



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

sous la direction de

Nathalie Ginoux et Laurent Olivier

avec le concours de Kathleen James-Chakraborty





***Les images et les formes. Françoise Henry (1902-1982),
les héritages d'une œuvre pionnière***

sous la direction de Nathalie Ginoux et Laurent Olivier avec le
concours de Kathleen James-Chakraborty

En couverture : Portrait de Françoise Henry réalisé par Vera
Klute dans le cadre de la campagne « Women on Walls » de la
RIA (2016), avec le soutien d'Accenture. Royal Irish Academy,
Dublin. Tous droits réservés.

En quatrième de couverture : Porte d'entrée de la Ferme des
Bretons. Aquarelle de Margaret Stokes (1915-1995), (collection
privée, reproduction avec l'autorisation de Lynda Mulvin,
UCD).

Équipe éditoriale : Delphine Thierry-Mieg et Catherine Gros

Graphisme : Société Serval

Publié sous licence creative commons : [CC BY-NC-ND](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

© 2026 Centre André-Chastel





CENTRE ANDRÉ-CHASTEL

Laboratoire de recherche en histoire de l'art

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

Sous la direction de
Nathalie Ginoux et Laurent Olivier
avec le concours de Kathleen James-Chakraborty

Ouvrage collectif

Pour citer cet ouvrage

Nathalie Ginoux, 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, 274p. [DOI : 10.62806/uwmm2253]
<https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/les-images-et-les-formes-francoise-henry-1902-1982>

[Mis en ligne le 7 juillet 2026]

Remerciements

Cet ouvrage collectif est issu d'un projet conjoint porté par University College Dublin et Sorbonne Université, respectivement représentées par Kathleen James-Chakraborty (School of Art History and Cultural Policy) et Nathalie Ginoux (Centre André Chastel, UMR 8150), avec la participation du Musée d'archéologie nationale - Domaine de Saint-Germain-en-Laye, représenté par Laurent Olivier, Conservateur en charge des collections celtiques et gauloises.

Intitulé *De la France à l'Irlande, Françoise Henry (1902-1982), figure majeure de l'histoire de l'art et de l'archéologie en Europe*, ce programme, mené entre 2020 et 2022, a été lauréat de l'appel à candidatures 2020 du Partenariat Hubert Curien (PHC) franco-irlandais Ulysses, dont l'objectif est de développer des échanges scientifiques et technologiques entre les laboratoires de recherche français et irlandais, en favorisant de nouvelles coopérations. Nous exprimons notre profonde gratitude à Campus France, à l'Irish Research Council, ainsi qu'à l'Ambassade de France en Irlande pour leur soutien déterminant à ce projet. Nos remerciements s'adressent tout particulièrement à Philippine Henry, responsable Campus France Irlande, et à Delphine Teyssier, attachée scientifique, pour leur accompagnement attentif.

La pandémie de 2020 n'a malheureusement pas permis la tenue du colloque initialement prévu en avril 2020, intitulé *La sereine beauté que dégage cet art sauvage... Entre France et Irlande, Françoise Henry (1902-1982), archéologue et historienne de l'art*, dont la programmation réunissait l'ensemble des auteurs irlandais de ce volume. Nous souhaitons les remercier, individuellement et collectivement, pour leur contribution déterminante à faire mieux mesurer, auprès du public français, l'étendue et la portée de l'œuvre scientifique et méthodologique de Françoise Henry, aussi bien pour l'archéologie de terrain - incluant la protohistoire française - que dans les domaines de l'histoire de l'art, de l'art celtique et de l'art irlandais médiéval.

Nous adressons également nos remerciements à la direction et à l'équipe de la bibliothèque de la Royal Irish Academy, à Dublin, pour leur accueil et leur disponibilité lors des consultations des archives de Françoise Henry conservées à la RIA, ainsi qu'à Lynn Scarff pour l'autorisation de reproduire le portrait de Françoise Henry peint par Vera Klute. Nous remercions la direction du Musée d'archéologie nationale pour l'ouverture de ses archives relatives à Françoise Henry, ainsi que University College Dublin, en particulier Kathleen James-Chakraborty et Lynda Mulvin (School of Art History and Cultural Policy), pour leur soutien constant.

Notre reconnaissance va également à Catherine Gros et Delphine Thierry-Mieg, responsables des Éditions du Centre André Chastel, pour leur accompagnement éditorial, et tout particulièrement à Catherine Gros pour la relecture attentive et exigeante du manuscrit, dont les remarques ont contribué de manière décisive à la cohérence et à la qualité scientifique de cet ouvrage.

Enfin, nous tenons à exprimer une gratitude toute particulière à Corinne Thonnier qui, en 2021, nous a généreusement accueillis et ouvert les archives familiales de Françoise Henry. Par sa disponibilité et par la confiance qu'elle nous a accordée, elle a rendu possible l'accès à des documents inédits, dont plusieurs sont reproduits dans cet ouvrage. Sa contribution constitue un apport précieux à la connaissance renouvelée de la trajectoire scientifique et personnelle de sa tante.

Les éditeurs scientifiques

Introduction	8
<i>Nathalie Ginoux et Laurent Olivier</i>	
Partie 1 Formation.....	15
Henri Focillon.....	16
<i>Kathleen James-Chakraborty</i>	
De Françoise Henry à Geneviève Marsh Micheli.....	
Les historiennes de la sculpture médiévale et le groupe focillonien :	
une « chambre à soi » ?	23
<i>Clément Bassole</i>	
Partie 2 Itinéraires	48
Françoise Henry, archéologue de la civilisation celtique	49
<i>Laurent Olivier</i>	
Une archéologue en chantier.....	
Les fouilles de Françoise Henry dans les îles d'Inishkea (1937-1938)	74
<i>Laurent Olivier</i>	
Une archéologue en chantier (suite)	
Françoise Henry dans les îles d'Inishkea (fouilles de 1946 et 1950)	102
<i>Nathalie Ginoux</i>	
Partie 3 L'oeuvre	112
Dr Françoise Henry (1902-1982)	
Aspects of methodology of a quæstor of Irish Medieval Art.....	113
<i>Lynda Mulvin</i>	
Françoise Henry, William O'Sullivan and the <i>Book of Kells</i>	135
<i>Bernard Meehan</i>	

Françoise Henry et l'étude de l'enluminure irlandaise	147
<i>Dominique Barbet-Massin</i>	
'The miraculous springing to life of an art that has been dead for centuries' Scholarly investigation and artistic practice in early 20th-century Ireland	174
<i>Sandra Heise</i>	
Partie 4 Héritages	187
'A remarkable continuity': fact or fiction fifty-five years on.....	188
<i>Conor Newman</i>	
Affinités définitives	222
<i>Nathalie Ginoux</i>	
Françoise Henry as art historian: her legacy in Ireland	227
<i>Eileen Kane</i>	
De l'art celtique à l'art moderne	
Françoise Henry théoricienne de la pensée de l'art	235
<i>Nathalie Ginoux et Laurent Olivier</i>	
Partie 5 Annexes	253
Portfolio.....	254
Les grandes dates de la vie de Françoise Henry	
(1902-1982).....	259
<i>Nathalie Ginoux et Laurent Olivier</i>	
Bibliographie	267

Introduction

Nathalie Ginoux et Laurent Olivier

Françoise Henry (1903-1982), dont l'œuvre et la carrière universitaire se sont déroulées essentiellement en Irlande, où l'importance fondatrice de sa contribution est largement reconnue, est une figure essentielle de l'histoire des relations scientifiques et culturelles entre la France et l'Irlande de par sa formation intellectuelle française et une intense activité professionnelle irlandaise. À University College Dublin, elle a, entre autres, constitué le premier fonds photographique de l'art irlandais, enseigné jusqu'en 1974 au sein du département d'Histoire de l'art qu'elle avait fondé en 1965 et accumulé une immense documentation écrite et graphique.

En France, où la recherche académique s'est constituée en autant de chapelles que de spécialités, force est de constater que la Françoise Henry médiéviste a effacé la protohistorienne. Quatre décennies après sa disparition, le 11 février 1982 — disparition qui fut qualifiée de « perte pour le peuple d'Irlande », dans ce pays dont elle aura inlassablement éclairé le patrimoine archéologique et artistique — l'ampleur de son héritage intellectuel reste à faire connaître dans son pays d'origine. Paradoxe d'un temps présent qui a pour impératif l'interdisciplinarité mais qui oublie sa dette envers l'œuvre exceptionnellement riche et plurielle de Françoise Henry.

Ce travail d'une vie, dont la somme est rassemblée dans son maître-ouvrage en trois volumes, *L'Art irlandais*, paru en France aux éditions Zodiaque en 1963-1964, est donc à l'opposé de ce que l'on entend aujourd'hui par le terme de « spécialiste ». Historienne de l'art et archéologue, médiéviste et protohistorienne de formation, Françoise Henry nous a légué une belle leçon de méthode, qui a pour fondement la compréhension éclairée par la technique, et l'importance accordée au support, c'est-à-dire aux qualités matérielles du médium. Qu'il s'agisse d'étudier les formes du paysage religieux rural irlandais, celles du bâti, d'un site archéologique, les formes plastiques de la sculpture ou le processus créateur des enluminures, l'exacte description passe par le dessin servi par l'acuité perceptive d'une sensibilité plasticienne. Fuyant les généralités et les redites, c'est par ce retour à la source primaire que s'opère la mise en relation avec les faits historiques et sociaux, toujours dans une vaste vue d'ensemble.

Si les archéologues français ignorent, pour leur plus grande part, ce large pan irlandais de l'œuvre de Françoise Henry, à l'inverse, les chercheurs irlandais — et, avec eux, le monde de la recherche anglo-saxonne en général — connaissent mal la première carrière d'archéologue et de muséologue qu'elle a poursuivie en France. Née dans une famille de la bourgeoisie parisienne qui avait conservé, du côté de sa mère, de solides attaches avec la peinture et le monde de l'art, Françoise était destinée à devenir une historienne de l'art. Son grand-père maternel, Charles Clément, avait été un spécialiste de l'œuvre de Géricault et, à la maison, Françoise avait grandi entourée des toiles du peintre vaudois Charles Gleyre (1806-1984), lequel avait légué à son grand-père son fonds d'atelier. C'est donc tout naturellement qu'après son baccalauréat, elle s'inscrivit à la Sorbonne pour y suivre les cours d'histoire de l'art dispensés par Émile Mâle (1862-1954), puis Henri Focillon (1881-1943).

À l'université, Françoise se révèle une élève excellente. Peignant et dessinant elle-même, elle comprend les principes de construction de l'art, en quelque sorte de l'intérieur. Aussi, elle ne peut qu'être attirée par la démarche « formaliste » de Focillon, qui s'éloigne alors de l'étude traditionnelle des « styles » pour tenter d'appréhender les réalisations de la sculpture médiévale comme le résultat, toujours provisoire, d'un processus de recherche qui explore les capacités d'expression offertes par le travail de la matière. Des liens de filiation insoupçonnés apparaissent ainsi à ceux qui comprennent comment sont conçues, construites et produites les œuvres. Sous l'influence de Focillon, Françoise s'intéresse donc à la sculpture du premier Moyen Âge, et non à la peinture, à laquelle elle paraissait pourtant destinée.

L'autre personnage qui, avec Focillon, va donner une impulsion décisive à la vie et à la carrière scientifique de Françoise Henry est l'archéologue et sociologue Henri Hubert (1872-1927), conservateur au musée des Antiquités nationales, aujourd'hui musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye. Ce compagnon de route de l'anthropologue Marcel Mauss s'intéresse, comme Focillon, à une approche en quelque sorte « paléontologique » des productions de la culture matérielle des sociétés anciennes, documentées par l'archéologie. C'est Hubert qui, ayant repéré Françoise parmi ses étudiantes de l'École du Louvre, la recrute, alors qu'elle n'a encore que 22 ans, pour qu'elle s'occupe à ses côtés de l'enregistrement et du classement des collections archéologiques du musée. Hubert, qui a discerné chez elle des capacités de synthèse hors du commun, la pousse à faire des séries de l'âge du Fer de Bourgogne, qui ont été recueillies dans des conditions souvent chaotiques au siècle précédent, le sujet de sa thèse complémentaire de l'École du Louvre, qu'elle soutient en 1932. Publiée l'année suivante, c'est un travail pionnier, alors sans équivalent dans la recherche française — un essai éblouissant qui mêle histoire des pratiques de collecte archéologique et périodisation stratigraphique des assemblages funéraires.

Mais Françoise n'est pas qu'une archéologue de musée, c'est aussi, et avant tout, une femme de terrain. Elle fouille en Bourgogne, pour documenter le contexte archéologique des collections, souvent orphelines, qui sont parvenues à Saint-Germain. De la même manière, alors qu'elle n'a que 24 ans, elle décide de partir en Irlande pour un voyage à vélo, afin d'aller voir sur place les stèles gravées de l'époque paléochrétienne, qui constitueront le sujet de sa thèse d'histoire de l'art de la Sorbonne. Ayant enfin trouvé un poste d'enseignante d'histoire de l'art à l'université de Dublin, Françoise Henry entreprend, à partir de 1937, plusieurs campagnes de fouilles dans les îles d'Inishkea, dans des conditions particulièrement difficiles, qui n'entament cependant pas sa détermination.

Approfondissant et élargissant au fur et à mesure le champ de sa discipline tout au long de sa carrière irlandaise, Françoise Henry tire de sa vaste érudition, qui prend appui sur une pratique picturale personnelle, une capacité peu commune à entrer en intelligence, non seulement avec toutes les formes artistiques, mais aussi avec la matière — avec le « faire ». Ses notes prises sur le terrain lors des fouilles qu'elle a conduites, notamment à Inishkea, les annotations de ses dessins d'objets, ses croquis, schémas et relevés, montrent à quel point Françoise a dessiné durant toute sa vie, et dessiné extraordinairement bien. Elle a utilisé le dessin non seulement pour l'enregistrement documentaire des pièces qu'elle cherchait à étudier mais aussi pour entrer dans une compréhension profonde et intérieure des formes et de l'art celtique. Comme dans l'œuvre de son maître Henri Focillon, on relève dans les écrits de Françoise Henry le refus d'une conception mécaniste de l'évolution des formes et de la succession des styles au profit d'une compréhension plus subtile de l'arythmie des phénomènes, mieux à même de rendre compte de la complexité des interactions en jeu dans l'art irlandais.

En s'intéressant à l'art médiéval irlandais en relation avec ses sources préhistoriques et païennes, Françoise Henry a ouvert une voie fertile au cœur, écrivait-elle, d'un « monde fictif, un rêve d'univers pliant et malléable que par des dosages savants, des acrobaties constantes [les créateurs du Moyen Âge irlandais] maintiennent à égale distance de deux dangers opposés, réalisme et géométrisme, en sauvegardant son caractère irréel »¹.

Sa contemporaine née en 1900, disparue tragiquement à l'âge de quarante ans, Marie-Louise Sjoestedt — agrégée de grammaire, celtisante accomplie, linguiste et philologue formée à la Sorbonne ainsi qu'à l'École pratique des hautes études, où elle fut nommée directrice d'études de celtique en 1929 — fut une autre intellectuelle française sur les terres irlandaises. Dans son ouvrage sur les *Dieux et héros des Celtes*, sa maîtrise linguistique et philologique ainsi qu'une grande probité dans la mise en œuvre de la méthode comparatiste lui permettent de proposer une interprétation des légendes épiques irlandaises, notamment à propos du héros Cuchulainn, qu'elle tire de la comparaison avec des images monétaires gauloises. Utilisé et cité à maintes reprises dans des travaux sur l'interprétation des monnaies celtiques ou de mythologie comparée, ce livre est mal connu, car toujours peu édité et encore mal diffusé de nos jours.

Comme chez Françoise Henry, nous lisons sous la plume de Marie-Louise Sjoestedt la recherche d'une unité de ce qui fait système dans le monde celtique, lorsqu'elle écrit :

Nous croyons pour nous qu'il importe de ne pas révoquer en doute à la légère le témoignage de nos textes. Ceux qui les ont rédigés étaient, à vrai dire, chrétiens; mais bien peu de générations les séparaient du paganisme. Notre tradition manuscrite permet de remonter, dans bien des cas, au VIII^e siècle, époque où la christianisation de l'Irlande, commencée au V^e siècle, n'était ni très ancienne ni sans doute très profonde. Est-il prudent dès lors de nous inscrire en faux sans raison décisive contre la représentation que nos auteurs se faisaient de ce monde mythique des Celtes, dont ils étaient à coup sûr infiniment plus près que nous ne pouvons l'être? Croyant pour notre part qu'en la matière on risque plus d'errer par excès d'esprit critique que par défaut, nous nous sommes résolue à suivre la tradition indigène; peut-être trouverons-nous en cours d'enquête qu'elle est restée, jusque dans ses développements tardifs, singulièrement plus fidèle à certaines constantes de l'imagination primitive qu'il ne paraît au premier abord².

Voilà deux femmes, deux chercheuses, qu'un même travail acharné conduit en Irlande dans les îles de l'Ouest : Françoise Henry à Inishkea, et Marie-Louise Sjoestedt dans les îles Blasket. Ces deux destins de savantes de l'entre-deux-guerres témoignent d'un même effacement dans la mémoire de l'archéologie française.

Le livre que nous présentons aujourd'hui vise donc à réparer cet oubli, qui est aussi une faute et une injustice. Comme l'a justement rappelé Jacques Bonnet dans son préambule au volume d'hommages consacré à Henri Focillon, l'un des maîtres de Françoise Henry : « s'il est un domaine dans lequel la France n'est pas assez riche en œuvres d'importance pour s'offrir le luxe de l'oubli rapide, c'est bien celui de l'histoire de l'art³. » On pourrait en dire tout autant de l'archéologie — et notamment de l'archéologie celtique. Conscients de l'apport majeur qu'a offert Françoise Henry à la fois à l'histoire de l'art celtique et à l'archéologie de la civilisation celtique, les auteurs de ce volume ont eu à cœur de faire œuvre de réparation, en replaçant l'œuvre de « Françoise » à sa juste place dans l'histoire des deux disciplines, comme dans l'héritage scientifique des deux pays où elle a travaillé : la France et l'Irlande.

1 Cité par Joseph Vendryes, « Françoise Henry, *Art irlandais*, Dublin, 1954 », *Études celtiques*, 7, fasc. 1, 1955, p. 195-196.

2 Marie-Louise Sjoestedt, *Dieux et héros des Celtes*, Paris, PUF, « Mythes et Religions », 1940, p. 11.

3 Jacques Bonnet, « Préambule », dans *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1986, p. 9.

Rares sont les auteurs en effet dont les ouvrages gardent l'essentiel de leur valeur plusieurs décennies après leur mort et continuent à nourrir les débats et les perspectives méthodologiques et théoriques des recherches actuelles. Pour ces deux domaines que Françoise Henry a contribué à développer et à enrichir — l'art et l'archéologie celtiques — les grands auteurs, dont les textes livrent des remarques toujours pertinentes et inspirantes, se comptent sur les doigts d'une seule main : Joseph Déchelette (1862-1914), Henri Hubert, Paul Jacobstahl (1880-1957)... et naturellement Françoise Henry.

Historienne de l'art et archéologue à l'œuvre prolifique dont les vues ont naturellement été discutées et nuancées, Françoise Henry est surtout connue en France pour l'ouvrage en trois volumes sobrement intitulé *L'Art irlandais*, paru en 1963-1964. Parmi les recensions dont il a fait l'objet, on peut citer celle, très détaillée, rédigée par Édouard Bachellery dans la revue *Études celtiques*, qui qualifie l'ouvrage de « somme magistrale qui traite de l'art irlandais dans son ensemble depuis la préhistoire jusqu'à l'invasion franco-normande de la deuxième moitié du XII^e s. »⁴. Il souligne la maturité de l'auteure qui possède son sujet mais également, en dépit de son érudition savante, son intelligibilité pour un public non initié.

Dans cette somme, l'orfèvrerie, les manuscrits enluminés, les piliers et les croix de pierre, comme l'architecture et son décor, sont autant de fils d'une trame analytique complexe qui se détourne du schéma linéaire de l'ordre des styles, classique en histoire de l'art, au profit d'une anthropologie historique. Le premier volume traite de l'art en Irlande depuis l'introduction du christianisme jusqu'aux invasions scandinaves ; le deuxième de l'art des IX^e et X^e siècles, à l'époque des expéditions puis des implantations vikings en Irlande ; le troisième volume, enfin, est consacré à l'art de l'Irlande depuis la défaite des Vikings au début du XI^e siècle jusqu'à la seconde moitié du XII^e siècle.

Dans le premier volume où il est question de la formation de l'art irlandais, le premier chapitre fait brillamment apparaître la connaissance profonde qu'a Françoise Henry de l'art laténien du second âge du Fer européen, comme de l'art préhistorique mégalithique d'Irlande. Considérant cet art de La Tène — elle connaît parfaitement le travail de Paul Jacobsthal —, Françoise ne s'attache pas à l'enfermer dans un cadre stylistique préformé, comme lorsqu'elle établit des comparaisons pour la sculpture irlandaise d'époque païenne, en analysant le portail de la façade occidentale de la cathédrale de Clonfert (Galway), construction du IX^e ou X^e siècle, vis-à-vis duquel elle n'hésite pas à convoquer la sculpture protohistorique du Midi de la Gaule des VI^e et V^e s. av. J.-C. — « ressemblance qui n'est peut-être pas complètement fortuite », écrit-elle⁵. De même, il est frappant de constater que, lorsqu'il s'agit d'aborder le difficile problème des relations réciproques entre l'art irlandais et l'art scandinave, Françoise ne cherche pas à les inscrire dans une périodisation stylistique de l'histoire de l'art.

Délaissant la sempiternelle question des styles, Françoise Henry concentre ainsi son attention, à l'instar de son maître Henri Focillon, sur la « géométrie », qu'elle qualifie de « moyen d'expression à la fois souple et rigoureux, assez proche de la musique, admettant comme elle des éléments à base numérale comme unité sur lesquels joue l'esprit humain ». Ce qui l'intéresse ici, c'est le principe créateur, et les possibilités qu'il ouvre dans le traitement de la matière. Commentant les plaques en os datées des environs de notre ère, qui ont été trouvées à Lough Crew (Co. Meath), elle écrit :

C'est un des plus grands tours de force de l'art abstrait, un art abstrait qui garde en soi suffisamment de géométrie pour que ces combinaisons soient d'une redoutable difficulté interne, et qu'en même temps s'en évade juste assez pour conserver toujours intacte la saveur irremplaçable d'un choix humain. À qui regarde activement ces cinq siècles qui précèdent l'introduction du christianisme, il

4 Édouard Bachellery, « Françoise Henry. *L'Art irlandais*. Éditions Zodiaque, chez Achille Weber, 90 rue de Rennes, Paris, 1964 », *Études celtiques*, 11, fasc. 2, 1966, p. 534-542.

5 Françoise Henry, *L'Art irlandais*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1963-1964, III, *Données historiques, les sites, l'art au XI^e et XII^e siècles*, p. 209.

peut sembler qu'il ne s'y passe rien, que l'on y voit seulement ici et là quelques objets ou des corps toujours semblables, une grande misère de courbes et parfois de spirales. En réalité, il s'y élabore en silence cette méthode étrange qui va servir d'armature à tout l'art des siècles chrétiens⁶.

Saisir la pensée de l'art en action, telle est, au fond, l'ambition de la démarche de Françoise Henry, qui cherche à s'affranchir d'une histoire de l'art qui ne serait qu'un commentaire des créations du passé — un « bavardage stérile », écrivait Aby Warburg vers l'époque où Françoise découvrait, par elle-même, l'art irlandais⁷. Concentrée sur la compréhension des principes de construction des images, elle ne craint pas l'anachronisme, en revendique le qualificatif d'*art abstrait*, au plein sens du terme, pour ce lointain art « barbare » de la périphérie insulaire de l'Europe. À l'échelle du temps long de l'archéologie, Françoise Henry scrute en effet passionnément les effets de passation silencieuse, les transmissions imperceptibles d'héritages et toutes ces « vies d'après » (ces *Nachleben* au sens de Warburg) que connaissent les formes.

L'ouvrage que vous allez lire rassemble les meilleurs spécialistes, en France et en Irlande, de l'œuvre de Françoise Henry, à laquelle ils ne peuvent s'empêcher de vouer, pour chacun(e) d'entre eux, une affection particulière. Une première partie est consacrée aux années de formation de Françoise Henry à la Sorbonne. Kathleen James-Chakraborty, professeure d'histoire de l'art à University College Dublin, analyse l'héritage intellectuel qu'a transmis Henri Focillon à ses élèves, parmi lesquels se trouvait Françoise. Clément Bassolle, doctorant ATER au Centre André-Chastel de Sorbonne Université, restitue la dynamique du milieu des jeunes chercheuses réunies à la Sorbonne autour de la personnalité de Focillon, dont Françoise apparaît comme l'une des premières disciples.

Dans une seconde partie, nous revenons sur l'élaboration de la démarche archéologique de Françoise Henry, telle qu'elle se constitue à partir de ses premières expériences de terrain, en France d'abord, puis en Irlande. L'un de nous (Laurent Olivier) examine le travail véritablement pionnier qu'elle effectue en Bourgogne, sur les tertres funéraires protohistoriques du département de la Côte-d'Or. C'est néanmoins en Irlande, dans les îles d'Iniskhea, que Françoise révèle, dans des conditions particulièrement difficiles et périlleuses, le caractère avant-gardiste, à bien des aspects, de ses méthodes de fouille. Dans une première contribution, nous l'observons au travail, grâce à ses carnets où elle note ses pensées et ses impressions, dans ses fouilles de 1937-1938 (L. Olivier), puis, dans un second texte, dans ses recherches d'après-guerre de 1946 et 1950 (Nathalie Ginoux).

Une troisième partie est consacrée à l'œuvre intellectuelle de Françoise Henry, en particulier comme historienne de l'art irlandais. Lynda Mulvin, professeure d'art et d'architecture médiévale à University College Dublin, examine la méthodologie particulière, au carrefour de l'archéologie et de l'histoire de l'art, que Françoise a développée dans son enseignement. On y découvre une chercheuse passionnément attentive aux phénomènes de continuité, dans la longue durée archéologique. Bernard Meehan, ancien conservateur des manuscrits à Trinity College Dublin et grand spécialiste du *Livre de Kells*, observe comment Françoise s'est emparée de ce « monde complexe et étrange, parfois mystérieux » qu'est ce chef-d'œuvre de l'enluminure irlandaise. Dominique Barbet-Massin, conservateur des bibliothèques et spécialiste de l'histoire du livre, analyse, plus globalement, la contribution de Françoise Henry à l'étude de cette enluminure irlandaise, chargée de traditions celtiques. Enfin, Sandra Heise, chercheuse à University College Dublin, replace son œuvre dans l'histoire contemporaine de l'art irlandais.

6 *Ibid.*, I, *L'époque païenne, l'Irlande chrétienne, les débuts, l'épanouissement, développement de l'art chrétien (650-800)*, p. 26.

7 Manuscrit du 14 mars 1923, dans Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, suivi de *Aby Warburg. Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923, et Projet de voyage en Amérique, 1927*, trad. Sibylle Muller, Paris, Macula, « Vues », 1998, p. 254.

La quatrième et dernière partie du livre tente d'esquisser l'héritage intellectuel qu'a laissé Françoise Henry, en particulier dans la recherche anglo-saxonne. Conor Newman, *senior lecturer* au département d'Archéologie de l'université de Galway, réexamine, à la lumière des découvertes et des recherches récentes, cette « remarquable continuité » qu'avait soulignée Françoise entre les créations irlandaises de la préhistoire et celles du haut Moyen Âge chrétien. Spécialiste de l'histoire de la peinture européenne à University College Dublin, Eileen Kane a été la première étudiante à soutenir une thèse de doctorat sous la direction de Françoise Henry. C'est à elle que revenait la tâche de baliser l'étendue du patrimoine intellectuel qu'a transmis Françoise à l'histoire de l'art en Irlande.

Mais l'un des apports les plus surprenants de cet ouvrage est sans doute la révélation des réflexions qu'a développées Françoise Henry sur les courants « abstraits » de l'art moderne, dans la perspective de sa compréhension du fonctionnement interne de l'art celtique ancien, qui trouve son prolongement dans l'art irlandais du haut Moyen Âge. L'un de nous (N. Ginoux) présente un de ses manuscrits, resté inédit, sur « l'art abstrait », qui est conservé aux archives de University College à Dublin. Dans un dernier chapitre, nous examinons la confrontation ratée de l'art celtique et de l'art moderne tentée en 1955 dans l'exposition « Pérennité de l'Art gaulois » par le groupe réuni autour d'André Breton et Charles Estienne (N. Ginoux et L. Olivier), et dont l'absence de profondeur de vue est saisissante par rapport aux analyses pénétrantes de Françoise Henry, qui s'impose ici comme une véritable théoricienne de la pensée de l'art.

À la suite de ces diverses contributions, l'ouvrage se clôt par un exposé des grandes dates de la vie de Françoise Henry, qui résume son parcours, entre la France et l'Irlande. Une bibliographie, qui permet de prendre la mesure de l'unité des préoccupations de Françoise Henry dans la diversité des sujets auxquels elle s'est confrontée, est annexée au volume.

Plus de quarante ans après sa mort, il est temps qu'à l'égard de l'Irlande, la France reconnaisse enfin la place éminente qu'occupe Françoise Henry dans la recherche nationale, si ce n'est européenne, des sciences humaines. Françoise appartient en effet à cette famille des « brillants seconds », qui est celle aussi des grands oubliés de l'histoire de la discipline archéologique comme de l'histoire de l'art contemporaine. Après que la saignée de la Grande Guerre a emporté en effet toute une génération d'archéologues — parmi lesquels Joseph Déchelette (1862-1914) — la reprise n'a pas pu prendre, dans l'entre-deux-guerres. Ensemble, Henri Hubert et Marcel Mauss ont désespérément tenté de refonder une archéologie des sociétés anciennes ouverte à l'anthropologie et à la sociologie — en vain, car leurs héritiers étaient à la fois trop peu nombreux et surtout trop dispersés. C'est Henri Hubert qui avait chargé Françoise Henry de poursuivre le travail entamé sur la civilisation celtique — lequel faisait de l'Irlande le réceptacle de la *post-histoire* de la culture celtique, démantelée sur le continent européen par la colonisation romaine⁸. Ce projet, manifestement, était trop ambitieux pour l'époque ; peut-être l'est-il encore aujourd'hui.

Françoise Henry a été oubliée en Irlande par la recherche française, car on a préféré s'en tenir à une approche historiciste du passé celtique, qui plaçait les sources historiques des colonisateurs gréco-romains au-dessus du témoignage de la structure interne des manifestations archéologiques. C'était une idée simple, mais fondamentalement viciée, qui était effectivement plus facile à comprendre que cette abstraite « vie des formes » que permettaient d'entrevoir les perspectives ouvertes par Focillon, Mauss et Hubert. Hubert a donc finalement perdu, à l'intérieur, son combat contre la domination de l'archéologie classique et, à l'extérieur, contre la préhistoire raciale inspirée des doctrines de Gustaf Kossinna (1858-1931), que les autorités nationales-socialistes allaient

8 Henri Hubert, *Les Celtes et l'expansion celtique jusqu'à l'époque de La Tène*, Paris, la Renaissance du livre, « L'évolution de l'humanité », 1932 et *Id.*, *Les Celtes depuis l'époque de La Tène et la civilisation celtique*, éd. revue et corrigée, Paris, Albin Michel, « L'évolution de l'humanité », 1950.

mettre à l'honneur à partir de 1933. Fort heureusement pour lui, Hubert, mort d'épuisement en 1927, ne vit rien de ce triomphe irrépressible du nazisme — même s'il l'avait largement pressenti, comme en témoigne son livre sur les Germains, publié à titre posthume⁹. Quant à Françoise, elle a pris ses responsabilités : elle a quitté l'Irlande, pays « neutre », pour rejoindre Londres et participer à l'effort de guerre contre l'Allemagne nazie, en travaillant dans une usine d'armement, puis en accompagnant sur le terrain les troupes alliées qui allaient délivrer la France.

Après l'effondrement du III^e Reich, la recherche académique française s'est reconstituée en prenant exemple sur le modèle que lui présentait, malgré tout, l'archéologie allemande — dont les chercheurs, qui s'étaient jadis compromis avec le régime, avaient imaginé pouvoir laver la tache énorme qui souillait leur discipline en s'en tenant désormais à des approches strictement typochronologiques. Dans ce nouveau paysage de la reconstruction d'après-guerre, le travail de Françoise Henry sur les survivances irlandaises était tellement loin des préoccupations du moment qu'il en était devenu parfaitement marginal, si ce n'est insignifiant. C'est ainsi qu'on a délaissé Françoise Henry et que, revenue en Bourgogne après sa retraite de l'université de Dublin, elle est morte dans l'indifférence générale des protohistoriens français, en 1982. Françoise avait pourtant voulu que son travail sur « l'Art irlandais » fasse l'objet d'une synthèse publiée en français, sa langue maternelle, et qu'en publiant cette somme chez un éditeur œuvrant pour le grand public, celle-ci soit accessible au plus grand nombre de lecteurs¹⁰.

La recherche archéologique française a oublié Françoise Henry et, avec elle, le projet « archéo-anthropologique » d'Hubert et Mauss. Pourtant, on se prend à rêver de ce qu'aurait pu produire, si l'histoire n'avait pas pris le cours qu'elle a suivi, cette réunification gallo-irlandaise, qui allait à contre-courant des crispations nationalistes et de la montée de l'antisémitisme et de la xénophobie en Europe. On peut rêver, également, à ce que pourrait produire, par-delà l'erreur historique du Brexit, une telle entente franco-irlandaise en matière de recherches sur la civilisation celtique — un terme que certains protohistoriens récusent même, mettant en doute l'existence d'une véritable entité culturelle celtique, commune à des peuples différents. Il est permis d'imaginer, car nous entrons à nouveau dans des temps agités et incertains.

Ce serait à l'Université française d'assumer cette reconnaissance, qui n'est jamais venue — malgré la Légion d'honneur que Françoise Henry a reçue à la Libération pour son courage et son action exemplaires durant la guerre. Françoise était sans doute une personnalité trop discrète, insuffisamment arriviste car fondamentalement modeste, pour se hisser au-dessus des opportunistes et des carriéristes — qui étaient essentiellement des hommes n'ayant, pour la plupart, qu'une piètre opinion de leurs collègues féminines, qu'ils pensaient naturellement vouées aux tâches ménagères ou subalternes. Françoise savait que l'ampleur de la tâche à laquelle elle s'était attelée était énorme et qu'elle ne ferait jamais qu'ouvrir un chemin. C'est pourquoi la gratitude que nous devons, collectivement, à Françoise Henry, reste à concrétiser au sein même de l'université de la Sorbonne, dans laquelle le projet de recherche de sa vie a pris forme, en baptisant enfin une salle ou un amphithéâtre à son nom. C'est bien le moins que la France doit à sa mémoire de chercheuse.

9 H. Hubert, *Les Germains*, Paris, Albin Michel, « L'évolution de l'humanité », 1952.

10 F. Henry, *L'Art irlandais*, *op. cit.*

PARTIE 1

FORMATION



Henri Focillon

Kathleen James-Chakraborty

I would like to begin with a personal aside. Until I moved to Dublin in 2007 to become Professor of Art History at University College Dublin, I did not know about Francoise Henry. Henri Focillon, who encouraged Henry to undertake a study of Irish Celtic sculpture for her dissertation, was another matter entirely, however. The very first books on architectural history that I ever read were his volumes on Romanesque and Gothic architecture, which I devoured as a teenager.¹ My father had studied at Yale when Focillon taught there. When I followed in his footsteps, one of my favourite teachers was Focillon's student Walter Cahn, from whom I took a module on the Gothic Cathedral, writing a B+ essay on the cathedral of Laon. In addition to reading Focillon's *The Life of Forms in Art* as a student, I also lapped up the work of another Focillon student and Yale faculty member, *The Shape of Time*, which was very much written by George Kubler as a conversation with *The Life of Forms*.² Thus, my original training as an art historian, like those of generations of Henry's students at University College Dublin, was in part in a French tradition, rather than the German one that dominated most instruction in the subject in the English-speaking world in the second half of the twentieth century. This is undoubtedly one of the many reasons I have always felt so much at home in Dublin.

When I entered graduate school in the mid 1980s, the discovery of 'theory' was all the rage. That was more than thirty years ago, and this wave has long since crested, but one of the reasons that I was at the time able to view it with what I think in retrospect was a healthy scepticism was that I had always assumed that art history had a theoretical underpinning. And certainly, this conviction came as much from my early reading of Focillon and Kubler as from an awareness of the work of the most important German architectural theorist with whom some of my own teachers had studied, the equally formidable Erwin Panofsky.³ On a final personal note, I should add that when I returned to Yale as a guest professor, I found a revival of interest in Focillon, now for the path he created back to formalism.⁴

1 Henri Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages*, New York, Phaidon, 1963, the translation into English of *Art d'Occident, le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, A. Colin, 1938.

2 Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, transl. Charles Beecher Hogan and George Kubler, New Haven, Yale University Press, « Yale historical publications », 1942; reprint New York, Wittenborn, 1948, published in French as *La Vie des Formes* [1934], Paris, Félix Alcan, 1939. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962.

3 Charles Minott at the University of Pennsylvania and Judith Colton at Yale University had both studied with him, Minott at Princeton and Colton at the Institute of Fine Arts at New York University.

4 Eeva-Liisa Pelkonen in the School of Architecture and Nicola Suthor in the Department of the History of Art were particularly enthusiastic about him.

Henri Focillon

So who was Henri Focillon? One hardly needs to introduce him to a French audience, but a few biographical details might not be entirely out of place even here before I proceed to his scholarly approach and the impact it had, not just upon Henry, but among English-speaking art historians and their readers more generally.⁵ Focillon was born in 1881 in Dijon; his father was an artist and art critic (Henry came from a very similar background; it is entirely possible that Focillon's father Victor-Louis Focillon and her maternal great-grandfather Charles Clément knew one another).⁶ Focillon grew up aware of post-Impressionist painting and sculpture, and interested in subjects as far afield from it as Buddhist art and Japanese prints.⁷ In 1924, however, in a dramatic shift of gears, he succeeded Émile Mâle, with whom Henry also studied, as the professor of medieval archaeology at the Sorbonne. For the rest of his life, he would be primarily known as a medievalist, and it was in this area, as well as that of theory, that he made his principal contribution. In 1933 he began to teach occasionally at Yale, always lecturing, I might add, in French. The outbreak of World War II saw him stranded in New Haven, where he died in 1943 without ever having returned to his beloved France. In addition to Henry and Cahn, Focillon's most notable disciples and students, not always the same thing of course, included the medievalists Jean Bony, André Chastel, Louis Grodecki, Sumner Crosby, and Robert Branner, as well as Kubler, whose subject was Iberian and Pre-Columbian art and architecture, and the late James Ackerman, best known for his monographs on Michelangelo and Palladio.⁸

Focillon was above all a formalist. In this he was unusual for a French art historian of his generation, having been strongly influenced by the work of the Swiss art historian Heinrich Wölfflin. Wölfflin famously contrasted the principles that he believed shaped the art of the Renaissance and that of the Baroque.⁹ Focillon made clear that, following in a tradition first established in the eighteenth century by Winckelmann, he believed that such shifts could be attributed to the evolution of forms across time.¹⁰ These excerpts from the final paragraph of the introduction to his two-volume magnum opus *The Art of the West in the Middle Ages*, the one that I read while still in secondary school, make that approach clear:

Thus the human mind, the variable speed of time, the fixed data of place, the inconstant data of influence, all work together with the innate evolutionary factors of the styles, defining, amplifying, accelerating and coloring them...The great Gothic art of the twelfth century usually continued to utilize the programme and some of the details of Romanesque, but elaborated a tribuneless church-type, which, in conjunction with the systematic use of the flying-buttress, became the classical formula of the first half of the thirteenth century. The century of the cathedrals proceeded to raise its immense systems of stone, propounded and deduced with strict logic, each one a new and masterly statement

- 5 Lee Sorensen, « Focillon, Henri », *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/focillonh>, consulted 26 October 2021. See also *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1986; and Christian Briend et Alice Thomine (dir.), *La Vie des formes : Henri Focillon et les arts*, exh. cat., Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janvier-26 avril 2004, Ghent, Snoeck, 2004.
- 6 Lee Sorensen, « Henry, Françoise », *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/henryf>, consulted 26 October 2021. For her grandfather Clément see Taylor Leigh Robinson and Emily Crockett, « Clément, Charles », *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/clementc>, consulted 26 October 2021. See also Hilary Richardson, « Françoise Henry », *Dictionary of Irish Biography*, <https://www.dib.ie/index.php/biography/henry-francoise-a3940>, consulted 26 October 2021.
- 7 Henri Focillon, *Hokousai*, Paris, Alcan, « Art et esthétique », 1914, and Henri Focillon, *L'Art bouddhique*, Paris, Henri Laurens, « Art et religion. Études critiques d'esthétique religieuse », 1921.
- 8 James Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, A. Zwemmer, 1961; *Palladio*, Harmondsworth, Penguin, 1966; and *Palladio's Villas*, Locust Valley, J. J. Augustin/Institute of Fine Arts, 1967.
- 9 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, Bruckmann, 1915.
- 10 Johann Joachim Winckelmann, *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*, ed. David Carter, Rochester, Camden House, 2013.

of the same idea, and all peopled with a world of images as inexhaustibly various as Creation itself. The second half of this period and the following century, refined, elegantly but sometimes dryly, on these perfected solutions which had left no scope for fresh invention; meantime, form in sculpture and painting kept step with architectural evolution, and even the style of life itself lost in nobility what it gained in intimacy and charm.¹¹

This passage demonstrates the degree to which Focillon saw art moving through a period of experimentation towards a canonical moment, in this case the Gothic of the first half of the thirteenth century, and then, not exactly crashing, but nonetheless being subject to a subtle decline, a certain lack of imagination. The photograph on the book cover of the edition I think I read is of the mid-thirteenth-century Rayonnant transept of the Abbey Church of St. Denis, and thus at the very beginning of what he saw as that decline. This is a formulation that Winckelmann had applied to classicism, but which Focillon developed with unparalleled nuance in relation to the art of the Middle Ages. The passage also demonstrates the agency Focillon attributed to both form and time. Nowhere here do we hear of a stone cutter, a master mason, a merchant or a bishop, the men we know to have crafted, paid for, and organised the construction of the building. Engineering, too, appears but only as a means to an aesthetic end. Nor was archival research central to this approach; instead, the buildings and the sculptures that ornamented them were his principal sources, although, of course, he excelled at distinguishing medieval work from later additions and renovations.

Even when he was engaged in an effort to establish abstract principles, Focillon's arguments remained anchored in particular works of art. Take, for instance, the passage in *The Life of Forms in Art* about the richly illuminated page with which St. Mark's Gospel opens in the *Book of Kells*. Here the influence undoubtedly flowed from student to teacher, although without Focillon's enthusiasm, it is unlikely that Henry would have pursued the study of early medieval Irish Art. Focillon places the Irish illuminated page in the context of Eastern Christian and Islamic art:

The interlace, for instance, lends itself to innumerable variations in the decoration of the architectural monuments of certain East Christian sects: it may weave various shapes into single indissoluble ornaments; it may submit to syntheses that artfully conceal the relationship of their component parts; or it may evoke that genius for analysis so typical of Islam [,] the construction and isolation of completely stylised patterns. In Ireland, the interlace appears as a transitory, but endlessly renewed mediation on a chaotic universe that deep within itself clasps and conceals the debris or the seeds of humankind. The interlace twines round and round the old iconography, and devours it. It creates a picture of the world that has nothing in common with the world, and an art of thinking that has nothing in common with thought.¹²

Again, it is the interlace that has agency rather than the artist, much less his patron. But note the range of references.

Today those engaged in writing a global art history like to believe we are pioneers. For Focillon, such wide-ranging references came easily, however; the same volume displays, as well, his familiarity with East Asian art and its very different conventions. He published a book on the Japanese printmaker Hokusai in 1914, which was reissued (not for the first time) a century later.¹³ This global perspective would be true of very few of the next generation of medievalists. I am reminded of a Dublin exception, the late Hilary Richardson, whom I was privileged to know and who often spoke to me of how much she had learned from studying with Henry, whom she continued

11 Henri Focillon, *The Art of the West*, op. cit., v. I, *Romanesque art*, p. 10-11.

12 Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, op. cit., p. 4-5.

13 Henri Focillon, *Hokusai : Le fou génial du Japon moderne*, Paris, Magellan et Cie, 2014.

to revere.¹⁴ Like Focillon, she, too, was intrigued by the early medieval art of Armenia and Georgia and its possible relation to that of Western Europe and, unusually for an Irish scholar at the time, travelled to that region when it was still part of the Soviet Union.

Francoise Henry

In her volumes on Irish art, Henry paid much more attention to historical background and to the processes of cultural exchange than her teacher typically did (note that in the passage I just cited, he described formal overlaps without proposing actual routes of transmission).¹⁵ Echoes of Focillon can nonetheless be detected in the way in which she viewed style as an evolutionary process, even as she also acknowledges the importance of the individual, although still anonymous, artist. Take for instance, this description of eighth-century Irish metalwork:

The knowledge of English and possibly Continental metalwork is so evident in Irish jewellery that it becomes clear that these objects are only a few survivals of much more numerous importations and direct imitations. It is, however, essential to mark firmly, from the start, the true character of these connections. There is obvious imitation, but never a copy. We are faced with constant adaptations, where different techniques are used to give a similar effect and a few motifs are chosen carefully and completely incorporated into the current of the Irish repertory. The Irish artist is never overwhelmed by what confronts him. He assimilates what he borrows and submits it to the inner rhythm of his ornament. He is indefinitely superior to the Saxon artist in craftsmanship and less easily satisfied with his achievements. He seldom limits his efforts to producing the same effects by the same means. To him, each object represents a new adventure and ever-renewed experiments.¹⁶

The Life of Forms in Art

The first and third texts from which I have quoted are embedded in histories of the art of particular times and places. Between the 1930s and the 1960s, however, few scholars paid more attention to what they believed to be the abstract processes through which forms evolved than did Focillon and Kubler, the first in *The Life of Forms in Art* and the second in *The Shape of Time*. For both men, this evolution, although it could be in part the product of the imported influences that affected the design of the metalwork surveyed by Henry, was primarily a matter of formal processes that operated relatively autonomously from issues of use or cross-cultural exchange, although Focillon certainly privileged technological change as a contributing factor to the emergence of French Gothic. For instance, he credited the Abbot Suger with having a major role in the design of the choir and ambulatory of St. Denis outside of Paris, but he did not investigate the philosophical dimension of this story in anywhere near the detail, that the German scholar Otto von Simson subsequently did in his classic book *The Gothic Cathedral*, written while he was on the faculty of the University of Chicago (Simson, by the way, also grew up surrounded by French Impressionism).¹⁷

One of the most notable aspects of *The Life of Forms in Art* is the attention that Focillon pays to the baroque. Until Wölfflin, this had often been viewed as a debased style in comparison with the heights of sixteenth-century Renaissance art in particular. In his work on Gothic architecture, Focillon

14 Hilary Richardson and John Scarry, *An Introduction to Irish High Crosses*, Dublin, Mercier Press, 1990.

15 Françoise Henry, *Irish Art in the Early Christian Period (to 800 A.D.)*, Ithaca, Cornell University Press, 1965; *Irish Art during the Viking Invasions (800-1020 A.D.)*, Ithaca, Cornell University Press, 1967; and *Irish Art in the Romanesque Period (1020-1170 A.D.)*, Ithaca, Cornell University Press, 1970. See also *L'Art irlandais*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1963-1964, 3 vols.

