



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

DE L'ART CELTIQUE À L'ART MODERNE

FRANÇOISE HENRY THÉORICIENNE DE LA PENSÉE DE L'ART

Nathalie Ginoux et Laurent Olivier

DOI : 10.62806/alyl3106

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

Nathalie Ginoux et Laurent Olivier, « De l'art celtique à l'art moderne. Françoise Henry théoricienne de la pensée de l'art », 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. 235-252.
[DOI : 10.62806/alyl3106].

De l'art celtique à l'art moderne

Françoise Henry théoricienne de la pensée de l'art

Nathalie Ginoux et Laurent Olivier

Une exposition renversante

En février 1955, alors que Françoise Henry est définitivement retournée à Dublin depuis la Libération, s'ouvre à Paris une exposition qui va susciter l'étonnement et la polémique. Présentée au Musée pédagogique situé 29 rue d'Ulm, et intitulée « Pérennité de l'art gaulois », cette rétrospective associe pour la première fois des pièces archéologiques, des productions d'arts et traditions populaires et surtout des œuvres d'art contemporain (Fig. 1). Une telle mise en perspective se donne

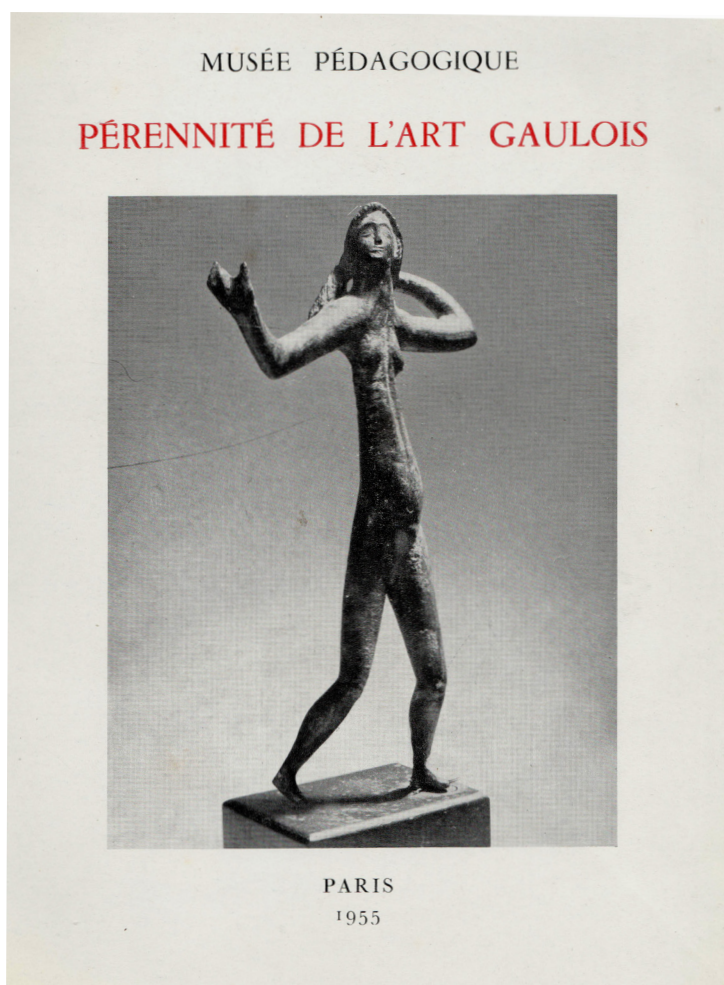


Fig. 1 : La « danseuse » gauloise du trésor de Neuvy-en-Sulias (Loiret) illustrant la couverture du catalogue de l'exposition « pérennité de l'Art gaulois » tenue de février à mars 1955 au musée pédagogique de Paris.

alors pour but de révéler au public « l'originalité et la richesse » de la civilisation gauloise, « trop souvent presque ignorée, mais dont nous sommes pourtant les héritiers et les continuateurs », comme l'annonce fièrement le catalogue de l'exposition¹, tout en revendiquant son héritage artistique actuel.



Fig. 2 : Une monnaie osisme du Cabinet des Médailles à l'exposition « pérennité de l'Art gaulois » (cat. n° 55).
Photographie de Lancelot Lengyel

L'exposition s'ouvre par une première section au titre explicite : « art gaulois : art pré-français ». Plus d'une centaine de monnaies gauloises, celtiques et massaliètes ont été prêtées par le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale (Fig. 2). Elles ont été sélectionnées par le photographe d'origine hongroise Lancelot Lengyel (1886-1967), familier du groupe des surréalistes et qui a publié l'année précédente un magnifique catalogue photographique des créations d'art celtique exprimées par la numismatique gauloise². Une centaine de pièces archéologiques allant du Néolithique à la période romaine ont été choisies d'autre part par Raymond Lantier (1886-1980) et André Varagnac (1894-1983), tous deux conservateurs au musée des Antiquités nationales (MAN) à Saint-Germain-en-Laye, ainsi que par Paul-Marie Duval (1912-1997), directeur d'études à l'École des hautes études (Antiquités de la Gaule romaine), lequel s'est chargé de l'organisation de la section consacrée à la « sculpture gauloise et gallo-romaine ». Les prêts ont été consentis principalement par le MAN, auquel se sont joints une vingtaine de musées français, et le Musée national de Prague.

Passé cette partie archéologique, le visiteur découvre une seconde section de l'exposition, intitulée « De l'art gaulois à l'art moderne ». Elle débute par une sélection d'objets d'arts et traditions populaires prêtés par le musée des Arts décoratifs, et par des pièces d'imagerie et de sculpture

¹ Marie-Madeleine Kahan-Rabecq, « Préface », dans *Pérennité de l'art gaulois. Catalogue de l'exposition* (février-mars 1955), Paris, Musée pédagogique, 1955, p. 11-13.

² Lancelot Lengyel, *L'Art gaulois dans les médailles*. Montrouge, Corvina, « Maîtres et œuvres », 1954 ; Raphaël Neuville, « Les ors surréalistes de la monnaie gauloise », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 15 | 2014, mis en ligne le 29 mars 2014, URL : <http://journals.openedition.org/framespa/2827> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/framespa.2827>.

populaires provenant de collections privées. Mais c'est surtout la partie finale du parcours, constituée d'un ensemble d'une cinquantaine d'œuvres dues aux plus grands artistes contemporains, qui est la plus éblouissante mais aussi la plus déconcertante. On y trouve rassemblés, pour la peinture, des tableaux de Gauguin, Seurat, Kandinsky, Miro, Picabia, Séraphine de Senlis, Hans Hartung, Marcel Duchamp, Max Ernst ou encore Pierre Soulages, ainsi que des sculptures de Brancusi, Duchamp-Villon, Giacometti... autant d'œuvres présentées comme les héritières de la pensée esthétique gauloise.

Une tentative d'annexion de l'art celtique au surréalisme

Le choix du Musée pédagogique comme lieu d'exposition paraît avoir constitué une solution de repli, face aux réticences des grands musées d'art de la Capitale à s'ouvrir aux créations des civilisations non classiques — comme aux provocations du groupe des surréalistes conduit par André Breton (1896-1966), lequel est à l'origine de l'exposition, avec son ami le remuant critique d'art Charles Estienne (1908-1966)³. Créé en 1879 au sein du ministère de l'Instruction publique par Jules Ferry, le Musée pédagogique est alors un musée de l'enseignement, destiné aux enseignants et aux étudiants, sur le modèle de l'enseignement technique dispensé au Conservatoire des arts et métiers⁴. Peu habituée au montage de manifestations artistiques, la direction du musée a visiblement accepté la proposition qui lui était faite d'une exposition sur « l'art gaulois » dans une visée pédagogique. Comme l'explique alors l'historienne Marie-Madeleine Kahan-Rabecq (1907-1994), responsable des collections du Musée pédagogique :

C'est d'abord [...] pour mieux faire connaître au public scolaire, comme au grand public, l'originalité et la richesse d'une civilisation dont il nous reste de brillants témoins que le Musée Pédagogique a organisé la présente exposition. Elle permettra aux enfants des écoles comme aux étudiants de contempler des armes, des bijoux, des monnaies, des sculptures, des céramiques venus de nombreux musées de province et que le Musée Pédagogique a rassemblés à Paris pour la première fois⁵.

