard-Radcliffe Fine Arts Series », 1939, t. 2, p. 611-666.

180 F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 2, p. 97-101/*Irish Art during the Viking Invasions (800-1020 AD)*, op. cit., p. 77-83.

181 P. MacGurk, « Two Notes on the Book of Kells and its Relation to Other Insular Gospel Books », *Scriptorium*, 9, 1955, p. 105-107. C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln : kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Göteborg, O. Isacson, 1938.

182 F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 2, p. 101-104/*Irish Art during the Viking Invasions (800-1020 AD)*, op. cit., p. 83-88.

183 *Ibid.*, p. 81-83 et 149-150/*Ibid.*, p. 64-67 et 93-94 et 64-67.

184 Ead., *The Book of Kells*, op. cit.

185 Les photographies ont été prises par John Kennedy, The Green Studio, Dublin, dans la bibliothèque du Trinity College.

Françoise Henry présente en introduction le Livre de Kells comme « l'un des plus beaux manuscrits occidentaux du haut Moyen Âge » (« *one of the most splendid Western manuscript of the early Middle Ages* »)¹⁸⁶ dont le texte est jalonné d'ornements et d'enluminures. Elle insiste sur sa volonté de dépasser les controverses sur l'origine du manuscrit pour se concentrer uniquement sur l'étude de « cette qualité même de l'ornement, la façon dont il est utilisé dans le manuscrit et ses relations avec le texte »¹⁸⁷. Elle approfondit ainsi son analyse du manuscrit en plusieurs chapitres : le manuscrit, sa décoration, l'iconographie, le répertoire d'ornements et les peintres. Elle reprend tout d'abord l'histoire du manuscrit qu'elle replace dans son contexte parmi les autres manuscrits insulaires, en donne une description codicologique, et insiste sur « l'extraordinaire manque de soins avec lequel le texte a été traité », compensé par « la grande ingéniosité des peintres pour cacher les erreurs » et sur « le traitement incroyablement irresponsable des tables des canons »¹⁸⁸ dont elle note aussi que les numéros de section ont été omis dans le texte, rendant ainsi les tables inopérantes. La décoration et la taille du manuscrit en font un livre d'autel, fait pour être exposé ouvert lors des grandes cérémonies. Dans l'écriture du texte, Françoise Henry distingue trois mains différentes (A, B et C), « très proches l'une de l'autre et se confondant parfois l'une avec l'autre » : « Il n'y a pas de traits fondamentalement différents ni dans le traitement des lettres ni dans la ponctuation, simplement un usage légèrement différent du même type d'écriture »¹⁸⁹, apprise dans le même scriptorium. Puis elle donne une analyse des couleurs effectuée par lumière fluorescente par le laboratoire du British Museum, pour laquelle elle note la présence du bleu et du blanc et l'utilisation de plusieurs couches de couleurs différentes l'une sur l'autre. Elle reprend page par page, dans son analyse de la décoration, les tables des canons et en souligne les incohérences, puis insiste sur le statut d'icône, et non d'illustration, de la Nativité, de la page de la Vierge et l'Enfant, et détaille par évangile les enluminures pleine page ne faisant pas partie du programme traditionnel d'introduction des évangiles, en indiquant celles qui étaient prévues et non exécutées. Elle en conclut que « la recension rapide des pages illustrées [...] n'a révélé aucun schéma vraiment défini dans le choix et la distribution des sujets »¹⁹⁰. Puis elle reprend évangile par évangile le détail des initiales ornées. Elle constate à propos du texte de Matthieu que « beaucoup d'entre elles correspondent aux commencements des sections eusébiennes non numérotées » dans les marges, et que « très peu semblent avoir un rapport étroit avec la signification du texte correspondant »¹⁹¹. Dans l'ensemble du manuscrit, les passages concernant la Passion ont une plus grande richesse des initiales ainsi que les prières et certains passages importants (Béatitudes, Magnificat, Pater Noster, Cantique de Zacharie, histoire de Marie-Madeleine).