16 Françoise Henry, *Irish Art in the Early Christian Period (to 800 A.D.)*, op. cit., p. 97.

17 Otto von Simson, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York, Pantheon Books, 1956. For Simson see « Simson, Otto von », *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/simsono>, consulted 26 October 2021.

makes clear his preference for the 'classic' moment of Chartres and for that matter Bourges, Amiens, and Reims, over that of the French gothic churches of the fourteenth and fifteenth centuries.¹⁸ He was, however, a great admirer of the actual baroque, and particularly of Rembrandt's paintings and prints. The baroque, which he describes with characteristic vigour in the following passage owes, it should be noted, almost nothing to the art of the seventeenth-century France, which typically retained a stronger relationship to a classicism based on logic and rules. It was thus, for a French scholar writing at a time when these classical precedents were being revived, a particularly unnationalistic approach to the subject, even as he concludes with his characteristic reservations about what is obviously the late Gothic. These are written with an awareness of semiotic theory that, once again, belies the idea that art historians were unselfconscious about theory before the arrival of the new art history in the final decades of the last century:

In the life of forms, baroque is indeed but a moment, but it is certainly the freest and the most emancipated one. Baroque forms have either abandoned or denatured that principle of intimate propriety, an essential aspect of which is a careful respect for the limits of the frame, especially in architecture. They live with a passionate intensity a life that is entirely their own; they proliferate like some vegetable monstrosity. They break apart even as they grow; they tend to invade space in every direction, to perforate it, to become as one with all its possibilities. This mastery of space is pure delight to them. They are obsessed with the object of representation; they are urged toward it by a kind of maniacal 'similism.' But the experiments into which they are swept by some hidden force constantly overshoot the mark. These traits are remarkable, nay, strikingly noticeable, in baroque ornamental art. Never has abstract form a more obvious – although not necessarily a more powerful – mimic value. And the confusion between form and sign never becomes more complete. Form no longer signifies itself alone; it signifies as well as wholly deliberate content, and form is tortured to fit a 'meaning.'¹⁹

It is not just late Gothic ornament that Focillon envisions as being in motion. Here he might once again be writing about the *Book of Kells*:

In the Celtic gospels, the ornament, which is constantly overlaying itself and melting into itself, even though it is fixed fast within compartments of letters and panels, appears to be shifting among different planes at different speeds.²⁰

George Kubler

But ultimately it was Focillon's investigation of time in the penultimate chapter of in *The Life of Forms in Art* that would prove most influential, especially upon Kubler. Born thirty years after Focillon, Kubler was thus also junior to Henry.²¹ He wrote first his MA and then his doctorate at Yale under Focillon's supervision and taught there for the rest of his long and distinguished career. In his doctorate he focused on colonial churches in New Mexico, a topic that introduced him to anthropological perspectives, but which also demonstrated Focillon's own great confidence, as this would not have been a field he himself would have known well. Kubler also translated *La Vie des Formes* into English. *The Life of Forms in Art* appeared in 1942, shortly before its author's death.

18 Compare the language in Focillon, *The Art of the West*, *op. cit.*, v. II, *Gothic art*, p. 33-67 with that in p. 137-157. While the first describes the « classic », the second is titled « The Spirit of Fantasy: Gothic Baroque ».

19 Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, *op. cit.*, p. 13.

20 *Ibid.*, p. 18.

21 « Kubler, George », *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/kubler/> consulted 26 October 2021.

Twenty years later Kubler published *The Shape of Time*.²² Unusually for the period, it was not only a theoretical investigation but one that proved useful to many of the most significant American artists of the day, including the minimalist sculptors Donald Judd, Robert Morris, and Robert Smithson.²³

Here I want to focus on the aspects of the text, however, that might interest us in relation to both Focillon and Henry. The two disciples had very different areas of expertise, but not surprisingly, their approaches nonetheless overlapped. Quite notably, both worked very closely with archaeologists, something that distinguished them from the teacher who had had such a great influence upon them and who remained quite resolutely an art historian. Although Kubler's expertise in Latin America encompassed the post-Conquest period for which he had written sources, he, like Henry, was very much at home teasing out a sequence of objects in a situation in which the archival record was limited and almost never included the names of the people who had actually fabricated the art that so fascinated them.²⁴ Accustomed to working with far less textual material than even Henry, Kubler was equally skilled at teasing out sequences of objects through a careful study of their forms and reconstruction of the techniques used in their making. In his short, but extremely thoughtful book, he attempted to identify the conditions in which rapid change (he preferred the word inventiveness to our buzzwords 'innovation' and 'paradigm shift') occurred. Slightly provincial urban societies, including court cultures, were, he posited, to be preferred, although he granted a nod in the direction of itinerant artists, a group that included both medieval monks of the kind so crucial to the stories Henry told, as well as his own contemporaries, such as Walter Gropius.²⁵

An equally important overlap between the work of the two was their relative lack of interest in iconography. Henry was careful to identify the subjects of the art she studied, when it was representational enough for this to be done, but she very seldom interrogated them for larger lessons about, for instance, the theology of the period, much less a detailed analysis of court display. Instead, she carefully reconstructed a chronology of formal shifts, small and large, in the appearance of specific classes of objects.²⁶ Kubler was quite clear about the gap between his project and Panofsky's.²⁷ He worked in many cases on material whose iconography remained, in the absence of a text like the Bible, with whose stories Henry was as familiar as were the medieval monks who commissioned so much of the art she studied, relatively obscure to him.

Kubler, much more than Henry, focused on outstanding works of art, dismissing much of the rest as replicas. And he preferred 'early solutions,' as he termed them, to their successors, praising the first as 'technically simply, energetically inexpensive, expressively clear' as opposed to 'costly, difficult, intricate, recondite, and animated.'²⁸ Here he differed from Focillon, who not only celebrated the baroque but appreciated the vigour of the mid-twelfth century church of Notre-Dame du mont Cornadore in St. Nectaire, begun at the same time as Abbot Suger's ambulatory and choir at St. Denis, even though it remains determinedly Romanesque in style, without any significant stylistic advances upon predecessors like the much grander St. Foy in Conques.²⁹

22 George Kubler, *The Shape of Time*, op. cit.

23 Pamela M. Lee, « "Ultramoderne": Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art », *Grey Room*, 2, 2001, p. 46-77; for Smithson, see Robert Linsley, « Minimalism and the City: Robert Smithson as a Social Critic », *RES: Anthropology and Aesthetics*, 41, 2002, p. 38-55.

24 For instance, George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1948.

25 George Kubler, *The Shape of Time*, op. cit., p. 113.

26 Within each of the three volumes of Henry, *Irish Art*, she organized material by medium.

27 George Kubler, *The Shape of Time*, op. cit., p. 3-4.

28 *Ibid.*, p. 55.

29 Henri Focillon, *The Art of the West*, vol. I, p. 125.

Again, it is Focillon who appears prescient here at a time when precisely the least classic works of art are receiving renewed attention due to what they can tell us about cross-cultural contact and expressions of complex identity.³⁰ For this twenty-first century art historian, whose own life embodies these issues, which are also the focus of much of my scholarship, returning to the works of Focillon, Kubler, and Henry, three seminal figures in the field, illuminates the links between my beginnings as an intellectual and my present situation. Most of all, however, it has reminded me of what an inclusive and dynamic discipline I am a part, one in which the most esteemed academics of the 1920s encouraged talented and enterprising young women as well as men and set the high standards that enabled them to excel, thus creating space for successors like myself and my colleagues in Dublin.

30 Zoltean Biedermann, Anne Gerritsen, and Giorgio Riello (eds.), *Global Gifts: The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

De Françoise Henry à Geneviève Marsh Micheli

Les historiennes de la sculpture médiévale et le groupe focillonien :
une « chambre à soi » ?

Clément Bassole

Eu égard à sa formation académique, ainsi qu'à son œuvre scientifique, Françoise Henry peut être considérée, avec raison, comme l'une des premières disciples d'Henri Focillon (1881-1943). Fidèle de la première heure, au même titre que Jurgis Baltrušaitis, Georges Fontaine ou encore Ladislav Gal, Françoise Henry semble également être, si ce n'est l'aînée, au moins l'une des premières femmes élèves du « Patron¹ ».

Bien que cette double primauté mérite d'être signalée d'emblée, celle-ci ne doit pourtant pas être érigée comme une circonstance unique. En effet, l'enquête prosopographique que nous avons menée permet d'établir l'existence d'une véritable constellation féminine², gravitant autour du maître. Ce « réseau féminin »³, dont la composition précise ne saurait être fixée définitivement aujourd'hui, a longtemps été occulté par l'historiographie contemporaine. Quoique de nombreuses études soient consacrées à l'enseignement d'Henri Focillon, et dans une moindre mesure, au groupe de la sculpture du XI^e siècle⁴, celles-ci s'intéressent davantage aux participations strictement masculines au sein de cette équipe de recherche⁵. Les noms des femmes, historiennes de l'art et élèves de Focillon, ainsi relégués au second plan lorsqu'ils ne sont pas tus, se doivent d'être rétablis

1 Expression employée par plusieurs des anciens élèves d'Henri Focillon. Voir notamment Madeleine Paul-David, « Henri Focillon et l'Extrême-Orient », dans *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1986, p. 81.

2 Marie-Laure Allain Bonilla, Émilie Blanc, Johanna Renard, Elvan Zabunyan (dir.), *Constellations subjectives : pour une histoire féministe de l'art*, Donnemarie-Dontilly, Éditions IX^e, 2020.

3 Sur cette question, voir Charlotte Foucher-Zarmanian, Frédérick Duhautpas, Hélène Marquié (dir.), *Médiatrices des arts : pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2022.

4 Voir en particulier George Kubler, « L'enseignement d'Henri Focillon », dans Matthias Waschek (dir.), *Relire Focillon*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998, p. 11-24 ; Alice Thomine-Berrada, « L'enseignant. "Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons" », dans Christian Briend, Alice Thomine-Berrada (dir.), *La Vie des formes : Henri Focillon et les arts*, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janvier-26 avril 2004, Gand/Paris, Snoeck/INHA, 2003, p. 155-167 ; Roland Recht, Michel Laclotte, Éliane Vergnolle, Annamaria Ducci, François-René Martin, « Henri Focillon et ses élèves », dans Pierre Wat (éd.), *Henri Focillon*, Paris, Kimé/INHA, « Regards », 2007, p. 153-176.

5 C'est le cas d'André Chastel, de Louis Grodecki ou encore, plus récemment, de Charles Sterling. Voir Michela Passini, Marie Tchernia-Blanchard, « André Chastel et Henri Focillon », dans Sabine Frommel, Michel Hochmann, Philippe Sénéchal, *André Chastel : méthodes et combats d'un historien de l'art*, Paris, Picard, 2015, p. 97-107 ; Marie Tchernia-Blanchard, « Les études parisiennes de Louis Grodecki. L'enseignement d'Henri Focillon et la fédération du groupe d'histoire de l'art de la Sorbonne », Journée d'études Louis Grodecki et le vitrail, Paris, C2RMF, 22 novembre 2019, actes publiés : <https://www.calameo.com/read/00066955035534d545495> ; Ead., *Dans l'œil d'un chasseur : Charles Sterling (1901-1991), historien de l'art*, Dijon, les Presses du réel, 2022.

afin de rompre avec cette tendance à « l'invisibilisation »⁶ systémique, laquelle participe du mythe d'une écriture de l'histoire de l'art, si ce n'est totalement, quasi exclusivement masculine⁷. Telle est la principale ambition de cette contribution.

S'inscrivant dans la lignée des récentes études historiographiques consacrées aux historiennes⁸ et aux historiennes de l'art⁹, cette contribution vise à réhabiliter historiquement et scientifiquement l'activité intellectuelle de ces femmes. Ce faisant, et en proposant une relecture du groupe focillonien par le prisme du genre, cet essai entend interroger les notions de sociabilité savante, de filiation intellectuelle ainsi que de transmission et de diffusion des savoirs. À travers ces quelques portraits individuels d'historiennes de l'art, nous espérons que cette étude constituera le point de départ d'une réflexion plus large sur l'histoire de l'histoire de l'art en France et sur la place tenue par les femmes dans l'élaboration et le développement de celle-ci. En cela, qu'il nous soit permis, au seuil de cette étude, de préciser que les résultats de ce premier bilan prospectif ne peuvent prétendre à l'exhaustivité et constituent davantage quelques pistes de réflexion, devant être poursuivies par nos successeuses et successeurs¹⁰.

De l'École du Louvre à la faculté des lettres de Paris : un nouveau foyer pour les historiennes de la sculpture médiévale ?

Afin de cerner pleinement les enjeux de l'étude de la présence des femmes au sein du groupe focillonien entre 1934 et 1944, il convient de poser, dans une courte introduction en forme d'*ex cursus*, les jalons de cette « écriture de la sculpture »¹¹ par des femmes, en France¹². Entre 1903 et 1934, l'École du Louvre, qui dès sa fondation en janvier 1882 est ouverte aux femmes¹³, s'impose

6 Sur cette question, nous renvoyons à l'ouvrage de Sylvie Schweitzer, *Les Femmes ont toujours travaillé : une histoire de leurs métiers, XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2002.

7 Ce risque du « récit mono-genré » est dénoncé par Anne Lafont, Charlotte Foucher et Amandine Gorse (éd.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe, 1750-1850*, Dijon/Paris, Les Presses du réel/INHA, introduction.

8 Voir en particulier Agnès Graceffa, « Médiévistes, femmes et étrangères. Des pionnières à l'EPHE », dans Rebecca Rogers et Pascale Molinier (dir.), *Les Femmes dans le monde académique. Perspectives comparatives*, Rennes, PUR, « Essais », 2016, p. 15-29 ; *Ead.*, « La longue marche des femmes médiévistes (1789-1945) », dans Laurent Jégou, Sylvie Joye, Thomas Lienhard, Jens Schneider (dir.), *Splendor Reginae. Passions, genre et famille. Mélanges en l'honneur de Régine Le Jan*, Turnhout, Brepols, « Haut Moyen Âge », 2015, p. 151-160 ; *Ead.*, *Une femme face à l'histoire : itinéraire de Raïssa Bloch, Saint-Petersbourg-Auschwitz, 1898-1943*, Paris, Belin, « Histoire », 2017 ; Nicole Pellegrin (dir.), *Histoires d'historiennes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « L'École du genre », 2006.

9 La contribution que nous proposons doit beaucoup aux travaux de Charlotte Foucher-Zarmanian, qui a soutenu le 12 décembre 2023 une habilitation à diriger des recherches intitulée *Femmes et Histoire de l'Art : créations, représentations, transmissions*. Citons également Adele M. Holcomb, Claire Richter Sherman (dir.), *Women as interpreters of the visual arts, 1820-1979*, Westport, Greenwood Press, 1981 ; Yvette Marcus-de Groot, *Kunsthistorische vrouwen van weleer : de eerste generatie in Nederland vóór 1921*, Hilversum, Verloren, 2003 ; Maria Mignini, *Diventare storiche dell'arte : una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma, Carocci/Sapienza Università di Roma, « Studi di genere », 2009.

10 À ce titre, notons que le fonds d'archives Henri Focillon, récemment acquis par l'INHA, n'a pu être consulté.

11 Nous employons ici la formule utilisée par Claire Barbillon. Claire Barbillon, Sophie Mouquin (éd.), *Écrire la sculpture : de l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

12 Pour plus de renseignements, voir Clément Bassole, « "Les historiennes de la sculpture française". Discours de femmes sur la sculpture médiévale en France (1904-1940) », *Sculptures*, n°10, 2023, p. 93-103.

13 Sur cette question, voir Philippe Durey, *École du Louvre : jalons pour une histoire (1882-1998)*, Lyon/Paris, Fage éditions/École du Louvre, 2021.

comme le principal foyer d'étude de la sculpture du Moyen Âge faite par des femmes. Face au rayonnement intellectuel et à la reconnaissance critique dont jouit l'œuvre de Louise Pillion (1871-1953)¹⁴, autrice d'une thèse unanimement louée sur les portails de la Calende et des Libraires de la cathédrale de Rouen¹⁵, une nouvelle « génération¹⁶ » d'historiennes de la sculpture médiévale émerge progressivement. Par-delà certaines contributions amatrices, aux marges des institutions académiques nationales, comme celle de Louise Roblot-Delondre (1870-1938), membre de la Société artistique des amateurs, qui publie un essai remarqué sur Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne)¹⁷, exemple d'autant plus intéressant qu'il pose la question de la possibilité de la spécialisation pour ces historiennes de l'art, s'agissant là de sa seule contribution sur la période médiévale¹⁸, un regroupement féminin important s'effectue à l'École du Louvre sous la « figure tutélaire »¹⁹ d'André Michel, titulaire de la chaire d'histoire de la sculpture depuis 1896. Parmi les femmes se consacrant à ces recherches, il suffit de citer les noms d'Élisa Maillard, autrice d'une étude les sculptures de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers²⁰ et de Denise Jalabert qui, renonçant aux monographies classiques prônées par l'École, étudie la flore monumentale gothique d'après les monuments parisiens²¹.

Devant le succès intellectuel remporté par Louise Pillion (1871-1953), Élisa Maillard (1885-19?) et Denise Jalabert (1888-19?), succès qui s'illustre tant par des publications régulières pour de prestigieuses revues spécialisées²² que par une insertion précoce dans une vaste communauté savante²³, la présence des femmes dans les études archéologiques médiévales se trouve confirmée au tournant des années 1930. Sous l'égide de Paul Vitry, successeur d'André Michel à la chaire d'histoire de la sculpture en 1920, les femmes étudiant la sculpture française du Moyen Âge deviennent ainsi majoritaires. La preuve en est qu'en 1933, si la totalité des étudiants de Paul Vitry obtenant le diplôme de l'École du Louvre à la suite de la soutenance d'une thèse sont en réalité des étudiantes comme Marguerite Charageat (1894-1983), future spécialiste de l'histoire des jardins en

14 Après son mariage en 1913, Louise Pillion publie sous le nom Louise Lefrançois-Pillion.

15 Cette thèse est soutenue le 4 novembre 1904 et publiée 1907. Louise Pillion, *Les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen : étude historique et iconographique sur un ensemble de bas-reliefs de la fin du XIII^e siècle*, Paris, A. Picard et fils, 1907.

16 Le terme génération renvoie ici à : Yann Pottin, Jean-François Sirinelli (dir.), *Généralisations historiennes : XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2019.

17 Louise Roblot-Delondre, « Saint-Loup-de-Naud », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 21, fasc. 1, 1913, p. 111-144.

18 Si Louise Roblot-Delondre publie une nouvelle note sur l'église Saint-Loup-de-Naud en 1929 dans la *Revue archéologique*, mais s'intéresse davantage à la peinture du XVI^e siècle.

19 Expression utilisée par Charlotte Foucher-Zarmanian lors de la journée d'étude consacrée à Louise Lefrançois-Pillion, dans le cadre du séminaire « Un laboratoire pour l'histoire de l'art : la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet ».

20 Thèse soutenue le 22 novembre 1918 et publiée en 1921 sous les auspices de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Voir Élisa Maillard, *Les Sculptures de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers*, Poitiers, Impr. Peyriller, Rouchon et Gamon, 1921.

21 Thèse soutenue en 1921 et restée inédite. Le manuscrit de cette thèse est conservé à la bibliothèque de l'INHA. Manuscrits de la bibliothèque centrale des Musées nationaux, BCMN Ms 334/1.

22 Notamment dans la *Gazette des beaux-arts*, la *Revue de l'art chrétien* ou encore le *Bulletin Monumental*.

23 Toutes trois sont par exemple membres de la Société française d'archéologie.

France²⁴, deux sont encore des médiévistes. La première, Marie Duport, d'abord inscrite au cours d'archéologie préhistorique, compose un mémoire sur les tombes irlandaises du xv^e siècle, paru en partie dans la *Revue de l'art ancien et moderne* en 1934²⁵. La seconde, Madeleine Cail, s'intéresse quant à elle aux dalles gravées des xiii^e et xiv^e siècles, étude dont un chapitre est publié dans la *Nouvelle Revue de Champagne et de Brie* en 1933²⁶.

Toutes perspectives confondues, l'École du Louvre reste l'un des principaux épicentres des études écrites par des femmes sur la sculpture médiévale dans la deuxième moitié des années 1930. Aux noms de Solange Pajot²⁷, de Marguerite Labey²⁸ ou encore de Marie Lafargue²⁹, dont la thèse sur les chapiteaux du cloître de la basilique Notre-Dame de la Daurade à Toulouse suscite de vives réactions³⁰, on peut ajouter celui de Paule Martinet, autrice d'une étude sur les tombeaux de collégiale Notre-Dame et Saint-Laurent d'Eu, très admirée par Paul Vitry³¹. Malgré quelques incursions de chartistes³², dont Christiane Malo³³, fille d'Edmond Malo, architecte en chef des monuments historiques, autrice en 1929 d'une thèse sur les églises romanes dans l'ancien diocèse de Chalon-sur-Saône³⁴, un autre foyer, plus conséquent, apparaît progressivement du côté de l'Institut d'art et d'archéologie, où Henri Focillon a succédé à Émile Mâle à la chaire d'histoire de l'art médiéval en 1924. Si les modalités et les enjeux de cette prise de fonction ont été finement analysés par Annamaria Ducci³⁵, nous insisterons sur l'événement que représente en soi cette nomination, et

24 Citons par exemple *L'Art des jardins : précis historique sur l'art des jardins* (Garnier, 1930) ou encore *L'Art des jardins* (PUF, 1962).

25 Marie Duport, « La Sculpture irlandaise à la fin du Moyen Âge », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 38^e année, LXVI, 1934, p. 49-62.

26 Il s'agit d'ailleurs de la seule étude publiée par Madeleine Cail, celle-ci disparaissant prématurément en 1938.

27 Solange Pajot soutient une thèse sur la sculpture en Berry entre 1400 et 1550. Un extrait en est publié dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre* en 1942.

28 Marguerite Labey (1911-1993) s'intéresse à la sculpture toulousaine au xv^e siècle et au début du xvi^e siècle. Ce mémoire de l'École du Louvre est publié en 1936, sous son nom d'épouse, Marguerite Gendarme de Bévoite, *La Sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse, d'Albi et de Rodez (1400-1520)*, Paris, H. Laurens, 1936.

29 Cette thèse est publiée en 1940 et couronnée du prix Fould de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Marie Lafargue, *Les Chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade*, Paris, A. Picard, 1940.

30 Lors de la séance du 8 janvier 1935 de la Société archéologique du Midi de la France, Henri Rachou, conservateur du musée des Augustins de Toulouse depuis 1903, déclare notamment que Marie Lafargue « risque des hypothèses trop discutables et porte des jugements injustes ».

31 Celui-ci exprime notamment le souhait, lors du Congrès archéologique organisé à Amiens en 1936, que Paule Martinet publie intégralement ses recherches.

32 Geneviève Acloque (1884-1967) est la première femme archiviste paléographe, en 1910 (elle était entrée à l'École des chartes en 1906).

33 En religion Marie-Pascal Dickson (1904-1994).

34 Citons aussi Magdeleine Ferry épouse Reboul (1900- ?), archiviste paléographe en 1928 avec une thèse sur les portes romanes des églises du Sud-Ouest de la France.

35 Annamaria Ducci, *Henri Focillon en son temps : la liberté des formes*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2021.

ce notamment d'un point de vue méthodologique, tant les théories de « morphologie romane »³⁶ développées par Focillon diverge sensiblement de l'approche iconographique élaborées par Émile Mâle depuis sa thèse sur l'art religieux du XIII^e siècle³⁷.

Circulations savantes et filiations méthodologiques : d'Henri Focillon à Jurgis Baltrušaitis et Françoise Henry

S'il est difficile d'établir un lien direct entre ce changement d'approche et l'augmentation de la fréquentation du cours d'histoire de l'art médiéval, il convient toutefois de noter que les élèves affluent rapidement autour d'Henri Focillon. Aux côtés de Jurgis Baltrušaitis (1873-1944), premier élève de Focillon³⁸, ou encore d'Élie Lambert (1888-1961), ancien disciple d'Émile Mâle ayant poursuivi ses recherches doctorales sur *L'Art gothique en Espagne* sous la « direction amicale »³⁹ de celui-ci, une femme se distingue assez rapidement, Françoise Henry. Ancienne auditrice régulière du cours d'Henri Hubert dispensé à l'École pratique des hautes études⁴⁰, où elle côtoie Georgiana Goddard King (1871-1939)⁴¹, et ancienne élève de l'École du Louvre, Françoise Henry fait une première incursion sur la scène archéologique française en 1930. À cette date, elle publie successivement quatre articles dans la prestigieuse *Revue archéologique*, dont un article sur les origines de l'iconographie irlandaise⁴² et un compte rendu de l'étude de Baltrušaitis sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie⁴³, livre qui, par de nombreux aspects, cristallise les préceptes énoncés par Focillon. Il est d'ailleurs tout à fait pertinent d'observer que Françoise Henry reconnaît dans cet ouvrage un « exemple d'une méthode salubre »⁴⁴ et « un admirable instrument de travail »⁴⁵. Ces louanges, à première vue anodines, sont en réalité autant de façons pour Françoise Henry de s'insérer très tôt et de revendiquer une généalogie intellectuelle directe avec Henri Focillon, par l'intermédiaire d'un de ses « meilleurs élèves »⁴⁶.

36 Expression employée par Jurgis Baltrušaitis dans son article « Art sumérien. Art roman (À propos d'un livre récent) » », *La Revue de l'art ancien et moderne*, LXIII, 1933, p. 177-184 (précédant son ouvrage paru en 1934), et reprise par Michel Florisoone dans un essai sur « Les mouvements dansants et la danse depuis les temps médiévaux jusqu'à la fin du XVII^e siècle », paru dans la revue *L'Art et les artistes*, n° 140, 1933.

37 L'un des principes établis par Émile Mâle est en cela l'étude de « l'histoire des rapports de l'art avec la pensée de l'Église ». Sur la méthode d'Émile Mâle, voir Roland Recht, « Émile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 148^e année, n° 4, 2004, p. 1651-1665 ; Daniel Russo, « Émile Mâle (1862-1954) : l'invention de l'iconographie historique », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 148^e année, n° 4, 2004, p. 1641-1650 ; École française de Rome, *Émile Mâle, 1862-1954 : la construction de l'œuvre. Rome et l'Italie*, Rome, École française de Rome, 2005.

38 Voir à ce titre : Jean-François Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris, Flammarion, 1989.

39 Élie Lambert, *L'Art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, H. Laurens, 1931, p. III.

40 Ce cours portait alors sur les religions primitives de l'Europe.

41 Pionnière des études hispaniques et tout particulièrement de la question de l'architecture espagnole.

42 Françoise Henry, « Les origines de la sculpture irlandaise », *Revue archéologique*, 5^e série, 32, juillet-décembre 1932.

43 Françoise Henry, « Arménie et Géorgie », *Revue archéologique*, 5^e série, 32, juillet-décembre 1932.

44 *Ibid.*, p. 165.

45 *Ibid.*, p. 166.

46 Marcel Aubert, « Focillon (Henri). *L'Art des sculpteurs romains, recherches sur l'histoire des formes*, 1931. (Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon.) », *Bulletin Monumental*, 91/2, 1932, p. 326.

En décembre 1932, après plusieurs séjours de recherche en Irlande en compagnie notamment de Marie Duport, qu'elle a rencontré sur les bancs de l'École du Louvre⁴⁷, et un an seulement après la publication de l'ouvrage majeur d'Arthur Kingsley Porter *The Crosses and Culture of Ireland*⁴⁸, Françoise Henry soutient sa thèse de doctorat consacrée à la sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de notre ère. Suggéré par son professeur lui-même, ce sujet peut paraître quelque peu insolite, la bibliographie d'Henri Focillon ne comportant aucune publication consacrée à la question de l'art irlandais⁴⁹. Il l'est toutefois moins si l'on sait qu'en 1930, Focillon a présenté, lors de la treizième édition du Congrès international d'histoire de l'art organisé à Bruxelles, des « Notes sur quelques principes du décor des manuscrits irlandais », où il démontre que ces expériences stylistiques se retrouvent dans la sculpture romane. De même, il ne paraît pas totalement hasardeux de supposer que la relation amicale qu'entretient Focillon avec Kingsley Porter, amitié qui s'est définitivement scellée lorsque le premier a pris publiquement le parti de Porter après la parution de ses célèbres écrits polémiques sur la sculpture romane des routes du pèlerinage en 1923⁵⁰, ait solidement conforté Focillon dans le choix de confier ce vaste sujet d'étude, encore peu exploré alors en France, à Françoise Henry.

La thèse de doctorat de Françoise Henry paraît dès l'année suivante dans la collection « Études d'art et d'archéologie », fondée et dirigée par Henri Focillon depuis 1929⁵¹. Publiée par la prestigieuse maison d'édition Ernest Leroux, cette collection se distingue par sa vocation singulière. Il s'agit d'offrir en effet aux jeunes élèves du maître, récemment diplômés, la possibilité de faire paraître un premier ouvrage et de s'assurer de fait une certaine visibilité scientifique. S'il est tentant de voir là une nouvelle preuve de la « générosité » d'Henri Focillon vis-à-vis de ses étudiants⁵², les conditions de publication de cette collection témoignent surtout de la confiance intellectuelle liant le maître à ses disciples, celui-ci les traitant directement en « collaborateurs et non en collaborateurs futurs »⁵³. Georges Fontaine, futur conservateur au département des Objets d'art du musée du Louvre, est en cela le premier élève à bénéficier de « l'exercice du pouvoir »⁵⁴ d'Henri Focillon, celui-ci publiant en 1928 son mémoire présenté pour le diplôme d'études supérieures de la faculté des lettres de Paris.

47 Une partie de la correspondance entre les deux femmes est conservée aux archives d'University College Dublin.

48 Arthur Kingsley Porter, *The Crosses and Culture of Ireland*, New Haven/Londres, Yale University Press/Oxford University Press, 1931.

49 Une bibliographie complète des travaux d'Henri Focillon a été dressée par Pascale Cugy en 2020.

50 Sur cette question, voir notamment Kathryn Brush, « Arthur Kingsley Porter et la genèse de sa vision de Cluny », dans Didier Méhu (dir.), *Cluny après Cluny : constructions, reconstructions et commémorations, 1790-2010*, Rennes, PUR, 2013, p. 209-222. Il est à noter qu'une partie de la correspondance échangée par Henri Focillon et Arthur Kingsley Porter est conservée à l'université Harvard.

51 Françoise Henry, *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1933, 2 vol.

52 C'est notamment sur cette qualité qu'André Chastel insiste dans la préface au catalogue de l'exposition consacrée au graveur Victor Focillon et à son fils en 1954. André Chastel, René Huyghe (dir.), *Victor Focillon, Dijon, 1849-1918 et Henri Focillon, Dijon, 1881-1943*, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1955.

53 Françoise Henry, Geneviève Marsh-Micheli, « Henri Focillon, professeur d'archéologie et du Moyen Âge », *Gazette des beaux-arts*, 6^e série, 26, 1944, p. 34.

54 Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, les Éditions de Minuit, 1984. Sur cette question, voir aussi Françoise Waquet, *Les Enfants de Socrate : filiation intellectuelle et transmission du savoir, xvii^e-xxi^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2008.

Consacré à l'abbaye cistercienne de Pontigny⁵⁵, ce volume suscite immédiatement de nombreuses recensions élogieuses⁵⁶, saluant tant la qualité de cette étude que l'ingénieuse initiative éditoriale mise en place par Focillon. Dans la *Revue critique d'histoire et de littérature*, Élie Lambert, lui-même ancien élève de Focillon, encourage ses condisciples à suivre cet exemple en appelant de ses vœux « beaucoup d'autres travaux de la même qualité »⁵⁷.

L'appel lancé par Lambert est vraisemblablement entendu car dès l'année suivante, c'est au tour de Ladislav Gal de profiter de cette stratégie de valorisation scientifique. Publiant alors sa thèse de doctorat ès lettres sur l'architecture en Hongrie du XI^e au XIII^e siècle⁵⁸, Gal est salué par les principaux spécialistes français de l'art roman dont Louis Bréhier⁵⁹, François Deshoulières⁶⁰ ou encore Élie Lambert⁶¹. Il convient de supposer que c'est d'ailleurs cette publication qui vaut à Ladislav Gal une entrée remarquée dans *L'Amour de l'art*⁶² revue dirigée alors par René Huyghe, laquelle a déjà mis à l'honneur l'érudition de Focillon⁶³ et dont la ligne éditoriale revendique de « fortes affinités intellectuelles avec les théories formalistes »⁶⁴. Enfin, après Fontaine et Gal, c'est à Ivan Stchoukine, neveu du collectionneur d'art moderne Sergueï Chtchoukine et fils de l'homme de lettres Ivan Chtchoukine, que revient l'honneur de publier son essai sur la peinture indienne à l'époque des grands Moghols⁶⁵ ainsi que sa thèse complémentaire sur les miniatures indiennes dans les collections du musée du Louvre⁶⁶.

Françoise Henry est la première mais aussi la seule femme à collaborer à cette collection. Aussi, lorsque paraît son étude sur la sculpture irlandaise en 1933, la collection « Études d'art et d'archéologie » jouit d'une légitimité scientifique déjà solidement établie. Cette autorité intellectuelle est d'autant

55 Georges Fontaine, *Pontigny, abbaye cistercienne*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1928.

56 Marcel Aubert, « Georges Fontaine. *Pontigny, abbaye cistercienne*. Paris, Librairie Ernest Leroux, 1928. (Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 90, 1929, p. 407-410; Jean Valléry-Radot, « Georges Fontaine. *Pontigny, abbaye cistercienne* », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 15, n° 68, 1929, p. 348-352.

57 Élie Lambert, « Georges Fontaine. *Pontigny, abbaye cistercienne* », *Revue critique d'histoire et de littérature*, n° 5, mai 1929, p. 233.

58 Ladislav Gal, *L'Architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècles*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1929.

59 Louis Bréhier, « Ladislav Gal. *L'Architecture religieuse en Hongrie, du XI^e au XIII^e siècle* », *Journal des savants*, janvier 1931, p. 41-43.

60 François Deshoulières, « Ladislav Gal. *L'Architecture religieuse en Hongrie, du XI^e au XIII^e siècle* », *Bulletin Monumental*, 88, 1929, p. 550-551.

61 Élie Lambert, « Ladislav Gal. *L'Architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècles* », *Revue critique d'histoire et de littérature*, n° 11, novembre 1929, p. 499-500.

62 Ladislav Gal, « La Hongrie », *L'Amour de l'art*, n° 8, octobre 1934, p. 454-455.

63 Léon Rosenthal, « Henri Focillon. *Raphaël*. Collection "Maîtres anciens et modernes" », *L'Amour de l'art*, n° 6, juin 1926, p. 345.

64 Marie Tchernia-Blanchard, « D'une "famille chien" au "sens humain de l'art" : René Huyghe et la chaire de Psychologie des arts plastiques au Collège de France (1951-1976) », dans Jessica Desclaux (dir.), *Le Collège de France et le musée du Louvre*, Paris, Collège de France, 2020.

65 Ivan Stchoukine, *La Peinture indienne à l'époque des grands moghols*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1929.

66 Ivan Stchoukine, *Les Miniatures indiennes de l'époque des grands moghols au musée du Louvre*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1929.

plus forte qu'en 1931 paraissent simultanément *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* de Jurgis Baltrušaitis⁶⁷ et *L'Art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes* d'Henri Focillon⁶⁸. Ces deux ouvrages, « qui se complètent mutuellement, car les propositions de l'un se déduisent des conclusions des autres »⁶⁹, marquent un tournant décisif dans l'historiographie de l'art médiéval et « ouvrent à la science des chemins nouveaux »⁷⁰. Françoise Henry est en cela l'une de celles qui profitent et suivent cette nouvelle conception de l'art roman⁷¹. Son ouvrage, dédié à la mémoire de « son maître Henri Focillon », porte la marque de l'influence exercée par son professeur. Bien qu'absentes dans la bibliographie donnée par Françoise Henry, les références faites à l'œuvre de Focillon se devinent pourtant derrière chaque page. Si celle-ci apparaît dès les premières lignes, lorsque Françoise Henry déclare en outre que « les observations que l'on peut faire sur l'art irlandais ont des conséquences sur la question de l'origine de l'art roman »⁷², cette filiation intellectuelle est également soulignée dans les diverses recensions faites de l'ouvrage. Ainsi, tandis que le critique d'art Paul Fierens déclare dans le *Journal des débats politiques et littéraires* que la « méthode du maître est du plus grand secours pour [...] l'établissement d'une sorte de catalogue raisonné des monuments »⁷³, Joseph Vendryes atteste, dans la revue *Études celtiques*, qu'Henry s'est montrée « digne »⁷⁴ de son professeur.

Plus discrète à première vue, l'impression laissée par Jurgis Baltrušaitis sur Françoise Henry est pourtant tout aussi palpable. À la différence des travaux d'Henri Focillon, l'essai de Baltrušaitis *L'Art médiéval en Géorgie et en Arménie*⁷⁵ figure bel et bien explicitement dans la bibliographie de l'ouvrage de Françoise Henry. Cette mention n'est d'ailleurs pas fortuite dans la mesure où, quelques années auparavant, Françoise Henry saluait déjà la parution d'une telle étude apportant « des solutions neuves à des problèmes controversés »⁷⁶. Plus spécifiquement, c'est l'analyse des entrelacs entreprise par Baltrušaitis dans le premier chapitre de son ouvrage qu'admirait surtout Françoise Henry dont la démonstration, selon elle, valait pour toutes les variétés d'entrelacs comme l'irlando-écossais. Les rapprochements entre ces deux ouvrages vont bien au-delà d'un simple

67 Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1931.

68 Henri Focillon, *L'Art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1931.

69 Jean Vallery-Radot, « Nouveaux aspects de l'étude de la sculpture romane », *Revue de l'art ancien et moderne*, 36^e année, LXII, n° 337, juin 1932, p. 87.

70 *Ibid.*

71 Sur ce point, renvoyons à l'ouvrage d'Annamaria Ducci, *Henri Focillon en son temps*, *op. cit.* On pourra également consulter : Éliane Vergnolle, *L'Art monumental de la France romane : le XI^e siècle*, Londres, Pindar, 2000 ; *Ead.*, « Un nouveau regard sur les débuts de la sculpture romane », dans Christian Briend, Alice Thomine-Berrada (dir.), *La Vie des formes...*, *op. cit.*, p. 137-145 ; Willibald Sauerländer, « L'art des sculpteurs romans et le retour à l'ordre », dans *ibid.*, p. 145-153.

72 Françoise Henry, *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, *op. cit.*, p. 11.

73 Paul Fierens, « Causerie artistique. La sculpture irlandaise », *Journal des débats politiques et littéraires*, 145^e année, n° 93, 4 avril 1933, p. 3.

74 Joseph Vendryes, « Françoise Henry. *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, Ernest Leroux, 1932 », *Études celtiques*, vol. 1, fasc. 1, 1936, p. 151-155, ici p. 152.

75 Jurgis Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1929.

76 Françoise Henry, « Arménie et Géorgie », *art. cit.*, p. 165.

intérêt ponctuel. Chez Baltrušaitis comme chez Henry, il s'agit en effet d'étudier les origines des thèmes et des motifs de la décoration romane et de retrouver les lois qui ont présidé à l'évolution des motifs et à leur rattachement à la construction. Tous deux cherchent à fixer les règles de cette composition, mais aussi à disputer des applications de la fameuse « loi du cadre », déjà formulée par Focillon. À ce titre, Baltrušaitis et Henry tentent de signaler la combinaison de motifs imposés, en partie, par la forme du cadre. Il n'est d'ailleurs pas totalement présomptueux de suggérer que la parution de *La Stylistique ornementale* en 1931, considérée comme une véritable « mise en pratique de la pensée focillonienne »⁷⁷, renforce indubitablement la filiation intellectuelle entre Henry et Baltrušaitis, ce dernier précisant en outre certains éléments de cette « grammaire de l'ornement roman »⁷⁸.

De Françoise Henry au « choc focillonien » : un rayonnement intellectuel unique

Première étudiante d'Henri Focillon, Françoise Henry est pourtant loin d'être un cas isolé. En 1934 encore, les cours du maître attirent un public nombreux et fervent. Tandis qu'André Chastel évoque un véritable choc « focillonien »⁷⁹, Philippe Verdier n'hésite pas à comparer volontiers l'affluence et l'enthousiasme suscités par ces leçons à ceux qui entouraient, quelques décennies plus tôt⁸⁰, les conférences d'Henri Bergson au Collège de France. Jean Adhémar, quant à lui, brosse le portrait d'un professeur devenu vedette, se remémorant les rangs de l'amphithéâtre de la Sorbonne, remplis de « fans »⁸¹.

Des nombreux souvenirs laissés par les élèves d'Henri Focillon après sa disparition en 1943, deux facteurs principaux ressortent pour expliquer le succès manifeste de ces leçons. Le premier tient à la personnalité même de Focillon. Outre le souvenir de sa générosité naturelle, de la justesse de sa sensibilité et de la richesse de sa personnalité, nombre de ses anciens étudiants évoquent l'ambiance très solennelle qui régnait lors de ses cours, marqués, selon Jean Bony, par un « strict decorum »⁸². Ce dernier, diplômé en 1936 avec un mémoire sur l'architecture religieuse en Angleterre au XIII^e siècle, souligne que Focillon réunissait tous les dons qui font le « grand professeur »⁸³, expression sur laquelle s'accorde aussi Assia Visson Rubinstein (1907-1983) dans une courte notice nécrologique consacrée à son maître et publiée en 1944 dans la *Gazette des beaux-arts*⁸⁴. Parmi ces qualités,

77 Louis Bréhier, « Lois et évolutions de la sculpture romane », *L'Amour de l'art*, n° 4, avril 1932, p. 113.

78 Georges Wildenstein, « Bibliographie. Livres. Sculpture médiévale », *Gazette des beaux-arts*, 74^e année, 6^e période, 7, 829^e livraison, p. 361.

79 Louis Grodecki, *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1986.

80 Philippe Verdier, « Henri Focillon enseignant », dans *Henri Focillon, op. cit.*, p. 235-242.

81 Jean Adhémar, « Henri Focillon, l'enseignant. La gravure », dans *ibid.*, p. 259.

82 Jean Bony, « Henri Focillon ou la généalogie de l'unique », dans *ibid.*, p. 25.

83 *Ibid.*, p. 24.

84 Assia Visson Rubinstein, « From a student's diary. A tribute », *Gazette des beaux-arts*, 6^e série, XXVI, 86^e année, 1944, p. 57-60, ici p. 58.

l'art oratoire⁸⁵, la capacité qu'avait Focillon de jouer en grand virtuose de ce « don des mots »⁸⁶, revient avec insistance. Si Bony évoque l'éloquence inoubliable et singulièrement personnelle de son maître, qui usait « de tout le registre de sa voix et de ses changements d'intonation »⁸⁷, Philippe Verdier, pour sa part, mentionne une « alchimie du verbe »⁸⁸.

Dans le cadre de cette étude consacrée aux femmes élèves de Focillon, quatre témoignages méritent une attention particulière. Le premier, sans doute le plus cité, est celui signé en 1944 par Françoise Henry et Geneviève Marsh-Micheli dans la *Gazette des beaux-arts* et repris dans les *Cahiers pour un temps* consacrés à Focillon en 1986. Témoignant du véritable « choc » éprouvé lors du premier cours de Focillon en Sorbonne, Henry et Marsh-Micheli se souviennent de la parole directe par laquelle s'adressait Focillon, ce « ton de conversation auquel les élèves se laissaient immédiatement entraîner, et la discussion animée, véhémence qui s'ensuivait »⁸⁹. Cet art du discours, cette « animation intellectuelle »⁹⁰ s'accompagne également, d'après Françoise Henry et Geneviève Marsh-Micheli, d'une capacité à considérer ses élèves comme des collaborateurs, réclamant alors d'eux « une participation immédiate à ses travaux, leur aide dans ses recherches, leur opinion sur ses théories »⁹¹. Cette conception stimulante du rapport maître-élève marque tout autant Madeleine Paul-David (1908-1989)⁹². Dans une courte notice intitulée « Henri Focillon et l'Extrême-Orient »⁹³, cette dernière, élève de Focillon dès 1925, se rappelle de la bienveillance avec laquelle le « patron »⁹⁴ l'avait accueillie dès ses premières années en Sorbonne. Notant l'impact de ce « véritable ouvreuse de crânes »⁹⁵ sur toute une génération d'étudiants formés par ses soins, le souvenir laissé par Focillon à Madeleine Paul-David rejoint ici le portrait brossé par Assia Visson Rubinstein pour la *Gazette des beaux-arts*. Cet hommage, intitulé « From a student's diary. A tribute », dépeint aussi bien l'effet électrisant des cours de Focillon – ses « *eletrifying lectures* »⁹⁶ –, que l'intégrité, l'indulgence et le dévouement avec lesquels il recevait et écoutait ses étudiants et étudiantes.

85 Cet art du discours chez Focillon et son importance dans le souvenir que ses élèves ont de lui a déjà été évoqué par Alice Thomine-Berrada, « L'enseignant. "Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons" », art. cit.

86 Jean Bony, « Henri Focillon ou la généalogie de l'unique », art. cit., p. 25.

87 *Ibid.*

88 Philippe Verdier, « Henri Focillon enseignant », art. cit.

89 Françoise Henry, Geneviève Marsh-Micheli, « Henri Focillon. Professeur d'archéologie et du Moyen Âge », art. cit., p. 265.

90 *Ibid.*, p. 266.

91 *Ibid.*, p. 265.

92 Sur Madeleine Paul-David, voir Charlotte Foucher Zarmanian, Émilie Oléron-Evans, « Figures de l'ombre ? Trois traductrices dans l'historiographie de l'art en Europe (xix^e–xx^e siècles) », dans Myriam Metayer, Adriana Sotropa (dir.), « Dire presque la même chose » : l'histoire de l'art et ses traductions, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions Esthétiques du divers, 2019, p. 87-103.

93 Madeleine Paul-David, « Henri Focillon et l'Extrême-Orient », art. cit., p. 63-81.

94 *Ibid.*, p. 80.

95 *Ibid.*

96 Assia Visson Rubinstein, « From a student's diary. A tribute », art. cit., p. 58.

Cette brève évocation des témoignages laissés par d'anciennes élèves d'Henri Focillon serait incomplète sans la mention de la notice rédigée par Hélène Kann-Bokanowski dans la revue *Fontaine*, revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises⁹⁷. Si l'essayiste y célèbre la vivacité et la lucidité de l'enseignement d'Henri Focillon, traits qu'elle associe à une certaine idée de « l'esprit français », c'est surtout sur l'originalité de sa « méthode d'investigation »⁹⁸ qu'elle insiste. Sur ce point, elle déclare que sa façon de procéder « bouleversa l'enseignement traditionnel qui procédait essentiellement par classements chronologiques, s'appuyant sur une documentation fournie par les textes ou des principes de classification par école »⁹⁹. Cette citation confère à la conclusion du portrait brossé par Kann-Bokanowski une résonance méthodologique décisive. En effet, le succès de Focillon s'explique non seulement par sa personnalité et son éloquence, mais aussi par la rupture épistémologique qu'il opère dans la manière même de penser l'histoire de l'art.