En réalité, une telle exposition n'était pas nécessaire pour cela. Il suffisait que les enfants des écoles et les étudiants se rendent au musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye pour qu'ils découvrent les créations de la civilisation gauloise, dont elles forment, en quelque sorte, le cœur historique des collections permanentes depuis le milieu des années 1860. En fait, le projet de l'exposition, tel que l'envisagent ses concepteurs, est autre, dans la mesure où celui-ci s'adresse bien davantage au public des connaisseurs et historiens d'art qu'à celui des enfants des écoles et leurs enseignants. C'est au fond une exposition en forme de manifeste, qui vise à asseoir la légitimité historique du surréalisme, en l'inscrivant dans une tradition plurimillénaire, « la ligne de

3 Auparavant, le 22 juillet 1954, Lancelot Lengyel avait reçu mission du Centre national de documentation pédagogique (CNDP) de « réunir la documentation d'une exposition au Musée Pédagogique ». C'est donc lui qui semble avoir conçu le propos initial de l'exposition « Pérennité de l'art gaulois », à laquelle se sont joints Breton et Estienne.

4 Joseph Majault, *Le Musée pédagogique. Origines et fondation (1872-1879)*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1978.

5 M.-M. Kahan-Rabecq, « Préface », *op. cit.*, p. 11.

l'hérésie» selon Charles Estienne, en négation de l'héritage gréco-latin valorisé par l'académisme ; une tradition qui puiserait à la source de choix esthétiques à l'œuvre dans les images et les objets légués par la culture celtique préromaine.

Le rôle d'André Breton est donc capital dans ce renversement, qui entend faire d'un art « barbare » une référence moderne au « modèle intérieur » convoqué dans son essai « Le Surréalisme et la peinture », paru en 1928 dans la *Révolution surréaliste*, puis dans une nouvelle édition par Gallimard en 1965. Breton est venu à « l'art gaulois » par l'intermédiaire des monnaies celtiques dont la splendeur baroque lui a été révélée par les extraordinaires agrandissements photographiques en noir et blanc de Lancelot Lengyel ; le théoricien du surréalisme y voit une « révélation capitale » en même temps qu'un « rappel à l'ordre de première grandeur » pour la création contemporaine⁶. Breton s'inspire alors de la thèse que Georges Bataille (1897-1962) avait développée en 1929 dans son fameux article sur « le cheval académique » paru dans la bouillonnante et éphémère revue *Documents*. Bataille avançait alors l'idée que les images développées sur les monnaies gauloises étaient l'expression d'une pensée esthétique « monstrueuse », laquelle transgressait les règles de la reproduction classique du réel pour produire, par « une frénésie des formes », des « apparitions grandioses » et des « prodiges renversants » ; selon Bataille, ces créations constituaient « une réponse définitive de la nuit humaine, burlesque et affreuse, aux platitudes et aux arrogances des idéalistes »⁷. Ainsi, pour Breton, dont le « Premier manifeste du Surréalisme » paru en 1924 soulignait l'importance de l'interprétation freudienne du rêve, l'art gaulois exprimé dans les monnaies, qui va à contre-courant de l'académisme hérité des cultures classiques, serait-il alors l'objet « d'un processus de refoulement d'une ténacité exceptionnelle », rendant l'exposition de Paris d'autant plus nécessaire⁸.

6 André Breton, « Triomphe de l'art gaulois », dans *Le Surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée ; 1928-1965*, Paris, Gallimard, 1965, p. 331. « Aucun ouvrage ne dispose d'un plus grand pouvoir de dessillement », écrit Breton à propos de *L'Art gaulois dans les médailles* de Lengyel (A. Breton, « Présent des Gaules », dans *Pérennité de l'art gaulois*, cat. cit., p. 70). À la suite de cette « révélation », le théoricien du surréalisme débute alors une collection de numismatique gauloise, qu'il poursuivra jusqu'en juin 1966, peu de temps avant sa mort. Bénéficiant des conseils du spécialiste de numismatique gauloise Jean-Baptiste Colbert de Beaulieu (1905-1995), cette collection atteindra 145 exemplaires. À noter également la fascination et l'intérêt qu'exerça sur André Breton la découverte de la tombe princière de Vix (Côte-d'Or), en janvier 1953.

7 Georges Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, 1, avril 1929, réédité en fac-similé dans *Documents (1929-1931)*, Paris, Jean-Michel Place, « Les Cahiers de Gradhiva », 1991, t. 1, p. 27-31, ici p. 29-30, cité par A. Breton, « Triomphe de l'art gaulois », art. cit., p. 327. Comme l'écrivait alors Bataille : « Les sauvages auxquels sont apparus ces phantasmes, incapables de réduire une agitation burlesque et incohérente, une succession d'images violentes et horribles, aux grandes idées directrices qui donnent à des peuples ordonnés la conscience de l'autorité humaine, étaient incapables aussi de discerner clairement la valeur magique des formes régulières figurées sur les monnaies qui leur étaient parvenues. Toutefois, une correction et une intelligibilité parfaites, impliquant l'impossibilité d'introduire des éléments absurdes, s'opposaient à leurs habitudes aussi bien qu'un règlement de police aux plaisirs de la pègre ».

8 *Ibid.*, p. 326.

La « ligne de l'hérésie »

Mais quel est le rapport de l'art gaulois avec le surréalisme et les débats sur « l'art abstrait » qui secouent la création contemporaine des années 1950 ?, dira-t-on. C'est que, souligne Breton, ces créations d'art celtique, étant celles « qui se sont le mieux gardées à l'abri de la contagion gréco-latine », ont, par conséquent, le pouvoir de « manifester la continuité jusqu'à nous de l'esprit qui les anime ». Breton poursuit :

Le critère qui a présidé au choix et à la réunion des œuvres de cette nature n'est autre que celui qui se dégage de tout récents propos de Marcel Duchamp : « Depuis l'avènement de l'impressionnisme, les productions nouvelles *s'arrêtent à la rétine*. Impressionnisme, fauvisme, abstraction, c'est toujours de la peinture *rétinienne*. Leurs préoccupations physiques : les réactions de couleurs, etc. mettent au second plan les réactions de la matière grise. »⁹

Pour Breton, l'art gaulois est ainsi un art conceptuel, dans la mesure où il est essentiellement « non-rétinien », au sens de Duchamp ; tout en donnant « une image du monde appréhendé dans ses constituantes fondamentales et comme ramené à son essence, où les pouvoirs de l'esprit se conjuguent aux élans du cœur »¹⁰.

Ces considérations ne peuvent que rejoindre les réflexions de Charles Estienne, personnalité majeure de l'art des années 1950, qui dénonce alors la froideur de l'abstraction géométrique dans laquelle se perd, selon lui, la création contemporaine. C'est contre ce qu'il considère constituer un nouvel académisme qu'il a publié, en 1950, un manifeste, dans lequel il se fait le promoteur d'un contre-courant créatif, qui prendra bientôt le nom d'abstraction lyrique¹¹. Pour Estienne, « l'irrationnel celtique » — qui a été « si outrageusement refoulé, depuis deux millénaires, par son vieil ennemi, l'ordre mental latin » — a été réactivé dans les créations de l'École de Paris de l'entre-deux-guerres, grâce à des artistes venus du nord et de l'est de l'Europe, lesquels ignorent le « rationalisme esthétique de type méditerranéen »¹². Comme il l'écrit : « Voici donc se dessiner, d'un pôle à l'autre de l'histoire de l'art, une ligne hérétique qui est le commun dénominateur de tous ceux qui n'ont jamais accepté que tout fût résolu dans le seul fait optique — et plastiquement, dans le seul réalisme d'imitation¹³. »

L'Art gaulois : un « art pré-français » ?