Le chapitre suivant, sur l'iconographie, replace les enluminures dans le contexte des autres manuscrits des époques paléochrétienne, mérovingienne et carolingienne et s'efforce d'explorer « ce territoire brumeux entre ornement et illustration qui donne au livre sa profondeur de mystère, où on craint de sur-interpréter et de prêter une signification ésotérique là où l'intention est simplement un beau jeu de lignes, alors même que quelques détails significatifs semblent excuser

186 F. Henry, *The Book of Kells*, op. cit., p. 149.

187 *Ibid.*, p. 149 : « *this very quality of the ornament, the way in which it is used in the manuscript, and its relationship to the text.* »

188 *Ibid.*, p. 153 : « *the extraordinary carelessness with which the text has been handled [...] The treatment of the canon-tables [...] is unbelievably irresponsible [...], the painters show a great resourcefulness in hiding the errors.* »

189 *Ibid.*, p. 154 : « *very close to each other and at times nearly merging into each other. [...] There are no fundamentally different features, either in treatment of letters or in punctuation, simply a slightly different handling of the same type of writing.* »

190 *Ibid.*, p. 173 : « *This rapid review of the illustrated pages [...] has revealed no very definite scheme in the choice and distribution of the subjects.* »

191 *Ibid.*, p. 174 : « *Many of them correspond with beginnings of the un-numbered Eusebian sections. [...] Very few seem to have a close connection with the meaning of the corresponding text.* »

la spéculation audacieuse »¹⁹². Elle replace le portrait de la Vierge dans le contexte des manuscrits et des icônes d'Orient, l'interprétant comme Vierge de tendresse autant que Vierge nourricière, et la relie avec Iona et Lindisfarne. Elle note l'absence remarquable de *Majestas Domini* malgré un portrait du Christ et des pages des quatre symboles, et remarque que les symboles des tables de canons ont une « fonction presque mnémonique » (« *almost mnemonic function* »)¹⁹³. Elle s'interroge sur le choix des animaux de la page du Chi-Rho et leur symbolique, insiste sur l'origine byzantine du diable noir dans la Tentation, et sur la pose d'Osiris, d'origine copte. Elle voit, enfin, dans la figure surgissant derrière le cadre du portrait de Jean une incarnation du Verbe. Elle consacre ensuite un chapitre entier à l'étude du répertoire des ornements. Elle souligne la tendance prononcée à coupler entrelacs et spirales et l'utilisation fréquente et inhabituelle du feuillage. Elle indique un motif angulaire en labyrinthe aux folios 32 v et 3r, équivalent à ce qu'on trouve sur les broches hiberno-vikings du IX^e siècle, ce qui fournit un témoin de la date du manuscrit. Elle étudie les éléments zoomorphes ou humains qui peuvent être entrelacés de façon disciplinée dans un cadre mais aussi s'en libérer et devenir plus réalistes et se rapprocher d'une reproduction de la vie réelle. Certains de ces motifs — paon, aigle, serpent, vigne — sont clairement des symboles chrétiens identifiés.

L'ensemble de cette étude lui permet d'aborder dans le chapitre final la question des peintres et de la relation entre peintres et scribes. Prenant comme exemple la décoration autour du texte de la Généalogie de Matthieu (folios 30v et 31r), inachevée, elle conclut qu'il est difficile de déterminer si peintre et scribe sont les mêmes ou non. Elle constate aussi une remarquable homogénéité des initiales dans l'ensemble du manuscrit, qui lui fait penser à un peintre responsable d'une équipe, et voit une personnalité ressortir dans la peinture des animaux entre les lignes et en bout de ligne. Elle reprend enfin sa proposition de trois peintres différents pour les enluminures pleine page, l'Orfèvre, l'Illustrateur et le Portraitiste, auxquels elle attribue les mêmes enluminures que trente ans auparavant. À ce propos, elle constate :

Retournant à une étude détaillée du livre après un intervalle d'un grand nombre d'années, et après que ces pages aient été aplanies avant une nouvelle reliure, ce qui aurait pu changer en quelque sorte leur caractère, j'étais préparée à trouver que ce que j'avais proposé plus tôt comme le travail de trois peintres ait perdu quelque chose de la claire évidence qu'elle semblait présenter auparavant. En fait, j'ai été surprise de voir combien beaucoup de ma suggestion antérieure tenait encore debout et je propose globalement la même distribution de mains qu'auparavant¹⁹⁴.