En ce sens, il est certain que les idées prônées par Focillon dès 1925 exercent une profonde séduction sur une génération avide de renouvellement intellectuel, en ce qu'elles font face aux préoccupations iconographiques d'Émile Mâle en insistant fondamentalement sur l'importance des formes plastiques, et s'opposent aux méthodes historicistes élaborées à l'École des chartes dès 1846 et prolongées depuis par Robert de Lasteyrie, Eugène Lefèvre-Pontalis ou encore, contemporain de Focillon, Marcel Aubert. Jean Adhémar, chartiste et étudiant d'Henri Focillon à la Sorbonne, signale d'ailleurs ce contraste saisissant entre ces deux approches. Il distingue, d'un côté, un enseignement « asséchant »¹⁰⁰, typique de l'École des chartes car faisant la part belle à la rigueur et à la précision, et de l'autre la « magie verbale »¹⁰¹ de Focillon, propre à éveiller une pensée sensible de la forme. Avec Focillon, conclut-il, « c'était un tout autre monde »¹⁰².

La publication en 1931 de *L'Art des sculpteurs romains*, synthèse magistrale des enseignements dispensés par Focillon entre 1925 et 1929, a sensiblement exalté la force d'attraction, déjà considérable, exercée par Focillon. Il n'est pas excessif de dire que cet ouvrage ébranle en profondeur le monde de l'art à sa parution¹⁰³. Les réactions des élèves d'Henri Focillon en témoignent avec éloquence. Ainsi, dans l'introduction de sa thèse de doctorat, publiée en 1938 et consacrée aux débuts de la sculpture romane espagnole, Georges Gaillard exprime très clairement le bouleversement méthodologique qu'il a lui-même éprouvé. Constant l'absence de méthode à l'exception de celle imposée par les études iconographiques, il affirme :

97 Hélène Kann-Bokanowski, « Notes sur Henri Focillon et la *Vie des formes* », *Fontaine*, 4^e année, 50, n° 30, 1944, p. 562-566.

98 *Ibid.*, p. 566.

99 *Ibid.*

100 Jean Adhémar, « Henri Focillon, l'enseignant. La gravure », art. cit., p. 259.

101 *Ibid.*

102 *Ibid.*

103 Nous renvoyons à l'ouvrage d'Annunziata Ducci, *Henri Focillon en son temps...op. cit.*, qui consacre une de ses parties à l'analyse de l'ouvrage de Focillon.

Seule la méthode des études sur l'iconographie nous avait été donnée, et je m'étais nourri avant d'aborder ces recherches, des ouvrages d'Émile Mâle sur l'art religieux en France au XII^e et au XIII^e. Mais il fallut attendre la publication de *L'Art des sculpteurs romans* de Focillon pour que fût fixée la méthode des études sur les formes de l'art roman¹⁰⁴.

Si Gaillard reconnaît ici explicitement la dette intellectuelle contractée à l'égard de son maître, l'influence intellectuelle exercée par la parution de *L'Art des sculpteurs romans* se manifeste également de manière tangible dans les travaux de Marcel Anfray. À l'instar de Jean Adhémar, ce dernier bénéficie d'une double formation, ayant suivi l'enseignement de Marcel Aubert en auditeur libre à l'École des chartes et d'Henri Focillon à la faculté des lettres de Paris. Aussi, lorsqu'il publie sa thèse de doctorat ès lettres consacrée à l'architecture normande et son influence dans le nord de la France aux XI^e et XII^e siècles¹⁰⁵, Anfray inscrit d'emblée sa recherche dans une tradition d'études portée par les chartistes, revendiquant la légitimité du thème des influences artistiques au sein de cette école¹⁰⁶. Toutefois, la méthode avec laquelle celui-ci aborde ces problèmes porte la marque de l'enseignement de Focillon, dont le nom est fréquemment invoqué tout au long de cet ouvrage. L'influence de Focillon se retrouve avec une égale intensité dans la thèse de René Crozet consacrée à l'art roman en Berry¹⁰⁷. Celle-ci incarne parfaitement les enjeux du groupe d'étude de la sculpture du XI^e, qui se constitue à peu près à la même époque autour d'Henri Focillon. Conscients des travaux de leurs prédécesseurs, et en particulier des théories sur les écoles romanes énoncées par François Deshoulières, les élèves d'Henri Focillon, stimulés par la nouveauté des vues contenues dans *L'Art des sculpteurs romans*, cherchent à réévaluer, ou au moins, invitent à une relecture de ces principes fixement établis. C'est dans ce contexte que Jean Vallery-Radot note combien les méthodes appliquées par Focillon diffèrent grandement de celles auxquelles il était accoutumé à sa sortie de l'École des chartes, et dans lesquelles le « double classement topographique et chronologique tient une si grande place »¹⁰⁸.

Citoyens ou citoyennes du XI^e siècle ?

Face au rayonnement croissant de l'enseignement dispensé par Focillon, et malgré un renouvellement constant des effectifs étudiants, un petit groupe se rassemble de façon assez distincte autour du maître, prenant rapidement la forme d'une véritable « équipe de recherche ».

104 Georges Gaillard, *Les Débuts de la sculpture romane espagnole : Léon, Jaca, Compostelle*, Paris, P. Hartmann, 1938, p. 4.

105 Marcel Anfray, *L'Architecture normande, son influence dans le nord de la France aux XI^e et XII^e siècles*, Paris, Auguste Picard, 1939.

106 Il fait notamment référence aux travaux de Camille Enlart, de Marcel Aubert et d'Eugène Lefèvre-Pontalis.

107 René Crozet, *L'Art roman en Berry*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1932.

108 Jean Vallery-Radot, « Nouveaux aspects de l'étude de la sculpture romane », art. cit., p. 87.

Les membres de ce groupe partagent une seule et même ambition : déterminer les origines spatio-temporelles de l'art roman en réexaminant les théories alors dominantes de Paul Deschamps¹⁰⁹ ou de François Deshoulières¹¹⁰.

Cette dynamique collective n'est pas sans rappeler l'esprit du « groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris » dont la formation résulte de l'organisation scientifique de l'Institut d'art et d'archéologie entre 1926 et 1927¹¹¹. Dans un article publié à peu près à la même période, Henri Focillon s'enthousiasme d'ailleurs de l'émergence de ce qu'il qualifie de « société amicale »¹¹². Il en définit brièvement les intentions, idéaux qui préfigurent grandement ceux du « groupe de la sculpture du XI^e ». Il s'agit en effet « de collaborer à l'effort des professeurs, leur permettre de donner un haut enseignement scientifique avec la certitude d'être suivis et compris, en maintenant le niveau des étudiants et en plaçant les nouveaux sous la direction des aînés »¹¹³. Preuve éclatante, s'il en est besoin, des liens unissant les deux groupes : le « groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris » compte à ses débuts une majorité de focillonniens, tels Jean Ach¹¹⁴, Jurgis Baltrušaitis, Maurice Allemand ou encore Françoise Henry, qui publie dans le recueil dédié aux étudiants de ce groupe sa première étude sur la chapelle de Cormac¹¹⁵.

Autant inspiré des relations professeur-élève encouragées dans les universités américaines que Focillon connaît particulièrement bien, ayant commencé à enseigner à l'université Yale à partir de 1932 avec Marcel Aubert¹¹⁶, « le groupe de la sculpture du XI^e » se distingue, dès ses débuts, par la présence d'un « noyau féminin ». En effet, parmi les cinq membres fondateurs de ce premier « groupe cohérent »¹¹⁷, selon la formule de Louis Grodecki, et qui inclut en outre Jurgis Baltrušaitis et Georges Gaillard, deux sont des femmes : Françoise Henry et Geneviève Louise Micheli. Si la première a connu une relative fortune critique, la seconde reste aujourd'hui largement méconnue. Fille de Léopold Micheli, archiviste paléographe et conservateur des manuscrits à la bibliothèque publique et universitaire de Genève¹¹⁸, Geneviève Louise Micheli (1908-1995), surnommée « Loulou » par ses condisciples focillonniens, est également la cousine de Françoise Henry. Toutes deux présentent d'ailleurs un parcours académique relativement comparable. Comme Françoise

109 Paul Deschamps, « Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane », *Bulletin Monumental*, 84, 1925, p. 5-98.

110 François Deshoulières, *Au début de l'art roman : les églises de l'XI^e siècle en France*, Paris, La Renaissance du livre, 1929.

111 Sur la création de l'Institut, voir Simon Texier (dir.), *L'Institut d'art et d'archéologie, Paris 1932*, Paris, Picard, 2005 ; Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éditions du CTHS, 1998. Cette idée est notamment évoquée par Alice Thomine-Berrada, « L'enseignant. "Quelques idées ont autant de facettes que les yeux des papillons" », art. cit.

112 Henri Focillon, « L'archéologie et l'histoire de l'art à Paris », *Annales de l'Université de Paris*, 2, 1927, p. 553.

113 *Ibid.*

114 Diplômé de la faculté des lettres de Paris en 1935 avec une thèse portant sur l'histoire monumentale de Langres.

115 Françoise Henry, « La Chapelle de Cormac, à Cashel. Note sur les influences étrangères en Irlande au début du XII^e siècle », dans Institut d'art et d'archéologie (dir.), *Année 1927-1928. Travaux des étudiants du groupe d'Histoire de l'Art de la Faculté des Lettres de Paris*, Paris, Institut d'art et d'archéologie, 1928, p. 109-117.

116 Sur l'expérience américaine d'Henri Focillon, voir Pascal Schandel, « L'expérience américaine, 1933-1943 », dans Christian Briand, Alice Thomine-Berrada (dir.), *La Vie des formes... op. cit.*, p. 167-179.

117 Bibliothèque de l'INHA, Fonds Louis Grodecki, archives 20/10bis/2/1, texte de Louis Grodecki retraçant l'histoire du groupe du XI^e siècle.

118 Frédéric Barbey, « Léopold Micheli (1877-1910) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 71, 1910, p. 462-464.

Henry, Micheli débute sa formation à l'École pratique des hautes études où elle assiste, aussi bien en tant d'auditrice libre qu'en qualité d'élève titulaire, à un certain nombre de séminaires. Elle suit par exemple le cours de Maurice Goguel sur le christianisme primitif et le Nouveau Testament, celui d'Edmond Mestre sur les religions de l'Indochine et se distingue déjà dans le cours de Gabriel Millet sur le christianisme byzantin et l'archéologie chrétienne. Il convient de souligner qu'à l'époque où Micheli fréquente le cours de Millet, celui-ci est alors suivi par un grand nombre de femmes dont plusieurs deviendront des historiennes de l'art majeures. C'est notamment le cas de Rose Valland (1898-1980), de Celina Ozieczkowska, docteure en histoire de l'art de l'université Jagellonne de Cracovie et spécialiste de l'influence de la peinture byzantine en Pologne, mais aussi de Sirarpie Der Nersessian (1896-1989), pionnière dans l'étude de l'histoire de l'art arménien¹¹⁹, et de Venetia Cottas, autrice d'une thèse sur l'influence du drame « Christos Paschon » sur l'art chrétien d'Orient¹²⁰. Notons à cet égard que Venetia Cottas et Rose Valland connaissent d'ailleurs bien Henri Focillon, la première ayant été son élève à la faculté des lettres de Paris, la seconde à l'École des beaux-arts de Lyon.

Profitant donc d'un climat d'effervescence intellectuelle particulièrement stimulant, Geneviève Louise Micheli s'oriente à peu près en même temps vers l'École du Louvre, où elle est vraisemblablement inscrite à partir de 1929. En 1932, elle y soutient une thèse sur la sculpture de Notre-Dame-en-Vaux et des églises de Châlons à la fin du XII^e siècle¹²¹. Bien que ces recherches aient été menées sous la direction de Paul Vitry, premier « maître » de Micheli¹²², ce travail trahit déjà une certaine forme de sensibilité aux théories focillonniennes, notamment par l'attention portée à l'étude des motifs décoratifs. Par la suite affectée au département des Sculptures du musée du Louvre, trajectoire relativement classique à l'époque pour les anciens élèves de Paul Vitry¹²³, Micheli s'inscrit simultanément en doctorat à la Sorbonne grâce à l'appui généreux de la Fédération des femmes diplômées des Universités¹²⁴.

Une fois ce « noyau initial » constitué, Henri Focillon lance, à partir de mars 1934, une série de travaux sur les débuts de la sculpture romane et sur les périodes qui la précèdent immédiatement¹²⁵. Trois nouvelles collaboratrices viennent bientôt se greffer à ce projet. À l'inverse, Françoise Henry semble, à cette période, se détacher progressivement des activités du groupe, son nom disparaissant des archives relatives au groupe de la sculpture du XI^e siècle. Ce retrait s'explique sans doute par les nouvelles responsabilités qui lui sont confiées en Irlande. En effet, nommée depuis

119 Voir à son sujet Dickran Kouymjian, « Sirarpie Der Nersessian (1896-1989). Pioneer of Armenian Art History », dans Jane Chance (dir.), *Women Medievalists and the Academy*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005, p. 482-493.

120 Venetia Cottas, *L'Influence du drame « Christos paschon » sur l'art chrétien d'Orient*, Paris, Librairie orientale Paul Geuthner, 1931.

121 Geneviève Louise Micheli, « La Sculpture de Notre-Dame-en-Vaux et des églises de Châlons, à la fin du XII^e siècle », *Bulletin des musées de France*, 4^e année, n°8, octobre 1932, p. 127-130.

122 C'est notamment Paul Vitry qui l'introduit auprès de la Société française d'archéologie ainsi que de la Société d'histoire de l'art français.

123 Cela est également le cas, par exemple, de Marguerite Charageat et de Michèle Beaulieu.

124 Association française créée en 1920. Françoise Henry bénéficie, elle aussi, de l'appui de cette association lorsqu'elle s'inscrit en thèse de doctorat.

125 Bibliothèque de l'INHA, fonds Louis Grodecki, Archives 20/10bis/1/1, lettre d'Henri Focillon, 26 mars 1934.

1932 au département de français de l'University College Dublin, Françoise Henry bénéficie de la bourse Purser Griffith, qui s'accompagne d'une charge d'enseignement non négligeable. Il est donc légitime de penser que ces nouvelles obligations outre-Manche limitent sa disponibilité et contribuent à son éloignement progressif du cercle immédiat de Focillon.

De Geneviève Micheli à Evelyn Reuter : une équipe de recherche majoritairement féminine ?

La première des nouvelles recrues du groupe de la sculpture du XI^e siècle est Aenne Liebreich (1899-1939)¹²⁶. Après de brillantes études en Allemagne, auprès de Heinrich Wölfflin ou Adolph Goldschmidt, celle-ci soutient en 1926, sous la direction de Paul Clemen, une thèse sur l'histoire des costumes dans la peinture de Cologne du XIV^e siècle¹²⁷. À la suite de son éviction de l'université de Kiel, conséquence directe de la loi allemande sur la restauration de la fonction publique, Aenne Liebreich se réfugie en France en 1933. Elle rejoint alors l'Institut d'art et d'archéologie en qualité d'assistante de recherche, en même temps qu'Otto Grautoff (1876-1937), connu pour ses travaux sur Nicolas Poussin¹²⁸. En France, Liebreich poursuit ses études sur Claus Sluter et la sculpture bourguignonne du XV^e siècle, travaux soutenus par l'académie de Dijon auprès de laquelle Liebreich s'était déjà signalée lors de précédents séjours de recherche. Très rapidement, elle s'intègre aux réseaux focillonien où elle fait notamment la connaissance d'Henri David, auteur d'une thèse sur la statuaire bourguignonne de la fin du Moyen Âge, soutenue en 1933 sous la direction d'Henri Focillon¹²⁹. Bien qu'il soit complexe de retracer précisément les circonstances de leur rapprochement, il est curieux de noter que Henri David et Aenne Liebreich s'associent rapidement pour former une sorte de binôme scientifique. Leur collaboration rappelle, par bien des aspects, la dynamique « aîné-cadet » valorisée par Focillon en 1927. Témoignant de la fertilité des échanges noués dans le cercle focillonien, le tandem formé par Aenne Liebreich¹³⁰ et Henri David donne lieu à plusieurs publications dont deux études sur la chartreuse de Champmol, parues dans le *Bulletin Monumental* en 1933¹³¹ et 1935¹³².

Aux côtés d'Aenne Liebreich, viennent ensuite deux autres collaboratrices : Evelyn Reuter et Hélène Kann. Les informations concernant la première sont extrêmement limitées, mais son patronyme laisse présumer une origine allemande ou anglo-saxonne. Cette hypothèse paraîtrait d'autant plus plausible que, comme le rappelle l'un des nombreux hommages rendus au « Patron »

126 Sur la carrière allemande de Aenne Liebreich, voir Barbara Lange, « Aenne Liebreich: Facetten einer Hochschulkarriere in den zwanziger und dreißiger Jahren », *Kritische Berichte* 22, n° 4, 1994, p. 22-34.

127 Aenne Liebreich, *Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1929.

128 Sujet de sa thèse de doctorat soutenue à Berne en 1914.

129 Henri David, *De Sluter à Samain : essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au XV^e et au XVI^e siècles. La Renaissance*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Études d'art et d'archéologie », 1933.

130 Aenne Liebreich se suicide dans l'hiver 1939-1940. Notice biographique de Lee Sorensen et Lindsay Dial, *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/liebreicha> ; consultée le 3 février 2025.

131 Henri David, Aenne Liebreich, « Le calvaire de Champmol et l'art de Sluter », *Bulletin Monumental*, 92/4, 1933, p. 419-467.

132 Henri David, Aenne Liebreich, « Le portail de l'église de Champmol. Chronologie de la construction », *Bulletin Monumental*, 94/3, 1935, p. 329-352.

au lendemain de sa mort, le cercle de ses élèves formait une « une équipe d'un cosmopolitisme rare » : « des Suisses, des Hongrois, des Roumains, des Polonais, des Tchèques, des Lithuaniens, des Espagnols, des Allemands, des Arabes, des Hindous, des Américains et même des Chinois ont travaillé sous sa direction »¹³³. Le parcours d'Hélène Kann (1910-2000) est, lui aussi, peu documenté, si ce n'est que, à l'instar de Françoise Henry et Geneviève Louise Micheli, elle est issue d'un milieu familial très ouvert à l'art. Par son père, elle appartient à la famille Kann, connue pour avoir compté plusieurs collectionneurs d'art dont Alphonse Kann¹³⁴. Du côté maternel, elle descend des Reitlinger, une famille influente dont l'un des membres, son cousin Gerald Reitlinger, fut lui aussi historien de l'art et prit part, dans les années 1930, à des fouilles archéologiques au Proche-Orient. Il est d'ailleurs assez curieux de constater la présence d'Hélène Kann figurer dans l'entourage du groupe du XI^e quand on se souvient que Focillon aimait à « railler les filles de marchands d'art »¹³⁵, selon une anecdote rapportée par Philippe Verdier¹³⁶.

Des portraits individuels des étudiantes d'Henri Focillon se dégage un profil sociologique relativement similaire. Ces jeunes femmes appartiennent toutes, peu ou prou, à des milieux cultivés et aisés, souvent liés, de près ou de loin, au monde de l'art¹³⁷. Si ces caractéristiques ne sont pas propres aux élèves de Focillon, elles reflètent plus largement les conditions sociales qui ont présidé à l'émergence des premières historiennes de l'art. Qu'il s'agisse de Louise Lefrançois-Pillion, dont le père était vérificateur de l'enregistrement des domaines aux Andelys et dont la mère venait d'une famille noble, d'Élisa Maillard, fille d'un professeur de mathématiques à la faculté des sciences de l'université de Poitiers, de Françoise Henry, dont le père, René Henry, était chef de cabinet adjoint du président de la Chambre des députés, professeur à l'École libre des sciences politiques, ou encore de Madeleine Cail, fille de Louis Cail, avocat au Conseil d'État et à la Cour de Cassation, toutes évoluent dans un environnement familial qui, sans nécessairement les destiner à une carrière universitaire, leur offre néanmoins les ressources nécessaires pour s'engager dans des études encore peu professionnalisantes, en particulier pour les femmes.

Toujours est-il qu'en 1936, les femmes sont intégrées de manière effective au groupe de travail sur la sculpture du XI^e siècle, réuni autour de Focillon. Si les modalités d'accès à ce groupe demeurent floues, et laissent penser qu'elles n'étaient pas véritablement définies, les travaux réalisés dans le cadre de ces « réunions de travail » le sont un peu moins. Le projet reste en cela de constituer une sorte de répertoire des sculptures du XI^e siècle, reposant sur des visites de monuments et sur un défrichage conséquent de la littérature archéologique existante. Quelques lettres attestent de « voyages archéologiques » entrepris pour vérifier l'existence ou l'authenticité d'œuvres d'art. Ainsi, en 1937, alors qu'elle prépare sa thèse principale de doctorat sur l'enluminure médiévale et ses influences irlandaises, Geneviève Louise Micheli se rend par exemple en Angleterre. Elle

133 Hélène Kann-Bokanowski, « Notes sur Henri Focillon et la *Vie des formes* », art. cit., p. 562.

134 Astrid Guillon, *D'Alphonse à Hélène Kann : la passion de l'art en héritage*, Paris, Artcurial, 2017.

135 Philippe Verdier, « Henri Focillon enseignant », art. cit., p. 235-242.

136 Philippe Verdier, « Henri Focillon enseignant », art. cit., p. 235-242.

137 Sur la question de l'accès au savoir, voir Juliette Rennes, *Le Mérite et la nature : une controverse républicaine. L'accès des femmes aux professions de prestige, 1880-1940*, Paris, Fayard, 2007 ; Rebecca Rogers et Pascale Molinier (dir.), *Les Femmes dans le monde académique*, op. cit.

écrit à Hélène Kann qu'elle entame son « séjour de recherches »¹³⁸ « par une journée de XI^e »¹³⁹ et rencontre une certaine « Miss Senior » afin d'obtenir des photographies de monuments. Dans cette lettre, Geneviève Louise Micheli convie Hélène Kann à la rejoindre, indiquant « l'attendre pour le dépouillement » d'un fonds conservé à l'Institut Courtauld. Profitant du fait que Hélène Kann soit, elle, restée à Paris, elle lui envoie une liste de précis d'archéologie susceptibles de « donner quelque chose »¹⁴⁰. Cet échange illustre une entreprise véritablement méthodique, marquée par des « recherches collectives » et débouchant sur la réalisation de petites fiches consacrées aux monuments avec, en complément d'une brève description, une bibliographie concise du sujet. L'examen attentif des fiches conservées à l'INHA dans les archives de Louis Grodecki permet d'attribuer à Geneviève Louise Micheli un rôle déterminant dans l'élaboration de ce répertoire, dont la structure même n'est pas sans rappeler l'essai de répertoire sommaire des principales œuvres de sculpture monumentale du XIII^e siècle entrepris par Louise Pillion dès 1912¹⁴¹.

Le programme de répartition des recherches du groupe de la sculpture du XI^e, élaboré collectivement en 1938¹⁴², témoigne de manière explicite de la place croissante occupée par les femmes au sein de cette entreprise scientifique. Sur les huit collaborateurs répertoriés, il n'y a que deux hommes, Louis Grodecki et Philippe Verdier, camarade d'André Chastel et auteur d'un mémoire sur les caractères du style « Early English » dans l'architecture gothique anglaise, soutenu en 1935. La nette prédominance des femmes dans ce programme suggère que ce groupe pouvait constituer pour elles un espace privilégié de reconnaissance intellectuelle, voire un véritable « lieu de parole », comparable à celui qu'avaient pu offrir auparavant les sociétés archéologiques locales¹⁴³. Les affectations retenues reflètent en outre une continuité entre les recherches personnelles de ces historiennes et les missions qui leur sont confiées dans le cadre du groupe. Micheli, fidèle de la première heure et familière du Châlonnais, se voit confier l'étude de l'abbaye Notre-Dame de Morienvall (Oise), monument qu'elle avait déjà sommairement analysé pour sa thèse d'École du Louvre. Aenne Liebreich, ayant récemment publié sa thèse sur Claus Sluter¹⁴⁴, hérite naturellement du corpus bourguignon. Evelyn Reuter, dont l'ouvrage sur les représentations de la musique dans la sculpture romane en France est publié la même année dans la collection « Forme et style »¹⁴⁵, est chargée d'analyser la basilique Saint-Savinien de Sens. Deux nouvelles recrues semblent également s'être jointes à cette entreprise de recensement : Gabrielle Naito, chargée de l'étude de la sculpture romane bretonne et Marguerite Nicaud, à laquelle revient la partie sur la sculpture romane en Auvergne. Là encore, les informations les concernant demeurent lacunaires. Nous savons tout au

138 Bibliothèque de l'INHA, Fonds Louis Grodecki, Archives 20/10bis/3/2/1, Lettre de Geneviève Marsh-Micheli à Hélène Kann.

139 *Ibid.*

140 *Ibid.*

141 Louise Pillion, *Les Sculpteurs français du XIII^e siècle*, Paris, Plon-Nourrit et cie, 1912.

142 Bibliothèque de l'INHA, Fonds Louis Grodecki, Archives 20/10bis/1, programme de recherche daté de 1938.

143 C'est le cas de Louise Guiraud avec la Société archéologique de Montpellier mais aussi d'Augusta Hure avec la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne.

144 Aenne Liebreich, *Recherches sur Claus Sluter*, Bruxelles, Dietrich & cie, 1936.

145 Evelyn Reuter, *Les Représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, Paris, Librairie Ernest Leroux, « Forme et style, essais et mémoires d'art et d'archéologie », 1938.

plus que Gabrielle Naito épouse Philippe Verdier en 1938 et collabore par la suite à ses travaux en lui fournissant notamment des clichés photographiques pour ses articles¹⁴⁶. Quant à Marguerite (dite aussi Maggy) Nicaud, elle obtient en 1938 la bourse de la fondation Primoli, grâce à laquelle elle séjourne à Rome pendant un an avec pour mission de promouvoir les relations de culture intellectuelle entre l'Italie et la France¹⁴⁷.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, les recherches entreprises par ce groupe de fidèles lors de ces séminaires ont considérablement progressé, en particulier dans la moitié nord de la France. Une première publication collective est ainsi envisagée et un plan provisoire de l'ouvrage est arrêté en juin 1939¹⁴⁸. Celui-ci témoigne pleinement de la place de premier ordre accordée aux femmes dans l'élaboration de ce projet. Hormis Grodecki et Verdier, l'ensemble des contributions envisagées émane d'autrices. La thèse complémentaire de Geneviève Louise Micheli sur le décor géométrique dans la sculpture de l'Aisne et de l'Oise au XI^e siècle¹⁴⁹, soutenue cette même année à la Sorbonne, constitue d'ailleurs un premier état du chapitre introductif consacré à l'Est et au Nord dans ce projet de publication. Dans l'introduction de sa thèse, tandis qu'elle signale l'étude systématique des monuments du XI^e siècle entreprise par Henri Focillon, elle fait la promotion de cette équipe de recherche, déclarant :

Le sujet que nous abordons ici et la méthode de notre recherche s'y rattachent étroitement. Dans l'importante collection de documents réunis en vue d'une publication plus vaste sur la sculpture du XI^e siècle, nous avons puisé bien des éléments, et les discussions de Séminaire ont élargi notre champ d'investigation. Cette étude n'est donc pas isolée, mais prend place dans une série de recherches poursuivies par les élèves de M. Focillon¹⁵⁰.

L'examen du plan provisoire établi en 1939 permet de mesurer l'assiduité et l'implication durable d'un grand nombre de collaboratrices. À la suite des fouilles qu'elle mène à Bernay (Eure) avec Louis Grodecki, fouilles dont les résultats serviront largement à la rédaction d'un article publié dans le *Bulletin Monumental*¹⁵¹, Evelyn Reuter est chargée de la rédaction du chapitre consacrée à la Normandie. À côté de cette collaboration mixte, un binôme cette fois exclusivement féminin se forme entre Aenne Liebreich et Estelle Boisson, en charge de la sculpture bourguignonne. La disparition tragique de Liebreich la même année interrompt brutalement cette association, contraignant Boisson à poursuivre seule les travaux entamés, tout comme Hélène Kann, à qui revient la partie consacrée à l'ouest de la France.

¹⁴⁶ Philippe Verdier, «La rocca d'Ostie dans l'architecture militaire du Quattrocento», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 56, 1939, p. 280-331.

¹⁴⁷ Marguerite Nicaud soutient en 1941 une thèse sur le séjour romain de Nicolas Cordier, à l'École du Louvre.

¹⁴⁸ Bibliothèque de l'INHA, Fonds Louis Grodecki, Archives 20/10bis/1/3, projet de plan daté de 1939.

¹⁴⁹ Geneviève Marsh-Micheli, *Le Décor géométrique dans la sculpture de l'Aisne et de l'Oise au XI^e siècle : recherches sur Morienvall et son groupe*, Paris, J. Haumont, 1939.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵¹ Louis Grodecki, «Les débuts de la sculpture romane en Normandie. Bernay», *Bulletin Monumental*, 108, 1950, p. 7-67. Grodecki y déclare : «Je tiens à remercier ici mes camarades, et particulièrement Mlle Evelyn Reuter, à qui revient plus d'une découverte dont je fais ici état.»

Aux noms identifiés dans les archives du groupe s'ajoute celui de Susanne Steinmann-Brodbeck, mentionné par Henri Focillon dans un bilan provisoire publié en 1938 dans le *Bulletin Monumental*¹⁵², faisant état des avancées des recherches menées par cette équipe. Fille de Wilhelm Eduard Brodtbeck, un architecte suisse, Susanne Steinmann-Brodbeck soutient en 1935 à la faculté des lettres de Paris un mémoire d'études supérieures sur l'art roman en Suisse, dont un extrait paraît l'année suivante sous le titre « Les voûtes romanes de l'église de Romainmôtier (Suisse). Étude sur l'éclairage direct dans les églises voûtées de la fin du XI^e siècle »¹⁵³. Si ces activités ne semblent pas s'inscrire pleinement dans le programme du groupe, Susanne Steinmann-Brodbeck joue néanmoins un rôle connexe, mais non négligeable, en contribuant à la visibilité des travaux de ses collègues grâce à ses publications¹⁵⁴ et à sa présence dans les cercles archéologiques internationaux. À ce titre, il convient de souligner que Susanne Steinmann-Brodbeck est l'une des seules femmes à participer Congrès international d'histoire organisé à Londres en 1939¹⁵⁵. Plusieurs autres élèves de Focillon prennent d'ailleurs part à ce congrès, tels René Crozet, Élie Lambert ou encore Geneviève Louise Micheli, autrice d'une communication portant sur les rapports entre les miniatures du nord de la France et de l'Angleterre aux X^e et XI^e siècles.

Du groupe reformé au groupe informel : une constellation de « focillonniennes »

En 1940, alors qu'un nouveau programme de répartition est ébauché, la Seconde Guerre mondiale interrompt brutalement toute recherche. Ce n'est qu'en février 1944, quelques mois après le décès de Focillon que le groupe se reforme à l'initiative de Jurgis Baltrušaitis, devenu entre-temps son gendre. Le 17 avril 1944, une première réunion se tient à la villa Virginie, chez les Baltrušaitis, marquant la reprise officielle des activités du groupe de recherche¹⁵⁶. La guerre ayant entraîné la disparition ou l'exil de plusieurs membres, une nouvelle équipe est constituée, mêlant figures rescapées du noyau initial et nouveaux collaborateurs. Un plan de répartition des recherches, daté du 30 juin 1944¹⁵⁷, confirme de nouveau la présence majoritaire des femmes au sein de cette seconde configuration : sur quatorze participants, onze sont des femmes. Parmi elles, on retrouve des chercheuses déjà établies comme Colette Lamy-Lassalle, diplômée de l'École du Louvre en 1937¹⁵⁸, aux côtés de jeunes recrues, moins aguerries, comme May Vieillard (1917-1991), autrice d'un mémoire sur les canons d'évangélistes carolingiens soutenu en 1938, ou encore Denise Fossard (1920-2007). Cette dernière se voit confier l'étude du Languedoc roman avec Georges

152 Henri Focillon, « Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XI^e siècle », *Bulletin Monumental*, 97/1, 1938, p. 49-72. Cet article reprend en réalité une conférence donnée à la Société française d'archéologie en décembre 1937.

153 Susanne Brodtbeck, « Les voûtes romanes de l'église de Romainmôtier (Suisse). Étude sur l'éclairage direct dans les églises voûtées de la fin du XI^e siècle », *Bulletin Monumental*, 95/4, 1936, p. 473-505.

154 Elle publie assez fréquemment dans le *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*.

155 Outre Susanne Brodtbeck, notons la présence de Marguerite Charageat.

156 Bibliothèque de l'INHA, Fonds Louis Grodecki, archives 20/10bis/2/1, Rapport sur l'activité du groupe du XI^e siècle, 17 avril 1944.

157 Bibliothèque de l'INHA, Fonds Louis Grodecki, archives 20/10bis/2/1, Texte de Louis Grodecki retraçant l'histoire du groupe du XI^e siècle.

158 Colette Lamy-Lassalle, *Jean Lenfant : graveur abbevillois*, Amiens, Impr. Yvert, 1938.

Gaillard, dont la thèse complémentaire, soutenue en 1938, était consacrée aux premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles¹⁵⁹. Ce tandem illustre parfaitement un principe fondamental énoncé par Focillon concernant « le groupe d'histoire de l'art de la Faculté de Paris » : « le placement des nouveaux sous la direction des aînés »¹⁶⁰.

Toutefois, la communauté savante formée autour de la figure d'Henri Focillon ne se cantonne pas à ce seul « groupe du XI^e siècle », initial ou renouvelé. Autour de lui gravite également un cercle plus diffus, mais non moins actif, d'anciens élèves ayant poursuivi leurs recherches de manière autonome. Là encore, on observe une forte présence féminine. Parmi ces figures, on peut citer Louise Alcan, autrice d'un mémoire sur l'art religieux à Étampes au XII^e siècle, soutenu en 1931¹⁶¹, ou Olga Drouin, dont le mémoire est consacré à l'architecture en Bourgogne au XIII^e siècle¹⁶². L'on peut également mentionner l'exemple de Marie Briquet¹⁶³, dont le travail sur les églises romanes du Vallage haut-marnais, soutenu en 1952 et publié de façon posthume en 1971 par Pierre Héliot, est dédié à Henri Focillon dont elle affirme qu'il lui a « donné le goût de l'archéologie du Moyen Âge »¹⁶⁴ et l'a initiée « à cette science »¹⁶⁵. Enfin, la figure de Suzanne Damiron (1910-1977) incarne à elle seule la reconnaissance institutionnelle acquise par plusieurs de ces anciennes élèves. En 1946, elle soutient à la faculté des lettres de l'Université de Paris une thèse sur l'abbaye de Saint-Savin de Lavedan et les églises romanes de la région pyrénéenne¹⁶⁶. Dès l'année précédente, elle avait été nommée directrice de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie¹⁶⁷, position qui atteste de la place désormais occupée par certaines de ces chercheuses dans le paysage académique d'après-guerre.

Il va sans dire, et afin d'éviter toute énumération fastidieuse, que certains itinéraires individuels méritent d'être examinés plus en détail, dans la mesure où ils cristallisent les multiples formes que peut revêtir l'héritage focillonien. C'est le cas, en premier lieu, de Louise Lefrançois-Pillion. Active tout au long de la première moitié du XX^e siècle, cette dernière fut, comme nombre de ses contemporains, marquée par la parution de *L'Art des sculpteurs romains* en 1931. Si elle reste d'abord fidèle aux travaux d'André Michel, son professeur à l'École du Louvre, et à ceux d'Émile Mâle, dont *L'Art religieux au XIII^e siècle* a selon elle bouleversé la façon d'étudier l'art du Moyen Âge, elle ne demeure pas longtemps hermétique aux thèses de « morphologie romane » développées par Henri Focillon et relayées par ses héritiers. Aussi, à la différence de Denise Jalabert, plus sensible aux

159 Georges Gaillard, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles*, Paris, P. Hartmann, 1938.

160 Henri Focillon, « L'archéologie et l'histoire de l'art à Paris », *Annales de l'Université de Paris*, 2, 1927, p. 553. Gaillard est alors âgé de 44 ans et Denise Fossard tout juste vingtenaire.

161 Sylvie Legrand, « Louise Alcan (1910-1987) », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n° 1-2, 1989, p. 95-99.

162 Olga Drouin était aussi l'épouse du galeriste René Drouin.

163 Marie Briquet, disparue en 1969, fut bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, où elle s'imposa comme musicologue accomplie.

164 Marie Briquet, « Les églises romanes du Vallage haut-marnais », *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne*, 86, 1971, p. 81.

165 *Ibid.*

166 Un exemplaire dactylographié de cette thèse de doctorat est conservé à la bibliothèque de l'INHA.

167 Pour plus de renseignements, consulter la notice nécrologique rédigée par Marie-Thérèse Laureille. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/54955-suzanne-damiron-1910-1977.pdf>

idées défendues par Paul Deschamps, Louise Lefrançois-Pillion mentionne pour la première fois Henri Focillon en 1946, dans *L'Esprit de la cathédrale*¹⁶⁸. D'abord convoquée sous le signe de l'amitié, la figure de Focillon s'impose progressivement comme celle d'un « maître » à penser. En témoigne une intervention prononcée en 1948, lors d'une visite de la cathédrale d'Amiens organisée par la Société archéologique et historique de Clermont-en-Beauvaisis¹⁶⁹, au cours de laquelle Louise Lefrançois-Pillion revendique fièrement un triple héritage intellectuel, dans lequel Henri Focillon tient une place centrale aux côtés notamment de Georges Durand, auteur d'une monographie sur cet édifice longtemps considérée comme un modèle de méthodologie¹⁷⁰. Cette reconnaissance se voit réaffirmée dans *Maîtres d'œuvre et tailleurs de pierre des cathédrales* publié en 1949¹⁷¹ puis consacrée en 1956, lorsqu'elle publie son dernier ouvrage, une œuvre testamentaire intitulée *Abbayes et cathédrales*¹⁷².

Néanmoins, si cette « revendication focillonienne » se manifeste tardivement chez certaines, elle n'est, chez d'autres, qu'un moment passager dans une trajectoire intellectuelle soucieuse de s'affranchir de l'autorité du maître. Tel est le cas de Marie Durand-Lefebvre (1885-1962), fille du sculpteur Hippolyte Lefebvre¹⁷³. Diplômée de la section des sciences religieuses de l'École pratique des hautes études en 1924, où elle suit le cours de Jules Toutain¹⁷⁴ et où elle soutient en 1926 un mémoire sur les vestiges antiques et le culte des sources au Mont-Dore¹⁷⁵, remarqué par Camille Jullian dans la *Revue des études anciennes*¹⁷⁶, Marie Durand-Lefebvre présente en 1937 une thèse intitulée *Art gallo-romain et sculpture romane. Recherche sur les formes*¹⁷⁷. Ce travail, défendu la même année que l'étude de Jean Adhémar sur les influences antiques dans l'art du Moyen Âge français¹⁷⁸, atteste de façon assez évidente de l'attachement intellectuel qui l'unit à Focillon. Par son sous-titre même, cette étude témoigne d'un dialogue étroit avec le fameux ouvrage de Focillon¹⁷⁹ et Marie Durand-Lefebvre n'hésite pas à souligner, dès l'introduction, tout ce qu'elle doit à son accompagnement intellectuel. Cependant, si les marques de cette influence sont indéniables, elles

168 Louise Lefrançois-Pillion, *L'Esprit de la cathédrale*, Paris, Plon et Nourrit, «Présences», 1946, p. 214.

169 Excursion du 21 juin 1948 relatée dans les *Comptes-rendus & mémoires de la Société archéologique et historique de Clermont-en-Beauvaisis*, 26, 1948, p. XI.

170 C'est notamment ce qu'indique Camille Enlart : «Georges Durand. *Monographie de la cathédrale d'Amiens*», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 64, 1903, p. 146-151.

171 Louise Lefrançois-Pillion, *Maîtres d'œuvre et tailleurs de pierre des cathédrales*, Paris, Robert Laffont, «Bibliothèque chrétienne d'histoire», 1949.

172 Louise Lefrançois-Pillion, *Abbayes et cathédrales*, Paris, Fayard, «Je sais, je crois», 1956, p. 29 : «C'est ce que notre regretté maître H. Focillon appelle "l'adhérence au cadre"».

173 Elle écrit d'ailleurs un article sur l'œuvre artistique de son père.

174 Les femmes assistent en très grand nombre à ce cours.

175 Marie Durand-Lefebvre, *Les Vestiges antiques et le Culte des sources au Mont-Dore*, Le Puy, la Haute-Loire, 1926.

176 Camille Jullian, «Chronique gallo-romaine», *Revue des études anciennes*, 29, 1927, n° 1, p. 57-59.

177 Marie Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane : recherche sur les formes*, Paris, G. Durassé, 1937.

178 Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français : recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, The Warburg Institute, «Studies of the Warburg Institute», 1939. Sur cet ouvrage en particulier, voir la savante préface rédigée par Léon Pressouyre dans Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, Éditions du CTHS, «CTHS Format», 1996.

179 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux, «Forme et style, essais et mémoires d'art et d'archéologie», 1934.

s'inscrivent dans une relation d'adhésion éphémère. En 1940, Marie Durand-Lefebvre rencontre Eugène-Humbert Guitard, alors conservateur du musée Saint-Raymond de Toulouse¹⁸⁰. Elle s'éloigne dès lors des études médiévales pour se consacrer à l'étude de la poterie funéraire antique, infléchissant définitivement sa trajectoire et rompant avec l'horizon formel hérité de Focillon.

À côté de ces deux exemples qui relèvent de la transmission directe de la pensée focillonienne, d'autres figures invitent à envisager la pérennité de cet héritage dans une acception plus diffuse et élargie. Deux figures méritent ici une attention toute particulière. La première est celle d'Émilie Albrand (1918-2010). Docteure de l'Université de Lyon, celle-ci soutient en 1951 une thèse consacrée à l'église et au cloître de Saint-André-le-Bas à Vienne (Isère)¹⁸¹. Si le nom de Focillon n'apparaît pas explicitement dans ce travail, les traces de l'influence intellectuelle qu'il a exercée n'en restent pas moins perceptibles. Cela s'explique davantage lorsqu'on rappelle que la direction de cette thèse fut assurée par René Jullian, lui-même ancien élève d'Henri Focillon et auteur, en 1945, d'une thèse sur la sculpture romane dans l'Italie du Nord où il déclarait en préambule vouloir « rendre à la mémoire de Focillon »¹⁸². Dès lors, il paraît légitime que cette sensibilité à l'approche formaliste, propre à la tradition focillonienne, ait été transmise par l'intermédiaire de Jullian à son étudiante, laquelle s'inscrirait ainsi, peut-être malgré elle, dans une lignée intellectuelle marquée par l'enseignement du maître.

Un autre exemple éclairant nous est fourni par la trajectoire de Lisbeth Tollenaere, active en Belgique dans un climat particulièrement fécond pour les études médiévales. Dès la fin des années 1920, un groupe de femmes médiévistes se constitue à l'École des hautes études de Gand¹⁸³, et la publication en 1932 du très remarqué *La Sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle*¹⁸⁴ par Marguerite Devigne (1884-1965)¹⁸⁵ contribue à ouvrir définitivement la voie aux historiennes de la sculpture. C'est dans ce sillage que s'inscrit Lisbeth Tollenaere qui soutient en 1957 une thèse sur la sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane¹⁸⁶. Supposément formée par Marcel Laurent, titulaire de la chaire d'histoire de l'art du Moyen Âge à l'Université de Liège depuis 1904 et auteur d'un ouvrage sur l'art primitif chrétien bien connu en France depuis les années 1910, Tollenaere revendique dès l'introduction de son ouvrage l'influence méthodologique d'Henri Focillon. Cette affiliation déclarée n'a, là encore, rien de surprenant : en 1941, Marcel Laurent, lors d'une communication devant l'Académie royale de Belgique, s'enthousiasmait pour les « nouveaux

180 Marie Durand-Lefebvre raconte d'ailleurs cette rencontre dans : « Étude sur les vases de Montans du Musée Saint-Raymond de Toulouse », *Gallia*, 4, 1946, p. 137.

181 Émilie Albrand, *L'Église et le cloître de Saint-André-le-Bas à Vienne*, Lyon, impr. des Audin, 1951.

182 René Jullian, *L'Éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris, Van Oest, « L'éveil de la culture italienne », 1945.

183 Ce groupe compte dans ses rangs Claire Leboucq, Lucy Hermans De Heel ou encore Andrée Dopchie, licenciée en histoire de l'art.

184 Marguerite Devigne, *La Sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle : contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris/Bruxelles, G. van Oest, 1932.

185 La presse française fait notamment un assez bon accueil à cette publication. Voir Marcel Aubert, « Devigne (Marguerite). *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle*, 1932 », *Bulletin Monumental*, 92/1, 1933, p. 121-123 ; Henry Lemonnier, « La sculpture mosane », *Journal des savants*, novembre-décembre 1933, p. 261-269.

186 Lisbeth Tollenaere, *La Sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, J. Duculot, 1957.

procédés d'investigation »¹⁸⁷ introduits par *L'Art des sculpteurs romans*, affirmant même « cueillir¹⁸⁸ » certaines des formules et intuitions du maître. Il semble donc probable que cette réception fervente de Focillon par Laurent ait contribué à orienter le travail de Tollenaere, qui se place ainsi résolument dans le sillage de la morphologie romane. Le lien est d'autant plus manifeste que, lors de la parution de son ouvrage, René Crozet, ancien élève direct de Focillon, salue publiquement la « rigoureuse méthode et la grande clarté¹⁸⁹ » de sa démonstration, entérinant ainsi, de manière implicite, son inscription dans une tradition méthodologique héritée du maître.

Indulgence ou progressisme ? Focillon et ses étudiantes

Si l'on peut être tenté d'interroger la place importante occupée par les femmes dans l'entourage intellectuel de Focillon, les explications restent, à ce jour, encore peu documentées. L'on peut toutefois avancer que Focillon s'est toujours battu pour un accès démocratisé au savoir¹⁹⁰. En 1914, dans un article traitant de l'enseignement de l'histoire de l'art en France, il plaide déjà pour une discipline moderne¹⁹¹, « n'étant pas le simple luxe d'une élite » et appelée à réagir contre « l'intellectualisme inévitable d'esprits jeunes »¹⁹². S'il paraît tout à la fois anachronique et douteux de lui associer des idées féministes, tout porte à croire que Focillon accordait plus d'importance aux qualités intellectuelles de ses élèves qu'à leur genre. C'est ce que révèle notamment une lettre adressée à Louis Grodecki après la mort d'Aenne Liebreich, dans laquelle il loue sans réserve « le savant si sûr et si doué qu'elle était¹⁹³ ». De même, dans une lettre de recommandation pour Eugénie Kagan-Grodecki, il salue « une des élèves les plus distinguées » qu'il ait formées¹⁹⁴.

Les souvenirs laissés par ses anciennes étudiantes confirment cette posture. Aucune ne rapporte avoir souffert d'un traitement différencié de la part de Focillon. Au contraire, toutes s'accordent sur l'affabilité de Focillon et sur son « dévouement¹⁹⁵ » le plus total, Assia Visson Rubinstein allant même

187 Marcel Laurent, « Un grand théoricien de l'Art, Henri Focillon », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 23, n° 1-7, 1941, p. 71.

188 *Ibid.*, p. 81.

189 René Crozet, « Lisbeth Tollenaere. *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*. (Publication extraordinaire de la Société archéologique de Namur) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2^e année, n° 5, janvier-mars 1959, p. 100.