Les archéologues qui ont résolu de s'associer à ce projet particulièrement ambitieux partagent, pour chacun d'entre eux, d'autres préoccupations, celles-là plus personnelles. Écarté du musée des Arts et Traditions populaires en raison de son passé au service de la propagande régionaliste du

9 A. Breton, « Présent des Gaules », art. cit., p. 72. Souligné par Breton. Ces propos sont extraits d'une interview donnée par Marcel Duchamp à la revue *Arts* du 24 novembre 1954.

10 *Ibid.*, p. 70.

11 Charles Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme ?* Paris, éditions de Beaune, « Le Cavalier d'épée », 1950.

12 *Id.*, « La ligne de l'hérésie », *Pérennité de l'art gaulois*, cat. cit., p. 85.

13 *Ibid.*, p. 86.

régime de Vichy¹⁴, André Varagnac, qui n'est pas le bienvenu au musée des Antiquités nationales¹⁵, voit dans l'exposition portée par Breton, Estienne et Lengyel l'opportunité de valoriser son concept d'« archéo-civilisation », qui peine alors à convaincre le milieu de la recherche archéologique française¹⁶. C'est l'idée selon laquelle une civilisation rurale traditionnelle, héritée du Néolithique, se serait transmise, notamment par les pratiques et les mentalités héritées de génération en génération, jusqu'à l'industrialisation de la période contemporaine¹⁷. L'art gaulois serait donc l'expression privilégiée d'une « archéo-civilisation » rurale, propre au territoire français, dont la continuité se manifesterait jusque dans les productions récentes des arts et traditions populaires : une sorte de génie national populaire, en somme, qui traverserait le temps.

Varagnac a été l'élève d'Henri Hubert à l'École du Louvre, puis a travaillé à ses côtés, de 1919 à 1921, comme « attaché libre » au musée de Saint-Germain — comme Françoise Henry après lui. Il a suivi également les cours de Marcel Mauss à l'École pratique des hautes études et a côtoyé Raymond Lantier au MAN. Dans la lignée de l'enseignement d'Hubert et Mauss, Varagnac est particulièrement attentif aux phénomènes de « survivances » culturelles. Néanmoins, sous Vichy, il en fait un prétendu processus de transmission de valeurs esthétiques et morales, que dégraderait le machinisme introduit par la modernité. Il faudrait donc « revenir », selon lui, à ces valeurs supposées ancestrales portées par cette « civilisation des braves gens », qu'aurait pervertie l'industrialisation des XIX^e et XX^e siècles¹⁸.

C'est ce même sillon, passablement réactionnaire, que persiste à creuser Varagnac dans sa présentation de « l'art gaulois » comme « art pré-français » à l'exposition du Musée pédagogique. Il y avance, en effet, que « les formes supérieures de l'Art sont toujours dans la secrète dépendance d'un cours souterrain de l'inspiration, qui s'exprime obscurément dans les arts populaires » ; ainsi, écrit-il, « la vie des arts est entée plus directement sur la chair même des peuples »¹⁹. Des stèles-menhirs du Néolithique du Midi de la France aux sculptures des cathédrales gothiques se perpétuerait ainsi la même inspiration populaire, portée à la « stylisation toute spirituelle » et aux « sujets familiers [...] élevés à une logique heureuse, à une simplicité des attitudes qui atteint directement

14 Varagnac est nommé en août 1941 responsable de la propagande et du développement de l'idée régionaliste à la préfecture de Toulouse. Il y organise des congrès, suscite la création de musées locaux et monte deux expositions consacrées, l'une au « territoire montalbanais et la Révolution nationale », et l'autre au « territoire gascon et la Révolution nationale » qui font l'apologie de l'idéologie du régime pétainiste (André Varagnac, « Chronique régionaliste. L'exposition du terroir montalbanais et de la Révolution nationale », *Revue de folklore français et de folklore colonial*, 2, 1941, p. 111 et *Id.*, « Chronique régionaliste. L'exposition du terroir gascon et de la révolution nationale », *Revue de folklore français et de folklore colonial*, 3, 1941, p. 172).

15 À la suite de l'enquête de la Commission d'épuration, Jacques Jaujard (1895-1967), le directeur des Musées nationaux, interdit à Varagnac l'accès au musée des Arts et Traditions populaires ; il est affecté au musée des Antiquités nationales à partir du 1^{er} janvier 1946.

16 Varagnac fonde en 1947 un éphémère et nébuleux « Institut international d'archéocivilisation » et organise en 1948 le « Premier Congrès international d'archéocivilisation », qui n'aura pas de lendemain.

17 A. Varagnac, *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1948.

18 *Id.*, « Le folklore et la civilisation moderne », *Pyrénées. Cahiers de la Pensée française*, 11, mars-avril 1943, p. 580-600, ici p. 600.

19 *Id.*, « Art gaulois : art pré-français », dans *Pérennité de l'art gaulois*, cat. cit., p. 37-41, ici p. 37.

à la grandeur»²⁰. Cette perspective imprégnée de pétainisme, qui constitue un dévoiement de la pensée d'Hubert et Mauss, échappe manifestement à Estienne et Breton, qui avait dû se réfugier aux États-Unis durant la période de l'Occupation, comme la plupart des surréalistes.

Survivances de l'art gaulois

Paul-Marie Duval est moins marqué politiquement que son collègue Varagnac. Sous l'Occupation, il a été chargé par le ministre de Vichy Jérôme Carcopino (1881-1970) de fouilles en Afrique du Nord où, de 1942 à 1943, il a conduit l'exploration des sites antiques de Djerba, Cherchel et Tipasa, en Tunisie et en Algérie. Revenu en France, il a dirigé les fouilles du site de Cimiez, l'antique *Cemenelum*, à Nice. En 1955, Duval est désormais responsable des fouilles des thermes romains de Cluny, à Paris, où il s'attache à restituer la topographie de l'antique Lutèce, la capitale du peuple celtique des *Parisii*. C'est un spécialiste de la colonisation romaine, qui s'intéresse, comme Varagnac, à ce qui a pu subsister des origines celtiques de la Gaule romaine dans les mœurs des anciens Gaulois romanisés.

Après Hubert, lui aussi remarque que « les caractères originaux de l'art gaulois ne se sont pas perdus à l'époque romaine, comme on le croit souvent » et qu'en réalité, une « tradition nationale », issue des créateurs d'art celtique, s'est perpétuée dans les sculptures de la Gaule romaine²¹. On y reconnaît ainsi, écrit-il, une « tendance profonde de l'esprit gaulois », identifiable à « son effort pour exprimer l'invisible et le rythme ». Aussi, loin du naturalisme gréco-romain, les sculpteurs gallo-romains auraient-ils essentiellement produit des représentations « cérébrales », dont certaines sont construites selon des « lignes cubistes » et sont empreintes d'un « extraordinaire modernisme »²². D'accord avec Varagnac, Paul-Marie Duval voit ainsi dans les chefs-d'œuvre de « l'art gallo-romain » l'expression d'une « sensibilité éternellement jeune qui se trouve dans les Écoles françaises de tous les temps »²³. En d'autres termes, les créations d'art gaulois seraient la manifestation d'un « esprit » particulier qui se serait transmis, par-delà la romanisation et les invasions germaniques du haut Moyen Âge, jusqu'à nos jours pour alimenter une certaine esthétique française, reconnaissable entre toutes.

La question des survivances de l'art celtique domine en effet les travaux du groupe formé aux perspectives de recherche de Focillon et d'Hubert. Dans son *Art des sculpteurs romains*²⁴, Henri Focillon avait mis en évidence, dès le début des années 1930, la « place éminente [occupée] par l'art irlandais dans l'élaboration de l'art roman » — comme Françoise Henry tiendra à le rappeler²⁵. Dans

20 *Ibid.*, p. 41.