Françoise Henry reprend dans sa conclusion¹⁹⁵ l'étude des différents contacts avec d'autres manuscrits qu'induit la richesse de la décoration du Livre de Kells. Différents modèles peuvent être venus du Proche-Orient, de l'Égypte copte en particulier, jusqu'au VII^e siècle ; les liens anglais ou irlandais avec l'Italie fournissent aussi des modèles grecs et byzantins extrêmement variés ; les manuscrits northumbriens (Lindisfarne et alentour) et anglais (Cantorbéry) sont plus les témoins d'un arrière-plan partagé, comme le sont les manuscrits provenant de la région d'Amiens (Corbie, Péronne, Saint-Riquier) ; la nature complexe de l'iconographie est à mettre en parallèle avec celle des manuscrits carolingiens, sans qu'il y ait eu forcément influence. Puis elle aborde la question de la date et du lieu d'écriture du manuscrit. La comparaison avec d'autres manuscrits de la fin du

192 *Ibid.*, p. 183 : « *that hazy borderland between ornament and illustration which gives the Book its mysterious depth, where one fears to interpret too much and lend an esoteric meaning to what is simply intended as a beautiful lay of lines, while a few significant details seem to excuse bold speculation.* »

193 *Ibid.*, p. 197.

194 *Ibid.*, p. 212 : « *Returning to a detailed study of the Book after an interval of many years, and after its pages had been flattened prior to rebinding, which might have changed their character somewhat, I was quite prepared to find that what I had proposed earlier as the work of the three chief painters of the Book had lost some of the clear evidence which it seemed to present in the past. In fact, I was surprised to see how much of my earlier suggestion still stood and I am proposing roughly the same distribution of styles as before.* ».

195 *Ibid.*, p. 213-221, pour l'ensemble du paragraphe.

viii^e siècle et du début du ix^e siècle lui fait proposer une date d'écriture entre 790 et 820-830. Les connexions entre la décoration du manuscrit et le décor des croix sculptées à la fois à Iona et à Kells situent le début de l'écriture à Iona, et la suite à Kells. Françoise Henry rappelle à ce propos la mort de Connachtach, scribe éminent et abbé d'Iona, survenue à Iona en 802 lors de la première attaque des Vikings, et qui pourrait être le scribe des folios des préliminaires et de l'évangile de Jean (scribe A). Elle situe par contre le scribe C à Kells. Elle remarque enfin que l'année 797 représente la date du deuxième centenaire de la mort de Colomba, le fondateur d'Iona, et que le livre aurait pu être préparé pour cette occasion¹⁹⁶.

L'ouvrage sur le Livre de Kells par Françoise Henry marqua un tournant dans l'étude du manuscrit. Il est encore une référence sur le sujet pour les travaux de nombreux chercheurs¹⁹⁷, et la parution d'un nouveau fac-similé¹⁹⁸ et la tenue d'une conférence dédiée à ce seul manuscrit¹⁹⁹ ont prouvé l'intérêt que celui-ci suscite toujours.

En cinquante années de recherches, Françoise Henry a ainsi fait preuve d'une remarquable constance, non seulement dans l'étude exhaustive des manuscrits mais aussi dans son jugement artistique, visuel, comme le montre son constat sur le Livre de Kells. Elle s'est révélée une artiste autant qu'une historienne de l'art, comme l'a souligné son élève Hilary Richardson : « En premier lieu, il faut comprendre que Françoise Henry avait l'œil d'un artiste²⁰⁰. » Héritière de l'école des formes de son maître Henri Focillon, elle devait aussi à son expérience de l'archéologie le souci de replacer dans leur contexte historique et culturel les manuscrits. En cela, elle fut certainement une pionnière²⁰¹. Elle est servie par un style clair et précis qui témoigne d'une grande maîtrise de son sujet, et par son aptitude au dessin dont elle se sert pour accompagner son sujet. Elle s'appuie évidemment sur les travaux de ses prédécesseurs, mais aussi sur les travaux récents, en particulier ceux de Geneviève Micheli et de Lowe sur les manuscrits irlandais.