190 Dans sa jeunesse, Henri Focillon s'était illustré du côté des socialistes, étant notamment animateur de la section socialiste de Chaumont en 1906 et représentant de la Fédération de la Haute-Marne au Conseil national de la SFIO en septembre de la même année. Voir Christophe Charle, « 35. Focillon (Henri, Joseph) », *Publications de l'Institut national de recherche pédagogique*, numéro spécial « Les professeurs de la faculté des lettres de Paris – Dictionnaire biographique 1909-1939 », 1986, p. 80-82.

191 Celle-ci n'est d'ailleurs pas sans lien avec la conception sociale de l'art que défend Henri Focillon. Voir Pascale Cugy et François-René Martin, « "Populovitch n'est pas si bête qu'il est mal vêtu". Henri Focillon, le vaudeville, les prolétaires et l'art social », dans Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes/Paris, PUR/INHA, « Art et société », 2014, p. 357-371.

192 Bibliothèque de l'INHA, Fonds Louis Grodecki, Archives 20/10/1/2, Lettre d'Henri Focillon à Eugénie Kagan-Grodecki, 1938.

193 Bibliothèque de l'INHA, Fonds Louis Grodecki, Archives 20/10/1, Lettre d'Henri Focillon à Louis Grodecki, 8 août 1939.

194 Françoise Henry, Geneviève Marsh-Micheli, « Henri Focillon. Professeur d'archéologie et du Moyen Âge », art. cit., p. 266.

195 Ce terme est notamment employé par Jean Bony. Voir Jean Bony, « Henri Focillon ou la généalogie de l'unique »,

jusqu'à souligner les élans paternels auxquels celui-ci pouvait céder. Une rapide analyse des termes employés dans les notices nécrologiques rédigées par ces élèves permet de repérer la répétition de certains mots ou adjectifs, contredisant toute suspicion de misogynie. Si Françoise Henry et Geneviève Louise Micheli insistent sur le goût et le sens de l'amitié qui animaient Focillon¹⁹⁶, Hélène Kann révère quant à elle « l'intégrité », la « gentillesse » et « l'ouverture d'esprit » de son maître¹⁹⁷. Elle déclare aussi que Focillon avait « une sorte de tendresse éternellement indulgente »¹⁹⁸ pour ses étudiants. C'est d'ailleurs cet adjectif, « indulgent », qui revient le plus fréquemment lors des évocations de Focillon. Cette mansuétude est particulièrement visible dans une lettre de Focillon à Georges Gaillard, après que celui-ci lui a donné à lire quelques chapitres de sa thèse de doctorat. Dans cette lettre, si la fierté de Focillon pour son élève transparaît clairement, c'est également une forme de respect intellectuel qui se dessine. Focillon semble sous-entendre que son rôle en tant que directeur de thèse est davantage celui d'un accompagnateur que d'un décisionnaire. Cette idée s'illustre parfaitement par l'utilisation ponctuelle du conditionnel, ton du conseil, mais aussi dans la liberté qu'il lui laisse lorsqu'il écrit à son étudiant :

Je vous ai déjà fait part, dans nos conversations, de quelques remarques d'ensemble dont vous êtes absolument le maître de faire état ou non. Bien que je sois très près de votre pensée et que j'en suive tout le destin, c'est vous qui êtes à l'intérieur de votre livre et qui en sentez les nécessités [...] Ne voyez dans ces observations qu'une preuve de mon intérêt, et pour l'ouvrage, et pour son auteur, mais rien de péremptoire¹⁹⁹.

Rejouer Focillon ? Le groupe « d'études pré-romanes » d'André Grabar

En conclusion, une mise en perspective du groupe réuni autour d'Henri Focillon avec le groupe « d'études pré-romanes », constitué à l'École pratique des hautes études sous l'impulsion d'André Grabar entre 1942 et 1943²⁰⁰, permet de mesurer l'influence durable du premier modèle. Les nombreuses analogies entre ces deux structures de recherche laissent à penser que le fonctionnement du groupe réuni autour de Focillon a, dans une large mesure, préfiguré l'émergence de cette seconde équipe. Cette parenté n'a d'ailleurs pas échappé à Paul Lemerle qui, dès 1945, établissait un rapprochement explicite entre les deux formations, allant jusqu'à formuler l'hypothèse selon laquelle la création du groupe « grabarien » aurait constitué, en quelque sorte, une réponse à la reprise des activités du groupe focillonien au Collège de France, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale²⁰¹.

art. cit., p. 25.

196 Sur ce sens de l'amitié, on peut également se reporter à la très belle note écrite par André Chastel en 1954. Voir André Chastel, René Huyghe (dir.), *Victor Focillon, Dijon, 1849-1918 et Henri Focillon, Dijon, 1881-1943*, op. cit.

197 Hélène Kann-Bokanowski, « Notes sur Henri Focillon et la *Vie des formes* », art. cit., p. 558.

198 *Ibid.*

199 Bibliothèque de l'INHA, Fonds Georges Gaillard, Archives 31/6/5/1, Extraits de la thèse de Georges Gaillard.

200 Il est possible de se faire une idée de ce groupe à travers les résumés des cours d'André Grabar publiés dans les *Annuaire de l'École pratique des hautes études*.

201 Paul Lemerle, « *Cahiers archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, publiés par André GRABAR, Paris, Édition d'art et d'histoire, 1945 », *Revue des études grecques*, 58, fasc. 274-278, 1945, p. 321-323.

Or, il est particulièrement significatif que l'initiatrice du groupe « d'études pré-romanes », d'abord intitulé « Fichier pré-roman », ne soit autre que May Vieillard-Troïekouff, dont la participation au groupe Focillon est formellement attestée en 1942. Dès lors, le fait que cette dernière ait proposé, dans le cadre de l'EPHE, l'élaboration d'un fichier bibliographique détaillé des monuments pré-romans de l'ensemble du monde chrétien, en commençant par la France, ne peut que renforcer la proximité intellectuelle et méthodologique entre les deux initiatives. Ce projet ne faisait, en effet, que reprendre, dans ses grandes lignes, les ambitions originelles du groupe focillonien, centré quant à lui sur les sculptures du XI^e siècle. Il semble ainsi hautement probable que l'expérience acquise par May Vieillard-Troïekouff au sein du groupe de la sculpture romane l'ait conduite à encourager la mise en place, dans un autre cadre institutionnel, d'un programme de recherche sensiblement analogue, du moins dans ses objectifs scientifiques.

Mais au-delà du contenu, les similitudes portent également sur la forme. Comme la collection « Études d'art et d'archéologie », qui accompagnait les travaux du groupe Focillon, les *Cahiers archéologiques* fondés par Grabar en 1945 se proposent de « refléter, dans la mesure du possible, les travaux de recherche qui se font à la Section, autour de la conférence du christianisme byzantin et de l'archéologie chrétienne²⁰² ». Il n'est donc guère étonnant de constater que plusieurs membres du groupe « d'études pré-romanes » aient également participé ou appartenu au groupe focillonien, à l'instar de Colette Lamy-Lassalle, Denise Fossard²⁰³, ou encore Marie Durand-Lefebvre, qui devient en 1946 une auditrice assidue des enseignements de Grabar.

Qu'il nous soit enfin permis de souligner la place prépondérante occupée par les femmes au sein du groupe « d'études pré-romanes », comme plus généralement dans le séminaire d'André Grabar. Dans les premières années de son existence, cette équipe de recherche, brièvement dirigée par Jean Hubert²⁰⁴, se compose en majorité de femmes, dont plusieurs figures méritent d'être nommées, ne serait-ce que pour rappeler l'importance de ce cercle intellectuel souvent négligé. Ainsi, nous pouvons évoquer Cécile Goldscheider (1902-1988), formée à l'École du Louvre et auteure en 1945 d'un mémoire sur les origines du portail à statues-colonnes, Jeanne Villette, répétitrice au collège de jeunes filles d'Arras et docteur ès lettres de l'Université de Paris en 1940²⁰⁵, Marthe Fauchon (1894-1977), artiste proche des Ateliers d'art sacré et enseignante d'histoire de l'art ukrainien au sein du Cercle d'études ukrainiennes de Paris dans les années 1930 ou encore Rose Valland, ancienne élève d'Henri Focillon et de Gabriel Millet.

202 André Grabar, «Christianisme byzantin et archéologie chrétienne», *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*, Annales 1945-1946 et 1946-1947, p. 147.

203 Là encore, le groupe « d'études pré-romanes » apparaît comme un lieu de rencontre intellectuelle, dans la mesure où Denise Fossard, May Vieillard-Troïekouff travaillent avec Élisabeth Châtel à la publication *Les Anciennes églises suburbaines de Paris (IV^e-X^e siècles)* (Paris, Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France, 1960).

204 Jean Hubert (1902-1994), archiviste paléographe, à ne pas confondre avec Henri Hubert, maître de Françoise Henry. Suppléant d'André Grabar à l'EPHE, Jean Hubert succéda à Marcel Aubert comme professeur d'archéologie médiévale à l'École des chartes de 1955 à 1973.

205 La thèse de Jeanne Villette porte sur l'ange dans l'art d'Occident du XII^e siècle au XVI^e siècle.

PARTIE 2

ITINÉRAIRES



Françoise Henry, archéologue de la civilisation celtique

Laurent Olivier

C'est en France, et plus particulièrement dans le nord-est de la France, que Françoise Henry débute sa carrière d'archéologue de la civilisation celtique, alors qu'elle n'est encore qu'étudiante. Ses premiers travaux, menés dans la seconde partie des années 1920 – quand elle n'est âgée que d'une vingtaine d'années – se concentrent sur l'étude des mobiliers funéraires issus des fouilles de tumulus de Bourgogne. Il est frappant de constater avec quelle maturité elle entreprend cette vaste enquête, qui porte sur des ensembles dispersés dans les collections publiques et privées, dont une partie a déjà disparu, et qui surtout, ont été très inégalement documentés.

Françoise Henry met en effet non seulement de l'ordre dans cette documentation hétérogène, à laquelle on avait relativement peu prêté attention jusqu'alors, elle en produit une synthèse typochronologique, dont l'objectif est de contribuer à une archéologie spatiale du développement de la culture celtique au cours des âges du Fer. C'est en somme un contre-modèle de la *Siedlungsarchäologie* allemande qu'il s'agit d'établir alors que cette archéologie raciale de l'occupation du sol, développée par le linguiste Gustaf Kossinna (1858-1931), triomphe dans l'Allemagne pré-nazie, avec les émules qu'il a formés à son école de la « préhistoire allemande » (*Deutsche Vorgeschichte*). Le sociologue, muséologue et historien des religions Henri Hubert (1872-1927), et par ailleurs compagnon de route de l'anthropologue Marcel Mauss (1872-1950), a chargé Françoise Henry de ce travail ambitieux, après l'avoir repérée à l'École du Louvre.

Françoise s'acquitte brillamment de cette tâche, jetant les bases d'une « carte archéologique de la Gaule celtique », qui ne verra malheureusement pas le jour avant les années 1960 – et encore, de manière très partielle et embryonnaire. Elle ouvre parallèlement de nouveaux chantiers, comme l'historiographie des recherches protohistoriques, prémices à une épistémologie de la discipline archéologique, qui ne commencera à se constituer en tant que telle que vers la fin du xx^e siècle. Surtout, Françoise Henry applique aux matériaux qu'elle étudie une grille de lecture « chronostratigraphique » inédite, qui bouleverse les cadres chronologiques mis en place par les grands spécialistes de la fin du xix^e siècle et du début du xx^e, tels Paul Reinecke (1872-1958) et Joseph Déchelette (1862-1914). À bien des égards, son travail d'analyse des contextes funéraires de l'âge du Fer bourguignon constitue une recherche pionnière dont la méthode alimentera sa démarche future, appliquée à l'Art irlandais du haut Moyen Âge.

Une thèse sous la direction d'Henri Hubert

La jeune Françoise Henry se forme à l'archéologie celtique auprès d'Henri Hubert, conservateur-adjoint du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (MAN), et dont elle suit les cours à l'École du Louvre (fig. 1). C'est sous sa direction qu'elle entreprend sa thèse complémentaire au doctorat de lettres. Françoise choisit de traiter un sujet représenté par d'importantes séries de mobiliers déposées au musée de Saint-Germain-en-Laye où, depuis 1924, elle travaille sous la direction d'Hubert au classement préparatoire à l'entrée en inventaire des collections¹. Elle étudie les ensembles de mobiliers funéraires provenant des tumulus protohistoriques de la Bourgogne, et plus particulièrement de ceux du département de la Côte-d'Or. Ces monuments funéraires des âges du Bronze et du Fer y ont fait en effet l'objet de nombreuses fouilles, pratiquées à la fin du siècle précédent jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale.

La direction du travail de thèse de Françoise Henry s'inscrit dans l'enseignement que développe alors Henri Hubert sur la civilisation celtique, et dont il donne un cours à l'École du Louvre à partir de 1925. Malheureusement, Françoise ne connaît alors que le savant épuisé et malade du cœur des dernières années. À l'automne 1926, Hubert doit interrompre toute activité professionnelle ; il décède à son domicile de Chatou en mai 1927. C'est l'archéologue Raymond Lantier (1886-1980), nommé à la succession d'Hubert au musée de Saint-Germain, qui prend naturellement la suite de la direction du travail de Françoise. Mais il est bientôt accaparé par la charge de la conservation du MAN et doit abandonner ce rôle de directeur de thèse à l'historien de la Gaule Ferdinand Lot (1866-1952).

Autant dire que, dans ces conditions, Françoise a travaillé essentiellement seule à la préparation de sa thèse ! On reconnaît néanmoins, dans son approche méthodologique des âges du Fer en Bourgogne, l'impulsion initiale donnée par Hubert. Le projet scientifique qu'il a confié à Françoise consistait, plus largement, à produire une



Fig. 1 : L'archéologue Henri Hubert au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (Cliché non daté, Saint-Germain-en-Laye, archives du musée d'Archéologie nationale).

¹ Laurent Olivier, « Françoise Henry (1902-1982). Une héritière sans trône ni royaume », dans *Id.* (dir.), *La Mémoire et le Temps. L'œuvre transdisciplinaire d'Henri Hubert (1872-1927)*, Paris, Démopolis, 2017, « Quaero », p. 211-231.

contribution à l'ethnogenèse de la civilisation celtique dans cette région du nord-est de la France, particulièrement bien documentée par les fouilles et les découvertes. L'entreprise, qui confortait les bases typologiques et chronologiques du grand travail d'archéologie et d'anthropologie des Celtes mené par Hubert, intéressait également directement le musée de Saint-Germain. Depuis son arrivée au MAN, Hubert s'était engagé en effet dans un projet de refonte de la présentation des collections, fondée sur la constitution d'une « ethnographie préhistorique de l'Europe »². En revanche, ni Lantier ni Lot ne semblent avoir apporté d'orientation décisive au travail de fond mené par Françoise Henry.

Entre Dublin et Saint-Germain

Au moment où elle achève la rédaction de son mémoire de doctorat, Françoise Henry se trouve dans une situation de plus en plus inconfortable. Elle a découvert l'Irlande à l'été 1926, lors d'un voyage à vélo dans la région du Tipperary, et a commencé à se passionner pour l'art irlandais du haut Moyen Âge. Elle s'est notamment lancée dans le projet d'une thèse complémentaire sous la direction d'Henri Focillon (1881-1943) et a enchaîné bientôt la publication d'articles de recherche sur l'architecture et la sculpture médiévales irlandaises³. Mais après avoir été recrutée par Hubert au musée des Antiquités nationales pour s'occuper à ses côtés de la gestion des collections, elle en a été nommée en 1927 « attachée temporaire ». Cela fait officiellement d'elle une collaboratrice scientifique de cette institution centrale de l'archéologie française qu'est le MAN. Alors que beaucoup voient désormais en elle le bras droit de Raymond Lantier – c'est-à-dire, à terme, celle qui lui succèdera à la tête du musée –, Françoise finit par obtenir, en 1932, un poste de lectrice au département de Français de l'University College de Dublin (UCD), au moment où elle prépare la publication de sa thèse d'archéologie.

En réalité, Françoise mène dorénavant une double vie, dont il devient de plus en plus difficile de concilier les deux versants – l'un en France et l'autre en Irlande. Absorbée par son travail à mi-temps à l'UCD, elle passe l'année universitaire à Dublin, profitant des interruptions de cours au moment des petites vacances pour entreprendre des recherches et des visites sur le terrain. Puis, à la fin juillet, elle retourne en France au moment des grandes vacances universitaires d'été. Elle se consacre alors à son travail sur les collections archéologiques du musée de Saint-Germain, passant ensuite habituellement les vacances de Noël auprès de sa mère Jeanne. Françoise a donc été contrainte de travailler de manière épisodique, mais surtout irrégulière, à la préparation de sa thèse d'archéologie, et la façon magistrale et originale dont elle a mené à bien cette entreprise n'en est que plus remarquable.

2 Laurent Olivier, « Penser le temps des vestiges du passé : Henri Hubert et l'archéologie des Antiquités nationales. Une tentative d'ethnographie préhistorique », dans *Id.*(dir.), *La Mémoire et le Temps*, op. cit., p. 119-150.

3 Françoise Henry, « La chapelle de Cormac à Cashel. Note sur les influences étrangères en Irlande au début du XII^e siècle », *Travaux du groupe des étudiants en histoire de l'art de la faculté des lettres de Paris*, 1927-1928, p. 109-117 ; *Ead.*, « Les origines de l'iconographie irlandaise », *Revue archéologique*, XXXII, 1930, p. 89-109.

Car Françoise ne s'est pas limitée à un simple travail de dépouillement bibliographique, comme elle aurait pu aussi bien le faire. Nourrie de ses premières expériences irlandaises, elle fait preuve d'une grande autonomie dans sa démarche, associant la documentation et l'étude des collections aux enquêtes menées sur le terrain. En bonne assistante de conservation, elle fonde son travail sur l'analyse approfondie des collections issues de fouilles et de découvertes. Au musée de Saint-Germain, – où elle avait un pied-à-terre dans l'appartement inoccupé d'Henri Hubert –, elle a exploité les vastes séries de protohistoire bourguignonne accumulées depuis les années 1860.

Elle s'est également rendue sur place pour documenter les ensembles conservés dans les musées de Beaune, Châtillon-sur-Seine, Dijon et Semur-en-Auxois (Côte-d'Or)⁴. C'est à Châtillon que se trouvaient réunies les collections les plus importantes, sous la responsabilité de l'archéologue Henri Lorimy (1854-1939). Celui-ci lui a communiqué de nombreux documents et pièces d'archives sur les recherches entreprises sur les tertres funéraires du Châtillonnais. À Savoisy (Côte-d'Or), Françoise Henry a rencontré également le chercheur Henry Corot (1864-1941), disciple d'Édouard Flouest (1829-1891), qui avait exploré, pendant de nombreuses années, les ensembles tumulaires de la région de Minot (Côte-d'Or). De manière plus impressionnante encore, elle est retournée au terrain, visitant les sites et ouvrant de même des fouilles de contrôle sur des types de structures funéraires mal identifiées dans la littérature archéologique.

Un bilan critique des recherches

L'ouvrage est organisé en deux grandes parties, qui sont constituées d'une part par un « examen des découvertes » et par un « répertoire des fouilles » d'autre part. L'examen des découvertes débute par un « historique des fouilles », suivi d'une « étude chronologique des découvertes » – l'ensemble établissant un bilan critique des recherches et de leurs résultats scientifiques. Deux « appendices » précèdent l'inventaire des contextes archéologique : le premier est consacré aux « fouilles exécutées sur le plateau d'Auvenay », tandis que le second présente une étude de « l'épée de Sivry et (d)es épées à sphères ».

« L'historique des fouilles », qui ouvre la partie analytique de son ouvrage, n'est pas un simple récit des recherches et des découvertes effectuées dans les tumulus du nord de la Bourgogne. C'est bien davantage une évaluation de l'intégrité scientifique des données archéologiques accumulées depuis les environs du milieu du XIX^e siècle – aux frontières d'une démarche d'épistémologie de l'archéologie. Françoise Henry montre bien comment, en effet, la constitution des données archéologiques est inégale, à la fois dans le temps et dans l'espace, mais aussi comment elle a été biaisée par des facteurs inhérents à l'organisation et à la réalisation des recherches.

L'essor des travaux sur les tertres funéraires protohistoriques de la Bourgogne, qui ne débute véritablement que dans les années 1860, apparaît en effet dominé par les recherches sur l'emplacement des sites de la guerre des Gaules, et la désastreuse « querelle d'Alésia », qui mobilisent

⁴ Au musée archéologique de Dijon, Françoise Henry a bénéficié de l'aide du conservateur Xavier Aubert (1872-1941) et de son adjoint F. Marion.

l'attention des chercheurs. Comme aux « Chaumes d'Auvenay » – où Félicien de Saulcy (1807-1880) et Alexandre Bertrand (1820-42) situent les vestiges de la défaite des Helvètes devant les légions de César en 58 av. J.-C. –, les sépultures sous tumulus sont attribuées alors à des tombes « celtiques » édifiées à la suite de batailles de la guerre des Gaules⁵ (fig. 2). C'est-à-dire qu'on les cherche là où l'on suppose que se sont situés les affrontements majeurs de la conquête césarienne, et qu'on les ignore là où on ne pense pas qu'elles puissent correspondre à des tombes de combattants gaulois : c'est ainsi, relève Françoise Henry, que l'on écarte les tertres, pourtant très nombreux, qui parsèment les reliefs calcaires à la périphérie du site d'Alésia à Alise-Sainte-Reine⁶.

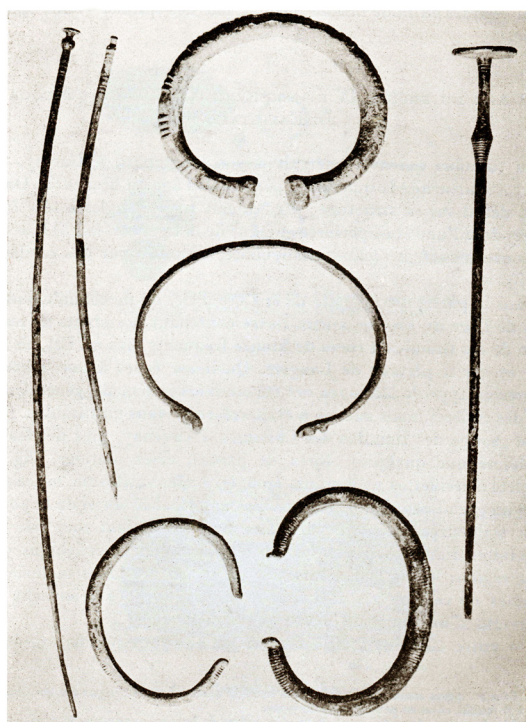


Fig. 2 : Mobilier des sépultures sous tumulus des « Chaumes d'Auvenay » (Côte-d'Or ; d'après Henry, 1933, fig. 4, p. 30).

C'est que les années 1860, durant lesquelles s'épanouissent ces premières recherches sur les tumulus protohistoriques, sont encore dominées par une chronologie très incertaine des temps préromains. Les fouilles des « Chaumes d'Auvenay », qui avaient procuré un mobilier de la fin de l'âge du Bronze que l'on ne savait pas encore reconnaître, avaient fait croire que l'équipement des combattants gaulois opposés à César était composé d'armes en bronze. On avait pensé en voir une démonstration éclatante dans la découverte d'un dépôt à armement en bronze de la même période que celle des sépultures des « Chaumes d'Auvenay », mis au jour en 1860 au pied du Mont-Auxois – où l'on situait l'emplacement de l'Alésia des *Commentaires de la Guerre des Gaules*. Comme l'observe finement Françoise Henry :

5 Alexandre Bertrand, « Les tombelles d'Auvenay (Côte-d'Or) », *Revue archéologique*, IV, 1861, p. 1-11.

6 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, Paris, Ernest Leroux, 1933, p. 13.

Surtout, les *Commentaires*, démesurément grandis dans toutes les imaginations, obstruaient toute perspective : les six années de la guerre des Gaules existaient seules, et bien peu osaient penser que les Gaulois avaient vécu auparavant ; pour ceux qui y songeaient, l'époque des monuments mégalithiques se rapprochant étrangement de la conquête, ne laissait à peu près aucune place aux périodes des métaux⁷.

Il allait falloir du temps pour que, dans ces conditions, les recherches sur les âges des Métaux puissent s'émanciper de cette tutelle historiciste qui pesait de son poids sur l'archéologie, alors naissante. « Ce n'est que lentement, peureusement, qu'on allait oser s'aventurer hors des textes », note ainsi Françoise Henry⁸. L'existence d'âges du Bronze et du Fer avait été établie dès 1866 par le préhistorien Gabriel de Mortillet (1821-1898), conservateur adjoint du musée de Saint-Germain⁹. Mais c'est surtout, indique Françoise, le travail de recensement des découvertes entrepris par les correspondants de la Commission de topographie des Gaules qui allait révéler, dès la fin des années 1860, une époque des tumulus du nord-est de la France contemporaine des sépultures du cimetière de Hallstatt, en Basse-Autriche.

Il n'est plus question désormais de rechercher les tombes des Gaulois contemporains de César mais de révéler les cultures, beaucoup plus anciennes, qui ont édifié les tertres funéraires répandus sur les plateaux boisés de Bourgogne, à la Franche-Comté et à la Lorraine. Au début des années 1880, les données étaient suffisamment nombreuses pour atteindre une « masse critique » autorisant une première forme de synthèse. Comme le montre Françoise Henry, c'est l'archéologue Édouard Flouest — procureur à Nîmes, mais dont une partie de la famille habite la région de Châtillon — qui réalise cette première évaluation des découvertes, qu'il rapporte à la période du premier âge du Fer¹⁰.

Grâce à son impulsion, une nouvelle période de fouilles et de découvertes s'ouvre alors. Comme le rappelle Françoise Henry, Flouest convainc la direction du musée de Saint-Germain d'envoyer Abel Maître (1830-1890), responsable de l'atelier de conservation du MAN, d'entreprendre une série de fouilles sur les grands tumulus de Magny-Lambert. Au tumulus monumental du Monceau-Laurent, les fouilles de 1872 mettent au jour un extraordinaire ensemble à épée de fer, associé à une grande ciste à cordon d'importation italique, dont la découverte relance l'intérêt des chercheurs pour les tertres funéraires de l'âge du Fer, en particulier dans la région du Châtillonnais¹¹.

Stimulées par la création de la Société archéologique du Châtillonnais, les fouilles de tumulus se multiplient à partir des années 1880. Cette activité de recherche est soutenue en particulier par Henry Corot, propriétaire d'exploitations agricoles à Savois. Épaulé par Flouest, Corot s'engage

7 *Ibid.*, p. 15.

8 *Ibid.*, p. 16.

9 Dans un article du *Moniteur de l'archéologie*, Montauban, 1866, p. 11-16.

10 Édouard Flouest, « Le tumulus du Bois de Langres et les tumulus du Châtillonnais », *Revue archéologique*, 1872, p. 317-334, ici p. 321-322.

11 Alexandre Bertrand, « Sur les fouilles de Magny-Lambert (Côte-d'Or) », *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, 7, 1872, p. 830-832.

dans une carrière d'archéologue, qui durera près d'un demi-siècle : ses recherches débutent en 1894 par des fouilles systématiques de tumulus, en particulier aux environs de Minot, qui ne seront interrompues que par le déclenchement de la guerre, en 1914.

Ainsi, relève Françoise Henry, le bilan des données scientifiques disponible est-il très contrasté — et surtout marqué par des lacunes de la documentation importantes, à l'échelle du département de la Côte-d'Or :

Dans la région de Semur, les travaux d'Alésia, depuis longtemps, absorbent toute l'attention. Il n'est que bien rarement question de tumulus. De même, à Dijon, la Commission des Antiquités se préoccupe plus d'histoire que d'archéologie, et à Beaune, les fouilles sont rares. Dans tout le sud du département, les découvertes intéressantes sont dues à des initiatives privées¹².

Le bilan des collections archéologiques disponibles pour la recherche n'est guère plus encourageant. Les séries les mieux documentées sont conservées aux musées de Châtillon-sur-Seine et de Saint-Germain ainsi qu'au musée de Dijon. D'autres sont encore en mains privées, comme la collection Girardot à Baigneux-les-Juifs, dont une partie a déjà été dispersée et dont quelques ensembles ont pu être acquis par le MAN. Ces séries sont toutes dans une situation précaire, comme les collections Mailly à Montbard et Tardivon à Dijon. En l'espace de deux générations, de nombreux objets ont déjà disparu alors qu'ils se trouvaient dans des collections privées. Plus préoccupant encore, de nombreux ensembles funéraires n'ont jamais pu être identifiés, faute d'en connaître les dépositaires : ces mobiliers issus de fouilles de tumulus sont certainement définitivement perdus.

Comme on le voit, c'est l'ensemble de la documentation archéologique que Françoise cherche à réunir : non seulement les données afférentes à la nature des objets et à la composition des assemblages de mobiliers funéraires mais aussi toutes les informations relatives au contexte archéologique de ces ensembles — les modes de dépôt funéraire, l'architecture des tombes, la structure interne des nécropoles, l'environnement topographique des sites... Elle s'efforce d'établir une synthèse, encore complètement inédite, élaborée à partir d'une démarche de recensement systématique, croisant l'étude des collections et des archives de fouille.

Le cadre chronologique qu'elle a délimité pour son travail n'est pas centré sur une époque particulière : ce sont toutes les périodes concernées par le phénomène tumulaire en Bourgogne, depuis le Néolithique jusqu'au second âge du Fer. Sa perspective est donc diachronique, même si la très grande majorité des ensembles funéraires répertoriés appartiennent à des créations du premier âge du Fer. En revanche, c'est sur cette période que nous concentrerons notre attention, dans la mesure où c'est elle qui révèle le plus explicitement le caractère novateur du travail entrepris par Françoise Henry.

12 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 19.

Quelle chronologie pour le premier âge du Fer ?

Pourtant consacré à une simple étude régionale, le travail de Françoise Henry contribue à élucider des problèmes inhérents à la construction des chronologies de l'âge du Fer européen, telles que les ont élaborées Paul Reinecke, pour l'Allemagne du Sud, et Joseph Déchelette pour la France¹³. C'est la chronologie du premier âge du Fer, notamment, qui suscite des difficultés lorsqu'elle est appliquée, comme le fait Françoise Henry, à la périodisation interne des sites funéraires de l'est de la France. Déchelette et Reinecke s'étaient accordés en effet à diviser la période hallstattienne en deux phases, d'une durée d'environ deux siècles chacune¹⁴ :

- une *phase ancienne*, datée alors entre 900 et 700 av. J.-C., correspondant au Hallstatt C de Reinecke et au Hallstatt I de Déchelette.
- une *phase récente*, datée alors entre 700 et 500 av. J.-C., correspondant au Hallstatt D de Reinecke et au Hallstatt II de Déchelette.

Or, si ces deux grands chercheurs, sur lesquels s'appuie Françoise Henry pour étayer son travail, étaient globalement d'accord sur ce découpage chronologique général, ils ne l'étaient pas, en revanche, quant au contenu de la phase ancienne. Le point de discorde se focalisait sur la question des « épées hallstattiennes » identifiant le début du premier âge du Fer. Pour Reinecke, les variantes produites en bronze appartenaient à la fin de l'âge du Bronze, à sa période du Hallstatt B. Pour Déchelette, au contraire, ces épées se rattachaient à la phase suivante de son Hallstatt I car, soulignait-il, « il serait impossible, dans l'état actuel de nos connaissances, d'attribuer en propre à cette première période [qui précéderait le Hallstatt I] d'autres types que l'épée de bronze et sa bouterolle »¹⁵.

Françoise Henry constate immédiatement que ce découpage, sur lequel s'est arrêté Déchelette, ne fonctionne pas lorsqu'il est confronté aux données funéraires de la Bourgogne. C'est un schéma certes fondé sur la statistique des combinaisons de types d'objets, mais qui ne rend pas compte des dynamiques de fréquentation des sites funéraires, telles qu'elle les observe en Côte-d'Or. Effectivement, il n'y existe pas de sépultures à épées de bronze « hallstattiennes », analogues à celles de la Franche-Comté, mais on y voit se développer des ensembles funéraires qui se situent à l'articulation chronologique de la fin de l'âge du Bronze et des tout débuts du premier âge du Fer ; or, les sépultures à grandes épées de fer — que l'on s'attendrait à trouver, selon la chronologie de Déchelette — y sont complètement absentes.

13 Paul Reinecke, *Altertümer unsere heidnischen Vorzeit*, Mayence, Mainzer Aufsätze zur Chronologie der Bronze- und Eisenzeit, V, 1911 ; Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine. II : Archéologie celtique ou protohistorique. 2^e partie, Premier âge du Fer ou époque de Hallstatt*, Paris, Auguste Picard, 1913.

14 Déchelette avait fondé sa chronologie sur le travail de l'archéologue allemand Otto Tischler (1843-1891), qui avait subdivisé le premier la période hallstattienne en deux phases : l'une ancienne, à épées, et l'autre récente, à poignards (Otto Tischler, « Über die Formen der Gewandnadeln (Fibeln) nach ihrer historischen Bedeutung », *Zeitschrift für Anthropologie und Urgeschichte Baierns*, 4, 1881, p. 3-10).

15 Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, op. cit., p. 111.

C'est le cas, particulièrement éclairant, des tertres funéraires fouillés aux « Chaumes d'Auvenay », dans la région des Côtes de Beaune (Côte-d'Or). La structure même des monuments funéraires y est différente de celle des tumulus à épées de fer : ces tertres précoces sont de dimensions relativement modestes et associés à des cercles de pierres alors que les tumulus à grandes épées de fer sont beaucoup plus massifs et généralement édifiés sur des inhumations centrales en « loculus », qui sont délimités par de grosses dalles de pierre. Ces deux types de monuments funéraires relèvent donc bien de deux périodes différentes. La preuve en est que, sur le plateau d'Auvenay, les tumulus à tombe à épée sont édifiés à proximité des tertres à couronnes alors que ceux-ci sont définitivement abandonnés.

Quand Françoise Henry conteste le grand Déchelette

Sûre de la solidité de ses observations, Françoise n'hésite pas à s'attaquer à ce monument unanimement admiré et respecté qu'est alors la chronologie de Déchelette, « mort pour la France » sur le front de l'Aisne, en 1914. Ce sont trois périodes, avance-t-elle, et non deux, qu'il faut envisager pour la chronologie du premier âge du Fer en Bourgogne — dont dépend pour l'essentiel la périodisation de la culture hallstattienne sur le territoire français. Ce faisant, Françoise ébranle tout l'édifice, car elle ne s'arrête pas là. C'est l'articulation même des deux périodes envisagées par Déchelette et Reinecke qui pose problème, relève-t-elle, face aux dynamiques funéraires enregistrées par les tumulus de la Côte-d'Or.

Les chercheurs se rendent bien compte, encore confusément sans doute, que ce découpage en deux phases est artificiel. Ils peuvent constater en effet que les « fossiles-directeurs » qui identifient ces périodes sont essentiellement constitués, d'une part, par des assemblages de type masculin à épée et rasoir pour le Hallstatt ancien et, d'autre part, par des assemblages de type féminin, à parures annulaires, pour le Hallstatt récent. Lorsque l'on répartit les sépultures d'un groupe funéraire quelconque selon cette partition typochronologique, il se crée ainsi une répartition évidemment fictive des tombes, laquelle tend à exclure les assemblages à parures de la phase ancienne du premier âge du Fer et à ceux à armement de la période récente.

Comment expliquer ce phénomène ? Déchelette lui-même était bien conscient de ce problème. C'est pourquoi il avait imaginé que les grandes épées de fer typiques du Hallstatt ancien bourguignon aient pu continuer d'être en usage jusqu'à la fin du premier âge du Fer — une conclusion à laquelle était parvenu également, de son côté, le protohistorien Maurice Piroutet (1874-1939) pour la Franche-Comté voisine¹⁶. Or, comme l'observe alors la jeune Françoise Henry, comment expliquer que ces « tombes à bijoux » du Hallstatt récent « sont fréquemment superposées aux tombes à grandes épées, et [qu'] aucun des objets qui les caractérisent, fibules, anneaux de bronze roulé, n'a jamais été trouvé avec une épée de fer »¹⁷ ? Comme le souligne ici Françoise, c'est la stratigraphie

¹⁶ Maurice Piroutet, « Essai de classification du hallstattien franc-comtois », *Revue archéologique*, 28, 1928, p. 220-281, ici p. 231.

¹⁷ Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 77.

des sépultures qu'il convient de prendre en compte, et notamment la distinction qu'elle établit entre les sépultures centrales initiales, pour lesquelles sont édifiés les tertres funéraires et les tombes « adventices » postérieures, qui sont venues s'agréger à la masse de tumulus préexistants.

La conclusion de ces observations coule de source. Comme l'écrit en effet Françoise,

Plutôt que de rajeunir arbitrairement une partie des grandes épées de fer, il est plus vraisemblable de supposer que pendant la troisième période de l'époque de Hallstatt, pour une raison que nous ignorons, l'habitude d'enterrer le mort avec ses armes était tombée en désuétude ; cette hypothèse semble d'autant plus plausible qu'à l'époque suivante (La Tène I), la plus grande partie des tombes d'hommes de Bourgogne sont dépourvues d'épées¹⁸.

Se fondant sur la chronostratigraphie des sépultures, Françoise constate par ailleurs que ces deux phases de l'époque hallstattienne sont disjointes. S'agissant du Hallstatt I de Déchelette, elle y retrouve bien les tombes à grandes épées de fer, qui sont systématiquement associées à des sépultures centrales initiales sous tumulus. Françoise les identifie comme un premier *groupe A*, lequel ne rassemble pas moins d'une trentaine de contextes funéraires en Côte-d'Or. Mais ces tombes ne sont pas les seules à se trouver dans cette position stratigraphique dans les tumulus bourguignons, constate Françoise. Il existe ainsi un second ensemble (*groupe B*) de tombes à armement — certes représenté par seulement deux exemplaires dans le tumulus de la Côme à Saint-Hélier et dans un des tertres de Créancey — dans lequel la grande épée en fer est remplacée par une épée courte à poignée à antennes. Ces armes sont plus tardives que les épées hallstattiennes et sont d'ailleurs placées par Déchelette dans les ensembles de son Hallstatt II¹⁹.

Mais ce n'est pas tout : on observe par ailleurs quelque chose d'assez similaire dans les séries de « tombes à bijoux », qui caractérisent principalement la période récente du Hallstatt II de Déchelette. Là encore, constate Françoise, deux groupes d'assemblages de mobiliers funéraires se distinguent, dont l'un succède manifestement à l'autre, comme dans les tombes à armement :

- le *groupe I* est constitué de tombes centrales implantées à la base des tertres funéraires, comme dans les tumulus de Minot « Les Banges », ou de Chameçon « Le Bois Bouchot » (Côte-d'Or). Les parures y sont constituées principalement d'anneaux de cheville rubanés à côtes ou de bracelets à oves en bronze, lesquels peuvent être combinés à des anneaux en lignite ;
- le *groupe II* est composé de sépultures adventices postérieures à l'édification des tumulus. Ces tombes contiennent des assemblages de parures constitués principalement d'anneaux en bronze creux, ou filiformes, qui sont associés à des fibules, le plus souvent à timbale.

Pour Françoise Henry, la signification de cette double bipartition est claire : il existe à chaque fois deux séquences internes qui succèdent l'une à l'autre, et qui sont en partie contemporaines — selon qu'elles relèvent d'assemblages à armement de type masculin d'un côté et d'assemblages à parure de type féminin de l'autre. Comme elle l'écrit en effet :

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, op. cit., p. 110.

Je ne vois pas de raison pour que ces tombes [du groupe I] soient plus récentes que les sépultures à grandes épées de fer : nous avons vu que la structure des tumulus du groupe I et du groupe A était la même ; les sépultures de l'un et l'autre groupe sont recouvertes de la même manière par les tombes du groupe II, et jamais une tombe du groupe I n'a été trouvée superposée à une tombe du groupe A. Je classe donc les groupes A et I à la deuxième période de Hallstatt et les groupes B et II à la troisième période²⁰.

Une périodisation visionnaire de l'âge du Fer de l'est de la France

On sent chez Françoise Henry une aisance naturelle à manipuler les phénomènes de transformation stylistique comme les caractéristiques des structures archéologiques. Surtout, Françoise n'a pas peur d'affirmer ce qui découle de l'observation des faits — même si c'est à rebours de ce qui est communément admis. Ainsi, et de manière complètement nouvelle, Françoise Henry subdivise-t-elle la période de Hallstatt en trois sous-phases, dont l'existence ne sera véritablement reconnue, dans les matériaux funéraires du nord-est de la France, que par les travaux entrepris à la fin du xx^e siècle.

Il faut attendre en effet les alentours du milieu du xx^e siècle pour que des recherches plus approfondies, menées notamment sur la typologie des fibules, ne conduisent à subdiviser les grandes phases typo-chronologiques de la période hallstattienne établies avant la Première Guerre mondiale. Au début des années 1940, le protohistorien Hartwig Zürn (1916-2001) montre ainsi que le Hallstatt D de Reinecke doit être subdivisé en deux sous-phases (Hallstatt D1 et D2²¹), tandis que son collègue Georg Kossack (1923-2004) confirme cette partition pour la région bavaroise et établit également une subdivision typo-chronologique du Hallstatt C en deux sous-phases (Hallstatt C1 et C2²²). À la fin des années 1950, l'existence d'une phase tardive du Hallstatt récent (Hallstatt D3), envisagée finalement par Zürn, s'impose dorénavant comme une évidence aux spécialistes du premier âge du Fer européen²³.

De manière étonnante, la périodisation esquissée par Françoise Henry à partir des tumulus de la Côte-d'Or anticipe ces affinements ultérieurs de la typo-chronologie du premier âge du Fer. On peut ainsi raccorder de la manière suivante les phases chronostratigraphiques qu'elle a établies aux séquences typo-chronologiques adoptées depuis les années 1960 (fig. 3) :

- période *Hallstatt I* : Bronze final IIIb (Hallstatt B3) à Hallstatt C1. Sépultures centrales sous tertres à couronnes de pierres des « Chaumes d'Auvenay ». Assemblages à épées hallstattiennes en bronze (type Gündlingen) ; sépultures à parures à bracelets à jonc à nervures transversales et tampons plats excentrés, épingles à tête vasiforme ;

20 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 76.

21 Hartwig Zürn, « Zur Chronologie der späten Hallstattzeit », *Germania*, 26, 1942, p. 116-124.

22 Georg Kossack, *Südbayern während der Hallstattzeit*, Berlin, Walter de Gruyter, « Römisch-germanische Forschungen », 1959.

23 Hartwig Zürn, « Zum Übergang von Späthallstatt zu La Tène im sudwestdeutschen Raum », *Germania*, 30, 1952, p. 38-45 ; Otto-Hermann Frey, « Die Zeitstellung des Fürstengrabes von Hatten im Elsass », *Germania*, 1957, 3-4, p. 229-249.

- période *Hallstatt II* : Hallstatt C2 à Hallstatt D1. Inhumations centrales en *loculus* sous tertres à masse compacte de pierraille. Assemblages à longues épées de fer (type Mindelheim) et à rasoirs en bronze (*groupe A*); tombes à parures à bracelets de cheville à jonc rubané, bracelets à côtes et anneaux en lignite (*groupe I*);
- période *Hallstatt III* : Hallstatt D2 à Hallstatt D3. Dernières inhumations centrales sous tumulus, à armement (épées à antennes du groupe B); sépultures adventices à parures du groupe II : parures annulaires creuses, fibules à timbale ou à pied décoré.

	700 BC		600 BC		500 BC		400 BC	
	Ha B3	Ha C1	Ha C2	Ha D1	Ha D2	Ha D3	LT A	LT B
Tombes centrales sous tumulus à couronnes	Hallstatt I Sépultures d'Auvenay							
Tombes centrales en loculus sous tumulus à masse de pierrailles			Hallstatt II Tombes à épée groupe A Tombes à parures I		Hallstatt III Tombes à poignard groupe B			
Inhumations adventices en tumulus					Hallstatt III tombes à parures II			
Inhumations adventices et tombes plates							La Tène I Tombes à parures laténiennes	

Fig. 3 : Phasage typo-chronologique des sépultures sous tumulus de l'âge du Fer obtenu par Françoise Henry sur les tertres funéraires de la Côte-d'Or.

Françoise observe également que l'occupation de ces tertres funéraires du premier âge du Fer se poursuit durant la période du second âge du Fer. Ce phénomène se manifeste par une continuité des dépôts de sépultures adventices dans la masse des tertres funéraires fondés durant la phase du Hallstatt I bourguignon. Ces sépultures laténiennes tendent néanmoins à se raréfier au cours du temps pour disparaître complètement au cours de La Tène II de Déchelette. Françoise relève que deux pratiques d'ensevelissement funéraire entrent alors en concurrence : dès La Tène I apparaissent des cimetières de tombes plates, destinées à des inhumations individuelles hors des nécropoles de tumulus tandis que les tertres funéraires hallstattiens continuent à recevoir des sépultures adventices qui présentent « exactement les mêmes objets et les mêmes types de fibules » que les précédentes. Elles en sont donc strictement contemporaines et, comme le note Françoise Henry, « les deux coutumes se sont juxtaposées avant que l'une supplante l'autre »²⁴.

De manière surprenante, cette périodisation de l'occupation des ensembles funéraires de Côte-d'Or qu'établit alors Françoise Henry préfigure directement celle que déterminera en 1975 la protohistorienne allemande Gertrudis Wamser, avec des outils typo-chronologiques bien plus précis

24 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 80.

que ceux dont disposait alors Françoise²⁵. Dans sa synthèse sur « la culture de Hallstatt dans l'Est de la France », Wamser obtient en effet un phasage identique au sien, notamment grâce au recours à la sériation des assemblages funéraires :

- *Hallstatt B2-3* : tumulus de la fin de la période des Champs d'Urnes.
- *Hallstatt C1* : incinérations de tradition Hallstatt B2-3.
- *Hallstatt C2-D1* : inhumations à rasoir et longue épée de fer (Hallstatt C2) et à rasoirs de type récent (Hallstatt D1); inhumations à parures précoces : bracelets à côtes, anneaux de lignite, bracelets de cheville (Hallstatt C2-D1).
- *Hallstatt D2-3* : inhumations à parures récentes (fibules à double timbale, à pied décoré, parures annulaires creuses).
- *La Tène ancienne* : sépultures à fibules à pied relevé sur l'arc, parures annulaires laténoïdes.

La seule différence, minime, entre les deux périodisations, tient à l'introduction, chez Wamser, d'une période récente des tombes à longues épées de fer, qui correspond au Hallstatt D1. Elle n'est pas distinguée par Françoise Henry, et on en comprend aisément la raison : cette sous-phase typochronologique du Hallstatt D n'est pas encore identifiée dans les années 1920. Cependant, Françoise se doute de son existence. Dans sa typologie des rasoirs, elle reconnaît ainsi un type « à tranchant semi-circulaire », quelquefois à échancrure centrale, qui peut être produit en fer (types C-D) et elle s'interroge, à juste titre : « sont-ils plus récents », écrit-elle, que les exemplaires ajourés à pédoncule ou à anneau central²⁶ ?

Une autre vision du temps archéologique

On peut mesurer ici l'étendue du « grand bond en avant » que fait tranquillement effectuer Françoise Henry à la chronologie des âges du Fer, en en modifiant profondément le sens. Les grands systèmes chronologiques de Reinecke et de Déchelette, qui ont fini par s'imposer au début du xx^e siècle, reposent sur le concept de « fossile-directeur », c'est-à-dire sur la reconnaissance de types stylistiques ou morphologiques, identifiant des périodes chronologiques particulières. En mettant en corrélation ces différents types de mobiliers d'un bout à l'autre de l'Europe — comme il le fait notamment pour sa chronologie du second âge du Fer²⁷ — Joseph Déchelette tente d'établir une sorte de « temps archéologique universel ». Marqué par les mêmes formes typologiques en tous points du territoire de la civilisation celtique européenne, ce temps unilinéaire de la typochronologie s'écoulerait de manière uniforme et partout au même rythme.