21 Paul-Marie Duval, « Choix de sculptures gauloises et gallo-romaines », dans *Pérennité de l'art gaulois*, cat. cit., p. 47-48, ici p. 47.

22 *Ibid.*, p. 47.

23 *Ibid.*, p. 48.

24 Henri Focillon, *L'Art des sculpteurs romains. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris, Ernest Leroux, 1931.

25 Françoise Henry, *L'Art irlandais*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, « La Nuit des temps », 1963-1964, 3 vol., ici vol. 1, p. 9.

la lignée de Focillon, Raymond Lantier, étudiant les productions de la sculpture et la toreutique romanes, y avait reconnu également la « réapparition de traditions fort anciennes qui, à travers le temps, ont survécu aux dominations romaine et barbare »²⁶.

Par l'empreinte particulièrement profonde qu'il a laissée sur les arts anciens de l'Europe occidentale, l'art celtique apparaît donc traversé d'un enchevêtrement de processus de survivances et de réapparitions, de transcriptions et d'adaptations, qui se révèlent dans la longue durée historique. C'est pourquoi le problème de la définition et de la transmission de l'art celtique occupe « l'épilogue » d'*Early Celtic Art*, l'œuvre maîtresse de l'historien de l'art allemand Paul Jacobsthal (1880-1957), qui dut se réfugier à Oxford durant la guerre en raison de ses origines juives. Jacobsthal écrit ainsi, en 1944 :

[Les sources historiques nous disent] que les Gaulois étaient vaillants, querelleurs, cruels, superstitieux et qu'ils avaient élevé le don de la parole au plus haut point : leur art aussi est plein de contrastes. Il est attirant et repoussant ; il est loin de la primitivité et de la simplicité, il est raffiné dans sa conception et sa technique ; élaboré et intelligent ; plein de paradoxes, jamais en repos, à la fois ambigu et énigmatique ; rationnel et irrationnel, sombre et dérangeant — à mille lieues de l'humanité touchante et de la transparence de l'Art grec²⁷.

Pour Jacobsthal, l'art celtique ancien constitue ainsi « la première grande contribution des cultures barbares aux arts de l'Europe »²⁸. Dès la paix revenue, Lantier fait connaître la grande synthèse sur l'art celtique du maître allemand, dans un compte rendu détaillé publié dans le *Journal des Savants*²⁹. L'ami et le soutien de Françoise Henry termine son article en reprenant les dernières conclusions d'*Early Celtic Art*, pour y souligner la place particulière occupée par l'art celtique dans la très longue durée historique : « Dans l'histoire de l'art des Barbares, les Celtes seuls ont pu remplir une mission européenne. Ils ont dominé les arts mineurs de toutes les autres provinces et leur action se manifeste dans les arts roman et gothique, et jusque dans les périodes récentes de l'art français³⁰. »

Il est frappant de constater que, près de dix ans après sa parution, Varagnac et Duval ignorent encore, l'un comme l'autre, le travail fondamental de Jacobsthal sur l'art celtique. Ils en méconnaissent surtout l'esprit, Jacobsthal n'ayant jamais envisagé que les créations d'art celtique ancien aient pu contribuer à nourrir une quelconque « identité nationale » — essentiellement française de surcroît. Bien que la position de Varagnac demeure relativement inchangée à cet égard, Duval, pour sa part, s'attachera à rendre à Jacobsthal l'honneur qui revient au « Maître d'Oxford ». Il organise en 1972, dans sa ville d'adoption, le premier colloque international dédié à l'art celtique ancien. Par ailleurs, dans l'introduction de la publication qui paraît en 1976, il rend également hommage à Françoise Henry, reconnaissant ainsi l'importance de ses travaux fondamentaux sur l'art irlandais³¹.

26 Raymond Lantier, « Art celtique et art roman », dans Société nationale des Antiquaires de France, *Mélanges en hommage à la mémoire de Fr. Martroye*, Paris, C. Klincksieck, 1940, p. 207-212, ici p. 207.

27 Notre traduction. Paul Jacobsthal, *Early Celtic Art*, Oxford, Clarendon Press, 1944, p. 163.

28 *Ibid.*

29 R. Lantier, « L'art celtique », *Journal des Savants*, avril-juin 1946, p. 67-77.

30 *Ibid.*, p. 77.

31 Le colloque intitulé « Celtic Art in Ancient Europe: Five Protohistoric Centuries », organisé en juillet 1972 par Paul-Marie Duval et Christopher Hawkes à la Maison française d'Oxford (P.-M. Duval et C. Hawkes (éd.), *Celtic art in*

Quant à Henri Hubert, dont Varagnac se présente comme l'élève, s'il a pu écrire que les Celtes « nous ont légué à nous des habitudes qui survivent à leur raison »³² ou bien que ceux-ci « ont ajouté certaines formes de sensibilité et d'humanité qui appartiennent encore aux Occidentaux et à nous »³³, il n'a jamais imaginé que l'art celtique ait pu constituer un quelconque « art pré-français ».

« Une exposition qui commence bien et qui finit mal »

Pour les initiateurs de l'exposition, « Pérennité de l'art gaulois » est un appel à rejeter les traditions académiques dans l'art contemporain et, dès son ouverture au public, André Breton et Charles Estienne publient chacun un texte manifeste dans le journal *Combat* du 7 février 1955. Pour Estienne, l'art gaulois se place « aux origines de l'esprit moderne » tandis que Breton reprend son « Présent des Gaules », écrit pour le catalogue de l'exposition, sous un titre plus explicite : « De l'art gaulois à l'art moderne, ou l'histoire d'une résistance ». Plus qu'une exposition sur l'art gaulois, c'est une défense et illustration des courants liés au surréalisme.

Dès les jours suivant l'inauguration, les critiques commencent à pleuvoir dans la presse. Dans *Le Monde* du 19 février 1955, on s'étonne des « rapprochements suggestifs, souvent arbitraires et fantaisistes » effectués par les commissaires dans la deuxième partie de l'exposition, où sont rassemblées les œuvres d'art moderne censées refléter les créations gauloises. Puis les attaques se font plus mordantes. Dans le numéro des *Lettres françaises* du 24 février 1955, le critique d'art et collectionneur Georges Besson (1882-1971) dénonce une « bouffonnerie³⁴ » alors que dans le journal *Libération* paru le même jour, Guy Dormand stigmatise une « aberration », voire une « duperie » organisée par des « illuminés victimes de leurs vaticinations et divagations en vase clos »³⁵. « La tentation, écrit-il, est forte de crier au scandale », voyant dans l'exposition du Musée pédagogique « la plus flagrante démonstration du désarroi des esprits et du confusionnisme ambiant ». Les archéologues qui se sont associés à cette opération ne sont pas épargnés, et sont dépeints comme des « fonctionnaires qu'on veut croire naïfs jusqu'à la limite extrême de la candeur abusée ».

ancient Europe: five protohistoric centuries = L'Art celtique en Europe protohistorique : débuts, développements, styles, techniques, Proceedings of the Colloquy [on Celtic art] held in 1972 at the Oxford Maison française, Londres/New York/San Francisco, Seminar Press, 1976), est consacré à l'exploration des techniques, des styles, de la chronologie, des origines et des particularités régionales de l'art celtique ancien, mettant en lumière ses caractéristiques propres, en contraste avec celles de l'art classique. Dans son texte introductif, Paul-Marie Duval souligne le manque d'attention accordé par la communauté scientifique à l'art celtique lors des congrès académiques. Il rappelle qu'il aura fallu attendre le IV^e Congrès d'études celtiques, qui s'est tenu à Rennes en 1971, pour que plusieurs communications sur l'art laténien soient présentées ; ceci venant s'ajouter à l'exposition majeure sur ce thème organisée en 1970 à Édimbourg puis à Londres, consécutivement à la publication de plusieurs ouvrages et mémoires essentiels. Parmi ceux-ci, Duval mentionne les travaux de Françoise Henry sur l'art irlandais et ses origines, et « le recueil fondamental de "notre maître à tous" Paul Jacobsthal, *Early Celtic Art* paru en 1944 à Oxford, où avait rayonné son enseignement ».