« Tombée amoureuse de son pays d'adoption » (« *Having lost her heart to her new country of adoption* »)²⁰², Françoise Henry s'est imprégnée de la culture irlandaise, elle a appris l'irlandais pour gérer son équipe lors de ses campagnes de fouilles des premiers monastères irlandais, elle s'est déplacée dans toute l'Irlande pour voir les stèles et les croix. Même si elle fut parfois partielle, dans le contexte nationaliste de son époque, elle s'est toujours efforcée de fonder ses arguments sur des faits prouvés par les textes historiques et les trouvailles archéologiques. Selon l'avancement de la recherche, elle est plusieurs fois revenue dans ses travaux sur les attributions de date ou de lieu d'exécution des manuscrits qu'elle avait auparavant données.

196 *Ibid.*, p. 213-221.

197 Voir en particulier C. A. Farr, *The Book of Kells: its function and audience*, Londres, British Library, 1997 ; Heather Pulliam, *Word and Image in the Book of Kells*, Dublin, Four Courts Press, 2006 ; Bernard Meehan, *The Book of Kells*, Londres, Thames & Hudson, 2012 ; Donncha MacGabhann, *The Book of Kells. A Masterwork revealed: Creators, Collaboration, and Campaigns*, Leyde, Sidestone Press, 2022.

198 *The Book of Kells. Ms. 58, Trinity College Library Dublin*, éd. cit.

199 Felicity O'Mahony, *The Book of Kells: Proceedings of a Conference at Trinity College Dublin, 6-9 September 1992*, Aldershot, Scholar Press, 1994.

200 H. Richardson, « Preface », dans F. Henry, *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art*, op. cit., vol. 3, p. II : « In the first place, it must be understood that Françoise Henry had the eye of an artist. »

201 Voir maintenant l'étude de George Henderson, *From Durrow to Kells: the Insular Gospel-books 650-800*, Londres, Thames & Hudson, 1987, qui cite en premier lieu dans son ouvrage les études de Françoise Henry (voir p. 7).

202 C. Nordenfalk, « One Hundred and Fifty Years of Varying Views on the Early Insular Gospels », art. cit., p. 2.

Alors qu'elle a fait le lien dans sa thèse entre la sculpture et les prières et la liturgie²⁰³, il est étonnant qu'elle n'ait pas pensé à appliquer cette méthode pour l'enluminure, certes plus abstraite, même si elle a recherché le sens des symboles utilisés. Le lien avec la liturgie avait pourtant été abordé dans les études sur le Livre de Lindisfarne. Dès la fin du xix^e siècle, Germain Morin signalait le lien du manuscrit avec la liturgie napolitaine²⁰⁴. Julian Brown, dans le commentaire sur le Livre de Lindisfarne, avait entrepris l'étude des *Capitula* en les comparant aux lectures liturgiques, et attiré l'attention sur la taille des initiales comme indication de lecture²⁰⁵. Patrick McGurk avait quant à lui attiré l'attention sur l'initiale du récit de la Tentation accompagnée par une enluminure pleine page dans le Livre de Kells²⁰⁶. Ces premiers résultats ne furent cependant pas pris en compte par Françoise Henry, peut-être parce qu'ils se révélaient encore peu probants, et il fallut attendre les études de Michelle Brown pour le Livre de Lindisfarne²⁰⁷ et de Carol Farr pour le Livre de Kells²⁰⁸ pour confirmer l'importance des lectures liturgiques sur la datation et l'enluminure des manuscrits insulaires. Il en est de même pour l'étude de l'exégèse appliquée à l'enluminure. Françoise Henry ne semble pas avoir pris connaissance des recherches de Otto Karl Werckmeister²⁰⁹, dont la démarche était sans doute trop novatrice à son époque. Ce n'est qu'avec l'article de Suzanne Lewis sur le *Chi-Rho* du Livre de Kells²¹⁰, suivi des nombreuses recherches de Jennifer O'Reilly²¹¹ que se développa l'étude de l'exégèse dans ses rapports avec l'enluminure.