Or, en s'attachant à définir la périodisation de l'occupation des ensembles funéraires de la Côte-d'Or, Françoise Henry fait apparaître une discordance inattendue entre ce phasage chronologique général et les dynamiques chronologiques locales qui sous-tendent l'histoire de ces groupes

25 Gertrudis Wamser, « Zur Hallstattkultur in Ostfrankreich. Die Fundgruppe im Jura und in Burgund », *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 56, 1975, p. 1-177.

26 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 54.

27 Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, op. cit., fig. 385-386, 404.

funéraires régionaux. Ces dynamiques n'obéissent pas aux mêmes découpages que ceux de la chronologie globale des âges du Fer. Elles peuvent notamment associer, dans le même ensemble continu de tombes, deux phases de la chronologie, pourtant très distinctes l'une de l'autre — comme le Hallstatt ancien et le Hallstatt récent ou, dans une autre mesure, la période hallstattienne et l'époque de La Tène ancienne. Ce n'est pas tout à fait du même temps dont il s'agit ici.

Ce temps local des pratiques et des mobiliers funéraires apparaît en effet davantage un temps « qualitatif » que « quantitatif » — comme l'est le temps de la chronologie — pour reprendre une expression chère à Henri Hubert. On pourrait dire également que c'est un temps *relatif* : aux transformations des pratiques funéraires locales, à l'évolution des productions régionales d'objets manufacturés, à l'existence de traditions dans les façons de faire... Peut-être sans le savoir vraiment, Françoise s'engage dans la voie risquée que trace, depuis son arrivée au musée de Saint-Germain, son maître Henri Hubert : l'exploration du temps archéologique. Après s'être consacré au temps des assemblages de mobiliers archéologiques, avec le classement de la collection Moreau, puis être passé au temps des pratiques et des rites, à l'occasion de son travail avec Mauss sur la magie²⁸, Hubert tente dorénavant de saisir le temps des cultures et des civilisations, avec sa grande entreprise d'étude des Celtes²⁹. Et c'est bien ce à quoi contribue Françoise Henry, avec sa thèse sur les tumulus de la Côte-d'Or.

Une contribution à l'histoire de la civilisation celtique

Avec ce travail sur les tertres funéraires protohistoriques de la Bourgogne septentrionale, Françoise Henry tente d'établir, au fond, une synthèse régionale sur l'histoire de l'occupation du sol par les populations celtiques. C'est ainsi qu'elle ouvre la conclusion de son ouvrage :

Nous venons de voir l'habitude d'enterrer les morts sous tumulus se répandre en Bourgogne au début de l'Âge du bronze, s'y établir d'abord lentement, parallèlement à d'autres coutumes funéraires, puis devenir soudain prépondérante au milieu de l'époque de Hallstatt. Pendant près de trois siècles, on n'enterre pas autrement que dans des amas de pierres. Puis, à l'Époque de la Tène, sous l'influence d'une mode qui, en Bourgogne, se propage lentement, les vieilles nécropoles tumulaires sont peu à peu abandonnées, et la coutume de creuser des tombes plates l'emporte comme dans tout le reste du territoire celtique³⁰.

Les Celtes ne sont plus seulement cantonnés aux seules sources historiques ; c'est désormais l'archéologie qui, en révélant l'extension spatiale et chronologique de leur civilisation matérielle, se substitue aux données de l'Histoire, au titre d'une véritable « ethnographie préhistorique de l'Europe » voulue par Hubert. Comme l'indique en effet Françoise Henry, depuis la synthèse de Déchelette, « on n'hésite plus à attribuer aux Celtes les tumulus de Bourgogne ». L'histoire de la civilisation celtique plonge ses racines dans l'obscurité de la protohistoire, au moins jusque dans la période du premier âge du Fer. Pour Françoise Henry, ce sont des populations, en quelque sorte

28 Henri Hubert, Marcel Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *L'Année sociologique*, 7, 1, 1904, 7, dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966, p. 3-146.

29 Laurent Olivier, « Henri Hubert : l'homme pressé qui a trouvé le temps », dans *Id.(dir.), La Mémoire et le Temps, op. cit.*, p. 251-255.

30 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or, op. cit.*, p. 97.

de type «pré-celtique», qui ont introduit, dès le début de l'âge du Bronze, le mode funéraire du tumulus dans l'est de la France. Ces nouvelles pratiques auraient été véhiculées à la faveur de mouvements de populations originaires des régions de l'est du Rhin.

L'expansion de cette culture celtique hallstattienne accompagne l'introduction d'une forte hiérarchisation sociale, inconnue jusqu'alors sous cette forme, qui marque l'essor des communautés à sépultures à longues épées de fer. Comme le note ainsi Françoise Henry, «la construction d'énormes tumulus comme ceux de Magny-Lambert suppose l'existence de chefs puissants»³¹. C'est une forme de société guerrière, dominée par des aristocrates guerriers combattant à cheval, qui s'impose alors dans les régions du nord-est de la France.

Or, comme l'observe Françoise Henry, la répartition spatiale de ces communautés celtiques est inégale. Ponctuée par la présence de grands tumulus hallstattiens, cette distribution apparaît concentrée en effet dans le nord du département de la Côte-d'Or, et notamment dans des régions riches en fer comme le Châtillonnais. En revanche, la partie sud du département laisse apparaître un semis de sites, semble-t-il, plus dispersé et au sein duquel ces grands monuments funéraires sont rares.

Cette partition n'est pas une innovation du premier âge du Fer. Elle est déjà présente, dans la composition des assemblages typo-chronologiques, dès la fin de l'âge du Bronze — au moment où semblent apparaître ces premières populations celtiques de Bourgogne, comme le montre Françoise Henry. Cette division du territoire s'intensifie ensuite durant la période du premier âge du Fer, puis elle tend à s'étendre à s'uniformiser pendant La Tène ancienne, où «les tombes du Châtillonnais et celle du plateau de Langres forment un seul groupe parfaitement homogène», comme l'observe Françoise ; or, ajoute-t-elle, «les Lingons doivent être installés déjà où les trouvera César»³².

Que se passe-t-il donc ? On peut vraisemblablement imaginer, avance Françoise Henry, que cette partition de l'occupation du sol de la Côte-d'Or correspond en réalité à la répartition relative des territoires relevant d'une part des Lingons, établis au nord, et des Éduens, au sud. Or, comme le constate Françoise, s'agissant de ces derniers, «nous pouvons difficilement les atteindre à cause de la rareté des fouilles en Saône-et-Loire»³³. En d'autres termes, les peuples gaulois mentionnés par César dans cette partie de l'est de la Gaule pourraient avoir été déjà plus ou moins constitués dès la période hallstattienne.

L'entreprise de Françoise Henry va donc bien au-delà d'une simple mise en ordre typo-chronologique des matériaux funéraires issus des tumulus de Bourgogne. C'est une contribution à l'histoire de l'occupation du sol dans la très longue durée historique. Comme le conclut en effet Françoise :

Si les indications que nous a fournies l'archéologie laissent subsister bien des points d'interrogation dans l'histoire du peuplement de la Côte-d'Or, elles nous permettent cependant de nous représenter dans ses grandes lignes cette arrivée des Celtes, d'abord infiltration lente, puis occupation en masse ; et d'imaginer, pour certaines époques tout au moins, quelles ont été les conditions de leur vie³⁴.

31 *Ibid.*, note 1, p. 99.

32 *Ibid.*, p. 100.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

Les ensembles funéraires du plateau d'Auvenay

Après cette démonstration brillante, où tout semble avoir été dit, le lecteur des *Tumulus de la Côte-d'Or* est surpris de découvrir un « appendice » consacré aux « fouilles exécutées sur le plateau d'Auvenay ». Cette partie est séparée du « répertoire des fouilles » proprement dit — où l'on s'attendrait plutôt à la voir figurer. L'attention particulière portée à ce secteur par Françoise Henry paraît d'autant plus étonnante que ce plateau calcaire est situé aux confins du département, à l'extrémité méridionale du relief dit de la Côte-d'Or, dans la région des Hautes Côtes de Beaune.

Pourquoi Françoise a-t-elle donc choisi de traiter plus particulièrement de ce secteur excentré, à l'opposé du Châtillonnais et de ses grands tumulus hallstattiens ? Parce que l'élan impulsé par la recherche du lieu de la bataille de 58 av. J.-C. y a concentré les fouilles de tumulus dès les années 1840, et plus particulièrement au cours des années 1860. Contrairement au reste du département, on dispose donc ici d'une « micro-région » cohérente, circonscrite par des limites naturelles nettes, et qui surtout, a bénéficié d'un niveau de reconnaissance archéologique élevé, autre part inégalé. En d'autres termes, le plateau d'Auvenay permet exceptionnellement d'observer le phénomène des tertres funéraires de l'âge du Fer, qu'étudie Françoise, dans son contexte spatial et temporel. Plus que partout ailleurs, on peut y suivre, dans la longue durée chronologique, la fréquentation des sites funéraires, leur répartition et leurs déplacements à la surface du plateau.

Françoise Henry identifie ainsi huit pôles funéraires ayant fait l'objet de recherches. Les premiers témoignages d'occupation du plateau remontent au Néolithique, ainsi qu'en atteste une inhumation en ciste fouillée à Meloisey dans les années 1860 par Saulcy. Néanmoins, c'est à la fin de l'âge du Bronze qu'un important ensemble funéraire, comportant plusieurs dizaines de tumulus, se constitue à l'emplacement dit des « Chaumes d'Auvenay » (commune d'Ivry-en-Montagne, « La Chaume » ; fig. 4). Le site a fait l'objet de fouilles répétées, en 1842 par l'archiviste de la Côte-d'Or Claude Rossignol (1805-1886), et en 1859-1860 par Saulcy. Ces petits tertres funéraires à masse en terre à couronne externe de blocs calcaires ont livré un mobilier attribuable à l'extrême fin de l'âge du Bronze (Bronze IV de Déchelette ; aujourd'hui Bronze final IIIb ou Hallstatt B3) et aux tout débuts de l'âge du Fer³⁵.

À l'examen des comptes rendus de fouille, Françoise pense que deux types de monuments funéraires différents devaient être associés aux « Chaumes d'Auvenay », comme dans le groupe de la Chaume de Pommard, fouillé en 1904-1906 par le viticulteur Albert Moingeon³⁶ : de petits « cromlechs » de moins d'une dizaine de mètres de diamètre, et constitués de couronnes concentriques de blocs, devaient accompagner les tumulus à masse en terre, dont le diamètre mesurait plutôt entre 10 et 15 m. Françoise se rend donc sur place et parcourt le plateau à la recherche de ces petites constructions funéraires. Elle repère et fouille ainsi un de ces « cromlechs »

35 Un bracelet de fer, provenant du Tumulus B, fouillé en 1860, reproduit notamment la forme des exemplaires en bronze associés dans la nécropole à des épingles en bronze à petite tête vasiforme (Alexandre Bertrand, « Les tombelles d'Auvenay (Côte-d'Or) », art. cit., pl. 1, 5 ; Laurent Olivier, Bertrand Triboulot, « Les fouilles de Félix de Saulcy dans la nécropole des "Chaumes d'Auvenay" à Ivry-en-Montagne (Côte-d'Or) et les inhumations précoces de la fin du Bronze final dans le nord-est de la France », *Antiquités nationales*, 31, 1999, p. 117-139. fig. 3b, 3).

36 Albert Moingeon, « Les tumulus de Pommard (Côte-d'Or) », *Revue préhistorique illustrée de l'Est de la France*, 3, 1908, p. 33-45.

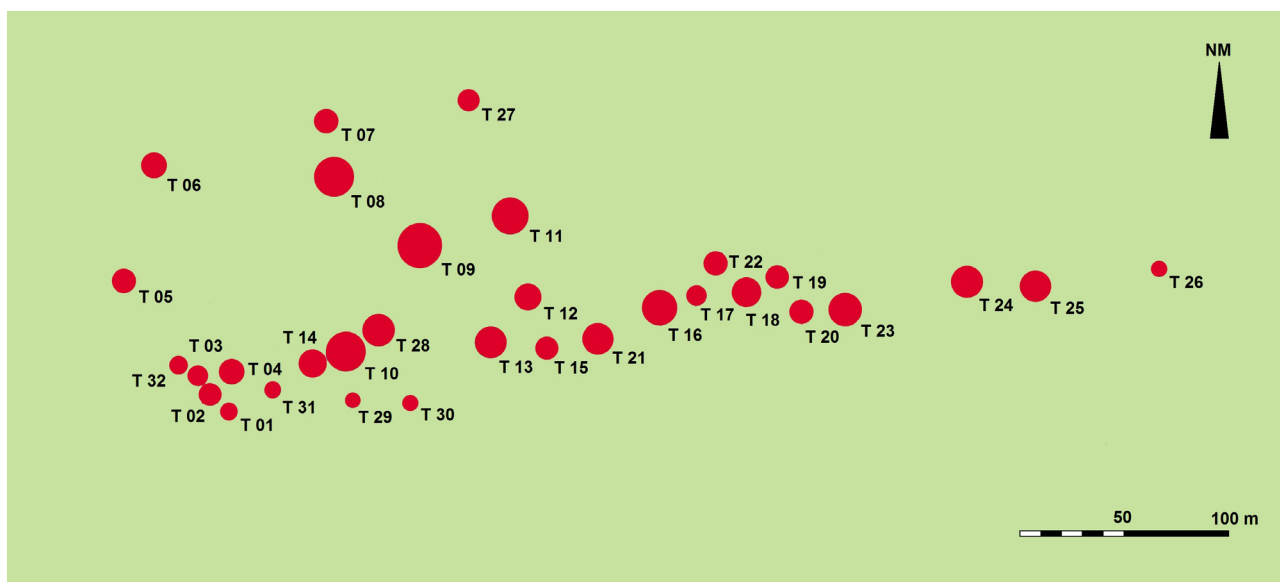


Fig. 4 : Plan schématique du groupe tumulaire dit des « Chaumes d'Auvenay », à Ivry-en-Montagne (Côte-d'Or ; d'après Olivier, Triboulot, 1999, fig. 1, p. 122).

dans le secteur du « Bas de Loke » : la voici qui dégage une structure ovale de blocs, de 2,75 m sur 3,25 m, délimitant un groupe central de dalles verticales, recouvert de grandes « laves » (fig. 5). Ce coffre central ne contenait pas de mobilier : « les seuls vestiges de sépultures étaient quelques débris de charbon éparés dans la terre et un infime morceau de poterie rougeâtre qui tomba en poussière au premier contact », écrit Françoise³⁷.

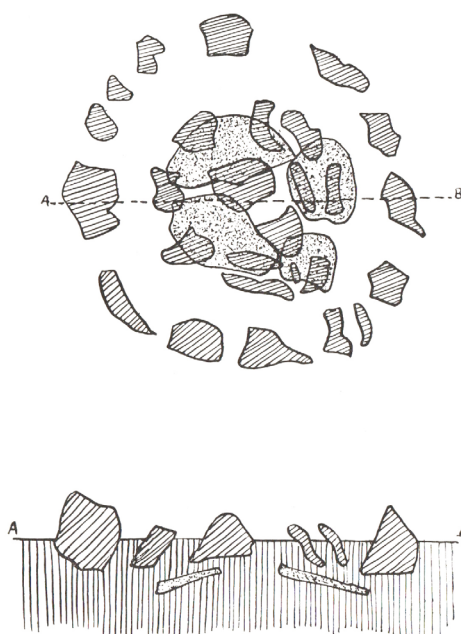


Fig. 5 : Relevé du « cromlech » fouillé par Françoise Henry au « Bas de Loke », sur le plateau d'Auvenay (Côte-d'Or ; d'après Henry, 1933, fig. 37, p. 108).

³⁷ Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 107.

Françoise Henry identifie ainsi deux strates culturelles successives : la première appartient clairement à l'âge du Bronze, et à sa tradition de sépultures en incinération — à laquelle se rattachent les « cromlechs » du plateau d'Auvenay. Suivant Déchelette, ces structures funéraires émaneraient de populations locales d'origine « ligure »³⁸. En revanche, la pratique de l'érection de tumulus pour des sépultures centrales individuelles apparaissant durant cette période de transition de l'âge du Bronze à l'âge du Fer serait une caractéristique d'autres groupes, ceux-là de culture celtique.

L'expansion de la culture celtique correspondrait donc à l'essor d'une classe sociale dominante constituée de « porteurs de grandes épées ». Ces personnages privilégiés se font alors inhumer dans des sépultures à « loculus » recouvertes de gros tumulus à masse de pierraille, lesquels peuvent atteindre 20 à 30 m de diamètre sur 2,50 à 3 m de hauteur, comme à Meloisey ou dans le « Bois de la Pérouse » à Ivry-en-Montagne. Comme le souligne Françoise, c'est bien un nouveau groupe de population qui installe ses tombes sur le plateau d'Auvenay.

Ce phénomène apparaît néanmoins de courte durée. C'est au cours de la période du Hallstatt récent que s'interrompt en effet la pratique de l'édification de tertres funéraires au profit de sépultures individuelles. Les couvertures des tumulus construits au cours de la phase précédente du Hallstatt ancien sont alors rouvertes pour y placer des « sépultures adventices », qui viennent s'agréger à ces monuments funéraires imposants. Cette pratique se prolonge durant toute la période de La Tène ancienne, avant qu'elle ne disparaisse avec le passage à La Tène récente. C'est à ce moment, que l'on peut situer vers le III^e s. av. J.-C., que les sites funéraires fondés au début du premier âge du Fer sont abandonnés. Néanmoins, note Françoise Henry, certains lieux ont continué à être fréquentés jusqu'au cours de la période romaine, comme aux Chaumes d'Écharnant et dans le secteur de la ferme de Breuilly.

Le modèle du « microcosme »

On voit bien quel est le rôle de ce détour par le plateau d'Auvenay dans la démonstration de Françoise Henry : il s'agit de fournir une sorte de modèle réduit des transformations générales de l'occupation funéraire de la Côte-d'Or, que l'on ne peut guère appréhender, autrement, que par des matériaux dispersés et souvent incomplets. Ici, au contraire, on peut observer comment les groupes funéraires des âges du Bronze et du Fer se distribuent les uns par rapport aux autres et à quels types de dynamiques typo-chronologiques ils se rattachent par leurs mobiliers. On reconnaît là le modèle du « microcosme », cher au professeur d'archéologie celtique de Françoise Henry. Henri Hubert en a élaboré la première forme à l'occasion du classement et l'accrochage de la collection Moreau au musée de Saint-Germain, au début des années 1900.

Censeur à la Banque de France, Frédéric Moreau (1798-1898) avait entamé une nouvelle carrière d'archéologue au moment de sa retraite, à l'âge de 75 ans, en faisant fouiller systématiquement les sites archéologiques de ses vastes propriétés de Fère-en-Tardenois (Aisne), autour du dolmen

³⁸ Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine. II : Archéologie celtique ou protohistorique. Âge du Bronze*, Paris, Auguste Picard, 1928, p. 6-25.

de Caranda. En une vingtaine d'années, il avait accumulé une collection de près de 16 000 pièces provenant d'une trentaine de sites funéraires, répartis du Néolithique à la période mérovingienne. À sa mort, Moreau avait légué son impressionnante collection au musée de Saint-Germain afin qu'elle y soit exposée dans une salle à son nom.

Hubert venait tout juste alors d'être nommé « attaché libre » au musée de Saint-Germain (en avril 1898), et sa première grande tâche avait été d'installer la collection Moreau dans une des salles du premier étage du château, au-dessus de l'entresol. Mais comment exposer un ensemble aussi hétérogène dans le parcours chronologique et thématique fixé par les fondateurs du musée ? En profitant de « l'effet de loupe » que procure, en quelque sorte, la succession des ensembles funéraires au sein d'une même unité territoriale — suffisamment petite, et cohérente, pour que l'on puisse y lire clairement les dynamiques typo-chronologiques qui la traversent. Comme le soulignait ainsi Hubert dans son introduction au catalogue de la collection Moreau,

C'est l'histoire continue d'un coin de terre depuis la civilisation de La Tène jusqu'au Moyen âge que nous trouvons représentée par ses débris. [...] Il manque à peu près deux chaînons, l'âge du bronze et le premier âge du fer, pour relier les tombes gauloises au dolmen de Caranda, le deuxième âge du fer au Néolithique, qui est au contraire très richement représenté³⁹.

En observant les matériaux archéologiques funéraires à une échelle locale, il devient donc possible, comme l'indiquait Hubert, de restituer de vastes enchaînements typo-chronologiques, développés dans la très longue durée historique : c'est manifestement la leçon qu'a retenue Françoise Henry et qu'elle a mise à profit en l'appliquant à sa « micro-région » du plateau d'Auvenay. Ce sont en effet les sépultures sous tumulus des « Chaumes d'Auvenay » qui apportent la preuve de l'existence d'une première phase du hallstattien régional, précédant le Hallstatt I de Déchelette. Ce sont les tombes du plateau d'Auvenay qui attestent par ailleurs la présence d'une continuité d'occupation des sites funéraires fondés au premier âge du Fer jusqu'au cours de la période de La Tène. Et ce sont ces groupes funéraires d'Auvenay, enfin, qui fournissent l'armature générale du cadre typo-chronologique que Françoise Henry déduit de l'ensemble des sépultures sous tumulus de la Côte-d'Or.

Mais il est un second enseignement que livre l'étude de ces « microcosmes » archéologiques. En abordant les mobiliers archéologiques « tombe par tombe », il devient également possible d'atteindre un degré de résolution chronologique et typologique inaccessible autrement. Comme l'écrivait en effet Hubert,

Le meilleur classement d'une collection formée dans des fouilles de nécropoles est celui qui présenterait les objets tombe par tombe. Outre l'avantage négatif de laisser peu de place à la fantaisie, cette disposition a le mérite de faire saisir d'un coup d'œil les concomitances, et de préparer l'établissement d'une chronologie par l'étude de la variation des éléments de ces séries toutes faites d'objets contemporains⁴⁰.

39 Henri Hubert, « La collection Moreau au musée de Saint-Germain », *Revue archéologique*, XLI, 1902, p. 167-206, ici p. 170-171.

40 Henri Hubert, « La collection Moreau au musée de Saint-Germain », art. cit., ici p. 173.

C'est la méthode qu'a suivie, à la lettre, Françoise Henry, en en faisant la base de son travail sur les tumulus de la Côte-d'Or. Pour chacun des groupes typo-chronologiques qu'elle a isolés, Françoise présente des «tableaux de concomitances», qui font apparaître les cooccurrences de types de mobiliers déposés dans les sépultures (fig. 6, 7). On y décèle non seulement les associations de types récurrents mais aussi, comme l'indiquait déjà Hubert, les «variations» qui suggèrent l'existence de sous-groupes typo-chronologiques. Ces méthodes d'ordonnement des assemblages funéraires, qu'applique Françoise Henry, préfigurent les processus de sériations, qui ne se généraliseront qu'une cinquantaine d'années plus tard dans la protohistoire française — notamment avec les travaux de Patrice Brun sur la «Civilisation des Champs d'Urnes»⁴¹.

[illegible]

Fig. 6 : Tableau de co-occurrence des types de mobilier funéraire associé aux « tombes à bijoux » du groupe I de Françoise Henry (d'après Henry, 1933, tableau p. 58).

Nom de la commune	Nom du tumulus	Araux de bonne croix	Braslets de bonne croix	Torques de bonne croix	Braslets torques	Torques torques	Braslets Billetes	Braslets de bonne croix	Braslets à sautoir transversal	Flûtes	Contres	Amphores de sépulture	Basiers	Basiers
Pralon.....	T. de Pralon, sép. I.....						X							X
Fleurey-sur-Ouche.....	T. fouillé par Socley.....						X					X		
Meulson.....	T. n° 1, sép. B.....			X				X						
Minot.....	T. n° 2 de Banges, sép. D.....	X		X	X									
—.....	T. n° 15 de Banges, sép. A.....	X	X	X							X	X		
Chambain.....	T. de la Bosse-du-Meuley, sép. B.....		X		X					X	X			
Maisey.....	T. III de la Tête-de-Maisey.....	X			X	X								
Chamesson.....	T. du Bouchot-Bouchard, sép. D., E., F.....	X			X	X		X						X
Vanvey.....	T. II, sép. E.....	X			X									
Magny-Lambert.....	T. de la Vie-de-Baigneux, sép. C, D.....	X			X					X				
Minot.....	T. n° 15 de Banges, sép. L.....		X	X							X			
—.....	T. n° 3 de Banges, sép. E.....		X	X										
Forêt de Châtillon.....	T. de Val-Thibault, sép. C, D.....	X							X					

Fig. 7 : Tableau de co-occurrence des types de mobilier funéraire associé aux « tombes à bijoux » du groupe II de Françoise Henry (d'après Henry, 1933, tableau p. 65).

La méthode « techno-typologique » de Françoise Henry

Un second « appendice », consacré à une étude des épées à sphères, éclaire plus en détail la méthode d'analyse typo-chronologique mise en œuvre par Françoise Henry. Entre la France et l'Allemagne, Françoise recense onze exemplaires de ce type d'arme, dont la poignée porte des groupes de renflements en forme de rognons, développés sur la garde et le pommeau. Tous sont malheureusement dépourvus de contextes archéologiques. Beaucoup sont des trouvailles de rivières, les autres des découvertes isolées. « Il faudra donc chercher à les classer d'après leurs caractères typologiques », souligne alors Françoise Henry⁴². Le grand Joseph Déchelette avait écarté ces types d'épée de son *Manuel d'archéologie*, car il les pensait sans doute médiévales, en raison de leur parenté morphologique avec les « daques à rognons », en usage entre les ^{xiv}^e et ^{xvi}^e siècles.

41 Patrice Brun, *La Civilisation des Champs d'Urnes. Étude critique dans la Bassin parisien*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Documents d'archéologie française », 1984.

42 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 111.

Françoise reprend ici le travail des archéologues allemands Otto Richter et Martin Jahn, qui avaient signalé l'existence de ce type d'arme dans le sud de l'Allemagne⁴³. Ces spécialistes avaient daté ces épées à sphères de la période de La Tène, en raison de la présence de fourreaux en tôle de fer — effectivement typiques des productions d'armement du second âge du Fer.

Sur la base d'observations technotypologiques, Françoise Henry montre que ces épées, en apparence atypiques, se rattachent en fait « à la famille des épées à antennes » de la phase récente du premier âge du Fer. Elle observe en effet que le mode d'assemblage de la poignée des épées à sphères dérive directement de celui des épées à antennes du Hallstatt récent, dont la garde est terminée également par des sphères creuses rapportées⁴⁴. Ces épées à sphères procèdent donc de la même technique de montage que leurs antécédents du début du Hallstatt récent, dans la mesure où ces armes perpétuent la même structure typologique que celle mise en œuvre sur les épées à antennes hallstattiennes (fig. 8). En toute logique, en conclut Françoise Henry, il faut donc placer ces productions dans le prolongement chronologique de leurs antécédents à antennes, c'est-à-dire à « la troisième période de l'époque de Hallstatt ». Et s'il faut leur chercher un centre de production quelque part, c'est manifestement en Bourgogne qu'il faut le placer — auprès des artisans qui

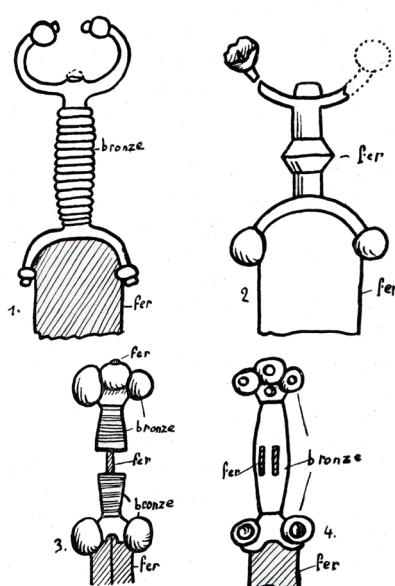


FIG. 40. — Épées à antennes, poignards à sphères.
1. Épée trouvée dans une sépulture du Valais (Musée de Genève). 2. Épée de Créancey. 3. Poignard trouvé dans la Saône, à Mâcon (Musée de Mâcon). 4. Poignard trouvé dans la Saône, à Chalon (Collection Pauillac).

Fig. 8 : Classement techno-typologique des épées à sphères hallstattiennes (d'après Henry, 1933, fig. 39, p. 112).

perpétuaient la tradition typologique et technique des épées à antennes.

Il aura fallu attendre la fin des années 2010 pour que les sources archéologiques donnent raison à Françoise Henry. Dans les années 1960, à la suite de la découverte d'un ensemble d'au moins seize épées à sphères dans un dépôt d'une centaine de pièces métalliques enfouies dans un fossé

43 Otto Richter, Martin Jahn, « Eine neue keltische Schwertform aus Süddeutschland », *Mannus*, XVII, 1925, p. 92-104.

44 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 114 et fig. 40.

de l'oppidum du «Cayla» à Mailhac (Aude), les fouilleurs du site, Odette et Jean Taffanel, avaient daté ces armes du I^{er} s. av. J.-C.⁴⁵. Au cours des années 1980 et 1990, la communauté des chercheurs s'était globalement ralliée à cette datation basse, qui paraissait fondée pour la première fois sur des arguments d'ordre stratigraphique et typo-chronologique explicites⁴⁶. Une nouvelle analyse du contexte chronostratigraphique du dépôt du Cayla a néanmoins permis de montrer que le dépôt de ces armes était datable d'une période située entre les alentours de 425 et la seconde moitié du v^e s. av. J.-C.⁴⁷. Comme l'avait bien vu Françoise Henry, il faut donc dater ces épées à sphères de la phase du Hallstatt D3, c'est-à-dire entre l'extrême fin du vi^e et les toutes premières décennies du v^e s. av. J.-C. On ne sait pas encore où situer leur foyer de création et de diffusion mais il est vraisemblable que, dans ces conditions, Françoise ait encore une fois vu juste.

De qui Françoise Henry tient-elle donc cette méthode «techno-typologique», qui sera réinventée au début du xxi^e siècle sous le terme de «paléomanufacture métallique»⁴⁸? D'Henri Hubert, naturellement. C'est lui qui a développé, au moment de l'entrée de la collection Moreau au musée de Saint-Germain, une méthode de classement alors inédite en Europe. Pour obtenir un ordonnancement typo-chronologique des mobiliers funéraires des âges du Fer issus des fouilles de nécropoles de la région de Fère-en-Tardenois, Hubert a élaboré une grille d'analyse croisant les caractéristiques technologiques des objets avec leurs particularités stylistiques, exprimées en particulier par les motifs ornementaux. La mise en ordre statistique des cooccurrences de ces critères «techno-typologiques» permettait alors d'isoler des groupes de production et de les ordonner les uns à la suite des autres — dans une série logique, restituant une trajectoire typo-chronologique⁴⁹ (fig. 9). C'est, comme on l'a déjà souligné, l'idée même des calculs de sériation. Françoise Henry était manifestement imprégnée de cette approche des productions archéologiques conçue par Hubert lorsqu'elle s'est attaquée à la question des épées à sphères ou, plus généralement, lorsqu'elle s'est lancée dans ce projet de thèse sur les ensembles funéraires de la protohistoire bourguignonne.

45 Odette et Jean Taffanel, « Les épées à sphères du Cayla à Mailhac (Aude) », *Gallia*, 25, 1967, p. 1-10.

46 Kurt Spindler, « Ein neues Knollenknäufschwert aus der Donau bei Regensburg », *Germania*, 58, 1980, p. 105-116 ; Christian Gendron, José Gomez de Soto, Thierry Lejars et Jean-Pierre Pautreau, « Deux épées à sphères du Centre-Ouest de la France », *Aquitania*, 4, 1986, p. 39-54 ; Patrick Nagy, « Ein eisernes Knollenknäufschwert im Historischen Museum St. Gallen », *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte*, 75, 1992, p. 164-166.

47 Alexandre Beylier, Anne-Marie Curé, Cécille Dubosse et Éric Gailledrat, « Le dépôt de la "fouille 47" du Cayla de Mailhac (Aude) : un ensemble du v^e s. av. n. ère à caractère rituel ? », *Documents d'archéologie méridionale*, 39, 2016, p. 113-200.

48 Jean-Paul Guillaumet, *Paléomanufacture métallique. Méthode d'étude*, Gollion, InFolio, « Vestigia », 2003.

49 Henri Hubert, « La collection Moreau au musée de Saint-Germain », art.cit. ; Laurent Olivier, « Penser le temps des vestiges du passé : Henri Hubert et l'archéologie des Antiquités nationales. Une tentative d'ethnographie préhistorique », art. cit., p. 142-145.

	1	2	3	4	5	6	7	8
I	o	o						
II	o	o						
III	o	o						
IV								
V								
VI								
VII								
VIII								
IX								
X								
XI								
XII								
XIII								
XIV								
XV								
XVI								
XVII								
XVIII								

Fig. 9 : Matrice de description techno-typologique des mobiliers funéraires du Second âge du Fer élaborée par Henri Hubert à l'occasion du classement de la collection Moreau au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (Saint-Germain-en-Laye, archives du musée d'Archéologie nationale).

L'héritage des *Tumulus de la Côte-d'Or*

L'excellence de ce travail lui vaut d'être publié en 1933, dans la série « Études d'art et d'archéologie » dirigée par Henri Focillon aux éditions de la Librairie Ernest Leroux, un des principaux éditeurs parisiens spécialisés dans la publication d'ouvrages d'archéologie⁵⁰. L'année précédente est paru le premier volume des *Celtes et l'expansion celtique* d'Henri Hubert⁵¹. Hubert est mort depuis cinq ans déjà, c'est un livre posthume, laborieusement assemblé à partir de ses cours et de ses notes par son ami Marcel Mauss, assisté de Raymond Lantier et Jean Marx (1884-1972), directeur d'études à l'École pratique des hautes études. Françoise Henry, elle, n'est plus en France lorsque paraissent ses *Tumulus de la Côte-d'Or*, qu'elle a dédiés à « la mémoire de (s)on maître Henri Hubert ». Elle vit désormais à Dublin, où elle s'est réorientée vers l'étude de l'art irlandais. À Paris, on veut croire encore qu'elle poursuivra l'œuvre d'Hubert au musée de Saint-Germain. Comme l'écrit en 1936

⁵⁰ Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit.

⁵¹ Henri Hubert, *Les Celtes et l'expansion celtique jusqu'à l'époque de La Tène*, Paris, Albin Michel, 1932.

le linguiste et celtisant Joseph Vendryes (1875-1960), dans le compte rendu élogieux qu'il fait de l'ouvrage de Françoise Henry, dans la revue des *Études celtiques* : « Les conclusions de Mlle Henry auraient vivement intéressé notre ami Hubert. Ancienne élève de ce maître regretté, elle se révèle comme une digne héritière de sa méthode et de son esprit, tout à fait qualifiée pour continuer son œuvre auprès de M. Lantier dans notre musée de Saint-Germain⁵². »

Raymond Lantier, qui vient de prendre la direction du musée en 1933, lui a fait renouveler tous les ans sa charge d'attachée, dans l'espoir qu'elle continue à le seconder — et qu'elle lui succède, lorsqu'il partira. Pourtant, malgré le soutien indéfectible qu'il lui apporte, il échoue à la faire nommer conservatrice adjointe du MAN, en remplacement de son poste, désormais vacant depuis qu'il est devenu directeur du musée. C'est l'archéologue Claude Schaeffer (1898-1982), alors conservateur du musée de Strasbourg, qui est choisi, en 1933, à l'unanimité par les représentants de l'administration des musées : la carrière de Françoise Henry au musée de Saint-Germain est désormais bouchée. Aussi, la publication des *Tumulus de la Côte-d'Or* clôt-elle, en réalité, les recherches de Françoise Henry sur l'archéologie celtique française. C'est une synthèse, brillante et novatrice, qui n'aura pas de lendemains. Sous des dehors simples et modestes, Françoise a placé le niveau d'exigence scientifique très haut par rapport à ce qui se faisait généralement alors dans l'archéologie française. « On est stupéfait, indique Vendryes dans son compte rendu, d'apprendre qu'il y ait tant à faire [...] et de constater que ce qui a été fait l'ait été souvent si mal »⁵³.

Car Françoise a bien perçu que l'élan est brisé et que, depuis la Première Guerre mondiale, l'heure n'est plus à l'enthousiasme pour les recherches d'archéologie et d'anthropologie celtiques. « Les travaux ont cessé, note-t-elle; on récapitule les résultats acquis, on publie d'anciennes fouilles, mais on n'en entreprend pas de nouvelles »⁵⁴. C'est une longue période de récession de la recherche française qui s'ouvre en effet à ce moment et se prolonge jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale — globalement jusqu'aux années 1980, pour ce qui concerne l'archéologie protohistorique. Françoise, en partant, a fait le bon choix : sans Hubert et sans perspective de poste au MAN, elle n'a malheureusement plus d'avenir en France. Son livre est effectivement un monument qu'elle a construit à la mémoire de son maître du musée de Saint-Germain.

Ouvrage atypique parmi les médiocres productions de la littérature protohistorique française de la période de l'Entre-deux-guerres, les *Tumulus de la Côte-d'Or* ne trouveront pas de postérité. On oubliera peu à peu Françoise Henry, qui a obtenu un poste d'enseignement d'histoire de l'art à l'université de Dublin en 1934 et perdu l'année suivante le petit pied-à-terre dont elle disposait au musée de Saint-Germain. Elle est maintenant une chercheuse étrangère, qui ne travaille plus en France, mais qui reste néanmoins fidèle au musée de Saint-Germain : à la veille de la Seconde Guerre mondiale, en 1939, c'est elle qui coordonne l'évacuation des collections du MAN vers le château de Cheverny (Loir-et-Cher).

52 Joseph Vendryes, [recension de] « Françoise Henry, *Les Tumulus du département de la Côte-d'Or*. Paris, Leroux, 196 p. », *Études celtiques*, 1, 1936, p. 149-151, ici p. 151.

53 *Ibid.*, p. 149.

54 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, *op. cit.*, p. 19.

Nourri de la pensée d'Henri Hubert, le travail de Françoise Henry était en avance sur son temps — à moins que ce ne soit l'inverse : c'était l'époque des années 1930 qui accusait un désespérant retour en arrière. Françoise avait donné une forme radicalement nouvelle aux répertoires archéologiques départementaux de la fin du XIX^e siècle — dont le modèle est celui du protohistorien lorrain Jules Beaupré⁵⁵ (1859-1921) — qui consistaient en des recensements embrassant toutes les périodes de l'archéologie, du Paléolithique à l'époque mérovingienne. Elle en a fait la source documentaire d'une future « carte archéologique de la Gaule celtique », qui pourrait progressivement s'assembler à partir d'une mosaïque de synthèses locales, départementales ou régionales.

Il est frappant de constater que cette forme de présentation des données archéologiques, alors inédite, qu'avait introduite Françoise Henry avec ses *Tumulus de la Côte-d'Or*, sera réinventée au moment de la renaissance de l'archéologie protohistorique française d'après-guerre. Les premières synthèses régionales des années 1960, comme celles de Jacques-Pierre Millotte (1920-2002) sur la Franche-Comté⁵⁶ et la Lorraine⁵⁷, seront en réalité des avatars de l'ouvrage de Françoise Henry — auquel ni l'une ni l'autre ne font cependant référence⁵⁸. De même, lorsque Gertrudis Wamser établit, en 1975, sa synthèse sur « la culture de Hallstatt dans l'Est de la France », le travail, pourtant fondamental, de Françoise Henry n'est mentionné qu'en passant, alors que, comme on l'a souligné, ses conclusions préfiguraient directement celles de Wamser⁵⁹. C'est en Irlande, où Françoise Henry fera bénéficier l'étude de l'art irlandais de l'expérience qu'elle avait accumulée en France, que le travail de cette grande archéologue de la civilisation celtique sera finalement reconnu à sa juste valeur. Françoise Henry est la chance manquée de l'archéologie française.

55 Jules Beaupré, *Répertoire archéologique pour le département de Meurthe-et-Moselle. Époques préhistoriques, gallo-romaine, mérovingienne*, Nancy, Crépin-Leblond, 1897.

56 Jacques-Pierre Millotte, *Le Jura et les Plaines de Saône aux âges des Métaux*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'université de Besançon, Archéologie », 1963.

57 Jacques-Pierre Millotte, *Carte archéologique de la Lorraine. Les âges du Bronze et du Fer*. Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'université de Besançon, Archéologie », 1965.

58 D'autres synthèses régionales suivront au cours des années 1980, avec notamment les travaux de synthèse Jean-Pierre Mohen (1944-2021) sur l'Aquitaine (Jean-Pierre Mohen, *L'Âge du Fer en Aquitaine*. Paris, Mémoires de la Société préhistorique française, 1980), ou de Jean-Claude Blanchet sur le nord de la France et la Picardie (Jean-Claude Blanchet, *Les Premiers métallurgistes en Picardie et dans le Nord de la France*, Paris, « Mémoires de la Société préhistorique française », 1984).

59 Gertrudis Wamser, « Zur Hallstattkultur in Ostfrankreich. Die Fundgruppe im Jura und in Burgund », art. cit., p. 7.

Une archéologue en chantier

Les fouilles de Françoise Henry dans les îles d'Inishkea (1937-1938)

Laurent Olivier

Un audacieux projet de terrain

En avril 1937, Françoise Henry se rend sur la côte Ouest de l'Irlande, où une série de stèles gravées du haut Moyen Âge ont été documentées dans les années 1910 par l'archéologue irlandais Henry Crawford, qui en a donné un premier inventaire¹. Munie de ce recensement, Françoise Henry part « à la chasse de ce type de monument plutôt énigmatique »², dont on ne sait alors pas encore grand-chose. De Dublin, elle traverse l'Irlande pour atteindre enfin l'extrémité méridionale de la péninsule de Mullet, qui s'étend à la pointe nord-ouest de la province de Connaught. Là, devant la mer, Françoise découvre un paysage impressionnant et austère, presque désertique :

Toute cette partie de la côte est désolée à l'extrême : pas un arbre ; des chaînes de dunes le long de la presqu'île [de Mullet], mal fixées par une herbe rare, et que le vent bouscule sans cesse ; des îlots bas et rocheux, offrant à l'Océan une muraille de granits et de micaschistes, où les vagues, à chaque tempête, arrachent de grandes dalles qu'elles entassent en un rempart assez chaotique³.

À trois kilomètres au large de la péninsule se trouvent les îles d'Inishkea (*Inis Gé* en gaélique), constituées de deux îlots principaux (Inishkea nord et sud) de deux et trois kilomètres de longueur. Évacuées de leur population en 1933 à la suite d'un accident de pêche dramatique, ces îles sont inhabitées, si ce n'est lors de haltes temporaires, par les pêcheurs de homard⁴. Les maisons abandonnées du village déserté d'Inishkea nord leur servent alors de campements provisoires. Désormais figées dans le temps, les îles sont devenues en quelque sorte un vaste conservatoire archéologique, où les vestiges des périodes anciennes – de la préhistoire au haut Moyen Âge irlandais – ont toutes les chances d'être encore relativement bien conservés.

1 Henry S. Crawford, « Descriptive List of Early Cross Slabs and Pillars », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 2, 3, 1912, p. 217-244 ; *Id.*, « Descriptive List of Early Cross Slabs and Pillars », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 3, 3, 1913, p. 261-265, 326-334 ; *Id.*, « Supplementary List of Early Cross Slabs and Pillars », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 6, 2, 1916, p. 163-167.

2 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 67, 1937, p. 265-279, p. 265.

3 Françoise Henry, « Habitations irlandaises du Haut Moyen âge », *Revue archéologique*, XXVIII, 1947, p. 157-176, p. 161-162.

4 Dans la nuit du 27 au 29 octobre 1927, une flotte de pêche de 30 *curraghs* fut surprise par une tempête au cours de laquelle dix hommes d'Inishkea nord et sud périrent. Le gouvernement irlandais décida de déplacer la population des îles sur la péninsule voisine de Mullet, et de la répartir entre les localités de Glish et Surgeview.

On comprend quels sont les objectifs de cette première mission de terrain qu'effectue Françoise Henry. Il s'agit, dans l'immédiat, d'établir un bilan documentaire précis des monuments recensés listés par Crawford et de fixer leur dénombrement détaillé. Un deuxième objectif, et non des moindres, consiste à documenter l'état de conservation de ces monuments sculptés, en particulier par le recours systématique à la photographie. Il s'agit enfin – et c'est probablement l'un des aspects les plus importants du travail de reconnaissance de Françoise Henry à Inishkea – de déterminer le contexte archéologique de ces stèles paléochrétiennes.

La traversée s'effectue en *currachs*, de petites embarcations traditionnelles dont la coque est recouverte d'une toile goudronnée pour la rendre imperméable. Débarquée dans l'île, Françoise constate immédiatement que les stèles gravées reconnues par Crawford sont associées à des vestiges d'habitats médiévaux :

- à Inishkea nord, où Crawford n'avait relevé qu'une seule stèle portant un motif de crucifixion et signalé seulement un autre bloc à motif de spirales, Françoise identifie quatre grandes stèles accompagnant des restes d'habitat en pierre sèche. Ces vestiges d'occupation sont en partie ensevelis sous la grande dune du Bailey Mór, qui domine l'extrémité sud de l'île. Trois des stèles sont sculptées « d'une croix grecque inscrites dans un cercle surmontant un motif de quatre grandes spirales hardiment dessinées » (stèles 2-4). La quatrième (stèle 1), qui porte « une crucifixion gravée, d'un dessin très simplifié », correspond au bloc signalé par Crawford⁵ ;

- à Inishkea sud, où Crawford avait remarqué une grande stèle de grès – dont il avait donné une « illustration indéchiffrable » – Françoise identifie « une grande stèle décorée d'une croix grecque au-dessus d'un motif de grecques et de spirales »⁶. Ce bloc provient manifestement des ruines d'un monastère médiéval, en majeure partie détruit par l'extension du village moderne ;

- dans l'îlot de Duvillaun (*Dubh Oileán*), au sud des îles d'Inishkea, Crawford a mentionné l'existence d'une stèle, dont il n'existait encore aucun relevé. Sur place, Françoise reconnaît une stèle « portant d'un côté une crucifixion gravée et de l'autre une croix grecque »⁷. La pierre est placée au chevet d'une tombe « faite de dalles levées », que la tradition locale désigne sous le nom de « Tombe du Saint ». Cette sépulture est accolée à une petite construction rectangulaire orientée est-ouest, interprétable comme un oratoire. Ce petit bâtiment est situé à l'intérieur d'un enclos ovalaire d'une trentaine de mètres de longueur, protégé derrière un mur qui sépare en deux l'espace enclos.

5 Françoise Henry, « Habitations irlandaises du Haut Moyen âge », art. cit., p. 164, 174. Les stèles 2 et 4 sont transportées au musée de Dublin à l'issue des fouilles de 1938.

6 *Ibid.*, art. cit., p. 164.

7 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 164. Restée en place, la pierre est aujourd'hui brisée en plusieurs fragments.