32 Henri Hubert, *Les Celtes et l'expansion celtique jusqu'à l'époque de La Tène*, Paris, Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 1932, p. 16.

33 *Ibid.*, p. 21.

34 Dans le même numéro des *Lettres françaises*, l'archéologue et ethnohistorien Charles Parain (1893-1984) critique « une exposition qui commence bien et qui finit mal ».

35 Guy Dormand, « Aberration ou duperie ? L'art gaulois annexé par les surréalistes et par... qui ? », *Libération*, 24 février 1955.

Même la très mesurée *Gazette de Lausanne* du 27 février se dit déconcertée par cette « étrange exposition ». Dans les semaines qui suivent, la presse cible les responsables de ce « canular ». Dans *La France catholique* du 18 mars, Jacques Boudet déclare que « la pérennité de l'art gaulois est une mystification made in rue d'Ulm » tandis que le numéro de *Témoignage chrétien* du 11 mars dénonce une « annexion de l'art gaulois » au profit d'une « ligne abstracto-surréaliste très contestable ». Dans *La Tribune des nations* de mars 1955, l'historienne et critique d'art Suzanne Tenand (1909-2005) raille les surréalistes, qui s'affichent comme les « descendants des Gaulois », mais elle stigmatise surtout la plus grande « confusion » qui domine la seconde partie de l'exposition, où l'art gaulois, pris à partie, « n'est tout de même pas uniquement fait pour glorifier le surréalisme ». Quant au critique d'art René de Solier (1914-1974), il déclare sévèrement, dans *La Nouvelle Revue française*, que « l'hérésie ne suppose pas la complaisance »³⁶ — faisant référence ici à la « ligne de l'hérésie » défendue par Charles Estienne. Enfin, dans la revue d'art *Cimaises* d'avril 1955, le critique d'art Julien Alvard (1916-1972) rend un jugement définitif à propos de ce qu'il considère être une démarche « loufoque » : « cela devient, écrit-il, non pas du délire, mais du ramollissement cérébral³⁷. » Ainsi, tout est dit.

Courage, fuyons !

Face à ce désastre médiatique, les archéologues qui ont prêté leur concours à l'exposition du Musée pédagogique prennent alors leurs distances avec les initiateurs de la manifestation. Dès le 24 février 1955, le directeur du Cabinet des médailles, Jean Babelon (1889-1978), qui a prêté la série des monnaies gauloises présentes à l'exposition, prend la défense de l'« Originalité de l'art gaulois » dans *Les Nouvelles littéraires*³⁸, tout en se désolidarisant des rapprochements opérés par Lengyel, Breton et Estienne. Il écrit : « Avouons que l'amour de retrouver des traces ou des analogies risque ici de nous égarer dans de paradoxales généralisations. Si nous ne suivons qu'à regret ceux qui se font les champions de cette exégèse, c'est alors que, précisément, s'y dissout l'art que l'on dit gaulois. ». Et d'ajouter : « Mais il paraît d'une méthode trop hasardeuse, après avoir réuni des monuments divers auxquels leur juxtaposition confère un faciès commun, de faire rentrer de force dans ce système des productions lointaines qu'un même instinct n'a pas fait surgir. »

Les créations d'art gaulois n'auraient donc rien à voir, en termes de conception, avec les œuvres contemporaines, selon Babelon, et le terme même d'art gaulois procéderait, à la limite, de l'abus de langage. Paul-Marie Duval rétrograde également dans la *Revue de Paris* d'avril 1955. Il y minimise aussi la notion d'art gaulois pour la restreindre à l'existence d'« œuvres d'art gauloises » isolées, ce qui, au fond, rend problématique toute notion d'héritage esthétique. Ces créations, écrit-il, « manifestent tantôt une sensibilité et tantôt un goût de la stylisation qu'on ne saurait s'étonner, après tout, de retrouver, d'époque en époque, dans la sculpture et la peinture de chez nous »³⁹. En

36 René de Solier, « Pérennité de l'art gaulois », *La Nouvelle Revue française*, n° 28, 1^{er} avril 1955, p. 729.

37 Julien Alvard, « Quarante mille ans d'art surréaliste », *Cimaises*, avril 1955, p. 6-7, ici p. 7.

38 Jean Babelon, « Originalité de l'art gaulois », *Les Nouvelles littéraires*, 24 février 1955, p. 4.

39 P.-M. Duval, « À la recherche de l'art gaulois », *Revue de Paris*, avril 1955, p. 147-152, ici p. 152.

somme, soutient Duval, si ces œuvres d'art gauloises présentent certaines ressemblances avec les créations modernes, c'est seulement parce qu'elles sont conçues selon des principes esthétiques que l'on retrouve dans la plupart des périodes de l'histoire de l'art.

Quant à Varagnac, il feint l'étonnement. Invité à un débat organisé le 19 avril 1955 par la revue *Preuves*, il répond aux critiques virulentes de la presse en dissociant, lui aussi, les deux parties de l'exposition, pour se désengager de la seconde. Il n'aurait rien su — ou si peu — des intentions de Lengyel, Breton et Estienne et n'aurait vu dans l'exposition du Musée pédagogique qu'une sympathique occasion de mettre en valeur les riches collections du musée des Antiquités nationales : « insuffisamment informés des desseins des promoteurs de l'exposition, explique-t-il [les musées] ont regretté que leur participation ait servi à développer de fâcheuses interprétations⁴⁰ ».

Les oubliés

Dans son article de *La Nouvelle Revue française* de 1955 consacré à l'exposition « Pérennité de l'art gaulois », René de Solier soulevait pourtant un lièvre, comme on dit familièrement. Il s'étonnait de l'absence d'un pan complet de l'héritage historique de l'art celtique ancien, qui avait été révélé récemment par une chercheuse française de premier plan. « Pourquoi avoir écarté, écrivait-il, un art "voisin" irlandais redécouvert, du moins en France, depuis les thèses de Fr[ançoise] Henry⁴¹ ? » L'éminent spécialiste de l'art celtique Paul Jacobsthal n'est pas en effet le seul grand absent de cette rétrospective de l'art gaulois, qu'ont déployée Varagnac et Duval, avec la contribution de Gabrielle Fabre (1907-1960) pour la numismatique gauloise. Alors qu'il y est essentiellement question de survivances et de transmissions de la pensée esthétique de la culture celtique, Françoise Henry n'a pas été conviée à participer à cette exposition — et il n'est nulle part fait allusion à elle.

Dans leurs présentations de « l'Art gaulois », ni Paul-Marie Duval ni André Varagnac — qui revendique pourtant avoir eu pour maître Henri Hubert⁴² — n'évoquent ainsi les survivances irlandaises de l'art celtique ancien du continent européen. Raymond Lantier qui, par ses publications, aurait été le plus indiqué pour rédiger cette partie du catalogue dédiée à l'art celtique de l'âge du Fer, s'est abstenu d'y écrire une seule ligne. La partie relative à « l'originalité de l'art gaulois » a dû être confiée Jean Babelon, dont l'expertise se limite à l'iconographie de la numismatique gauloise. Néanmoins, celui-ci signale, en passant, que l'on retrouve cette « structure mentale originale » de l'art celtique exprimée par les monnaies « dans les miniatures irlandaises »⁴³. De même, son adjointe

40 « Les Mardis de Preuves. L'Art gaulois », *Preuves*, n° 39, mai 1955.