Françoise Henry centra donc ses recherches sur l'enluminure à partir de l'histoire de l'art, remise dans son contexte historique et culturel. Cette orientation a pu paraître sans doute limitée, à une époque où la recherche a tenté de « s'affranchir de méthodes formalistes et analytiques bien établies et [de] contrer un discours nationaliste du xx^e siècle »²¹² et s'est concentrée sur l'interprétation des images à partir des textes exégétiques et de la liturgie. Il est d'autant plus intéressant aujourd'hui de constater que certaines de ses conclusions, avec ses méthodes, sont encore valables, comme pour la date d'écriture du Livre de Lindisfarne ou les différents lieux d'écriture du Livre de Kells, la date des stèles du Donegal ou les liens de l'art irlandais avec l'art copte. Ses intuitions ont été parfois corroborées par les travaux d'autres chercheurs. Ainsi, Robert Stevick a étudié systématiquement la construction des pages-tapis en partant des asymétries qu'il relevait dans presque chacune d'entre elles²¹³. Laissée de côté dans une certaine mesure, Françoise Henry devrait pouvoir être redécouverte à l'heure actuelle, avec la tendance à un renouveau de l'histoire de l'art *per se* et d'un retour assumé

203 F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, op. cit., chap. « Iconographie chrétienne », p. 129-162.

204 Germain Morin, « La liturgie de Naples au temps de saint Grégoire », *Revue bénédictine*, 8, 1891, p. 481-493 ; *Id.*, « Les notes liturgiques de l'évangélaire de Burchard », *Revue bénédictine*, 10, 1893, p. 113-126.

205 *Evangeliorum Quattuor Codex Lindisfarnensis*, op. cit., t. 2, p. 34-43.

206 P. McGurk, « Two Notes on the Book of Kells and its Relation to Other Insular Gospel Books », art. cit., p. 105-107.

207 Michelle P. Brown, *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*, Londres/Toronto, The British Library/University of Toronto Press, 2003. M. Brown reprit l'étude des initiales du manuscrit et nota des lectures liturgiques romaines de la fin du vii^e siècle et d'autres en usage vers 715, ce qui lui permit de dater le manuscrit vers 715-720.

208 C. A. Farr, *The Book of Kells: its function and audience*, op. cit. C. Farr étudia les enluminures de la Tentation et de l'Arrestation (Jésus au mont des Oliviers) et montra leur importance dans le cycle liturgique de Pâques.

209 Otto Karl Werckmeister, *Irish-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität*, Berlin, W. de Gruyter, 1967, qui reprend plusieurs articles antérieurs.

210 Suzanne Lewis, « Sacred Calligraphy: the Chi-Rho Page in the Book of Kells », *Traditio*, 36, 1980, p. 139-159.

211 Voir maintenant ses articles réunis dans Jennifer O'Reilly, *Early Medieval Text and Image*, éd. C. A. Farr, Elizabeth Mullins, Londres/New York, Routledge, « Variorum Collected Studies Series », 2019, 2 vol.

212 C. Farr, « Art History and Empathy: Writing about Insular Manuscript Illumination in the Twentieth Century », art. cit., p. 303 : « to depart from well-established formalist and analytical methods and to counter a twentieth-century nationalistic tenor. »

213 Robert D. Stevick, *The Earliest Irish and English Bookarts: Visual and Poetic Forms before AD 1000*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, « Middle Age Series », 1994. Il est intéressant de noter, Françoise Henry ayant comparé cette asymétrie délibérée de la construction au système poétique irlandais, que les premières recherches de Robert Stevick portèrent sur la poésie anglo-saxonne, dont les premiers manuscrits sont divisés en sections et dont le nombre de mètres correspond à des constructions géométriques.

à de nouvelles recherches sur les formes et leur signification. L'édition tardive des conférences données par Meyer Shapiro sur l'enluminure insulaire à partir de la fin des années soixante en est un indice²¹⁴, et les travaux de chercheurs tels que Heather Pulliam ou Ben Tilghman ouvrent de nouvelles voies d'interprétation sur l'usage de l'ornement ou de la lettre ornée²¹⁵.

214 Meyer Shapiro, *The Language of Forms. Lectures on Insular Manuscript Art*, New York, The Pierpont Morgan Library, 2005.

215 H. Pulliam, *Word and Image in the Book of Kells*, *op. cit.* Voir les articles de Ben C. Tilghman sur <https://washcoll.academia.edu/BenjaminTilghman> (consulté le 19.12.2022). Voir aussi C. Farr, « Art History and Empathy: Writing about Insular Manuscript Illumination in the Twentieth Century », *art. cit.*, p. 313-314.