Les sondages d'évaluation de septembre 1937

Après l'été, en septembre 1937, Françoise Henry est de retour dans les îles d'Inishkea, où elle entreprend une série de sondages de validation dans plusieurs des sites identifiés lors de la mission de reconnaissance du printemps précédent. Elle délaisse Inishkea sud, dont les vestiges sont manifestement trop altérés par les constructions modernes, pour se concentrer sur Inishkea nord et le site de Duvillaun More, où la stèle à motif de crucifixion est directement associée à l'emplacement d'un sanctuaire. Le 18 septembre 1937, elle y dégage le sommet des murs en pierres sèches d'un petit oratoire médiéval, dont le type est connu notamment sur l'île voisine d'Inishglora⁸. Ensemble, ces deux sites fournissent les exemples caractéristiques des monastères du premier Moyen Âge irlandais.

Françoise ne s'attarde pas à Duvillaun More, dont elle cherchait seulement à relever le plan des constructions médiévales. Le lendemain 19 septembre 1937, elle fait sonder un des amas coquilliers (*kitchen midden*) de la grande dune de Bailey Mór. Françoise relate : « L'équipage (sic) gratte dans le sable comme le feraient des lapins et déterre une crucifixion. Je gratte comme un lapin et déterre des spirales. Beaucoup d'ossements aussi et de coquilles, et de pierres blanches comme des œufs⁹. »

Le site proprement dit ne livre pas de mobilier, seulement « des coquillages et des ossements [et] pas le moindre objet », comme elle l'écrit dans un courrier du 12 juin 1938 adressé au directeur du Musée national d'Irlande¹⁰. Le site d'habitat associé aux stèles gravées ne paraît pas avoir fait alors l'objet de sondages. En revanche, d'autres vestiges d'occupation, d'un type différent, ont été repérés par Françoise Henry sur le rivage : il s'agit de grandes maisons semble-t-il de forme oblongue, lesquelles pourraient appartenir à un établissement viking¹¹.

Comme l'indique Françoise Henry, les îles d'Inishkea sont « couvertes d'une grande quantité de vestiges, allant de constructions mégalithiques grossières et de sites datant probablement de l'âge du Bronze à des monastères de la période chrétienne ancienne »¹². Au moment de son arrivée, l'ensemble de la surface de ces terres isolées est désormais transformé, comme on l'a souligné, en un paysage fossilisé. N'étant plus occupées, ces îles, comme Inishkea nord, ne reçoivent plus en effet de nouvelles constructions ou de transformations du sol. Mais surtout, l'archipel d'Inishkea paraît avoir été inoccupé entre le x^e et la fin du xviii^e siècle, avant d'être recolonisé par des émigrants originaires d'Ulster. L'occupation récente du xix^e siècle est donc restée relativement ponctuelle – assurant par conséquent une bonne conservation générale des vestiges anciens.

8 *Ibid.*, p. 271-272 ; Françoise Henry, *Les îles d'Inishkea*. Carnets personnels, éd. Barbara Wright, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 30.

9 *Ibid.*, p. 30-31.

10 *Shells and bones – no implements of any description* (archives du National Museum of Ireland, Document E63, L-L28 Inishkea North).

11 *Possibly a Viking settlement – as some of the houses on the shore are suspiciously oblong and rather big*. « Bien sûr, ajoute Françoise, il se peut que celles-ci ne datent que d'un ou deux siècles. Il est difficile de dire dans un tel endroit ! » (*Of course, they may only be a century or two old. It is hard to tell in such a place !*).

12 Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 75, 1945, p. 127-155, ici p. 129.

La fouille de 1938

Le troisième séjour de Françoise Henry à Inishkea a lieu l'année suivante, en juin-juillet 1938. Il est consacré à la réalisation de fouilles sur les sites identifiés en 1937, en particulier les vestiges d'habitat associés aux stèles de la dune de Bailey Mór. Il s'agit désormais de fouiller les structures qui pourraient fournir des éléments de datation de ces monuments, déterminer leur fonction, leur utilisation et enfin leur chronologie. Un objectif secondaire de la fouille est d'affiner la reconnaissance archéologique de l'environnement du site de Bailey Mór, notamment sur les autres sites à stèles.

L'opération est dotée d'une subvention de 20 £ accordée par la Royal Irish Academy. Délivrée pour une durée de trois mois par la Commission des travaux publics d'Irlande, l'autorisation de fouille stipule que le mobilier découvert sera déposé au Musée national d'Irlande, qui recevra également le rapport de fouille. Le musée de Dublin est alors dirigé par l'archéologue autrichien Adolf Mahr (1887-1951), avec lequel Françoise entretient de bonnes relations. Elle ignore manifestement l'engagement politique de Mahr au service du nazisme et l'activité de renseignement qu'il exerce à cette époque au profit de l'Allemagne nazie¹³.

Les fouilles de l'été 1938 portent ainsi sur le site à stèles localisé l'année précédente sur le versant nord-est de la grande dune du Bailey Mór. Trois unités d'habitation en forme de cellules sont dégagées, malgré le mauvais temps, qui empêche de réaliser complètement le programme de terrain initialement prévu.

La Maison A

L'unité A est constituée d'une pièce unique de plan rectangulaire, d'environ 3,40 m sur 4,30 m, dont le sol est creusé dans le substrat de sable blanc induré (fig. 1). La porte est placée au milieu du grand côté nord-est, lequel est percé d'une petite fenêtre à gauche de l'ouverture. Le foyer central est bordé d'un espace de couchage, marqué par une zone vide, le long du petit côté sud-est de la pièce. Un petit coffre de dalles de pierre occupe la partie centrale du foyer. Trouvée « remplie de cendres très noires et très grasses », cette « boîte » est interprétée par Françoise Henry comme une « rôtissoire »¹⁴.

13 Mahr est un personnage controversé, qui est entré au musée de Dublin en 1927 pour y prendre en charge les collections archéologiques irlandaises. C'est un protohistorien, précédemment conservateur au Muséum d'histoire naturelle de Vienne, qui a notamment effectué des fouilles sur le célèbre site de Hallstatt. Nommé directeur du musée de Dublin en 1934, il est depuis avril 1933 membre du NSDAP, dont il est officiellement le représentant et l'animateur pour l'Irlande (*Ortsgruppenleiter*), au sein de l'Organisation pour l'étranger (*Auslandsorganisation*) du parti nazi. Son travail consiste en particulier à délivrer à Berlin des rapports mensuels sur la situation politique du pays qui l'héberge. Après la guerre, Mahr sera suspecté d'avoir effectué des missions de renseignement pour le compte de l'Allemagne nazie afin de préparer un débarquement allemand en Irlande (Opération Green). Cependant, le grand spécialiste allemand de l'art celtique, Paul Jacobstahl (1880-1957), lui-même émigré à Oxford en raison de ses origines juives, attestera, devant les instances de dénazification britanniques, que le travail scientifique de Mahr « n'a jamais souillé l'histoire en projetant sur le passé les doctrines raciales ou autres du nazisme » (Gerry Mullin, *Dublin Nazi N°1: The Life of Adolf Mahr*, Dublin, Liberties Press, 2007, p. 186).

14 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 170.



Fig. 1 : « Hutte A » [d'Inishkea nord] ; vue intérieure montrant la pierre à encoche (avant le dégagement du reste de la rôtissoire) et la cheminée au-dessus » (d'après Henry, 1947, fig. 2).

Cette petite habitation présente un niveau de sol d'occupation exceptionnellement préservé. En entrant, sur le côté gauche, se trouve un espace de repos dépourvu de vestiges qui est délimité, du côté du foyer central, par une série de dalles placées de chant. Plusieurs objets, abandonnés en place par les derniers occupants, ont été découverts aux alentours du foyer. Comme l'indique Françoise Henry, « un disque d'os de baleine perforé d'une série de trous ronds à son pourtour » a été trouvé reposant, à plat sur le sol de la maison, « au-dessous d'un tas de coquillages que surmontait une pierre plate, sur laquelle gisait un poinçon d'os à tête perforée » (fig. 2). Pour elle, « ce disque rond semble être le fond d'un panier qui, au moment de l'abandon de la maison, aurait été laissé

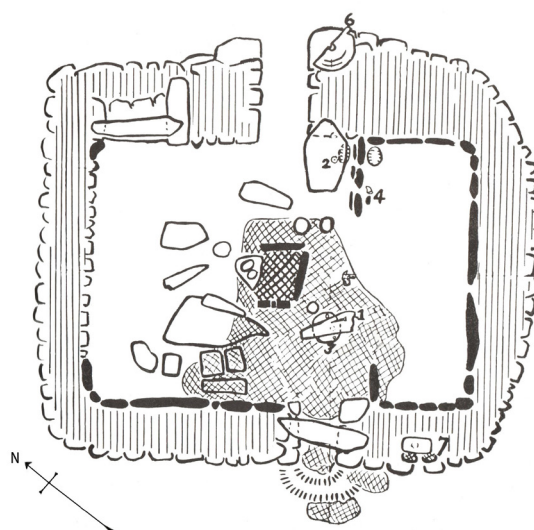


Fig. 2 : « Plan de la hutte A [d'Inishkea nord]. Parties noires : pierres en section ; traits croisés : cendres ; traits croisés noirs : cendres très noires. 1 : poinçon d'os ; 2 : peson ; 3 : disque d'os de baleine ; 4 : fragment de corne et de pierre à aiguiser (?) ; 5 : morceau de fer ; 6 : fragment de meule ; 7 : pierre à cupule » (d'après Henry, 1947, fig. 5).

près de l'âtre, rempli de coquillages, son couvercle de pierres portant la pointe d'os qui devait servir à extraire les mollusques de leur coquille ». Tout près, la fouille a mis en évidence un couteau en fer dans la lame était fichée verticalement dans le sol¹⁵.

Les Maisons B et C

Les unités B et C sont jointives et du type « cellules de ruche » (*beehive type*), comme les constructions monastiques du haut Moyen Âge chrétien identifiées sur l'île d'Inishglora. Elles sont composées chacune d'une unique pièce rectangulaire communiquant avec l'extérieur par une porte étroite orientée au nord-ouest. Les murs, en partie arasés, sont constitués de lits de grandes dalles assemblées à sec. La partie supérieure, disparue, devait être formée d'une couverture de blocs en encorbellement, s'adaptant à des pignons de forme triangulaire, comme à Gallerus, dans la presqu'île de Dingle.

À la fouille, la Maison B apparaît extrêmement bouleversée par des remaniements modernes. Seuls des lambeaux de murs sont encore en place. Ce bouleversement se révèle lié en grande partie à l'introduction d'une stèle à motif de crucifixion (Stèle 1), dont la mise en place a détruit, pour sa plus grande part, le foyer central de l'habitation. La magnifique Stèle 2, à croix surmontant un motif de spirales, est également intrusive dans la construction, de même que de probables éléments de linteaux en pierre, mêlés au tertre résultant de la destruction des Maisons B et C. Seul un long bloc à motif de croix à terminaisons en forme d'Y, trouvé parmi les matériaux d'effondrement de la Maison B, pourrait appartenir en effet au linteau de la porte de l'habitation¹⁶.

L'unité voisine de la Maison C est intacte, en revanche, malgré l'arasement du toit, construit à l'origine en dalles en encorbellement. La pièce centrale est constituée d'un espace rectangulaire d'environ 3,30 m de large sur près de 5 m de longueur, dont le sol est creusé dans le substrat sableux. Ouvrant sur le sud-est, une petite fenêtre est ménagée dans le mur faisant face à la porte. Un espace de couchage, marqué par une zone vide, occupe un des petits côtés de la pièce, au nord-ouest. Dans les coins ouest et sud de la pièce, des amas de coquillages ont été abandonnés sur le sol¹⁷.

La fouille stratigraphique de cette construction, conduite couche après couche, fait apparaître plusieurs phases d'occupation. La zone centrale de combustion est constituée de deux « énormes foyers superposés » dont l'épaisseur atteint environ 30 cm. Ils sont recouverts par une couche de destruction mêlée des blocs effondrés, qui atteint plus de 80 cm d'épaisseur. Cette unité de comblement contient plusieurs foyers dans lesquels sont dispersés des os de poisson.

¹⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹⁶ Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 75, 1945, p. 127-155, Pl. XXIII, 2

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

Le mobilier découvert est peu spectaculaire. Une fusaïole en os et un couteau en fer sont recueillis au niveau du foyer inférieur. Dans l'espace de couchage attenant au foyer supérieur est trouvé un peigne en os à petits rivets de fer. Enfin, un bassin de pierre, renversé, est mis au jour au niveau de la couche de destruction supérieure¹⁸.

Sous le niveau du sol de la maison apparaissent plusieurs sépultures à inhumation individuelle, creusées dans le substrat géologique. Un premier squelette, associé à un mobilier lithique atypique d'origine probablement préhistorique, est dégagé complètement¹⁹. D'autres sont identifiés à l'extérieur de l'emplacement de l'habitation.

Les autres recherches

Une prospection systématique de surface est menée d'autre part sur le Bailey Mór et à ses abords. Cinq nouvelles unités d'habitat (Maisons D, E, F, G, H) sont identifiées au sommet de la grande dune et une sixième sur celui de la petite éminence voisine du Bailey Beag, à une trentaine de mètres au sud du grand amas de Bailey Mór (Maison I). L'emplacement d'une forge est également reconnu à une dizaine de mètres au pied de la grande dune. Trois épingles en os à tête triangulaire perforée (de type « *pig-fibula* ») sont trouvées à l'emplacement des Maisons H et I. Elles sont similaires à l'exemplaire trouvé en fouille sur le sol de la Maison A et sont datables du VI^e au X^e siècle.

Une tranchée est ouverte à travers le monticule aplati d'une cinquantaine de mètres de diamètre, qui se trouve à environ 150 m au sud-est du Bailey Mór, et dans lequel sont fichées les Stèles 3 et 4. L'objectif de cette intervention est de déterminer si cette surface contient des « structures de pierres, en particulier au voisinage des stèles »²⁰. Une grande tranchée est-ouest est donc creusée depuis la Stèle 3, tandis qu'une fouille en aire ouverte est entreprise autour de l'emplacement de la Stèle 4. Enfin, un sondage stratigraphique est effectué à l'emplacement d'une cinquième stèle découverte en remploi à proximité de la chapelle Saint-Colomban lors de la campagne de 1938²¹.

Les fouilles sont interrompues par les difficultés matérielles que rencontre la fouille, menée sur une île déserte avec un équipement minimum et des fouilleurs non professionnels. S'y ajoutent la violence des intempéries répétées, la présence d'un individu ne s'investissant pas dans le travail à l'intérieur d'une équipe réduite à quatre personnes, et l'hostilité sourde manifestée par les habitants vis-à-vis de l'intrusion d'une étrangère dans leur petit univers – qu'ils voient s'emparer de reliques dont eux-mêmes ne prenaient aucun soin, mais dont ils refusent de se voir dépossédés. Puis le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale met entre parenthèses ces recherches d'Inishkea.

18 *Ibid.* p. 127-155, Pl. XXII, 3.

19 Il s'agit d'un « gros galet de quartz blanc en forme d'œuf », d'une « pièce de granit brute de forme allongée [...] dont la forme évoque vaguement une hache de pierre » et d'un « petit éclat de schiste [...] qui pourrait être un artefact » (*ibid.*, p. 135).

20 *Ibid.*, p. 141, fig. 5.

21 *Ibid.*, p. 132, Pl. XXVIII.

Françoise Henry part alors travailler à Londres dans une usine d'armement à partir de 1941. Ainsi, les recherches de 1937-1938 ne seront-elles publiées qu'après-guerre, d'abord en anglais en 1945²², puis dans une version française parue en 1947 dans la *Revue archéologique*²³.

Les mesures prises à l'issue des travaux

Faute de temps et de moyens, les fouilles d'Inishkea ne sont pas comblées et les habitations médiévales sont laissées dans leur état de dégagement final. Aussi, début juillet 1938, Françoise Henry reçoit-elle une livraison de matériel, commandée par l'Inspection des monuments historiques d'Irlande, afin d'installer une clôture de fil de fer barbelé autour des structures archéologiques mises au jour. Il s'agit d'éviter que le bétail en divagation sur l'île ne vienne les piétiner et les dégrader²⁴.

Plusieurs stèles posent également problème et pourraient être dégradées si elles étaient laissées en place. Il s'agit des Stèles 2 (fig. 3) et 4 ainsi que de la Stèle 5, que Françoise prévoit de prélever pour les déposer au musée de Dublin, en accord avec Adolf Mahr et Harold Leask, inspecteur des monuments historiques. Les deux premières pierres sont implantées sur la dune du Bailey Mór, qui est propriété de l'État. En revanche, la troisième se trouve en terrain privé, à environ 450 m du site précédent, sur un chemin de terre menant à l'oratoire de saint Colombkille. Les Îliens s'opposent à l'enlèvement des stèles et le transport à Dublin ne peut finalement s'effectuer qu'en juin 1939, sous protection policière.



Fig. 3 : « Stèle n° 2 » [d'Inishkea nord] (d'après Henry, 1947, fig. 9).

²² *Ibid.*

²³ Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit.

²⁴ Françoise Henry, *Les Îles d'Inishkea. Carnets personnels*, op. cit., p. 59.

L'usage de la photographie

Françoise Henry recourt systématiquement à la photographie pour documenter les structures archéologiques mises au jour. Elle possède un petit appareil portable argentique, à négatif noir et blanc. Françoise s'en sert pour réaliser des prises de vue du paysage des îles d'Inishkea, qui documentent le contexte environnemental des structures d'occupation médiévale ainsi que des vues d'ensemble des vestiges de constructions, dont certains sont associés à des stèles encore en élévation²⁵.

Françoise documente également les stèles gravées, qui sont l'objet principal de ses recherches. Elle réalise de nombreuses prises de vue des blocs dans leur état avant fouille, puis après dégagement des sédiments dans lesquels ils sont enfouis²⁶. Plus précisément que le dessin, les prises de vue frontales des blocs dégagés permettent de restituer la composition de leur ornementation gravée²⁷.

Françoise fait surtout appel à la photographie pour enregistrer les données de fouille, qui ne peuvent être rendues qu'incomplètement et imparfaitement par les relevés graphiques²⁸. Elle prend notamment des vues d'ensemble des constructions de pierre en fin de fouille, après enlèvement complet des comblements d'effondrement²⁹. Ces vues générales sont complétées par des vues de détail de dispositifs architecturaux³⁰ ou des vues obliques de sols archéologiques³¹, ou encore des vues de mobilier en place³². Les sépultures font également l'objet de prises de vue générales et de vues de détail³³.

Une fouille novatrice

Lorsqu'elle avait travaillé à la rédaction de sa thèse sur les *Tumulus du département de la Côte-d'Or*, Françoise Henry n'avait réalisé que quelques sondages dans le groupe de tertres funéraires de la fin de l'âge du Bronze des Chaumes d'Auvenay à Ivry-en-Montagne³⁴. Les recherches de terrain d'Inishkea constituent les premières fouilles d'ampleur qu'elle réalise dès 1938, malgré le peu de moyens dont elle dispose et les énormes difficultés matérielles auxquelles elle est confrontée. Comme Françoise le souligne elle-même, ces recherches d'Inishkea sont en effet les « premières fouilles systématiques effectuées en Irlande d'un monastère de type ruche du haut Moyen Âge chrétien »³⁵.

25 Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., Pl. XIX, 1-3 ; XX, 1 ; XXIII, 4.

26 *Ibid.*, Pl. XX, 2-3 ; XXIII, 2-4 ; XXVI, 3.

27 *Ibid.*, Pl. XX, 3 ; XXVII ; XXVIII.

28 Elle photographie également, à leur demande, les habitants et les membres de son équipe.

29 *Ibid.*, Pl. XX, 4 ; XXI, 1 ;

30 *Ibid.*, Pl. XXI, 2 ; XXIII, 1-3.

31 *Ibid.*, Pl. XXII, 1 ; XXIV, 1-2 ; XXV, 1.

32 *Ibid.*, Pl. XXII, 3 ; XXV, 2 ; XXVI, 1-2.

33 *Ibid.*, Pl. XXII, 2.

34 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*. Paris, Ernest Leroux, 1933, p. 108, fig. 37.

35 Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., p. 154.

Françoise Henry porte ainsi une attention particulière aux sols d'habitat encore conservés à l'intérieur de ces unités d'habitation. La nature du sédiment sableux rend leur fouille délicate, car le contact du sol n'est pas toujours aisément détectable. Néanmoins, Françoise tient à ce que tous les vestiges déposés ou présents sur les sols de ces maisons soient scrupuleusement laissés en place. Elle écrit en effet : « Ainsi, le résultat des fouilles a été de nous faire connaître l'aspect des cellules monastiques irlandaises, non plus vidées de leur contenu, mais avec leur mobilier en place et tous les détails qui nous aident à imaginer la vie des habitants³⁶. »

L'absence générale de céramique indique que « les récipients devaient donc être en bois ou en peau », ce qui est confirmé par la présence de nombreuses pierres chauffées, trouvées éparées sur le sol de la Maison A. Elles ont manifestement servi à faire bouillir l'eau dans des récipients dont il n'est rien resté à la fouille³⁷. Ainsi, pour Françoise Henry, la fouille doit-elle envisager non seulement ce qui est resté visible – en s'étant conservé – mais aussi tous les éléments du mobilier de ces maisons dont il n'est rien resté, dans la mesure où ceux-ci étaient constitués de matériaux organiques.

Une démarche stratigraphique

Une autre innovation introduite par Françoise Henry est la prise en compte de la stratigraphie. Dans la Maison A, par exemple, elle ménage plusieurs profils stratigraphiques selon les axes longitudinaux (sections A-B, C-D) et transversaux (sections E-F, G-H) de la construction, poussant la fouille jusqu'au contact avec le substrat géologique. Françoise relève également les coupes de la grande tranchée et des sondages ouverts pour déterminer le contexte stratigraphique des Stèles 3 et 4 ainsi que la Stèle 5, située près de la chapelle Saint-Colomban.

D'où Françoise tire-t-elle sa méthode stratigraphique, encore inédite dans l'archéologie médiévale d'Europe occidentale ? Vraisemblablement des travaux de l'archéologue britannique Mortimer Wheeler (1890-1976), qui commence à généraliser, dans ses fouilles des années 1930 de l'enceinte fortifiée de Maiden Castle (Dorset), l'individualisation des interfaces stratigraphiques, qui séparent les couches archéologiques les unes des autres³⁸. C'est le principe de représentation stratigraphique qu'emploie Françoise Henry dans ses fouilles de 1938 à Inishkea³⁹. En revanche, elle ne numérote pas encore les unités stratigraphiques à l'égal de « faits » archéologiques – comme le préconisera Wheeler à partir du début des années 1950⁴⁰. En France, le recours aux relevés stratigraphiques systématiques ne se popularisera dans l'archéologie médiévale que dans les années 1970, sous l'impulsion notamment du chartiste Michel de Boüard (1909-1989), qui les

36 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 172.

37 *Ibid.*

38 Mortimer Wheeler, *The Excavation of Maiden Castle, Dorset*, Oxford, Oxford University Press, 1934 ; *Id.*, *Maiden Castle; Dorset*. London, Society of Antiquaries of London, 1943, fig. 10.

39 Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., fig. 8-9.

40 Mortimer Wheeler, *Archaeology from the Earth*. Oxford, Oxford University Press, 1954, p. 54.

importera de l'archéologie allemande de la fin des années 1930 par l'intermédiaire de l'archéologue médiéviste allemand Herbert Jankuhn (1905-1990)⁴¹, figure éminente de l'archéologie nationale-socialiste allemande.

Mais Françoise est attentive également aux indices de réemploi, qui ne se traduisent pas nécessairement par des épisodes de dépôts stratigraphiques. Ainsi, elle remarque la présence d'un bloc ayant servi de crapaudine dans la maçonnerie d'un des murs de la Maison A. Celle-ci contient également des pierres brûlées provenant d'un foyer antérieur, qui a été exploité comme source de matériaux par les bâtisseurs de cette cellule d'habitat⁴². Il a donc visiblement existé des structures antérieures à celles fouillées, qui n'ont pas laissé de traces archéologiques directes.

L'appel aux sciences de l'environnement

De manière encore largement inédite dans les fouilles d'archéologie médiévale en Europe occidentale, Françoise Henry fait appel aux sciences naturelles pour étudier les vestiges non manufacturés (ou écofacts) extraits du terrain. Elle fait ainsi réaliser une analyse anthracologique des restes de combustion associés au foyer de la Maison. L'étude, effectuée par Patrick O'Connor, révèle la présence de frêne (*Fraxinus*), de noisetier (*Corylus*) et de bouleau (*Betula*) – espèces aujourd'hui disparues sur l'île.

Françoise Henry fait également intervenir l'archéozoologie pour étudier les ossements animaux trouvés en connexion avec les structures archéologiques. La détermination des espèces donne des indications sur le régime alimentaire des ermites, qui consommaient principalement du bœuf, du mouton et du porc⁴³. Les restes abandonnés sont clairement des déchets de préparation culinaire, comme l'atteste la présence de « plusieurs pieds de porcs dans les débris qui avoisinaient la rôtissoire de la maison A »⁴⁴. Les poissons, ainsi que certaines espèces communes de coquillages (comme le bigorneau et la patelle), ont également été consommés.

Le phoque et certains oiseaux de mer, comme le cormoran, sont présents parmi les restes fauniques, mais Françoise Henry ne les associe pas aux déchets de consommation alimentaire des ermites d'Inishkea. De même, elle note la présence d'ossements de baleine, aménagés pour produire des outils ou des éléments de mobilier : ainsi, une omoplate a été taillée pour produire un hachoir et une vertèbre transformée en un probable fond de panier.

L'archéo-malacologie est également mise à contribution. Celle-ci permet de déterminer que certains coquillages, comme la pourpre, n'ont pas été consommés. Leurs débris étaient particulièrement nombreux dans la Maison C ainsi qu'en plusieurs autres endroits de la dune. Toutes les coquilles avaient été brisées, relève Françoise Henry, pour en extraire la goutte de teinture

41 Laurent Olivier, « Les racines nationales-socialistes de la refondation de l'archéologie médiévale en France : Michel de Boüard (1909-1989) et Herbert Jankuhn (1905-1990) », *Antiquités nationales*, 44, 2013, p. 157-175, ici p. 166 et fig. 5.

42 Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., p. 140.

43 Les restes osseux animaux sont étudiés par Arthur Wilson Stelfox.

44 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 172.

pourpre qu'elles contenaient. « Ce détail apparaît comme spécialement intéressant, note-t-elle, lorsque l'on songe que la pourpre joue un rôle important dans la plupart des manuscrits irlandais du VIII^e siècle »⁴⁵.

Dans les années 1930, les sciences naturelles ne sont encore que très exceptionnellement mobilisées pour alimenter les recherches d'archéologie des périodes historiques. En Allemagne, le préhistorien d'origine hongroise Hans Reinerth (1900-1990) réalise, dès les années 1920, des fouilles pionnières sur les habitats lacustres d'époque néolithique et des âges des Métaux du lac Feder (Bade-Würtemberg). Il fait alors appel à la photographie aérienne, à la paléobotanique, à la sédimentologie et à l'archéozoologie et utilise la photographie pour produire des prises de vues verticales des sols archéologiques⁴⁶.

En 1930, Reinerth fait la connaissance d'Alfred Rosenberg (1893-1946) et adhère au parti nazi dès l'année suivante. Il rédige alors un manifeste qui dresse le programme de la « nouvelle archéologie » nationale-socialiste : « La Préhistoire allemande sous le III^e Reich »⁴⁷. En 1933, au moment de la prise de pouvoir de Hitler, Reinerth fédère déjà, sous son organisation du *Fachgruppe für deutsche Vorgeschichte* (section professionnelle de la préhistoire allemande), les trois quarts des préhistoriens allemands, et notamment la jeune génération. Son ascension, sous la protection de Rosenberg, semble irrésistible, bien que, déjà, éclate la rivalité avec Himmler et son organisation scientifique de la SS, le *SS-Ahnenerbe* : ceux-ci n'entendent pas laisser à Reinerth l'exclusivité de l'archéologie allemande inspirée par le nazisme.

Il est ainsi vraisemblable que ce soit Alfred Mahr, dont le musée était destinataire des fouilles d'Inishkea, qui ait facilité l'accès de Françoise Henry aux disciplines des sciences naturelles contribuant aux recherches archéologiques, à l'exemple de ce qui se faisait alors de mieux en Allemagne, sous l'égide du parti nazi et la tutelle de Rosenberg. Lui-même représentant du parti nazi en Irlande, Mahr était alors engagé dans un ambitieux plan de modernisation de l'archéologie irlandaise pour l'élever aux standards scientifiques pratiqués sur le continent européen. Comme il l'explique alors, en 1932, son « programme est de relier l'archéologie irlandaise, par l'intermédiaire de la Grande-Bretagne, à l'archéologie européenne et, par l'Europe, de la mettre en relation avec le reste du monde »⁴⁸. À son insu, Françoise a été embarquée dans ce projet d'excellence archéologique – auquel elle ne pouvait qu'adhérer – mais qui n'était pas sans conséquences plus larges, au plan politique.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁶ Gunter Schöbel, « Hans Reinerth : From Archaeologist to Reichsamtsleiter (1918-1945) », dans Jean-Pierre Legendre, Laurent Olivier et Bernadette Schnitzler (dir.), *L'Archéologie nationale-socialiste dans les pays occupés à l'ouest du Reich*, Gollion, InFolio, 2007, p. 45-59, ici p. 47 et fig. 6.

⁴⁷ Hans Reinerth, « Deutsche Vorgeschichte im Dritten Reich », *Nationalsozialistische Monatshefte, Wissenschaftliche Zeitschrift der NSDAP*, 3, 27, 1932.

⁴⁸ Gerry Mullin, *Dublin Nazi N°1...*, op. cit., p. 42. Notre traduction.

Une datation séquentielle

Les méthodes de datation absolue, comme le radiocarbone, ne sont pas encore connues en 1938. Françoise Henry s'appuie alors sur la typo-chronologie pour bâtir un cadre de datation relative des structures archéologiques explorées à Inishkea, en s'appuyant sur les méthodes de *cross dating*, qui lui permettent d'obtenir un séquençage des diverses périodes successives d'occupation et d'abandon du site. La difficulté est qu'il n'existe encore aucun référentiel suffisamment précis, les datations du mobilier tombant à l'intérieur d'une fourchette chronologique équivalente à un demi-millénaire. Par ailleurs, les structures d'habitat découvertes à Inishkea nord n'ont livré aucun mobilier céramique datable, qui pourrait fixer leur période d'occupation. Le petit mobilier associé – comme le peigne en os de la Maison C et l'épingle en os à tête perforée de la Maison A – ne produit quant à lui qu'une fourchette de datation assez large, qui va du ^v^e au ^x^e siècle.

Seules les stèles pourraient fournir à Françoise Henry des indices de datation typologique plus serrée, bien que les pierres aient été trouvées déplacées. Constituées de grandes dalles à motifs gravés en faible relief, elles sont apparemment postérieures aux « petits piliers non équarris et timbrés d'une croix du ^{vi}^e siècle », remarque-t-elle. Elles sont, d'autre part, certainement antérieures aux « grandes croix irlandaises », qui ne se généralisent qu'à partir du ^{viii}^e siècle. Ces comparaisons typo-chronologiques orientent donc la datation des reliefs sculptés d'Inishkea dans le courant du ^{vii}^e siècle.

Or, comme le relève Françoise, la composition de leur ornementation paraît justement très proche de celles de certains manuscrits irlandais du haut Moyen Âge, comme en particulier le Livre de Durrow, qui date semble-t-il lui-même de la fin du ^{vii}^e siècle. On y retrouve notamment le « développement de la spirale » de même qu'une « notion de la décoration en pleine page ». Ainsi, ces stèles d'Inishkea sont-elles « probablement inspirées par les pages de manuscrits, maintenant disparus, un peu antérieurs au Livre de Durrow », en conclut-elle⁴⁹. On peut donc semble-t-il les dater de la fin du ^{vii}^e et des débuts du ^{viii}^e siècle⁵⁰.

Bien que trouvées non en place, ces stèles appartenaient ainsi certainement à un ermitage de la période chrétienne ancienne. Elles ont pu être dressées à l'origine au voisinage de la Maison B, dont la fouille suggère qu'il s'agissait d'une chapelle. Le linteau de la porte de cette construction était en effet orné d'un motif de « croix aux extrémités bifides d'un type fréquent sur les stèles et les piliers du ^{vi}^e et du ^{vii}^e siècles »⁵¹. Comme le relève Françoise, ce motif est daté par une inscription de la fin du ^{vii}^e siècle sur le pilier de Kilnasaggart (Co. Armagh), en Irlande du Nord. Les stèles et les structures archéologiques sont donc contemporaines.

49 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 175.

50 Françoise Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*. London, Methuen and Co., 1940, p. 50-51 ; *Ead.*, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., p. 152.

51 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 174.

Cette convergence d'indices rassemblés par Françoise Henry montre ainsi que l'ermitage d'Inishkea pourrait avoir été fondé par des disciples de saint Colomban⁵². Néanmoins, son occupation se serait probablement prolongée jusque dans le courant du VIII^e siècle, et peut-être même au-delà. Il lui est naturellement difficile de le prouver, en l'absence d'éléments typologiques bien datables, parmi le mobilier d'habitat, qui fourniraient un bon *terminus post quem*. Cependant, la présence de nombreux restes de coquilles de pourpre accumulés sur le site est à l'évidence le produit d'un artisanat de production de colorant, qui est particulièrement employé dans les manuscrits irlandais du VIII^e siècle⁵³. Par ailleurs, l'état des sols des maisons – comme celui de la Maison A, où les occupants ont abandonné leur mobilier en place – suggère un abandon précipité, qui pourrait être dû à une attaque de « pirates scandinaves ou autres »⁵⁴.

Après leur abandon, ces structures continuent encore à être occupées sporadiquement, sous la forme d'abris temporaires. Les petits foyers découverts au-dessus de la couche d'effondrement de la Maison C appartiennent vraisemblablement à des haltes de marins-pêcheurs. Trois *pennies* d'argent d'Henri II (1133-1189) ou Richard Cœur-de-Lion (1157-1199) ont été trouvés dans la couche d'effondrement de la Maison B et signalent une occupation ponctuelle de la seconde moitié du XII^e siècle⁵⁵. Comme l'écrit Françoise Henry, un trésor d'objets liturgiques du XVII^e siècle, découvert anciennement à Inishkea, indique par ailleurs que, « durant cette période tardive, les moines ou les prêtres en danger sur le continent ont trouvé refuge dans l'île, emportant avec eux des objets appartenant à une église plus importante que l'oratoire qui pouvait être encore en élévation à cette époque sur le *Bailey Mór* »⁵⁶.

Les fouilles montrent par ailleurs que la plupart des stèles ne sont pas dans leur position d'origine et qu'elles ont été replacées sur le terrain à des dates relativement récentes. Comme à Duvillaun, elles devaient être dressées à l'origine auprès d'un oratoire et de la tombe d'un « saint ». La coupe stratigraphique du contexte de la Stèle 4 montre par exemple que le grand bloc est associé à une fosse, qui a recoupé un mur de pierraille antérieur, appartenant sans doute aux premiers aménagements du site⁵⁷. La stèle à motif de crucifixion (Stèle 1) de la Maison B est également intrusive dans les matériaux d'effondrement de la construction, dont la perturbation a bouleversé par ailleurs l'emplacement du foyer de la maison⁵⁸. Quant à la stèle portant une croix latine de la Maison F, elle a manifestement été plantée au sommet du monticule de débris de construction de l'habitation, bien après son abandon⁵⁹.

52 Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., p. 152. Cette interprétation est en accord avec la tradition orale, qui attribue les fondations monastiques d'Inishkea nord à saint Colomban.

53 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 173.

54 *Ibid.*, p. 172.

55 Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., p. 137.

56 *Ibid.*, p. 152.

57 *Ibid.*, p. 144-145, fig. 5-6.

58 *Ibid.*, p. 137.

59 *Ibid.*, Pl. XXIII, 4.

L'organisation matérielle du chantier : le séjour de l'équipe

Lors de ses deux premiers séjours de 1937, Françoise Henry s'est installée à Falmore, à la pointe sud de la péninsule de Mullet, dans la pension de famille *Sea View* tenue par Stephen Keane et sa femme Máire, qui y possèdent une épicerie. Les séjours à Inishkea ne peuvent être alors que de courte durée, les équipes et le matériel de fouille devant être transportés par bateau depuis la péninsule de Mullet. De plus, Françoise ne conduit pas ; elle ne se déplace qu'à vélo, et laisse sa bicyclette à Falmore. Cette organisation peut convenir à une mission de reconnaissance, que Françoise mène seule, mais pas à une fouille, nécessitant le recrutement d'une équipe.

Aussi, pendant le séjour de 1938, Françoise Henry installe une base de fouille sur l'île d'Inishkea nord. Grâce à la subvention de la Royal Irish Academy, elle peut recruter une petite équipe de travailleurs et embaucher Ann Cawley, une habitante de Glosh, pour s'occuper de la cuisine. Françoise achète pour sa part toutes les provisions nécessaires à la fouille et à l'entretien de l'équipe, puis les fait transporter sur l'île.

À son arrivée, le 7 juin 1938, Françoise doit « parlementer » à Glosh avec des îliens déplacés à terre pour qu'on lui prête une maison dans l'île d'Inishkea nord susceptible de l'héberger, elle et la petite équipe de fouilleurs qu'elle doit encore constituer. Ann Cawley assure l'intermédiaire de la négociation. On leur prête finalement une maison dans l'ancien village, aujourd'hui abandonné, qui domine la baie de Porteen Beg, au sud de l'île.

Sur place, Françoise trouve la maison « d'aspect relativement net », au-dessus du village déserté. Le bâtiment a conservé sa porte, qui ferme avec une corde, et « presque tout le verre de ses vitres », écrit-elle. L'habitation comporte une cuisine ainsi que deux chambres pourvues d'un parquet « propres, à part quelques toiles d'araignées »⁶⁰. Elle note :

Il y a une grande cuisine passée à un lait de chaux légèrement bleuté qui s'écaille. Les pêcheurs ont écrit et récrit, laborieusement, leurs noms et leurs adresses au crayon ici et là. Il y a même quelques essais de dessin, un canard, un profil de femme, et de laborieuses citations de poèmes appris à l'école. Le mur au-dessus de la cheminée a perdu son enduit et montre à nu ses briques au milieu d'un ciment brunâtre⁶¹.

Les pièces sont vides et il faut improviser un mobilier rudimentaire à partir de ce que l'on trouve sur place. Françoise rapporte :

Je déniche un morceau de *tank* à homard derrière une maison, qui, juché sur deux morceaux de caisse, fait une table à claire-voie. Les gars apportent un autre débris qu'ils dressent sur des pierres et qui fait une autre table. Un panier renversé fait un siège, une caisse à thé un autre⁶².

60 Françoise Henry, *Les Îles d'Inishkea. Carnets personnels, op. cit.*, p. 36.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

Manger et dormir sur une île déserte

On pourra donc s'asseoir dans la cuisine pour y manger, auprès du feu. Il reste à régler la question du couchage car évidemment, il n'y a pas de literie dans la maison abandonnée. On se répartit dans les deux chambres, l'une étant dévolue aux hommes et l'autre à Françoise et Ann : « Ann [...] arrange nos lits sur le plancher de l'une des chambres parquetées – de grosses couvertures et une courtepointe de flanelle rouge. Pour le sien, elle déballe trois sacs de paille qu'elle installe devant le feu⁶³. » La première nuit, les ânes et les vaches se pressent aux fenêtres et une génisse pousse la porte de son mufler. Françoise rapporte la scène, d'une manière cocasse, dans laquelle transparaît son attachement aux animaux :

Nous sommes à peine couchés qu'un remue-ménage commence au dehors. On se pousse, se presse, on souffle. Un meuglement s'élève, hésitant. Un autre lui répond, interrogateur ; des miaulements aigus, un braiement, puis un autre, avec ce ton éperdu que savent prendre les ânes. Il semble que tous les animaux domestiques de l'île se sont passé la nouvelle : il y a une maison habitée. Ils viennent, se pressent contre les murs, soufflent aux fenêtres, poussent de gros museaux aux vitres, appellent, implorent. Finalement, d'une poussée, la porte s'ouvre, et la tête effarée d'une génisse à peine sortie de l'enfance, s'encadre dans l'ouverture. Ann s'affaire, s'exclame, lançant des imprécations entremêlées d'interjections de tendresse : « Bon petit veau, héla, vas-t-en, pauvre créature, vas ! Oust, sors de là ! Allons, allons mon (pe)tiot ! »⁶⁴.

Il n'y a pas de bois sur l'île ; Françoise Henry a fait venir de la péninsule de Mullet de la tourbe pour chauffer la petite maison de fouille et cuire les aliments. Ann Cawley est son assistante et sa cuisinière. Elle ne travaille pas sur le terrain. C'est elle qui prépare notamment la collation de onze heures de l'équipe sur la fouille, qui reste sur le chantier au moment du déjeuner. Elle cuit le pain dans la cheminée et fait cuire les œufs et le bacon, qui forment la base de la nourriture des fouilleurs, avec le thé. L'eau est puisée à une source des environs.

L'entretien du feu est un souci quotidien. Ann ramasse les débris rejetés par la mer sur le rivage, qui peuvent être transformés en combustible : des flotteurs de filets, des morceaux de bouée de sauvetage... Les jours de tempête, les vagues recrachent des « fragments menus de planches, [des] taquets de *currachs* », [des] fragments de *giúsach* [et des] bruyères d'Achill »⁶⁵. C'est autant à prendre, que l'on pourra faire brûler, dans la petite maison enfumée.

L'équipe de fouille

Pour sa fouille de 1938, Françoise Henry a recruté trois ouvriers, à Glosch, sur la base d'un salaire « au taux officiel », qui paraît notoirement insuffisant aux habitants. Il s'agit de « deux gars entre 18 et 20 ans » et d'un « vieil homme au nez en pomme de terre, avec des yeux fuyants et une moustache en bataille ». Cet homme est Patrick Reilly, dont Ann assure à Françoise qu'il est un « très bon

63 *Ibid.*, p. 36-37.

64 *Ibid.*, p. 37.

65 *Ibid.*, p. 48.

ouvrier »⁶⁶. Les deux jeunes garçons sont, pour l'un, son fils Sean, et l'autre, un dénommé Seanin (le petit Sean), fils d'un marin disparu dans la catastrophe/la tragédie de 1927. Seul le vieux Patrick « travaille ferme » et montre « un certain intérêt pour son travail quand on lui explique de quoi il en retourne », note Françoise. Le petit salaire qu'il reçoit pour la fouille lui assure un complément de l'indemnité de chômage – sa *dole*, écrit-elle – qu'il perçoit du gouvernement.

Les deux autres sont des adolescents à « la voix qui mue ». Seanin, doit avoir environ 12 ans mais prétend en avoir 20, son ami Sean ne doit guère être plus vieux. Il a « l'air pas bien fort, mais travaille comme un diable », agité « d'une sorte de turbulence de jeune chien » ; Sean semble plus mesuré, et animé d'une « certaine gentillesse, une sorte de courtoisie innée », remarque Françoise⁶⁷. Il est vrai qu'il travaille sous les yeux de son père.

Il n'y a pas beaucoup de travail dans la région, hormis la pêche pour les Îliens et divers « petits boulots ». Les gens sont pauvres, pour la plupart sans véritable emploi, portant des vêtements défraîchis et usés. En réalité, personne n'a accepté de travailler aux fouilles pour l'étrangère venue de Dublin, si ce n'est une relation d'Ann qui, n'ayant rien d'autre à faire, a embarqué son fils dans l'aventure ainsi qu'un de ses copains. Il faut dire que le projet n'est pas très encourageant : en plus d'un travail de terrassier, ils vont devoir rester isolés sur l'île pendant plusieurs jours alors que l'endroit est désormais inhabité. Les transports depuis la côte de la péninsule de Mullet se font en *curraghs*. Les travailleurs sont payés un shilling de l'heure pour cinq heures de travail quotidien et reçoivent leur salaire à la semaine, avant de rentrer à terre le dimanche.

Le travail sur le terrain

L'ambiance sur le chantier est joyeuse. Le petit Seanin est le clown de la troupe, « tout le temps en blagues ». Il aime particulièrement « faire marcher » le vieux Patrick, auquel il fait des farces, lui faisant croire n'importe quoi. Puis, lorsqu'il a réussi à piéger l'ancien, il « se tord » de rire. « Impossible de savoir ce qu'en pense Sean », note Françoise Henry, attentive, dans son carnet⁶⁸.

Le travail s'effectue à la bêche pour creuser dans le sédiment sableux, à la pioche pour dégager les blocs effondrés, et à la truelle pour les dégagements plus fins. Les déblais de fouille sont évacués à la brouette et passés au tamis avant d'être rejetés. Françoise utilise des piquets et des ficelles pour délimiter les zones de fouille et les axes de coupes stratigraphiques.

Faute de matériel adéquat, les fouilles ne sont pas clôturées et le site est visité par le bétail qui vaque en liberté sur l'île. Françoise, qui fait, comme on dit, « contre mauvaise fortune bon cœur », prend cela avec humour : « Une taure s'est emparée du décimètre qui sort de sa gueule comme une cigarette géante. Une autre a saisi la corde d'arpentage de ses dents et part fièrement, la tête en avant, entraînant corde et piquets. Une troisième se frotte avec délices contre la brouette⁶⁹. »

⁶⁶ *Ibid.*, p. 35, 36.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

Le mauvais temps est un handicap constant et les tempêtes interrompent fréquemment le travail de terrain⁷⁰. Il pleut parfois des jours entiers et le vent « dur, qui passe horizontalement sur la mer et la terre, râpant, cinglant » empêche tout travail⁷¹. Il n'y a rien à faire – juste attendre que cela cesse enfin. Même à l'intérieur de la maison de fouille, on n'est pas à l'abri de la fureur des rafales. Françoise décrit : « La force terrifiante du vent, qui rabote la terre, racle la mer, vient buter contre la maison, buter, buter, inlassablement, lançant à volées rageuses tantôt de la pluie à grandes giclées, tantôt du sable qui entre par les vitres brisées, les fentes de la porte, s'insinue partout, rend l'air suffocant⁷². »

Querelles de chantier

L'atmosphère se détériore cependant rapidement sur le chantier. Les trois hommes travaillent mollement et ne se sentent guère concernés par les exigences de rigueur de la fouille. Patrick, qui affiche une certaine nonchalance désinvolte vis-à-vis du travail de chantier, agace de plus en plus Françoise, alors qu'il est le plus âgé et serait censé être le plus responsable... De son côté, celui-ci n'a pas apprécié que Françoise ait déduit de son salaire la demi-journée qu'il a prise pour aller toucher ses indemnités de chômage à Blacksod. Quant à Françoise, elle commence à être excédée par ses absences à répétition, au motif que la « mer lui fait peur ». Elle s'irrite également de « l'inertie » des deux jeunes sur le chantier, à qui elle a fait « des remarques [...] qui, pour être sous une forme facétieuse, n'en sont pas moins violentes », écrit-elle dans son carnet⁷³.

« L'orage de chantier » éclate le soir du 1^{er} juillet, au dîner à la maison de fouille. Patrick, qui est de mauvaise humeur ce jour-là, se plaint que « le pain soit trop dur ». Pour Ann et Françoise, c'en est trop. Françoise Henry poursuit :

Dans le plus mauvais irlandais qui se soit jamais parlé, je leur dis leur fait. Pain trop dur ? Et croient-ils que les gens à Dublin aient du pain frais tous les matins, et du bacon à volonté, et qu'en serait-il s'ils étaient en Écosse⁷⁴ ? J'en ai assez de leur attitude d'enfants gâtés. [Je] travaille autant qu'eux et ne mange ni œufs, ni bacon, etc., etc. Tout ce que j'ai sur le cœur – et d'autres rancunes qu'ils ne peuvent pas savoir – sortent en tourmente⁷⁵.