41 R. de Solier, « Pérennité de l'art gaulois », art. cit.

42 A. Varagnac, « Art gaulois : art pré-français », art. cit., p. 37.

43 J. Babelon, « Originalité de l'art gaulois », dans *Pérennité de l'Art gaulois*, cat. cit., p. 17-23, ici p. 21. Babelon évoque par ailleurs le travail de Marie Louise Sjoestedt et de son étude à propos des « rites barbares » dont témoignerait la mythologie irlandaise (*ibid.*, p. 25). La grande linguiste celtisante Marie-Louise Sjoestedt-Jonval (1900-1940), contemporaine de Françoise Henry, qui avait travaillé sur le terrain dans les îles Blasket et dans le Kerry, lectrice à Dublin en 1925, dont la brillante trajectoire et la vie s'achevèrent tragiquement au mois de décembre 1940. Directrice d'études à partir de 1930 à l'École pratique des hautes études, son livre-maître, *Dieux et héros des Celtes*, parut quelques semaines après sa mort (Leroux/PUF, « Mythes et religions »). Cet ouvrage fondamental consacré à la religion des Celtes examine la matière littéraire de l'Irlande médiévale et ses sources conservées de traditions mythiques.

Gabrielle Fabre évoque, à propos de l'iconographie des monnaies gauloises, la persistance « d'une tournure d'esprit, qui a survécu dans l'art chrétien d'Irlande »⁴⁴. Mais s'ils font, tous deux, référence au travail fondamental de Françoise Henry, ni l'un ni l'autre ne mentionnent son nom.

Françoise Henry n'est pas seulement coupée de la recherche française en raison de son éloignement et, pourrait-on dire, de son absorption par le milieu scientifique irlandais et anglo-saxon. On constate surtout qu'à ce moment du milieu des années 1950, l'orientation socio-anthropologique d'Henri Hubert est en train de se perdre définitivement, au profit d'une perception « identitaire » de l'art celtique, qui en ferait une véritable préfiguration de « l'esprit français ». Lantier lui-même, qui a pourtant lu Jacobsthal, participe, comme on vient de le voir, à cette dérive. En revanche, Françoise Henry, qui est bien au fait de ces questions de survivances dans l'art du haut Moyen Âge irlandais et d'Europe continentale, n'adhère en rien à ces fantasmes teintés de pétainisme. Et il est clair également que tel n'est pas non plus le propos des concepteurs de l'exposition « Pérennité de l'art gaulois » que sont Breton, Estienne et Lengyel : comme ils le proclament, ceux-là entendent seulement promouvoir une conception « non-rétinienne » de l'art et montrer que celle-ci constitue une tendance fondamentale de la visualité des arts de l'Europe non méditerranéenne, depuis la préhistoire. Du côté des archéologues, c'est bien à une tentative de captation de l'héritage intellectuel d'Henri Hubert que nous sommes confrontés, venant notamment de la part de Varagnac.

Comme on l'a vu, le moins que l'on puisse dire est que l'exposition du Musée pédagogique ne rencontre pas le succès escompté par ses organisateurs. Devant la désapprobation générale que suscite cette manifestation dans la presse, Varagnac soutient maintenant qu'il n'a jamais adhéré au projet de l'exposition « Pérennité de l'art gaulois. » Dans son *Art gaulois*, publié en 1956 avec Gabrielle Fabre, il se présente dorénavant comme un spécialiste de l'art celtique et écrit :

Actuellement, c'est le celtisme qui suscite la verve imaginative d'auteurs improvisés et d'un public avide de les croire, témoin certaine salle surréaliste de certaine exposition celtique (Paris, 1955), et les publications péremptoires de l'excellent photographe qu'est M. Lancelot Lengyel. Dans ces deux derniers cas, des présentations abusives semblaient valoir à ces divagations une caution scientifique qui leur a toujours été refusée⁴⁵.

Françoise Henry et l'art contemporain

Varagnac se trompait, car les rapports que Lengyel, Breton et Estienne avaient intuitivement perçus entre l'art celtique et les créations d'art moderne n'étaient pourtant en rien fortuits. L'année précédant l'exposition de Paris, Françoise Henry avait pu écrire que l'art irlandais « apparaît comme la forme la plus satisfaisante et la plus parfaite d'art non représentatif qu'ait connu l'Europe, et, à ce titre, il est d'un intérêt brûlant et immédiat pour les artistes de notre temps ». À ses yeux, l'art

⁴⁴ Gabrielle Fabre, « L'évolution du style dans les monnaies », dans *Pérennité de l'Art gaulois*, cat. cit., p. 25.

⁴⁵ A. Varagnac, G. Fabre, *L'Art gaulois*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, « La Nuit des temps », 1956, p. 235, note 11.

irlandais est en effet un mode de figuration qui pousse « jusqu'à un degré presque suraigu son goût des compositions de lignes abstraites, son éloignement pour la représentation littérale du monde réel », plaçant ainsi les créations de ses concepteurs « au tout premier rang des arts européens »⁴⁶.

En tant que prolongation, entre autres, de l'art celtique préromain, l'art irlandais préfigurerait ainsi les recherches de l'art moderne et contemporain au rang d'art abstrait — ou plutôt « non-représentatif », comme le souligne Françoise Henry. Élevée dans la familiarité avec la peinture des grands maîtres, Françoise est particulièrement attentive aux développements de la création contemporaine. Ainsi, dès les années 1930, elle fait découvrir à ses étudiants de Dublin les premiers écrits du Corbusier. Mais c'est surtout à l'art contemporain qu'elle s'intéresse, et notamment à l'abstraction, en plein essor depuis l'irruption du cubisme. Elle y voit une sorte de résurgence de l'art celtique, vis-à-vis de laquelle Dublin pourrait constituer, espère-t-elle, un pôle de référence pour la création contemporaine⁴⁷.

La référence à l'art irlandais de tradition celtique est d'ailleurs une évidence, qui s'impose progressivement aux premiers créateurs cubistes irlandais, telle en particulier Mary Harriet dite « Mainie » Jellett (1897-1944), artiste engagée dans le féminisme, avec sa compagne Evie Hone (1894-1955), elle-même également peintre⁴⁸. Dès 1923, Jellett fut la première à produire des œuvres d'art abstraites en Irlande, avec sa composition *Decoration*. En 1921, elle avait séjourné à Paris avec Evie Hone, où elle avait découvert le mouvement cubiste, grâce à André Lhote (1885-1952) et Albert Gleizes (1881-1953), qui furent l'un et l'autre deux sources d'inspiration majeure pour elle⁴⁹.

De l'art abstrait à l'art irlandais

À Puteaux, Mainie Jellett apprend, en travaillant dans l'atelier d'Albert Gleizes,

... à fouiller profondément dans les constructions et les rythmes intérieurs des formes naturelles, afin de produire, sur la base de leur organisation structurale, une œuvre d'art qui soit complètement une création naturelle en elle-même — comme l'est une fleur ou tout autre organisme naturel — fondée sur les lois éternelles de l'harmonie, de l'équilibre et du mouvement contrôlé (ou rythme). Nous cherchions à atteindre le principe interne et non pas l'apparence externe⁵⁰.

Aux côtés de Gleizes, Mainie Jellett explore les potentialités formelles offertes par les divers principes de transformation isomorphe du plan, qui font notamment appel aux effets de rotation et de translation des composants de la forme. Elle cherche à produire des images qui soient le résultat de processus de construction, dont l'élaboration elle-même participe, à chacune

46 F. Henry, *Art irlandais*, Dublin, Comité des relations culturelles d'Irlande, « Irish Life and Culture Series », 1954, p. 16.

47 Mairin et Domhnall O Murchadha, « Hommage à Françoise Henry (1903-1982) », *Contacts*, 21, printemps 1982, p. 13-14, ici p. 14.

48 Bruce Arnold, *Mainie Jellett and the Modern Movement in Ireland*, New Haven, Yale University Press, 1991. Élève, comme Mainie Jellett, du peintre britannique Walter Sickert (1860-1942), Evie Hone étudie avec elle auprès d'André Lhote et Albert Gleizes, avec lequel elle restera près de dix ans. Sous l'influence du peintre Georges Rouault (1871-1958), elle se spécialise à partir de 1930 dans l'art du vitrail et les scènes religieuses.