Cette sortie est accueillie par les trois fouilleurs dans un « silence complet, total ». Visiblement, Patrick et les deux garçons ne prennent pas la fouille pour un travail, et Françoise leur rappelle qu'ils participent à une entreprise d'équipe dans laquelle elle-même fait sa part de besogne, à égalité avec eux, alors qu'elle dirige pourtant le chantier. « Ann, qui se sent défendue, triomphe, écrit Françoise Henry. [Elle] ne voit dans l'histoire que le reproche à son pain dur »⁷⁶.

70 Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., p. 127.

71 Françoise Henry, *Les Îles d'Inishkea. Carnets personnels*, op. cit., p. 46.

72 *Ibid.*, p. 50.

73 *Ibid.*, p. 54.

74 Les Îliens d'Inishkea sont employés comme travailleurs saisonniers en Écosse.

75 *Ibid.*, p. 55.

76 *Ibid.*

Les uns et les autres vont bientôt être délivrés de cette promiscuité forcée, qui leur pèse, car la fin de la fouille approche ; il ne reste plus que deux jours de travail. Mais l'achèvement du chantier, dans ces conditions de mésentente, est difficile. Patrick avait pensé que les fouilles lui assureraient une rente supplémentaire pour tout l'été. Voyant qu'il n'a plus rien à y gagner, il décide d'écourter son séjour et d'embarquer dès le lendemain par le premier bateau qui abordera l'île d'Inishkea sud. Il y retrouve alors des gens de la famille de Seanin venus récupérer de la ferraille dans un campement de marins norvégiens abandonné.

« Je t'enverrai un autre de mes fils, un bon petit gars, tu verras, et aussi fort que moi », dit-il à Françoise au moment du départ. « Je me fiche totalement de ce qu'il peut m'envoyer, il m'enverrait un singe que je dirais Amen, pourvu que je sois débarrassée de lui », confie-t-elle à son carnet⁷⁷. Le jour suivant, les deux garçons, qui étaient partis à la pêche, reviennent avec un « gamin ahuri au crâne rasé, une frange raide en abat-jour sur le front » : c'est Peter, un autre des fils de Patrick Reilly – qui a finalement tenu parole. L'ambiance se détend dans les derniers jours de chantier. Françoise écrit, à la date du 4 juillet 1938 :

Domage que tout n'ait pas été comme cela depuis le début ! Feu ininterrompu de blagues sur le chantier, dont Peter fait les frais. [Il] travaille de son mieux, mais a hérité l'esprit obtus de son père. [...] Comme par hasard, dès que Pat est parti, les *crámha duinne* [ossements humains] apparaissent ! Sean enfonce sa bêche droit dans un crâne – juste au-dessous de l'endroit où Pat travaillait samedi⁷⁸ !

Une archéologue étrangère dans un rôle de témoin

Dès son arrivée à Falmore, le 10 avril 1938, Françoise est entraînée par « Moira » – Máire, la femme de Stephan Keane – à une veillée mortuaire chez des voisins. On fait entrer les deux femmes dans la cuisine, où sont rassemblées « des rangées de femmes, en châles, et d'hommes fumant la pipe, silencieux, par brochettes, sur les bancs, le long du mur et au milieu de la pièce ». La morte est dans la pièce d'à côté, qui est sa chambre. Françoise observe :

La morte, une vieille femme au visage cendré, repose sur le lit, enveloppée comme une momie dans son habit brun avec un scapulaire sur la poitrine, et un volant découpé autour des pieds et des mains enveloppés de gaze blanche. Toutes les *holy pictures* de la maison ont été décrochées et l'entourent, deux Christ les yeux au ciel, identiques, une grande apparition de la Vierge de Lourdes et ses pieds reposent presque sur un pape bénissant⁷⁹.

D'autorité, Máire a installé Françoise sur une chaise auprès de la morte, en compagnie d'une jeune fille qu'elle ne connaît pas. La scène est assez gênante, d'autant que, « de moments en moments, des gens entrent [et] s'agenouillent » devant le lit mortuaire et surtout, que cela dure, Máire ne se décidant pas à partir. « Au bout d'une heure, écrit Françoise Henry, Moira esquisse un départ, refuse du thé, refuse encore, et finalement vient me demander si j'en veux pour se donner une excuse d'accepter »⁸⁰. Françoise se place dans une position d'observatrice bienveillante, qui accepte volontiers ce qu'on lui propose. Elle note :

77 *Ibid.*, p. 55.

78 *Ibid.*, p. 57.

79 *Ibid.*, p. 12.

80 *Ibid.*, p. 12.

On nous emmène dans la troisième pièce [où se trouve le cercueil]. Dans la cuisine, une jeune fille, de temps à autre, passe une assiette pleine de pipes en terre. Les hommes silencieux en prennent ou en remettent. Je crois bien que les femmes dans la chambre mortuaire en avaient demandé, mais l'infirmière a fait la sourde oreille. Elle se félicite que la veillée ait été si calme, sans aucune des agitations coutumières⁸¹.

Une fine observatrice des modes de vie irlandais

Françoise rapporte dans son carnet les conversations de la vie de tous les jours, sous la forme d'instantanés. Elle enregistre ainsi une conversation, tenue le 16 avril 1937, entre un des Lavelle, nombreux à Falmore, et Stephan Keane à propos de la vente d'une vache. En véritable écrivaine, elle capte l'atmosphère et saisit les attitudes, comme si elle transcrivait une scène de théâtre. Elle écrit :

Le soir, entre, engoncé dans une blouse de *báinín*, comme les blouses de paysans de chez nous, Patrick Lavelle, le père de Martin. Il s'assied sur le banc, et se penchant vers Stephan, qui finit son thé très solennel, très « maître de la maison », au haut bout de la table :

Tu n'as pas été à la foire ?

Non, la vache est tombée malade juste la veille de la foire.

Ah malheur ! Alors tu ne pourras pas la vendre avant qu'elle ait ses quatre dents ?

Non (le nez de Stephan s'agite du bout).

Malheur ; c'est pas la peine de l'élever, s'il faut payer la taxe quand on la vend !

Stephan, très sombre : Mais c'est pas la peine...

Un silence.

Patrick : Mikil Phat est venu vous voir ?

Oui. Ils sont partis tous les deux par le camion.

Maire : Il va te manquer, Padrik !

Stephan, interrompant : Oh, il va trouver un bon job à Glasgow !

Patrick : Oui, je pense... C'est tout de même malheureux, cette vache... Et elle ne va pas mieux ?

Stéphan, très sombre : Pas mieux, pas mieux du tout.

Patrick : Ah, je le dis toujours : vaut mieux élever des cochons. Avec les cochons, tu es sûr de ton affaire. Tu leur donnes du son, tu les soignes bien, etc., etc.⁸²

Contacts avec le monde surnaturel

Françoise Henry recueille également les croyances des Îliens sur les êtres hybrides de la mer, mi-humains, mi-animaux. Comme une ethnographe sur le terrain, elle oriente, par ses questions, les conversations des autochtones, vis-à-vis desquels elle se place volontairement en retrait. Elle enregistre ainsi une discussion qui a lieu le 17 avril 1937 chez Stephan et Maire Keane, à Falmore. Se joignent à la conversation Harry Keane (frère de Stephan) et Pádraig Cawley, un voisin du village. Françoise transcrit dans son carnet :

[FH :] Est-ce qu'on tue les phoques par ici ?

Stephan : Il y a des gens qui les tuent pour la peau...

Moi : Je n'aimerais pas tuer un phoque. Il a l'air trop humain.

Harry : Tu as raison ; les phoques, c'étaient des hommes une fois, tout comme les cygnes.

81 *Ibid.* Il s'agit vraisemblablement des chants entrecoupés de sanglots rituels, appelés *keen*, que l'on effectue en se balançant d'avant en arrière.

82 *Ibid.*, p. 20.

Moi : Les cygnes ?

Stephan : Les enfants de Lir, tu sais bien, qui sont devenus des cygnes...

Pádraig, à moi : Comme le cygne qu'on t'a montré à Inishkea dimanche, tu sais.

Maire : Un cygne ?

Pádraig : Oui, un tout jeune cygne qui s'était blessé. Il y en a trois dans le lac. Oh, ils lâcheront celui-là quand il sera guéri. Et il n'est pas sauvage. Elle (en me désignant) a mis la main sur sa tête et il n'a pas bougé.

Maire, rêveuse, regarde dans le feu.

Moi : Mais les phoques sont bien plus comme des hommes.

Harry : Ah, bien sûr.

Maire (qui n'a jamais vu de phoque) : Comme des hommes ?

Harry : Oui, ils ont des mains avec des vrais ongles, et puis des figures comme toi et moi.

Moi : C'est étrange.

Harry : Pourquoi étrange ? Est-ce que tu ne sais pas que toutes les choses qui existent sur terre existent aussi dans la mer ?

Moi : Oui, j'ai entendu dire cela [...], et qu'il y a des chevaux dans la mer.

Harry : Des chevaux ? Oui, probablement, mais des sirènes en tout cas.

Moi : Tu en as vu ?

Harry secoue la tête : Mieux vaut n'en pas voir.

Maire : Si tu en vois une, tu ne vis pas la longueur de l'année.

Moi (à Harry) : C'est vrai ?

Harry : Ah, ça dépend ; si elle vient vers toi, tu ne mourras pas ; mais si tu la vois s'en aller, alors tu mourras sûrement. Il y a un gars en bas du village qui en a vu une ; mais elle venait vers lui, alors il n'est pas mort.

Pádraig : Et puis il y a un homme qui marche dans la mer avec une lanterne à la main.

Moi : Dans la mer ?

Pádraig : Oui, quand il fait mauvais. Sans cela, il marche sur la grève.

Harry : Ah, toutes les choses qu'on voit sur la mer. Un jour que les gens étaient à pêcher dans un *curragh*, ils voient un bateau et il y en avait un qui savait, et qui dit aux autres : ça, c'est un bateau qu'on ne voit que quand il va faire mauvais ; c'est le bateau de la pluie et de la tempête (*báisteach agus gála*). Faut rentrer. Et les autres n'ont fait que rire... Mais il avait raison.

Pádraig : Et puis il y a un chien dans la mer.

Moi : Un chien ?

Pádraig : Oui ; oh vraiment il n'est pas plus gros qu'un chat, et il vient sur la grève pour manger le poisson qu'il prend. On en fait des cols pour les manteaux, tu sais bien (loutre)⁸³.

Dans cet échange où vient s'immiscer le surnaturel, Stephen Keane fait brièvement allusion à la légende celtique des enfants de Lir, transformés en cygnes par une belle-mère jalouse. Dans l'histoire, les quatre frères et sœurs sont condamnés à demeurer ainsi pendant près de mille ans, où ils séjournent finalement dans l'île d'Inishglora, sur le lac aux Oiseaux. Ils sont sauvés par le son de la cloche d'une église, qui les délivre de leur sortilège, révélant les corps de quatre vieillards. Ces derniers ont le temps d'être baptisés avant de mourir et d'être finalement enterrés ensemble.

Les trois cygnes qui vivent ensemble sur le lac et la présence d'un jeune parmi eux, qui va vers les humains, résonnent avec cette histoire d'enfants emprisonnés dans des corps d'oiseaux. Avec son étang sur lequel nagent les cygnes, Inishkea nord est une réplique de sa voisine Inishglora, située plus au nord. De même, la capacité qu'a Françoise Henry d'entrer spontanément en communication

83 *Ibid.*, p. 19.

avec le jeune cygne blessé, que mentionne Pádraig, impressionne manifestement ses hôtes. Stephan ne dit rien tandis que Máire, « rêveuse », plonge son regard dans le feu de la cheminée. Ce sont Harry et Pádraig qui initient Françoise aux légendes et aux croyances locales.

À Falmore, Françoise transcrit soigneusement, en avril 1937, l'histoire de la pierre sacrée du *Naomhóg* que lui rapporte Mary Cronin, l'institutrice d'Aughleam, qui a recueilli cette relation auprès des enfants des îles d'Inishkea déplacés à Mullet⁸⁴. Le *Naomhóg* est une statue miraculeuse qui aurait été rapportée par la sainte irlandaise Gé, puis déposée « dans l'église de Columcille, au nord de l'île ». Lorsqu'on la priait, cette statue protégeait les habitants des attaques de pirates danois, en rendant la mer agitée, ce qui empêchait leurs bateaux d'accoster. Quand la chapelle est tombée en ruine, la statue a été transférée dans la plus belle maison de l'île, qu'elle protégea d'un incendie provoqué par une nouvelle attaque de pirates.

On raconte que lorsque le chef des brigands découvrit la raison de leur échec, il brisa la statue en la jetant sur les rochers. Mais les habitants retrouvèrent ses morceaux et les rassemblèrent pieusement. Sous une enveloppe de flanelle masquant ses fractures, la statue conservait ses pouvoirs mais on ne l'invoquait plus qu'en cas d'extrême nécessité. Elle échappa encore au feu, provoqué cette fois par un baril d'essence rejeté par la mer. Croyant qu'il s'agissait d'une idole païenne, le curé de Kilmore la jeta dans la mer, où personne ne pourrait plus jamais la récupérer. Aujourd'hui encore, a noté Françoise Henry, « les habitants d'Inishkea disent que la mer est toujours calme à l'endroit de la côte où le *Naomhóg* a été jeté et que les bateaux et le bétail peuvent y débarquer »⁸⁵.

Fantômes et revenants

Dans ce contexte, la démarche de Françoise Henry, l'étrangère (*an Franncach*, la Française) qui vient fouiller les ruines laissées par les anciens habitants du passé lointain, a quelque chose de profondément dérangeant pour les Îliens. C'est une forme de sacrilège, qui consiste non seulement à troubler le repos des morts mais aussi à s'emparer de ce qu'ils ont laissé pour emporter ces reliques à la capitale – où nul ne sait ce qu'elles vont devenir. Les Îliens assimilent cette femme seule, qui a commerce avec les morts, à une sorcière (*cailleach na bh Franncaighe*, la sorcière française).

Certains s'inquiètent des ossements qui sont découverts dans les fouilles, et qui pourraient être ceux des « saints » ancestraux. Dès le second séjour de 1937, la rumeur se répand que Françoise aurait « déterré les ossements du saint » à Inishkea et qu'elle les aurait rapportés « pour les mettre dans le cimetière ». Mme Sweeney, la postière « très bavarde » de Blacksod, considère avec suspicion le paquet d'ossements animaux extraits des amas coquilliers, que Françoise veut lui faire expédier à Dublin pour détermination. Françoise Henry confie à son carnet : « De mauvaise humeur toute la journée. Si la postière – comme c'est probable – ouvre mon paquet, elle va trouver des tibias et elle ne saura pas qu'ils sont de bœuf et de sanglier⁸⁶. »

84 *Ibid.*, p. 22-25.

85 *Ibid.*, p. 25.

86 *Ibid.*, p. 31.

Quant aux trois ouvriers embauchés par Françoise Henry, ils ont peur des âmes errantes des anciens habitants de l'île, qui hantent ces lieux désertés d'Inishkea. Ils sont effrayés lorsque, le samedi 18 juin 1938, elle leur donne congé pour le dimanche, en leur disant qu'elle va rester seule dans l'île jusqu'au lundi matin. Ils n'osent pas lui dire qu'ils craignent les *taidhbhse*, c'est-à-dire les fantômes, lesquels se manifestent la nuit. Françoise écrit : « Je vais droit au fond de la question : pensez à la bonne soirée que j'aurai avec tous les fantômes qui viendront me voir. Il y en aura tout autour du feu. [...] Une espèce de soulagement : j'ai pensé aux fantômes. Après tout, peut-être bien que je ne risque rien avec eux⁸⁷. » Françoise, qui n'a peur de rien, est donc l'amie des fantômes – ce qui prouve bien que c'est une sorcière ! – et l'équipe, tranquilisée là-dessus, la laisse donc sur place, son adjointe Ann repartant même avec les hommes.

Plus tard, vers la fin de la fouille, lorsque le crâne d'un squelette humain est soudain mis au jour par Seanin, l'un des jeunes fouilleurs, le 4 juillet 1938, Françoise fait protéger l'endroit en installant une stèle brisée au-dessus de l'emplacement du corps afin qu'il ne soit pas piétiné par les travailleurs – n'ayant visiblement rien d'autre sous la main. À onze heures, Ann, qui arrive en chantant pour apporter le déjeuner de l'équipe, s'assoit tranquillement sur la pierre, et y installe les sandwiches qu'elle a préparés. Françoise poursuit ainsi son histoire :

Quand on lui explique où elle est, elle change simplement le ton de son chant, et s'arrêtant de déballer ses tartines, saisit sa tête à deux mains et, se [balançant] d'avant en arrière, se met à *keen* à tue-tête. Les cris des mouettes qui passent répondent à ses gémissements rythmés. [...] Elle entremêle des lambeaux de chant dans les sanglots rituels, adaptant les paroles au « *sean-fhear* » [le vieillard] qui repose sous [ses] pieds, puis se lance dans un chant en anglais sur le désastre des pêcheurs d'Inishkea – sans considération pour le fait que parmi eux était le père de Sean⁸⁸. Sans transition reprend une voix normale pour nous distribuer nos tasses, passe à quelque récit facétieux, puis à la fin répand le reste du thé sur la tombe : « Là, voilà pour toi (adressé au « *sean-fhear* ») et tiens-toi tranquille »⁸⁹.

Françoise Henry attend le départ de l'équipe – et notamment de Patrick Reilly, qu'elle appelle Pat – pour fouiller seule la tombe. Elle écrit, le 7 juillet 1938 : « Ai déterré le macchabée, toute seule, la tempête soufflant du sable à pelletées dans la hutte, ce vent fantastique qui siffle dans l'herbe et que n'arrête aucun arbre. Des vannelles et des mouettes effeuillant des cris stridents dans le ciel, et les ossements jaunes, couleur de vieil ambre, sortant lentement du sable sous ma truelle – brr⁹⁰. »

Le style de Françoise Henry

Enfant, Françoise a été élevée dans une famille d'amateurs de peinture. Elle-même peint, parallèlement à son travail d'archéologue, et a apporté à Inishkea son « tabouret de peintre »⁹¹. Françoise est attentive aux couleurs et aux matières du paysage, et décrit ainsi son arrivée dans les îles :

87 *Ibid.*, p. 44.

88 Seanin, l'un des deux jeunes ouvriers du chantier.

89 *Ibid.*, p. 57-58.

90 *Ibid.*, p. 59.

91 *Ibid.*, p. 49.

La nuit tombait. Gris et noirs, sourds, confus. À l'Occident des balafres éclatantes d'or pâle et d'argent – un monde rutilant vu à travers des lames de persiennes. L'œil rouge du phare [de Blackrock], très loin, sur son îlot, en pyramide s'ouvrant à intervalles réguliers, comme un jouet inquiétant. Des reflets d'argent se glaçaient – soies épanchées sur le sable mouillé de la grève en croissant qu'assailait le déroulement toujours recommençant des vagues⁹².

Les premiers jours, elle est frappée par l'intensité des paysages, où son écriture passe désormais au présent. Au premier matin, elle découvre ainsi, dans une vision panoramique :

... la masse carénée de Slievemore, puis une longue courbe qui s'incline, se creuse et lentement remonte, puis cette fin de la terre, comme si quelqu'un avait haché le roc à grands coups, et ces moignons amputés d'un monde disparu se dressent comme des défis à l'espace et à l'océan. Tout cela d'un bleu sombre où, au fur et à mesure que monte la lumière, se dessine une ossature monstrueuse, si bien que l'œil cherche les formes d'un dragon à demi submergé sous ce pelage roux qui se révèle peu à peu. Tout cela dominant le scintillement immense de la mer et les îlots bas qui semblent y flotter⁹³.

Comme si elle préparait un tableau, Françoise note, les jours suivants, « Slievemore à peine distincte, vaguement mauve et rose et doré à travers une nuée d'orage frappée de soleil », ou encore « la mer bleue, sous le ciel pâle, de tous les bleus roulés ensemble en un azur délirant, et s'ourlant nonchalamment d'un peu de blanc au bord des sables »⁹⁴.

Débarquée à Inishkea nord le 18 avril 1937, elle découvre enfin les stèles. Une grande dalle domine la plus haute dune de sable de l'île, au-dessus d'une large baie. « Dorée de soleil, elle déploie comme une grande page ses lignes parfaitement harmonieuses qui s'astreignent si peu à la réalité », écrit Françoise Henry, saisie par « la beauté sereine que dégage cet art sauvage »⁹⁵.

Le temps des survivances

De manière très frappante – et assez unique à cette époque – Françoise Henry prête une attention particulière à l'occupation du site médiéval d'Inishkea dans la diachronie, ne délaissant aucun élément de datation typo-chronologique, jusqu'aux perles de chapelet en verre moderne, dont un exemplaire a été trouvé dans la couche d'effondrement perturbée de la Maison B⁹⁶. Elle s'intéresse également aux vestiges bien plus anciens, qui datent de la préhistoire, pour rassembler les éléments archéologiques témoignant de l'occupation humaine de l'île dans la très longue durée historique.

Ce qui préoccupe naturellement Françoise Henry, c'est la question des survivances dans le temps pluri-millénaire. Elle est frappée ainsi par les ressemblances structurelles qui rapprochent les petites constructions individuelles médiévales d'Inishkea des structures d'habitat protohistoriques datant de l'âge du Fer, qui ont été observées en Europe continentale. Elle écrit, dans son article de 1947 :

⁹² *Ibid.*, p. 10.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁶ Françoise Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., p. 137.

On ne peut s'empêcher de rapprocher [ce type de construction des maisons d'Inishkea] de ces fosses rectangulaires pratiquées dans le roc qui constituaient les fondations des maisons hallstattiennes de Bourgogne, des maisons de La Tène trouvées aux environs de Reims, des cabanes du Beuvray, et qui se retrouvent dans certains établissements anglais de l'époque de La Tène⁹⁷.

Pour la rédaction de sa thèse, Françoise Henry avait en effet observé des structures en fosses de forme rectangulaire, creusées dans le substrat calcaire de la forêt de Meloisey (Côte-d'Or), au voisinage de tertres funéraires édifiés au début du premier âge du Fer⁹⁸. Une de ces structures en fosse, de 3 m sur 3,50 m, avait été fouillée par l'archéologue bourguignon Henry Corot (1864-1941) aux Vendues de Veroilles à Minot (Côte-d'Or). Elle était recouverte d'un amas de pierraille, dans lequel avaient été déposées plusieurs sépultures adventices de la période du Hallstatt récent, entre la fin du VI^e et le début du V^e siècle av. J.-C.⁹⁹. De semblables « fonds de cabanes » de l'âge du Fer avaient été observés en Champagne et, pour la fin de la période gauloise, dans l'oppidum de Tronoën à Saint-Jean-Trolimon (Finistère)¹⁰⁰, comme au Mont-Beuvray (Saône-et-Loire), l'antique Bibracte de la guerre des Gaules. Comme l'indique le grand archéologue Joseph Déchelette (1862-1914) : « Ces demeures sont à demi souterraines. On y descend par un escalier intérieur de plusieurs marches, disposition que les rigueurs de la saison d'hiver, à cette altitude, expliquent aisément¹⁰¹. »

Françoise Henry aborde là un thème qu'elle poursuivra toute sa vie : les survivances, nécessairement indirectes, du passé de l'âge du Fer de l'Europe celtique occidentale dans les réalisations du haut Moyen Âge irlandais. « Il faut garder à l'esprit, écrit-elle en 1963 à propos de l'art irlandais, le fait qu'il représente la persistance d'une tradition préhistorique jusqu'en plein Moyen Âge¹⁰². » Françoise est fascinée, en effet, par la persistance de l'ancien, si ce n'est de l'immémorial, dans le plus récent jusque dans l'actuel. Restée seule dans la petite maison de fouille d'Inishkea, son regard est attiré par un bois flotté qu'a ramassé Ann sur la grève pour nourrir le feu : « Il y a au fond de la salle, près de la porte de la chambre, un grand morceau de *giúsach*, une étrange souche argentée, satinée, hérissée de moignons – débris de forêt abolie roulé par la mer depuis Achill¹⁰³. Il miroite doucement dans la dernière lueur du jour qui tombe de la porte. Un reflet blanc s'accroche à une bassine¹⁰⁴. »

97 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 176.

98 Françoise Henry, *Les Tumulus de la Côte-d'Or*, op. cit., p. 91-93.

99 Henry Corot, « Sur une sépulture de l'époque de Hallstatt avec incinération "in domo" rencontrée à Minot en 1898 », dans Waldemar Deonna (dir.), *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques, Compte rendu de la XIV^e session*, Genève, Albert Kundig, 1912, p. 641-643.

100 Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine. IV : Second âge du Fer ou époque de la Tène*, Paris, Auguste Picard, 1927, p. 451.

101 *Ibid.*, p. 458.

102 Françoise Henry, *L'Art irlandais*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1963, p. 291.

103 C'est un bois blanc provenant d'une tourbière, que la mer a emporté sur le rivage d'Inishkea depuis la grande île d'Achill.

104 Françoise Henry, *Les Îles d'Inishkea. Carnets personnels*, op. cit., p. 40.

Françoise Henry, pionnière de l'archéologie médiévale

Françoise Henry utilise une technique de fouille très élaborée pour l'époque, en tout cas pour ce qui concerne les fouilles de périodes historiques. Comme on l'a souligné, les fouilles d'Inishkea –telles qu'elle les a menées, en dépit de toutes les difficultés rencontrées– constituent certainement l'une des toutes premières fouilles de sols d'habitat médiévaux en Europe. La technique de décapage de la Maison 1, dans laquelle l'interface du sol de l'habitation a été précisément exposé, en laissant soigneusement en place les vestiges mis au jour, préfigure les méthodes d'étude des sols d'habitat préhistorique telles que le préhistorien français André Leroi-Gourhan les théorise à partir des années 1960. Celui-ci développe un concept de « fouille ethnographique », en particulier à Pincevent (Seine-et-Marne), sur un site de campement de chasseurs magdaléniens. Ce concept repose sur l'étude minutieuse des « sols préhistoriques » – sur lesquels le plus minuscule fragment est laissé en place pour y être observé en relation avec tous les autres témoins d'activité qui y ont été abandonnés¹⁰⁵.

Dès le début des années 1950, Leroi-Gourhan avait préconisé, dans son manuel de fouilles préhistoriques, un décapage « couche par couche », visant à exposer les interfaces stratigraphiques des niveaux d'occupation¹⁰⁶. Or, c'est précisément la méthode qu'a suivie Françoise Henry dans ses premières fouilles d'Inishkea. Au début des années 1960, Leroi-Gourhan précise sa démarche de « fouille ethnographique ». Selon lui, seule la « fouille horizontale », menée en plans successifs de décapage des couches d'occupation, est « honnête », en ce qu'elle restitue la vision de l'ethnologue, face aux vestiges archéologiques abandonnés dans les sites¹⁰⁷. Il écrit plus tard :

[La fouille ethnographique consiste à] ressaisir par la fouille la plus minutieuse tout ce que le site peut avoir conservé de *l'organisation des documents*¹⁰⁸. Les fouilles qui consistent à suivre la surface d'un sol en laissant les vestiges en place pour les enregistrer (photographie, dessin, moulage au latex) permettent de mettre les structures en évidence avant de les détruire pour les étudier¹⁰⁹.

Conduite dans ces conditions, la fouille d'un foyer, dans lequel tous les vestiges auront été laissés en place, permet ainsi de visualiser ce vestige archéologique « tel que l'a vu l'homme qui l'a allumé », écrit Leroi-Gourhan. Cette réflexion du grand préhistorien français des années 1960 aux années 1980 résonne avec les observations de Françoise Henry, qui voit dans la fouille des habitations d'Inishkea la restitution d'un instantané de leur occupation, saisi au moment de leur abandon. Ainsi, elle écrit, à propos du disque en os de baleine trouvé sur le sol de la Maison A : « Ce disque d'os semble être le fond d'un panier qui, au moment de l'abandon de la maison, aurait été

105 André Leroi-Gourhan, *Fouilles de Pincevent. Essai d'analyse ethnographique d'un habitat magdalénien (la section 36)*, Paris, éditions du CNRS, « Supplément à Gallia Préhistoire », 1972.

106 André Leroi-Gourhan, *Les Fouilles préhistoriques. Techniques et méthodes*, Paris, Picard, 1950.

107 André Leroi-Gourhan, « Sur les techniques de fouilles », dans Paul Courbin (dir.), *Études archéologiques. Recueil de travaux*, Paris, SEVPEN, 1963, p. 49-57, ici p. 53.

108 Nous soulignons.

109 André Leroi-Gourhan, *Les Chasseurs de la Préhistoire*, Paris, A.-M. Métailié, 1983, « Traversées », p. 78.

laissé près de l'âtre, rempli de coquillage, son couvercle de pierres portant la pointe d'os qui devait servir à extraire les mollusques de leur coquille. Tout à côté, un couteau de fer était fiché dans le sol¹¹⁰.

Comme le conclut alors Françoise Henry : « La maison A, avec sa porte ouverte, son couteau fiché en terre, et son panier de coquillage tout prêt à être servi, nous donne l'impression de surprendre les ermites au travail – comme l'ont fait peut-être les pirates scandinaves ou autres, qui ont interrompu leurs préparatifs¹¹¹. »

D'où vient cette proximité méthodologique surprenante de Françoise Henry et d'André Leroi-Gourhan, qui ne se sont pourtant pas connus ? Osons une hypothèse de filiation intellectuelle. À l'École du Louvre et au musée de Saint-Germain, Françoise a été l'élève du sociologue et archéologue Henri Hubert (1872-1927), qui l'a formée à la démarche archéologique. Hubert était le « jumeau de travail » du sociologue et anthropologue Marcel Mauss (1872-1950) : comme ils en avaient convenu ensemble, Henri s'occuperait des sociétés anciennes aujourd'hui disparues tandis que Marcel se chargerait de l'étude des sociétés actuelles documentées par l'ethnographie, à l'intérieur du cadre méthodologique et théorique fixé par la sociologie d'Émile Durkheim (1858-1917)¹¹². Après la disparition prématurée d'Henri Hubert à l'âge de 54 ans, Mauss s'est trouvé seul à transmettre l'héritage commun, assurant la publication posthume des œuvres de son ami. Or, c'est Mauss qui a formé, au début des années 1930, André Leroi-Gourhan à la pratique de l'ethnographie de terrain. La conversion de ce dernier à l'archéologie était dès lors naturelle, et l'empreinte de l'esprit d'Henri Hubert – attentif au temps profond et aux résurgences – est sensible dès les premiers travaux de Leroi-Gourhan sur la « Civilisation du renne »¹¹³.

Les fouilles d'Inishkea constituent donc un jalon méthodologique important dans l'histoire des méthodes de fouille archéologique des sols d'habitats. Mahr s'était forgé une analyse assez pénétrante de la situation scientifique de l'archéologie irlandaise au début des années 1930. Il écrivait ainsi, dans une lettre de 1932 :

Vis-à-vis de l'Europe moderne, la place de l'Irlande est insignifiante. [...] Mais sa réelle importance mondiale réside dans son patrimoine archéologique, qui est à l'origine de la formation de la civilisation européenne. L'archéologie irlandaise est la seule chose qui puisse nous accorder un statut dans le monde scientifique européen. Elle peut devenir la pierre angulaire grâce à laquelle on pourra élever l'ensemble des standards de production scientifique dans le pays¹¹⁴.

Mahr avait probablement raison. En tout cas, c'est manifestement Françoise Henry qui aura fait profiter l'archéologie irlandaise, comme l'histoire de l'art irlandais, de ses intuitions scientifiques et méthodologiques. En France, il faudra globalement attendre les années 1970, puis surtout la décennie des années 1980, pour que la démarche et les techniques mises en œuvre à la fin des

110 Françoise Henry, « Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », art. cit., p. 170.

111 *Ibid.*, p. 172.

112 Laurent Olivier, *La Mémoire et le Temps. L'œuvre transdisciplinaire d'Henri Hubert (1872-1927)*, Paris, Démopolis, 2017.

113 André Leroi-Gourhan, *La Civilisation du renne*, Paris, Gallimard, 1936 ; Laurent Olivier, « André Leroi-Gourhan, *La Civilisation du Renne* », *Gradhiva*, 31, 2020, p. 169-170.

114 Gerry Mullin, *Dublin Nazi N°1*, op. cit., p. 42. Notre traduction.

années 1930 par Françoise Henry en Irlande ne commencent véritablement à se développer et à se généraliser dans l'archéologie des périodes protohistoriques et médiévales. On peut dire que Françoise était en avance d'au moins quarante ans sur la recherche française de son époque – ou bien que son installation en Irlande a privé l'archéologie française d'un développement intellectuel, issu de la pensée d'Henri Hubert, que celle-ci n'a jamais vraiment retrouvé, près de cinquante ans plus tard.

Une archéologue en chantier (suite)

Françoise Henry dans les îles d'Inishkea (fouilles de 1946 et 1950)

Nathalie Ginoux

Aventurière chercheuse, écrivaine voyageuse

Françoise Henry appartient à une génération de femmes nées au tournant du xx^e siècle, qui ont en commun d'avoir été des pionnières et des exploratrices. À l'instar de ses contemporaines, parmi lesquelles la postérité retient le plus souvent les noms d'Ella Maillart (née en 1903) et d'Annemarie Schwarzenbach (née en 1908), parties en juin 1939 au volant d'une Ford vers l'Afghanistan, voyage dont Ella Maillart tirera l'âpre et magnifique récit, *La Voie cruelle*¹, ou encore celui de Clärenore Stinnes (née en 1901) qui s'illustra en 1927 par un tour du monde en automobile, la jeune Françoise Henry, incontestablement de la même trempe, s'engagea dans une aventure scientifique et humaine difficile et au très long cours, dans une autre région de confins, à l'extrême occident de l'Europe.

Sur ces terres encore peu accessibles et rudes à bien des égards, où le mode et les conditions de vie étaient encore celles que décrit vers 1925 Tomás O'Crohan (dans *An t'Oileánach, L'Homme des îles*) dans les îles Blasket, Françoise Henry a posé, seule, les bases d'une archéologie « de sauvetage » en appliquant des méthodes de fouille et d'enregistrement qui nous semblent aujourd'hui familières mais qui n'avaient alors rien de courant lorsque l'on considère la manière dont bien des sites ont été fouillés, particulièrement en France, jusqu'aux décennies 1970 et 1980.

Ce qui retient instantanément l'attention en lisant les carnets de Françoise Henry est le rapport qu'elle entretient, dès le début de ses recherches à Inishkea, avec les lieux, et qui va bien au-delà du site, objet de ses recherches. Les éléments, le climat, la lumière, jouent un rôle essentiel au premier abord, bien sûr, dans ce qu'elle voit et dans la manière dont elle fixe et décrit ce qu'elle observe : dans des dessins et des photographies où s'exerce son regard de peintre. Le sens du pittoresque de Françoise Henry s'exprime également dans « ces peintures de genre », — les portraits et saynètes qu'elle enregistre dans ses carnets, à côté des descriptions scientifiques de ses découvertes — mais aussi dans les relations de ses démêlés avec son équipe locale, face à ce qu'elle qualifie fréquemment, au fil des pages, de « grogues ouvrières ».

La rudesse des réactions de Françoise Henry, nées d'un caractère bien trempé, est une réponse à un ensemble de contraintes : atmosphériques (journées épouvantables sous la pluie lors des fouilles

¹ Ella Maillart, *La Voie cruelle. Deux femmes, une Ford vers l'Afghanistan*, Genève, Jeheber, 1952.

d'août 1946), le temps qui manque (travail tard dans la nuit, en juillet 1950), les difficultés de ravitaillement (lorsqu'elle nettoie plusieurs centaines d'œufs lors de la campagne de l'été 1950) et surtout les contraintes matérielles de toutes sortes : contrôler d'une main de fer les heures travaillées pour le paiement des ouvriers, trouver de la tourbe pour se chauffer, se déplacer de la côte à l'île, transporter sur place le matériel de fouille et les provisions de nourriture... Françoise Henry, archéologue au travail, se débat au quotidien, dans des difficultés les plus diverses.

Les carnets de terrain qu'elle a rédigés entre 1937 et 1950 ont incontestablement valeur de littérature de voyage, comme l'a bien montré le magnifique travail d'édition de Barbara Wright², qui avait laissé intentionnellement en arrière-plan les descriptions scientifiques du travail d'archéologue de Françoise Henry. Quelques décennies plus tard, l'écrivain voyageur Nicolas Bouvier décrit, dans son *Journal d'Aran*, les mêmes terres et plages incultes hérissées de pierres de l'Ouest irlandais³. C'est donc sur ces lambeaux de terre et de sable arrachés à l'océan au large de la péninsule de Mullet qu'il convient d'aborder l'œuvre pionnière de Françoise Henry, archéologue au chantier.

Les fouilles de 1946

La guerre terminée, Françoise Henry revient dans la presqu'île de Mullet pour renouer avec son travail interrompu par cinq années de conflit. Son intention est de concentrer ses recherches de terrain sur Inishkea nord, où elle se rend une première fois durant les mois d'août et septembre 1946.

Mais en premier lieu, il s'agit pour elle de reprendre un autre dossier scientifique interrompu, celui de l'identification des monuments lapidaires (piliers, stèles et croix) de la petite île de Caher, au large du comté de Mayo. En juin 1939, Françoise Henry s'était déjà rendue sur cette île, située entre les îles de Clare et Inishturk, pour y conduire une mission documentaire de vérification du recensement des piliers, croix et stèles qu'avait publié l'archéologue irlandais Henry Crawford, sans qu'il se soit rendu sur place⁴. Françoise Henry n'était pas satisfaite des photographies qu'elle avait prises alors (faites à la tombée du jour, dans de mauvaises conditions) et de ses dessins des monuments lapidaires, lesquels, de son propre aveu, avaient laissé échapper des détails d'importance.

Comme elle l'écrira, à propos de cette visite de 1939, ce premier séjour « avait eu lieu un jour de tempête et avait été écourté par la menace du vent grandissant »⁵. Dans cet article paru après-guerre sur les « Antiquités de l'île de Caher », qui présente les résultats scientifiques de sa deuxième mission dans les îles d'Inishkea, elle fait part, toujours avec beaucoup de simplicité et d'humilité, des difficultés particulières rencontrées sur ces terrains insulaires éloignés pour y conduire des prospections. La leçon de méthode est limpide : toujours contrôler par un retour à

2 Françoise Henry, *Les Îles d'Inishkea. Carnets personnels*, éd. Barbara Wright, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

3 Nicolas Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux. Feuilles de route*, Paris, Payot, 1990.

4 Henry S. Crawford, « Descriptive List of Early Cross Slabs and Pillars », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 3, 3, 1913, p. 261-265, 326-334.

5 « My visit took place on a stormy day and was shortened by the threat of the wind increasing » : F. Henry, « The Antiquities of Caher Island (Co. Mayo) », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 77, 1947, p. 23-38 ; ici p. 26.

la source directe toute description, qu'elle soit graphique, photographique, ou écrite — « surtout lorsqu'il s'agit de son propre travail »⁶.

D'emblée, la mise en place opérationnelle est compliquée et Françoise Henry renoue avec la difficulté des traversées par mer. Après avoir « tergiversé » pour finalement trouver un équipage composé, comme elle l'écrit, « d'un garçon du Connemara pour lequel peu de choses de la mer doivent avoir de secrets et un garçon du cru (un "*native*", comme dit avec un certain mépris le g[ars] du Connemara) plein de suffisance et d'ignorance », Françoise Henry embarque enfin le 4 août. Elle part pour une nouvelle mission documentaire sur cette île où sont conservés les vestiges d'une occupation monastique, notamment ceux d'une chapelle implantée dans un enclos orné de croix sculptées datant des VI^e et VII^e siècles.

La lecture de son carnet à la date du 4 août relate cette traversée mouvementée à bord d'un *curragh* (« j'avais oublié quel bouchon infime un *curragh* peut être sous une grosse vague qui s'enfle », écrit-elle). Et voici que refait surface, dans ces quelques lignes, l'étrangeté, voire le surnaturel : « Un vieil homme, ce matin, me racontait les processions fantômes que l'on entend parfois réciter leur chapelet à travers l'île. C'est étrange d'être seuls dans cette grisaille avec cette île hantée. » Ce sont également les retrouvailles avec les phoques gris aux têtes familières, marquées par de gros yeux ronds qui viennent saluer le débarquement de l'équipage en baie de Portatemple, sur la côte Est de Caher.

Le trajet retour vers l'île principale, dans une embarcation endommagée par un coup de rame sur une « réparation mal faite », n'est pas sans évoquer les récits de navigations merveilleuses, les *immarama*, de l'hagiographie celtique. Françoise Henry et ses drôles de compagnons naviguent dans un épais brouillard dont l'origine n'est sans doute pas si naturelle, aux dires de celui qui est appelé « le gars du Connemara » : « Bien sûr qu'il y a du brouillard [...] tu as lancé des pierres aux phoques ; ils envoient toujours du brouillard à ceux qui les ennuiant », au risque de partir vers l'Amérique... Françoise Henry, qui écope consciencieusement l'eau qui monte dans le bateau à l'aide d'un vieux plat de fer, ne perd aucun détail de cette scène qu'elle juge comique. De même qu'elle décrit avec minutie, sous la forme d'un croquis, la manœuvre consistant à transformer le *curragh* en voilier par le « gars du Connemara » : « une rame en travers, deux rames verticales auxquelles la voile est attachée », tenue de main ferme.

Les vestiges monastiques de l'île de Caher

Le travail de documentation accompli par Françoise Henry sur l'île de Caher, entre ces deux traversées, est court mais intense. La composition des cinq photographies qui ouvrent son article de 1947 livre un condensé de cette approche progressive, de la vue de loin de l'île (prise depuis Inishturk) au détail de l'aménagement d'une cavité dans le rempart. Elle y décrit précisément l'état des vestiges du monastère implanté dans la partie orientale de l'île, par catégories : les restes d'un

6 « ... the necessity of always and ever checking on all description, especially one's own », *ibid.*

rempart dont la fonction, selon Françoise Henry, n'est pas certaine (intentionnellement défensive ou récupération opportuniste d'un ouvrage défensif préexistant qui aurait décidé de l'implantation du monastère ? Elle ne tranche pas la question) ; la chapelle dans son enclos rectangulaire ainsi que d'autres traces d'enclos, les stations et les tombes, les stèles gravées et une lampe en pierre. Tous ces vestiges sont localisés sur un plan détaillé, levé à la main.

Les quatorze stèles et piliers gravés sont minutieusement décrits (par leur topographie, leur position primaire ou secondaire, le matériau employé, leur décor) puis analysés. La qualité des planches photographiques vient à l'appui de cette exactitude. Il en est de même des relevés graphiques des parties décorées des stèles et des piliers. Sobres, ceux-ci vont à l'essentiel, ce qui relève de la part de Françoise Henry d'une pratique analytique du dessin, non descriptive. Elle n'utilise pas ce qui est généralement (mal) qualifié d'« illustrations » comme un ajout en marge du raisonnement écrit, elles en sont partie prenante, totalement.

Sur cette base de faits vérifiés, l'analyse comparative prend toute sa valeur et se poursuit par une esquisse d'interprétation historique dont l'élément saillant est sa proposition de placer à Caher un chaînon manquant entre les grandes stèles de type Inishkea-Duvillaun-Killaghtee et la croix de Carndonagh. Au-delà des discussions, des remises en cause possibles à la lumière de découvertes plus récentes, voire de positions plus nuancées sur les interprétations et les pistes ouvertes par Françoise Henry, ce qui est remarquable, dans tous les travaux de recherche archéologique qu'elle a conduits à Inishkea et aux alentours, c'est la solidité de la base de faits qu'elle y a établis à partir d'une documentation le plus souvent inédite recueillie avec soin, décrite, analysée, vérifiée à chaque étape. De ce point de vue, placer nos pas dans ceux de Françoise Henry revient à suivre une leçon de méthode et d'intégrité scientifique.

Les retrouvailles avec Inishkea nord

Après ce bref mais fructueux détour par Caher Island, Françoise Henry arrive le 9 août à Achill en vue d'embarquer pour Inishkea nord dès le lendemain, si les conditions météo le permettent. C'est avec l'aide de Joe Sweeney, un commerçant originaire d'Achill Sound, qu'elle prépare son trajet ; et c'est également par son intermédiaire qu'elle loue la maison de fouille qu'elle occupera dans l'île d'Inishkea nord.

La préparation logistique du chantier dans ses aspects matériels (approvisionnement des denrées, acheminement du matériel de fouille) comme la traversée en bateau, et la difficulté de constituer une équipe sur place, s'inscrivent dans la continuation des conditions des fouilles d'avant-guerre. Comme le fait remarquer Barbara Wright, les mêmes personnes — Ann Cawley, Annie Gaughan, Maureen O'Daly — sont présentes. Et les lieux sont inchangés, si l'on excepte la disparition des cygnes sur un lac de Doon Lough, désormais envahi par les roseaux et le sable (10 août), et une île que Françoise Henry voit avec désolation se dégrader irrémédiablement, rongée par l'océan (11 août).

La traversée en bateau pour Inishkea est donc assurée par Joe Sweeney, depuis Achill, en faisant escale à Gosh, où Françoise Henry a la joie de retrouver Ann. Brouettes, sacs de farine et colis de toutes sortes sont acheminés sans encombre, avec un équipage constitué de Joe Sweeney, son neveu (le petit mousse), Ann, Maureen et « la cousine » ainsi que trois ouvriers : Anthony Muirnachan, « le Capitaine », John Lavelle et Michael Kane.

L'installation du chantier est rapide, et terminée en deux jours. Françoise Henry trouve la maison où elle logera avec l'équipe dans un état de désordre inimaginable, bientôt réparé par Ann. On dégage le matériel abandonné par les pêcheurs qui s'y étaient installés, pour dégager deux pièces que l'on meuble sommairement : un casier à homard fait office de buffet (mais non fonctionnel), des caisses sont transformées en table et en sièges, des vertèbres de baleine serviront de tabourets. La première promenade au Drak pour retrouver les phoques est aussi une façon de renouer avec la vie sur l'île. La séquence précédente des fouilles d'avant-guerre s'invite de la manière la plus inattendue et charmante, lorsque John Sibby Reilly — un homme qui s'était opposé, en 1938, au prélèvement des stèles d'Inishkea en vue de leur transport à Dublin — vient déposer cinq gros poissons à la maison de fouille.

Françoise Henry est au chantier avec son équipe dès le 12 août; là encore, ce sont les retrouvailles avec les conditions venteuses (le sable que le vent projette dans les yeux) et la pluie. Le 13 août, l'équipe est obligée d'abandonner la fouille vers 17 heures. On note que l'équipe n'a pas été contrainte de travailler sous la pluie... cette fois-ci.

De nouveaux vestiges paléochrétiens

Les recherches reprennent, intensément, sur la dune de Bailey Mór, la grande étendue de sable près de l'église en ruine de Saint-Colomban au-dessus du village moderne, afin de poursuivre le dégagement des vestiges des habitations, notamment la Maison H de cet établissement, probable monastère érémitique de la période paléochrétienne. Les conditions dans lesquelles s'étaient déroulées les fouilles de juin 1938 n'avaient permis à Françoise Henry d'explorer que trois maisons : elle n'avait pu effectuer alors qu'un séjour de courte durée, avait dû affronter une mauvaise météo perturbant le travail de terrain quotidien et, comme elle l'écrira plus tard, elle avait dû compter avec des conditions logistiques impliquant que trois ouvriers seulement pouvaient être logés dans l'une des rares maisons encore debout dans le village abandonné.