49 Mainie Jellett participe en 1933 à la première exposition de peinture cubiste à Dublin puis, en 1938, au Salon d'Automne à Paris, avec Albert Gleizes.

50 Notre traduction. Eileen MacCarvil, « Introduction », dans *Ead., Mainie Jellett, 1894-1944. A retrospective Exhibition of Paintings and Drawings. July 26th to 7th October 1962*, Dublin, Municipal Gallery of Modern Art, 1962, p. 6-14, ici p. 9.

de ses étapes, au déploiement de la forme. Elle écrit : « Une peinture, selon moi, est d'abord le remplissage harmonieux d'un espace au moyen de formes rythmiques; le sujet étant d'une importance secondaire. »

Dans ce mouvement que devient la peinture, la forme surgit de manière incidente, comme une révélation que produit, à un moment donné, le jeu d'intersections que ne cesse d'accumuler la construction. Pour le dire autrement, c'est le mouvement rythmique et quasi mélodique des « lignes mystérieuses » de la peinture qui fait apparaître le sujet, transparaissant alors sous la forme d'une intrication symbolique. La peinture s'anime désormais d'un « chant » intérieur, au long duquel apparaissent furtivement des paysages ou des êtres animaux fabuleux, dans des enchevêtrements de lignes et de masses courant sur différents plans visuels à la fois. Jellett poursuit : « C'est l'idéal originaire de l'ancien art celtique, ou de ce que nous appelons l'art irlandais paléochrétien, comme de l'art oriental et de l'Art européen, de la période chrétienne jusqu'à la Renaissance⁵¹. »

Peindre revient alors à réaliser une « peinture-sans-sujet », dont l'objet n'est pas la figuration du réel tel que nos yeux le voient mais bien la représentation d'un ordre abstrait, et néanmoins sensible, qui irrigue le monde, par la beauté. C'est un art dans lequel l'image devient le véhicule de la contemplation, en produisant une réduction des forces qui animent et structurent l'univers du perceptible. Dans les dernières années de sa création, Jellett se rapproche de plus en plus de l'art irlandais du haut Moyen Âge. Elle écrit :

La similarité d'idéaux entre de nombreuses créations contemporaines non réalistes et l'Art celtique exprimé par le *Livre de Kells*, le travail des métaux ou la sculpture des Hautes Croix est absolument frappant. Nous devrions revenir à ces premières illuminations, pour étudier le rythme, l'harmonie des couleurs et la beauté des formes. Puisse dans nos propres réserves et découvrons les principes du grand art qui n'est pas séparé mais fait partie intégrante du tout, dont les principes sont éternels⁵².

Ces rapports étroits qu'entretiennent les créations abstraites de Mainie Jellett avec l'héritage celtique transmis par l'art irlandais n'échappent pas à Françoise Henry. En 1962, elle participe à l'organisation d'une exposition rétrospective de l'œuvre de cette cheffe de file de l'abstraction irlandaise contemporaine à la Municipal Gallery of Modern Art de Dublin. On y découvre que Françoise y expose, aux côtés des toiles de Jellett, deux petites études à la gouache de 1928 et 1938⁵³.

Un nouveau programme pour l'étude de l'art

Françoise Henry était sans aucun doute la personne la mieux à même de conduire l'exposition de Paris. Mais ce ne sont pas les raisons pour lesquelles Françoise Henry n'a pas participé, ni de près ni de loin, à cette tentative d'intégrer à l'art moderne français l'art des Celtes anciens (qualifié alors d'« art gaulois ») qui importent ici. En revanche, il convient de s'interroger sur l'ampleur de cette occasion manquée, par laquelle Françoise Henry s'est vue exclue d'une réflexion novatrice sur l'histoire et l'anthropologie de l'art.

51 Notre traduction. *Ibid.*, p. 11.

52 Notre traduction. *Ibid.*, p. 13.

53 *Ibid.*, n^{os} 42 et 52 du catalogue.

En effet, le présent de Françoise Henry archéologue, théoricienne et plasticienne, n'est pas le Présent des Gaules de Breton et consorts. Les principes directeurs provocateurs de l'exposition parisienne de 1955 sont en réalité à l'opposé de la pensée subtile de Françoise Henry, pensée qu'elle a patiemment élaborée et savamment articulée autour d'une question centrale : quels sont les problèmes rencontrés par un artiste « qui ne va pas chercher ses sujets dans l'imitation du monde »⁵⁴ ? Le programme qu'elle se fixe dans un ensemble de notes manuscrites et qui constitue le point de départ de sa réflexion est le suivant : « *Irish art from a purely archaeological point of view. Then trying to understand what those people had really tried to do* »⁵⁵.

L'analyse que mène Françoise Henry dépasse donc le cadre traditionnel des études menées en histoire de l'art (les origines, les styles) pour se concentrer sur une tâche autrement plus ardue : comprendre la signification même de l'abstraction de l'art irlandais — un art qui, dans son essence, ne se limite pas à la simple représentation de réalités tangibles, ne s'efforce pas de dresser un portrait fidèle du monde tel qu'il est mais constitue plutôt une quête pour recréer un univers né de l'imagination des artistes. Ce monde, souvent perçu comme un subtil jeu de lignes et de couleurs, trouve son expression dans ce que l'on désigne communément comme l'art abstrait ; autrement dit, un art qui refuse la représentation et s'affranchit des formes figuratives. En cela, l'art irlandais était bien ce qu'il est commun d'appeler un art abstrait, un art non représentatif, un art non figuratif.

C'est dans cette perspective que Françoise Henry s'est engagée à explorer ce phénomène humain qu'est l'art abstrait, qu'elle avait déjà croisé dans différentes cultures et à diverses époques de l'histoire de l'humanité, tant dans les vestiges archéologiques que dans l'art des mégalithes ainsi que dans les créations continentales et insulaires de la période de La Tène. Cette exploration coïncidait avec des interrogations résolument contemporaines soulevées par la peinture — des problématiques dans lesquelles elle était profondément immergée, nourrie par sa pratique personnelle, sa curiosité, sa formation intellectuelle ainsi que par ses échanges avec des artistes irlandaises telles que Mainie Jellett, comme cela a été souligné. Il convient également de rappeler l'impact déterminant du cubisme dans la révolution de la peinture irlandaise au xx^e siècle avec, bien entendu, Mainie Jellett en figure de proue, mais également Mary Swanzy (1882-1978) et une autre élève de Lhote, Norah McGuinness (1901-1980), sa contemporaine.

Françoise Henry se sent donc profondément impliquée et en prise avec son temps à travers ces débats, qui accompagnent les effets libérateurs du cubisme et d'autres mouvements artistiques européens sur la scène picturale irlandaise au cours des années 1940, avec la création de l'Irish Exhibition of Living Art (IELA) en 1943, aboutissant à la production d'œuvres peintes totalement abstraites à partir de la fin de la décennie suivante. Ses notes manuscrites révèlent également une certaine irritation face à la tendance des artistes du xx^e siècle à présenter ces questions comme des nouveautés, alors qu'elles ne le sont guère. En effet, à l'instar de Françoise Henry, il est possible d'analyser ce phénomène sous divers angles, tant plastiques qu'historiques et théoriques, en tenant

54 F. Henry, *Notes manuscrites sur l'art abstrait*, (« Handwritten drafts of papers and notes on abstract art »), UCD School of History and Archives, UCD Archives, Papers of Françoise Henry (d. 1982). P182/159. en ligne : <https://digital.ucd.ie/view-media/ivrla:17284/canvas/ivrla:17285>

55 Nous soulignons.

compte de sa longue durée, de ses phases d'éclipse, de ses survivances et de ses réapparitions. Et comme elle le souligne dans ses notes manuscrites, l'art représentatif avec lequel nos sociétés sont les plus familiarisées n'est en fait, au regard de la longue durée, qu'un phénomène intermittent tandis que l'abstraction est, à l'inverse, une forme rémanente de l'expression artistique⁵⁶.

C'est donc dans la matière même de l'art irlandais, ce matériau qui lui est propre, que Françoise Henry puise pour aborder ces questions. Elle sélectionne ainsi un certain nombre de motifs, tels que le répertoire curviligne, les motifs végétaux, les entrelacs, autant de thèmes caractéristiques de l'art celtique, présents tant dans l'art continental que dans l'art irlandais. Elle explique que, dans le cadre de la peinture sans sujet, se pose la question des difficultés inhérentes de l'oscillation entre l'allusion à une réalité et la géométrie. Cette tension se retrouve dans l'art celtique, notamment dans l'art irlandais avec des motifs tels que la spirale ou l'entrelacs animal, deux thèmes iconographiques qui notent (ou dénotent) la vie, par l'adjonction du végétal, celle d'êtres vivants, même si ceux-ci sont de pure invention. C'est la fameuse « métamorphose plastique »⁵⁷. Ces exemples servent à montrer la manière dont les artistes (enlumineurs, orfèvres, ou sculpteurs) du début du Moyen Âge irlandais ont élaboré, à l'instar de leurs prédécesseurs des périodes précédant l'arrivée du christianisme, des solutions au problème posé par le rythme dans l'art abstrait.

Comprendre autrement l'art abstrait

Élargissant le périmètre de sa réflexion sur l'abstraction à d'autres formes d'art non représentatives — comme la poésie, la musique et l'architecture — Françoise Henry fait le constat suivant : contrairement aux musiciens ou aux architectes, qui travaillent avec des structures et des formes internes mathématiques préexistantes, les peintres ne disposent pas de telles bases d'organisation, puisque la couleur ne possède pas de composante mathématique intrinsèque. Ainsi, le pouvoir d'associer ou de suggérer des réalités demeure très puissant dans la peinture, car il n'existe pas de structures dominantes pour détourner le regard des formes habituellement reconnues. C'est pourquoi les artistes abstraits modernes ont parfois tenté de développer le rythme comme une structure interne de l'image au moyen de divers effets graphiques. Dans ses notes manuscrites sur l'art abstrait, Françoise Henry évoque ainsi le travail de Delaunay, qui a inventé des formes circulaires pouvant être combinées de manière presque infinie. Elle mentionne aussi expressément le travail mené par Albert Gleizes, avec ses deux élèves irlandaises, Mainie Jellett et Evie Horn, pour élaborer un système complexe de translation et de rotation de rectangles de même forme, dont les combinaisons pouvaient donner naissance à des figures de plus en plus complexes, enrichies par la couleur.

⁵⁶ F. Henry, *Notes manuscrites sur l'art abstrait*.

⁵⁷ Comme l'écrit Françoise Henry, « L'art celtique, au cours de sa longue histoire, semble sans cesse dominé par la crainte de deux dangers : il paraît tout aussi peu disposé à s'adonner à la représentation réaliste de formes vivantes qu'à laisser son ornement se dessécher en une série de figures géométriques [...]. De cette allure perpétuellement changeante vient en partie son aspect fluide et insaisissable. » (F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 293).

Ce sont bien de tels problèmes de composition sous-tendant la logique interne de l'art abstrait qui se dévoilent au fil de l'analyse de Françoise Henry. La géométrie, les systèmes d'isométrie, les symétries (l'axe, le point, l'asymétrie) sont autant de solutions plastiques auxquelles ont eu recours les créateurs de l'art irlandais, pour éviter la régularité et la rigidité des figures — tout en garantissant une mise en tension équilibrée des formes et des masses chromatiques. L'usage du compas en est un des plus beaux exemples, comme le montre l'étude du *Livre de Lindisfarne* par Rupert Bruce-Mitford⁵⁸, qui en a révélé la structure géométrique des grandes pages d'ornements (quadrillages, centres de cercles). L'emploi de la géométrie et l'usage de moyens mécaniques pour servir la construction de combinaisons non régulières⁵⁹ — une méthode qui remonte à l'âge du Fer, dans le style dit de Lough Crew-Somerset — permettra à l'art insulaire de développer des combinaisons abstraites élaborées de spirales et d'entrelacs.

Françoise Henry observe ainsi que les artistes irlandais (cela vaut pour l'âge du Fer comme pour les VI^e et VII^e siècles) ont abordé des problématiques similaires de manière plus simple, acceptant des motifs transmis par d'autres cultures (notamment la palmette grecque au début de l'époque de La Tène, le rinceau méditerranéen classique, l'entrelacs, les modèles des monnaies grecques et romaines), qu'ils ont soumis au traitement singulier de leur conception propre de l'image, rebelle à l'imitation. Elle s'efforce ainsi de démontrer comment l'art moderne abstrait trouve sa place dans une tradition de longue durée, tout en montrant comment un art abstrait spécifique, celui de l'Irlande, a affronté et souvent résolu les défis propres à l'art non figuratif, au premier rang desquels le risque de transformer des assemblages de formes géométriques — qu'elles soient curvilinéaires ou anguleuses — en combinaisons décoratives et monotones⁶⁰.

En très bonne connaissance de la culture irlandaise, dont elle s'est imprégnée lors de ses séjours dans les îles d'Inishkea dans les années 1930 au contact de populations qui croyaient encore à la présence d'un Autre Monde et à la magie⁶¹, Françoise Henry aborde également la dimension spirituelle, si présente dans l'art moderne du début du XX^e siècle — avec, notamment, la publication en 1912 par Wassily Kandinsky de son essai théorique *Über die Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (*Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*). À l'instar d'Henri Focillon, Françoise Henry défend l'idée que la forme non tangible de l'idée précède la forme tangible du motif décoratif, qui en devient le signe visible. Ainsi, même si la clé de la signification exacte des motifs de spirales, de zigzags et des entrelacs s'est perdue dans l'épaisseur du temps, ces figures ne sont aucunement « de vulgaires ornements ». En d'autres termes, l'art irlandais, par nature non figuratif, cherche bien à représenter des relations abstraites entre les choses, sans s'attacher à leur

58 Thomas Downing, Thomas Julian Brown, Rupert Bruce-Mitford, *Evangeliorum quattuor Codex Lindisfarnensis*, Oltun/Lausanne, Urs Graf, 1956-1960.

59 F. Henry, *L'Art irlandais*, op. cit., vol. 1, p. 299.

60 *Ibid.*, p. 294.

61 Voir notamment l'épisode du *Naomhóg*, la statue protectrice des Îliens d'Inishkea.

valeur descriptive. Un symbole pouvant présenter des connotations différentes en fonction de son contexte d'utilisation expliquerait, pour Françoise Henry, que cette tendance ait préparé les Irlandais christianisés « à voir avant tout dans des scènes figurées le symbole d'une abstraction »⁶².

Nul doute que Charles Estienne — qu'elle cite dans ses notes manuscrites sur l'art abstrait⁶³ — André Breton et les autres organisateurs de l'exposition de Paris eussent bénéficié d'une telle pensée, puissante, car ancrée dans le processus même de la pensée créatrice. L'approche développée par Françoise Henry permettait justement le dépassement de l'opposition schématique entre figuration et abstraction en déplaçant l'exploration du phénomène de l'art abstrait sur le terrain de l'expérience, aux frontières de la musique, de la poésie, de l'architecture, sans éluder la question du spirituel et du mystère.

So the problem remains, écrivait-elle. People of the Twenty-second or the Twenty-third centuries will know the answer.

62 *Ibid.*, p. 293.

63 Une œuvre abstraite « est une œuvre qui ne représente rien du monde extérieur, mais tout, si possible, du monde intérieur que porte en soi l'artiste », écrivait-elle dans ses *Notes manuscrites sur l'art abstrait*.