Lors des fouilles de 1946, l'équipe met au jour un grand hangar, reposant manifestement sur des poutres en bois, et appartenant au même groupe de bâtiments que les cabanes en pierre, avec son pavement constitué de grandes dalles de micaschiste profondément enfoncées dans le sable, une méthode employée pour assurer plus de stabilité au substrat sablonneux. Ces recherches, poursuivies lors de la campagne de juin-juillet 1950, seront rapidement publiées au cours des deux années suivantes⁷. L'enregistrement des vestiges et des stèles se fait alors en continu et les résultats scien-

7 F. Henry, « New Monuments from Inishkea North, Co. Mayo », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 81, 1951, p. 65-69 ; *Ead.*, « A Wooden Hut on Inishkea North, Co. Mayo », *The Journal of the Royal Society of*

tifiques sont à la hauteur du travail fourni dans les conditions difficiles.

Dans son article de 1951 sur les nouveaux monuments découverts à Inishkea nord, Françoise Henry a les arguments qui montrent que non seulement Inishkea a constitué un centre important de sculpture à l'époque paléochrétienne mais surtout, que les monuments qu'elle a exhumés et étudiés sont une clé de compréhension du développement de l'art irlandais à ses débuts, à une phase précoce du VII^e siècle⁸. Elle relève notamment que la croix aux extrémités bifides et à la poignée, inscrite sur le pilier 12, est d'un type qui apparaît fréquemment dans les manuscrits anciens, tels le *Livre de Durrow* (fol. 175r) ou les *Évangiles d'Echternach* (fol. 118r).

La nécessité de tenir compte des croyances et des usages locaux est omniprésente dans le travail de fouille. Par exemple, le 25 août, Françoise Henry note avoir fouillé l'emplacement du squelette, à la dérobee, pour ne pas être vue lors de cette action considérée ici et alors comme sacrilège.

Cette campagne qui s'achève le 8 septembre aura été marquée par les problèmes d'intendance. Françoise Henry archéologue doit veiller sur les provisions qui tendent à disparaître mystérieusement, notamment les œufs et la farine, qui sont très appréciés des pêcheurs séjournant sur l'île. Or, la logistique s'avère toujours aussi compliquée qu'à la fin des années 1930 lorsque Françoise Henry avait effectué deux séjours à Inishkea. Quatre *stones*, représentant plus de 25 kilos de farine⁹, et 80 œufs (facture du 24 août 1946) sont acheminés depuis Fallmore et, débarqués dans l'île, nécessitent trois allers-retours, effectués avec un âne¹⁰.

Retour à Inishkea nord en 1950 : des ateliers de préparation de pourpre ?

Au cours de l'été 1950, une nouvelle campagne de fouille est programmée, sur Inishkea nord. Cette fois-ci, l'embarquement des denrées et du matériel de fouille, ainsi que la traversée, se font directement depuis Blacksod, sur la presqu'île de Mullet, à bord du bateau de John Padden. L'environnement commence à changer, les transports s'améliorent, la modernité arrive peu à peu sur l'île et alentour. L'équipe s'installe dans la maison de fouille dès le 2 juin. Une partie du groupe de fouilleurs est inchangée, par rapport aux campagnes précédentes. Pat Reilly (qui s'était opposé à Françoise Henry lors du transport des stèles) est fidèle au poste, mais, pour l'employer, alors qu'il est âgé de soixante et onze ans, Françoise doit déclarer avoir embauché son fils.

Dès le lendemain, le travail reprend sur la plate-forme sablonneuse au nord-est du Bailey Mór, dont la morphologie telle que décrite par Françoise Henry présentait, avant les fouilles, une surface ondulée de sable couverte d'une herbe clairsemée, s'élevant, un peu au nord-est de son centre, jusqu'à un léger monticule que surmontaient les vestiges d'une bergerie construite avec d'énormes dalles de micaschiste. Au nord et à l'est, la hauteur se termine par des pentes douces ; au sud, l'érosion est beaucoup plus marquée, et due à l'exploitation intensive de coquillages pour la fabrication de

Antiquaries of Ireland, 82, 1952, p. 163-178.

8 Ead., « New Monuments from Inishkea North, Co. Mayo », art. cit., p. 65-69.

9 1 stone équivaut à 6,350 kilogrammes.

10 « messenger & donkey ».

chaux par les habitants de l'île, lors de la reconstruction du village au début du xx^e siècle. Françoise observe également que le bord de la plate-forme présente une section presque continue de terrils composés de couches alternées d'argile très grossière et de coquilles brisées de *purpura lapillus* (un coquillage dont on extrait la teinture pourpre), mélangées à quelques ossements, des éclats de chlorite et quelques artefacts également en chlorite.

Au nord-ouest de la bergerie, deux rangées de dalles dressées émergent du sable tandis qu'au sud, quelques témoins de murs, qui étaient visibles en 1938, sont désormais enfouis sous le sable et seulement perceptibles par endroits. Enfin, au sud du plateau, Françoise Henry identifie les vestiges de ce qui semble avoir été deux huttes rondes. La fouille stratigraphique en livre l'architecture mixte de pierre et de terre de murs très épais et permet de suivre les vestiges de la couche inférieure, qui semble s'étendre sur toute la surface de la plate-forme, non seulement sous les maisons de la couche supérieure, mais à l'ouest et au nord de celles-ci, jusqu'à une concentration de débris brisés. Dans cette couche, l'archéologue observe des accumulations de coquilles de *purpura* brisées et des restes de maisons faites en partie de bois, en partie de dalles érigées, qui sont probablement des ateliers pour la fabrication de la teinture pourpre.

L'architecture de la Maison A (Site 3) est mise en évidence : il s'agit d'une grande hutte construite avec des poutres, des murs en torchis et un toit en chaume ou en bardeaux, éventuellement recouvert d'argile. Cette construction est interprétée comme un atelier de fabrication de teinture pourpre dans lequel des objets en chlorite étaient également produits. Il peut être daté approximativement de la fin du vii^e siècle, ce qui est confirmé par la présence d'une broche pénannulaire et d'une anse de miroir en bronze qui pourrait être antérieure ou contemporaine de cette période. Françoise Henry ne tranche pas sur une possible relation synchrone de cette construction avec celle des huttes en pierre fouillées sur le Bailey Mór en 1938, mais elle juge probable que celle-ci soit à peu près contemporaine de la Maison A (Site 2).

Elle relève une utilisation intensive du bois pour la construction dans un endroit actuellement complètement dépourvu d'arbres et même d'arbustes, émettant l'hypothèse de l'utilisation de bois flotté ou de l'apport sur place de bois venu d'Achill et de ses alentours qui auraient été encore pourvus en arbres au début du Moyen Âge¹¹.

L'organisation matérielle et logistique du chantier de 1950

À côté du travail acharné sur le terrain, comme toujours, Françoise Henry veille à la vie du chantier, y compris la réfection de la maison de fouille qu'elle repeint, en dehors de ses heures de terrain (le repos dominical est respecté), et pour laquelle elle confectionne des rideaux. Ainsi, le samedi 4 juin, elle écrit avoir frotté environ 450 œufs avec de l'Eggo, pour les conserver¹². Il faut compter et commander le lait (une boîte par jour est consommée) et le beurre, dont une livre dure seulement trois jours. La question de la nourriture crée des tensions au sein de l'équipe. Ainsi, le 14 juin, Willie

11 Ead., « A Wooden Hut on Inishkea North, Co. Mayo », art. cit.

12 Eggo est une marque allemande de nettoyant ménager des années 1950 à base d'acétone.

Mor fait dire à Françoise Henry qu'il n'apprécie pas ce qu'on lui sert à manger. Face à cette nouvelle «grogne ouvrière», celle-ci ne peut s'empêcher de convoquer ses souvenirs de privation durant la guerre, lorsqu'elle travaillait 10 heures par jour dans une usine de munitions à Londres. L'ombre de la guerre plane encore, lorsque le 11 juin, Françoise Henry est agacée par Pat Monaghan qui lui raconte, en irlandais, les méfaits de Philippe Pétain...

Le temps météorologique et le temps travaillé, la contestation des heures supplémentaires, tels sont les aiguillons permanents, toujours susceptibles de ralentir l'avancée des fouilles. Françoise Henry fait face à ces «grognes ouvrières» et, inflexiblement, compte et retranche les heures non travaillées, ajoute les heures supplémentaires lorsqu'elles sont justifiées (comme le montrent les âpres discussions du vendredi 14 juillet...). Françoise affronte également la solitude. Le samedi 15 juillet, elle est seule à travailler dans la tempête, malgré un lumbago. Et la récompense arrive au bout de la truelle, lorsque juste en dessous de la dernière stèle, elle découvre la fibule pénannulaire qui fournira la datation du site : VII^esiècle !

Une pionnière de l'archéologie au féminin

Mises bout à bout, les semaines de fouilles sur les îles d'Inishkea n'occupent, en définitive, qu'une partie mineure dans l'ensemble du travail de terrain qu'aura mené Françoise Henry au cours de sa longue et riche carrière et vie d'archéologue. Mais elles sont constitutives de tout ce qu'elle aura fait après. Son approche des vestiges en place préfigure le travail d'André Leroi-Gourhan et rien ne l'explique mieux que la lecture de ses carnets et celle des articles qu'elle aura tirés de cette aventure — qui fut autant pionnière pour l'archéologie qu'initiatique pour cette jeune femme (bien qu'à son retour après-guerre, son expérience de la vie et du travail ait été changée). En lisant ses descriptions, ses nombreux relevés graphiques et photographiques, on peut retrouver l'empreinte d'Henri Hubert et celle d'Henri Focillon, ses deux maîtres. Mais ce qu'en a produit Françoise Henry n'appartient qu'à elle. Sur un îlot perdu jeté au large de Mullet, elle a ouvert, pour toutes les générations suivantes de femmes, une voie et des possibles. Reste à s'en emparer vraiment.

Annexe : liste du matériel à emporter pour les fouilles de 1950 établie par Françoise Henry**Matériel de fouille**

- Gros couteau
- Ouate
- Papier calque
- Petits carnets
- 1 ou 2 grands cahiers
- Ficelle
- Craie noire et craie blanche
- Mètre ruban
- Encre
- Crayons gris
- Pellicule
- Truelles

Matériel de cuisine

- Poêle à frire
- Casseroles
- Marmite
- Fourchettes
- Cuillers
- Couteaux
- Assiettes
- *Mugs*
- Tasses
- Serviettes
- Tourbe
- Bougies

Hygiène, travaux d'entretien

- Pharmacie (Iode, sparadrap, quinine, « aspros »)
- Savon
- Livre
- Matériel de couture
- Ciseaux
- Boîtes d'allumettes

Vêtements

- 1 manteau
- 2 jupes
- Chandails
- 1 corsage
- 2 imperméables
- Chaussettes
- Sandales
- 1 pyjama chaud
- Lainage
- Béret
- Chapeau de feutre

Nourriture

- Pommes de terre : 32 kilos
- Beurre : 5 livres
- Farine
- Œufs
- Thé : 2 livres
- Sucre : 2 livres
- Poivre
- Sel
- Bicarbonate de soude
- Poudre à lever
- Légumes : citron, choux, poireaux, carottes, navets
- Boîtes de conserve : petits pois ; fruits
- Boîte de lait
- Pommes
- Oranges
- Confiture
- Morceau de jambon
- Poisson salé

Divers

- Cigarettes
- Cognac

PARTIE 3

L'ŒUVRE



Dr Françoise Henry (1902-1982)

Aspects of methodology of a quaestor of Irish Medieval Art

Lynda Mulvin

Old gods I know the past I know the future (Seamus Heaney, 'January God', Boa Island, 1972)¹

Introduction

Dr Françoise Henry (1902–1982) had a profound influence on the historiography of Irish art. As a leading authority on Irish medieval art for over fifty years, she possessed a vivid and investigative intellect. She noted, recorded, and published extensively on Irish medieval art, developing a comprehensive scholarship in the field. As a woman writing about art in Ireland during the twentieth century, Henry made a significant and reflective contribution to the knowledge of Irish art in Europe, shifting the paradigm. She was committed to defining art historical sequences in terms of the cohesion and continuity of form pertaining to early Irish medieval art. This was supported by her archaeological approach, with an interest in the ethnography of archaeology and the technology of making early Irish medieval art. This contribution explores aspects of her methodology and work practice to acknowledge the life and work of one of Europe's great medievalists, Dr Françoise Henry².

1 Seamus Heaney, « *January God* », in Helen Hickey, *Images of Stone. Figure sculpture of the Lough Erne basin*, Belfast, Blackstaff Press, 1976. Terence Philip Flanagan (1929-2011) *Illustrated copy of Seamus Heaney Poem*, « January God », Belfast, Northern Ireland Arts Council, 1972.

2 There are two major archives of Françoise Henry with material deposited in the Royal Irish Academy Library papers (RIA) C/21/1–2/Henry and in UCD Archive, refer for details on early collections and materials also UCD Papers of Françoise Henry (d. 1982), contents include visual material consisting mainly of notes, drawings, and plans, documenting early Christian Irish art, its inspiration and the extent of its influence in Europe, in areas including architecture, sculpture, manuscripts, metalwork, ivory and textiles.
<https://digital.ucd.ie/view/ivrla:11593>

For more on Henry see (RIA) Library information, consult: Peter Harbison www.ria.ie/francoise-henry-and-history-irish-art Royal Irish Academy Library papers: Henry, Françoise, MRIA, 1902–1982; Marsh-Micheli, Geneviève Louise AP 1945/71 (RRG/6/F); *C/21/1–2/Henry offpr./5 I am grateful to the Librarians of the Royal Irish Academy (RIA), who freely gave of their time to provide access to this extensive archive of Henry papers. I am grateful to the librarians of the UCD Archives and UCD Special Collections, who freely gave of their time to provide access to this extensive archive of Henry papers. UCD School of Archaeology holds a digital archive of Henry's photograph collection referred here later.

Françoise Henry was born in Paris in 1902 during the exuberance of Fin-de-siècle politics; her father, René Henry, was a professor at the École libre des Sciences politiques and part of the political administration during a period of particular cultural development³. Henry's maternal grandfather, Charles Clément (1821–1887), was a philosopher and artist who significantly influenced her formation. Henry attended the Lycée Molière in Paris and continued her studies at the Sorbonne⁴. Training as an archaeologist, she apprenticed with Henri Hubert (1872–1927), known for his work on the Celts, and Henri Focillon (1881–1943), Professor of Art History at the Sorbonne⁵. Focillon published a volume on Romanesque sculpture, focusing on tradition and iconography⁶. These connections led Henry to become involved at the Musée des Antiquités Nationales from 1927 onwards⁷. French empirical methods were central to Henry's formation and essential to establishing her unique methodology, which underlay a representative approach to cataloguing and forming a logical structure. These profound methodologies were structural tenets that underpinned her work. She brought an innate spirit of independence to her studies and her researching of antiquities in the landscape led her to moving freely between recording and writing the French historical and archaeological tradition and chronicling the Irish historical tradition. To this, she brought a profound understanding of the European cultural context, viewed with her unique aerial perspective⁸.

During her lifetime, Henry published numerous journals, articles, and books on Irish medieval art. She applied herself to the extraordinary task of recording Irish art and interpreting it in a lasting manner⁹. Henry left a large legacy, which survives with an extensive list of publications compiled by her student Hilary Richardson (1945–2015). A substantial collection of her papers and photographs is maintained in the UCD archive and the UCD Digital repository, divided between the Royal Irish Academy and University College Dublin, with additional material in the Royal Society of Antiquaries Library¹⁰.

3 Deborah Wye and Audrey Isselbacher, « The Exuberant Prints of Fin-de-Siècle Paris », *MoMA*, Summer 1997, No. 25, p. 20-23.

4 Royal Irish Academy Library papers (RIA) C/21/1–2/Henry. <https://digital.ucd.ie/view/ivrla:11593>.

5 For further contextual details, see Laurent Olivier, *La Mémoire et le Temps. L'œuvre transdisciplinaire d'Henri Hubert (1872-1927)*, Paris, Demopolis, 2018, p. 211-222; and Henri Hubert, *Les Celtes et l'expansion celtique jusqu'à l'époque de La Tène*, Paris, Albin Michel, 1932.

6 For Henri Focillon, professeur d'archéologie et du Moyen Âge, consult; Henri Focillon, *L'Art des sculpteurs romans, recherches sur l'histoire des formes*, Paris, E. Leroux, 1931, and Françoise Henry, Geneviève Louise Marsh-Micheli, « Henri Focillon, professeur d'archéologie du Moyen Âge », *La Gazette des beaux-arts*, 25, 1945, p. 35-44; James White, « Françoise Henry », *Studies: An Irish Quarterly Review*, Winter 1975, vol. 64, No. 256, p. 307-312.

7 F. Henry, « Un domaine nouveau de l'histoire de l'art: l'art irlandais du VIII^e siècle et ses origines », *La Gazette des beaux-arts*, 17, 1937, p. 131-144; Lynda Mulvin, « Some Thoughts on Arthur Kingsley Porter and Françoise Henry as Transcultural Pioneers of Early Irish Medieval Art », in Paula Murphy and Cynthia Fowler (eds.), *Art History at the Crossroads of Ireland and the United States*, London, Routledge, 2022, p. 40-46.

8 F. Henry, « Les Origines de l'iconographie irlandaise », *Revue archéologique*, 5^e Série, t. 32, 1930, p. 89-109; *Ead.*, *Irish Art in the Early Christian Period*, London, Methuen & Co., 1940, p. 2-8.

9 Cecil L. Curle and Eileen Kane, « Françoise Henry », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 112, 1982, p. 142-146. See also, L. Olivier, *La Mémoire et le Temps*, *op. cit.*, p. 211-227.

10 Hilary Richardson, « Bibliography of Dr Françoise Henry », *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 64, No. 256, Winter 1975, p. 313-325.

Henry visited Ireland in 1926 and begun a thesis for the École du Louvre on Irish medieval sculpture, with a focus on Cormac's Chapel, Cashel, Co. Tipperary – an impactful period of formation¹¹. The selection of images from her early career in Ireland presents a distinct opportunity to showcase her *œuvre* in practice as an archaeologist and art historian from the early 1930s. She established the History of European Painting and Archaeology in 1934, supported by a bequest funded by Sarah Purser and Sir John Griffith, and later served as Director of Studies in Archaeology and History of Painting at University College Dublin: in this she educated a whole cadre of students and art historians¹². The lecture series continued under the guidance of Dr Eileen Kane and is currently directed by Carla Briggs, who teaches the UCD Diploma in the History of European Painting¹³. Henry's dedication to teaching Irish medieval art was recently acknowledged as a great contribution to Irish art, with discussions on her varied writing contributions published by her friend Cecil Curle, and her former student Dr Eileen Kane, an art historian formerly of the UCD Department of Art History¹⁴. Richardson also compiled a bibliography of Henry's work, describing it as a guiding handbook of source material and noting how Henry inherited the world of George Petrie (1790–1866) and Margaret McNair Stokes (1832–1900), who were her great sources of inspiration¹⁵.

Iterative Process of Drawing and Methodology

As Henry pursued her studies in Irish medieval art during the 1930s, she influenced the international discourse. She developed an archaeological method of viewing sites and monuments with interdisciplinary synergy, using archaeological stratigraphy to linking different strands of research to produce new connective tissue and ways of seeing Irish medieval art. She referenced building technology and ornament as leading agents in interpreting stylistic periods of continuity in Irish medieval art. She considered relative detailed decoration of ornament on carved stone, as much a feature of Irish art, as the development of manuscript illumination and its correlation with metalwork. This work presents unpublished drawings by Henry, showcasing her innate skill, ability and intuitive nature to demonstrate her understanding of Irish art as a continuous progression¹⁶.

11 F. Henry, *Irish Art in the Romanesque Period* (London, 1970). 172–176 and see F. Henry, « Les Origines de l'iconographie irlandaise .. op.cit, p. 89–109.

12 John O'Grady, *The Life and Work of Sarah Purser*, Dublin, Four Courts Press, 1996, p. 134–136.

13 <https://www.ucd.ie/arhistory/study/diplomapurser-griffithlectures/> Course Director Carla (NUI) MA. I am grateful to Carla Briggs. See also C. Curle and E. Kane, « Françoise Henry », art. cit., p. 142–146. Dr Eileen Kane addressed the Women in art series, spoke about Dr Françoise Henry, her contribution to Royal Irish Academy/UCD Seminar series: *Françoise Henry, Towards a history of Art History in Ireland, Royal Irish Academy, June 2018*. Carla Briggs, Lynda Mulvin, Paula Murphy, Nicola Figgis, (eds.), *Art History after Françoise. 50 years at UCD, 1965–2015*, Dublin/Kinsale, Gandon, 2016. Grateful thanks are due to Dr Kane and Dr Laurent Olivier, contributors at this insightful conference and freely gave up their time for discussion about the life and work of Dr Françoise Henry. <https://podcasts.apple.com/jm/podcast/fran%C3%A7oise-henry-by-dr-eileen-kane/id656731823?i=1000411104710>.

14 <https://www.ucd.ie/arhistory/newsandevents/1965-2015celebratingarthistoryatucd/> for Dr Eileen Kane, Art Historian, formerly of UCD Department of Art History (1967–2000). See C. Curle and E. Kane, « Françoise Henry », art. cit., p. 142–146.

15 H. Richardson, « Bibliography of Dr Françoise Henry », art. cit., p. 313–325.

16 Several collections of Papers of Françoise Henry are extant, deposited in online archive digital repository of University College Dublin (UCD) and the Library of the Royal Irish Academy of Ireland; UCD School of Archaeology 10,000 photographs available for consultation in thumbnail as an online resource.

Henry's art history evolved from an appreciation of prehistoric art forms in advance of Celtic art and sought continuity with early Christian art in Ireland as an unbroken tradition on the extremity of Europe¹⁷. Her methodology is explored, demonstrating the scope of her work as one of the leading exponents of early Christian art in Ireland in the twentieth century¹⁸. Henry worked towards a catalogue with each topic headlined as a starting point: High Crosses as carved ornaments in the landscape; manuscripts as tangible objects presented in connected contexts related to monasteries and external connections in Europe. She acknowledged the longevity of the development of sculptural styles, which coexisted with metalwork, painting, and architecture. She viewed early Irish medieval art as a continuity of forms, highlighting complexities of origin stemming from a history of Celtic art as it pertained to Ireland, with salient examples of sites and monuments situated within a topographic landscape. As she proceeded, her thematic approach became the central thread running through her work, with divergences explored in short articles and major strands in her monographs. The themes were divided into categories in terms of ornament and the systematic array of Celtic art to early medieval art placed in a chronological and systematic order.

In her publications, Henry developed a compelling narrative that brought a chronological and historical perspective to the account of Irish art forms within the context of European medieval art and archaeology. Her written work centred on sculpture and proceeded in a direction presenting the distinct identity of Irish art as it developed from Ireland, a remote island, in relation to the European mainland. Over time, a certain hierarchical division of the crafts emerged, with the illuminated manuscript as the highest art form, followed by the manufacture and iconography of sculpture, including Irish High Crosses and associated metalwork within buildings and architecture. These divisions concentrated on different building types, such as the Round Tower, joined by discussions defining the characteristics of Irish Romanesque architecture¹⁹.

Henry formed a valuable bridge to the past, linking eighteenth-century Hibernian antiquarian scholarship with nineteenth- and twentieth-century advances in the sciences of recording, drawing upon many sources, including Gabriel Béranger (1729–1817), George Petrie (1790–1866), William Reeves (1815–1892) and Margaret McNair Stokes (1832–1900)²⁰. She also explored the research

17 Rachel Moss, « Iconography and Meaning », in. (ed.), *Art and Architecture of Ireland*, vol. I, *Medieval, c. 400–1600* New Haven, Yale University Press, 2014, p. 30. See L. Mulvin, « Identity and shifting attitudes in Medieval Europe », in Wim Hupperetz, Lynda Mulvin, Michael Schmauder (eds), *Crossroads: Travelling through the Middle Ages, AD 300–600*, Zwolle, W Books, 2017, p. 174–181, and for context of Irish medieval landscape and monastic settlement: more generally, Edel Bhreathnach, *Ireland and the Medieval World, AD 400–100, Landscape, Kingship and Religion*, Dublin, Four Courts Press, 2014, p. 1–35.

18 Christopher Loveluck and Aidan O'Sullivan, « Travel, Transport and Communication to and from Ireland, c. 400–1100 », in Roy Flechner and Sven Meeder (eds), *The Irish in Early Medieval Europe. Identity, Culture and Religion*, London, Palgrave, 2016, p. 19–38.

19 For Romanesque architectural detailing, see Arthur Champneys, *Irish Ecclesiastical architecture with some notice of similar or related work in England, Scotland and elsewhere*, Dublin, G. Bell & Sons, 1910, Pl. XVI; Harold Leask, *Irish Churches and Monastic Buildings*, volume I, *The first phases and the Romanesque*, Dundalk, Dun Dalgan Press, 1955, p. 5–16. Esp. discussion of early architecture single chambered structures would be influential on Henry later in her writings on dry-stone churches.

20 Paul Walsh, « George Petrie: his life and work », in Próinséas Ní Cháthain, Siobhan Fitzpatrick and Howard B. Clarke (eds.), *Pathfinders to the Past. The Antiquarian Road to Irish Historical Writing, 1640–1960*, Dublin, Four Courts Press, 1912, p. 44–71; Ann Hamlin, « William Reeves », in *ibid.*, p. 86–98; Lady Wilde, « Memoir of Gabriel Beranger, and His Labours in the Cause of Irish Art, Literature, and Antiquities from 1760 to 1780, with Illustrations (Commenced by

of contemporary scholars and wrote in relation to insights by Ernst Kitzinger (1912–2003), Henry S. Crawford (1868–1927), Arthur Kingsley Porter (1883–1933) and Harold Leask (1882–1964), among others²¹. These scholars had different impacts on the contents of her early medieval art studies.

To develop drawing skills and accuracy in visual analysis, Henry made many drawings of architecture and sculpture as part of her methodology for recording Irish art. The linear series of sketches shows arches and sculptural details, with a central focus on the great window from the monastic site of Glendalough and the sculptures from one of the Seven Churches in Co. Wicklow²². The expeditions to Glendalough were highly renowned, and the relatively intact nature of the monuments rendered satisfying results. Glendalough became a favourite site for recording by antiquarian artists of the eighteenth century²³. Records from Edward Ledwich (1737–1883), Irish historian and topographer, Francis Grose (1731–1791), Gabriel Béranger (1729–1817) and Angelo Bigari (1772–1835) survive, with at least two expeditions under the agency of the Hibernian Antiquarian Society²⁴. Henry's drawing details for the sculptural window of the Cathedral at Glendalough depicted architectural details of the voussoirs and a relief-carved impost moulding, which has not survived (Fig. 1 and Fig. 1a)²⁵. Her approach to drawing demonstrated a range of techniques involved in these early recordings, reproducing details as Béranger, Grose and Petrie had also made. In one sketch drawing, Henry copied details of the cathedral window from Glendalough after the drawing of Petrie²⁶. Petrie worked after eighteenth-century drawings, and the impost moulding was rendered by different antiquarians. Several published descriptions were available, with the most detailed and accurate of the impost, which is no longer visible. The sketch drawings detailed a linear progression, showing the structural motif of the arch with ornament

Sir William Wilde, vol. II., Fourth Series, p. 485) », *The Journal of the Royal Historical and Archaeological Association*, vol. IV, No. 28, Oct. 1876, p. 111-156. For Margaret Stokes's papers refer to the Royal Irish Academy Library (RIA), Margaret Stokes, RR/66/O/18. See also Margaret Stokes, *Early Christian Art in Ireland*, London, Chapman and Hall, « South Kensington Guides », 1887. Among her other publications, consult M. Stokes, *Early Christian Architecture in Ireland*, London, George Bell & Sons, 1878 and *High Crosses of Castledermot and Durrow*, Dublin, Royal Irish Academy, 1898. Tadhg O'Keeffe, *Medieval Irish Buildings, 1100-1600*, Dublin, Four Courts Press, 2015).

21 Dorothy Kelly, « Henry Saxon Crawford, quintessential antiquary », in P. Ní Chathain, S. Fitzpatrick and H. B. Clarke (eds.), *Pathfinders to the Past...*, *op. cit.*, p. 144-160; Ernst Kitzinger, *Early Medieval Art, with illustrations from the British Museum and British Library collections*, Bloomington, Indiana University Press, 1940, p. 46-66, esp. Carolingian art.

22 <https://glendalough.ie/heritage/monastic-city/> see Royal Irish Academy, FH-B7-253/2, Glendalough Cathedral window detail.

23 P. Harbison, *William Burton Conyngham and His Irish circle of Antiquarian Artists*, New Haven/London, Yale University Press, 2012, p. 31-37.

24 See discussions in *ibid.*, p. 39-43.

25 Royal Irish Academy, FH-B7-253/2, Timahoe, Co. Laois, Round tower doorway detail; The chancel arch of St Mocaneog, Liathmore, Co. Tipperary, and details for sculptural window of the Cathedral Glendalough, Co. Wicklow.

26 Copies of drawings of Priest's house after Gabriel Béranger and Daniel Grose depicted details of sculpture and carvings from certain eighteenth-century expeditions. See discussions in P. Harbison, *William Burton Conyngham*, *op. cit.*, p. 40-43, esp. Fig. 37 Béranger's drawings of relief sculpture. Roger Stalley (ed.), *Daniel Grose (c.1766-1838), The Antiquities of Ireland. A supplement to Francis Grose*, Dublin, Irish Architectural Archive, 1991, p. 144-147; Francis Grose, *The Antiquities of Ireland*, ed. Edward Ledwich, London, S. Hooper, 1791; see also for detail on Béranger, William Wilde, « Memoir of Gabriel Béranger and his labours in the cause of Irish art Literature and Antiquities from 1760 to 1780 », *Journal of the Royal Historical and Archaeological Association of Ireland*, vol. I and II, 1870-1876; F. Henry, *Irish Art*, *op. cit.*, p. 92, reference to Glendalough and Aghowle and Glendalough, p. 95.

and decoration of a Celtic curvilinear nature and details of the stylisation in figurative art visible in the surrounds of these early medieval stone church structures. The drawing is a precise copy from



Fig.1 : Françoise Henry, Pencil Drawing, Left to Right: Doorway Round Tower, Timahoe, Co. Laois, Chancel Arch, St Mocaneog Temple, Co. Tipperary, Window Detail, Glendalough Cathedral, Co. Wicklow, and Sculpture at Glendalough, Co. Wicklow (courtesy of Royal Irish Academy)

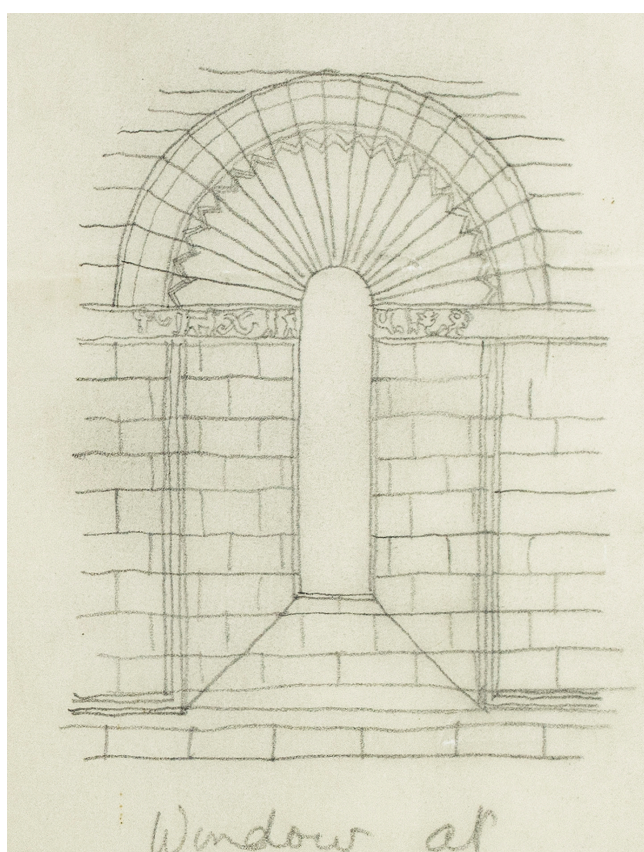


Fig 1a : Françoise Henry, Pencil Drawing Window Detail, Glendalough Cathedral, Co. Wicklow (courtesy of Royal Irish Academy). Paired with author's photograph

the Glendalough Cathedral Window and Sculpture at Glendalough. Petrie recalled, 'I have next to notice the curious fragments of ornamental architecture,' as the round-headed arch with relief sculpture was clearly indicated²⁷.

Other sketches included the Timahoe, Co. Laois, Round Tower doorway opening, also sculpted and dated to the twelfth century. In her sketch, Henry depicted and demonstrated the Romanesque decorative detailing and zoomorphic ornament. The Round Tower was central to the monastic site at Timahoe, with the entrance doorway of ceremonial purpose over 4 metres above ground, facing South to a later medieval church building. Few Round Towers had decorated doorways, and Henry brought attention to the carvings. In this sketch, the piers converged in a localised fashion with capitals in frieze format and corner masks of bearded men, linked by interlace patterns, uniting the stepped doorway detail and sculptural mouldings. Henry produced an angled curved drawing, transforming the details of the curved surface. She presented construction details of projections and added to the mapping process in this instance²⁸. Leask also recorded construction details in his study of Irish Romanesque architecture, using drawings with a plan to provide visual context and distinguish the features²⁹. Henry used a wide-angled perspective, anticipating the camera lens. Her examinations illustrated certain questions and solutions provided by her wider-angled drawing techniques³⁰.

A third sketch on this trial practice sheet by Henry depicted another arched motif: the chancel arch with great stone voussoirs of the church of St. Mochoemog, Liathmore, Ballyshane, Co. Tipperary. The drawings were without scale. St. Mochoemog was an early Irish abbot, born around AD 550, associated with Liath-Mochoemoc³¹. St. Mochoemog Church was depicted as having a wide splayed chancel arch measuring 20 feet in length, with regular masonry quoined. In her first English publication on Irish local mythology, she postulates the dating accuracy cited by Leask detailing a round-headed window³². Henry's interdisciplinarity enabled her to cross over into architecture and architectural history, discussing the fabric of buildings within an historical context. These cross-disciplines created a broader historical context for these monuments. Henry combined field survey and research of sites and monuments with the historical perspective to create a detailed methodology and historical narrative. This approach brought a more conclusive view of the evolution of building materials via her drawings of arches and window details.

27 George Petrie, *The Ecclesiastical architecture of Ireland anterior to the Anglo-Norman invasion; comprising an essay on the origin and uses of the round towers of Ireland*, Dublin, Hodges and Smith, 1845, p. 253. I am grateful to Cormac Bourke for sharing supporting information about George Petrie.

28 F. Henry, *Irish Art*, *op. cit.*, p. 98-99.

29 H. G. Leask, *Irish Churches and Monastic Buildings*, *op. cit.*, p. 62-63.

30 *Ibid.*, p. 62-63, p. 107-109, Pl. VI; Leask referred to Henry more accurate dating ninth to tenth to eleventh century; F. Henry, *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, Librairie E. Leroux, 1933, p. 75.

31 H. G. Leask, *Irish Churches and Monastic Buildings*, *op. cit.*, p. 62-63, https://www.crsbi.ac.uk/StMochoemog_Liathmore, interior looking east.

32 *Ibid.*, p. 62-63.

Biographical Studies and Formation of Methodology

The remarkable legacy of Dr Françoise Henry has already been the subject of biography as one of the great medievalists³³. She had a deep connection to the landscape of Ireland and was described as 'une femme des champs' by her grandfather, artist Charles Clément (1821–1887), a reference to her expansive nature and pioneering spirit. This indicated that she possessed an inquisitive nature and drive to capture and understand the historical and social record of Irish medieval art, coming from the great tradition of fieldwork and *quaestoring*, drawing, observing, recording and writing³⁴. Clément was Henry's maternal grandfather, who significantly influenced her methodology and formation from an early age. She shared his traits as a painter and art historian, which singularly influenced her œuvre. As an artist, his connection to the great painters of the nineteenth century and his œuvre as a realist painter displayed progressive modernist theories of art expressed in his work. Clément published extensively and produced a catalogue raisonné of Théodore Géricault (1794–1824)³⁵. As a curator in the ephemeral Musée Napoléon III at the Petit Palais, Paris, from 1861 to 1862, he compiled a catalogue on jewellery for the exhibition³⁶. His work compiling a catalogue was an inspiration to Henry, who later compiled a similar catalogue at the Musée des Antiquités nationales, St. Germain-en-Laye.

Henry was a student at the École du Louvre under the great Celticist Henri Hubert, who guided her studies. She also studied medieval art with Émile Mâle (1862–1954) and Henri Focillon, her art history professor. She became part of the activities at the Musée des Antiquités nationales, where she was based in from 1925. While there, she began to make an inventory of prehistoric Brittany, focusing on the work of archaeologist Paul Du Chatellier (1833–1911). This involved a systematic registration giving every artefact a number. She investigated prehistoric tumuli and funerary monuments of the département de la Côte-d'Or, le char de la Butte à Sainte-Colombe-sur-Seine, of Iron Age material culture of Northeast France, resulting in her earliest publication, *Les Tumulus du département de la Côte-d'Or*, in 1926³⁷. This gave her an innate understanding of the ethnography of archaeological materials, as she was immersed in the context of Celtic archaeology.

33 P. Harbison, « Celtic culture in context », *Irish Arts Review* Winter, 2002, p. 120-123. Refer to Royal Irish Academy, <https://www.ria.ie/news/dictionary-irish-biography/dib-women-walls-francoise-henry> and James White also recently recorded her acts of great scholarship.

34 I am grateful to the advice and access provided to archives by the librarians of the Royal Irish Academy, National Library of Ireland, University College Dublin Special Collections, UCD Digital Archives as the papers were transferred from the UCD School of Archaeology to UCD archives. Deputy Librarian Royal Irish Academy Meadhbh Murphy, Rebecca Cairns and Konstantine Ermolin; Evelyn Flanagan UCD Special Collections for their kind assistance with the images used. UCD School of Archaeology for consultation of image database for Françoise Henry photographs. Conor Mc Dermott, UCD School of archaeology, facilitating the access to the FH photographic archive.

35 Charles Clément, *Géricault : étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1968, p. 98-99. See also *Charles Clément. 1889-1972. Exposition rétrospective*, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 1973; Charles Clément papers, 1838-1887, Getty Research Institute https://primo.getty.edu/permalink/f/mlc50m/GETTY_ALMA21126850940001551_86-A1442.

36 L. Olivier, « Françoise Henry (1902-1982) Une héritière sans trône ni royaume », in *La Mémoire et le Temps*, op. cit., p. 211-231. <https://arthistorians.info/clementc> best known for Clément writings on Théodore Géricault (1794-1824), refer to Laurent Haumesser (dir.), *Un Musée éphémère : Le musée Napoléon III au palais de l'Industrie, mai-octobre 1862*, Paris, Louvre éditions/Mare & Martin, 2021, p. 22-36.

37 F. Henry, *Les Tumulus du département de la Côte-d'Or*, Paris, Ernst Leroux, 1926.

In 1926, Henry visited Ireland to study sites and monuments, including the Ahenny Crosses in County Tipperary and the High Crosses of Ossory, Co. Kilkenny. She saw the potential to make a study in the field of Irish medieval art. As her focus was sculpture, she took the unique Romanesque Cormac's Chapel on the Rock of Cashel for her master's work, making continental connections in terms of medieval architecture with references to Saint Killian of Würzburg. Her work was reviewed and published as her first article on Irish art³⁸.

Among her predecessors, archaeologist Margaret Mc Nair Stokes (1832–1900) had established typologies of Irish medieval art. Stokes, a kindred spirit and a woman writing on art, was a pathfinder for Henry and one of her greatest sources of inspiration in Irish concerns³⁹. In 1875, Stokes edited Edwin, Earl of Dunraven's *Notes on Architecture*, which initialised a methodological approach to Irish medieval art as a comment on Irish antiquarianism. Stokes established a typology of Irish medieval art from 1887, published as *South Kensington Victoria and Albert Guide on Early Christian Art in Ireland*, which received instant recognition⁴⁰. In this study, the practical elements of note-taking, writing, photography and drawing were situated within the framework of architecture⁴¹. In her publications on early Christian Art in Ireland, Stokes wrote about Irish scribes and scholars in Europe and their role in disseminating Irish art.

The peculiarity of Irish art may be said to be in the union of such primitive rhythmical design as are common to barbarous nations, with a style which accords with the highest laws of the arts of design, the exhibition of a fine architectural feeling in the distribution of the parts, and such delicate and perfect execution, whatever the material in which art was treated as much as command respect for the conscientious artist by whom the work was carried out⁴².

Regarding categorisation and methodologies of study, Stokes cited Petrie as an authority and major source on the subject for dating and classification, while she referred to Dunraven for illustrations⁴³. Stokes' categorisations were partly derived from her artistic interests, as she was involved in reproducing illuminated details of early Irish manuscripts, such as the Garland of Howth series, with magnificently ornated initial letters⁴⁴. Stokes was an excellent illustrator with a keen eye who produced a categorisation prefaced by a strong statement on Irish art and a table of concurrences at the back of her handbook. The separation of studies of Irish art has been noted, and

38 Ead., « La chapelle de Cormac, à Cashel. Note sur les influences étrangères en Irlande au début du XII^e siècle », Année 1927-1928, *Travaux des étudiants du groupe d'Histoire de l'art de la faculté des lettres de Paris précédés de quelques notes de Paul Valéry, de l'Académie française*. (Dedication In Memoriam : « Ce recueil est dédié à la mémoire de M. Gustave Fougères, membre de l'Institut, ancien directeur de l'École d'Athènes, professeur d'Archéologie grecque à la faculté des lettres de Paris, notre vénéré maître » (Paris, Institut d'art et d'archéologie, 1928), p. 10; The essays were reviewed by Jacques-Pierre Millotte sur la Franche-Comté et la Lorraine paper revue of students, Royal Chapel of Cormac on the Rock of Cashel Co. Tipperary.

39 L. Mulvin, « The diffusion of a Celtic artistic aesthetic in the art and architecture of continental Europe in the Early Middle Ages », in Gisela M. B. Hofter, Bettina Migge (ed.), *Ireland in the European Eye*, Dublin, Royal Irish Academy, 2019, p. 300-333.

40 Stokes was also known for *Early Christian architecture in Ireland* (1878) and *High Crosses of Castledermot and Durrow* (1898).

41 C. Curle, and E. Kane, « Françoise Henry », art. cit., p. 142-146. H. Richardson, « Bibliography of Dr Françoise Henry », art. cit., p. 313-325; J. White, « Françoise Henry », art. cit., p. 307-312.

42 M. Stokes, *Early Christian Art in Ireland*, op. cit., p. VIII.

43 Edwin Richard Dunraven, *Notes on Irish Architecture*, ed. M Stokes, London, George Bell & Sons, 1875, p. 44-46.

44 Refer to Colleen Thomas: <https://www.tcd.ie/library/early-irish-mss/margaret-stokes-a-scholar-from-howth/>

while this publication was a summary guide on Irish art in the museum context, Stokes produced a chronological table as a reference, citing craftworkers for manuscripts, scribes, metalwork artisans, sculpture, architecture, and builders⁴⁵.

Françoise Henry was a talented artist whose first instinct in approaching field monuments was to draw. An unpublished drawing is presented here: the example of the west face of a pictorial high cross from Old Kilcullen, Cill Chuillinn, Co. Kildare, which demonstrates her distinctive use of line (Fig. 2)⁴⁶. This ink over pencil drawing, with an added black outline, was a pictorial depiction of the granite High Cross panel, depicting the biblical scene of the Flight into Egypt. This was the remaining third panel of the West-facing High Cross⁴⁷. Old Kilcullen, linked to St. Patrick and the nearby Royal site of Dun Ailinne⁴⁸, was a monastic settlement visited by Henry. The drawing was one of several, some of which were used to illustrate her study of *La Sculpture irlandaise*. From first principles, it is possible to understand her direct working methodology: her first impression captured in a sketch to create an original pictorial record of the object as an image. With a single line, she portrayed the essence of the biblical scene of the Flight into Egypt, depicted as a schematic impression of the Blessed Virgin on an ass facing right, with a prominent figure of Joseph leading the way. The scene was cited and known to Henry from Stokes' study⁴⁹, referenced in her sketch as 'ouest panneaux 1 et 2, Stokes p. 444' (Fig. 2). This drawing combines artistic expression and creativity. Henry's method involved looking, drawing, and recording as first principles, followed by photography as a second step⁵⁰.

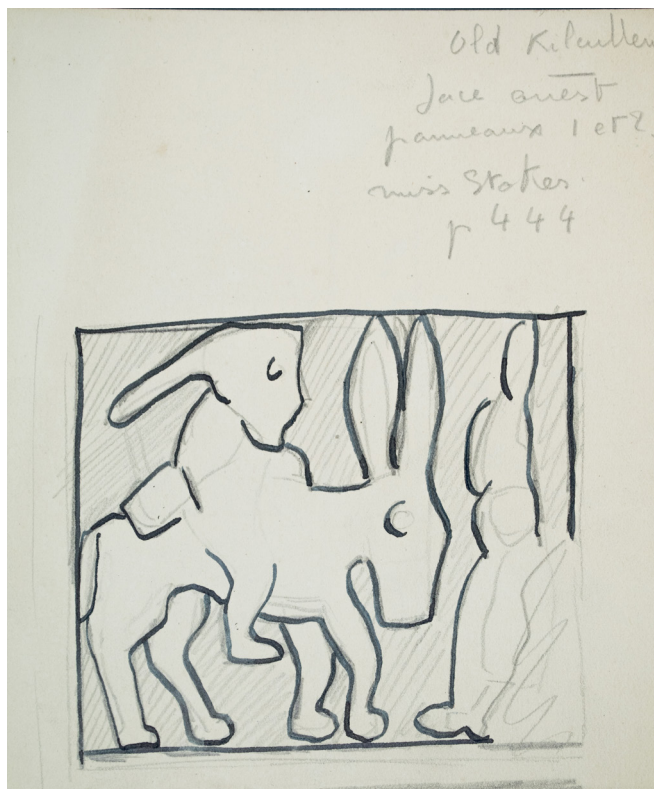


Fig 2 : Françoise Henry, Ink over Pencil, Old Kilcullen, Co. Kildare High Cross Shaft, West Face Panel (courtesy of Royal Irish Academy).

45 R. Moss, « Iconography and Meaning », *op. cit.*, p. 30. See also for a discussion pertaining to liturgical repertoire. See Roger Stalley, « European Art and The Irish High Crosses », *Proceedings of the Royal Irish Academy, Section C: Archaeology, Culture, History, Literature*, 1990, p. 135-158.

46 Royal Irish Academy of Ireland, Papers of Françoise Henry, FH_B7_254_6.

47 See F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, *op. cit.*, p. 138-140; Similarities to Cross of Moone and Flight into Egypt iconography discussed in her chapter on the « Figured Crosses », (F. Henry, *Irish Art*, *op. cit.*, p. 177).

48 See also Gearoid Ó h-Iceadha, « Excavation of Church Site in Old Kilcullen Townland, Co. Kildare », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, Seventh Series, vol. 11, No. 4, Dec. 31, 1941, p. 148-151 who refers also to Timahoe. Refer to Dorothy Kelly, « The High Crosses of Ireland: A Review Article », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 1992, vol. 122, 1992, p. 67-78; Henry S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament from Irish Monuments of the Christian Period*, Dublin, Royal Society of Antiquaries of Ireland, 1926, p. 2.

49 M. Stokes, « Old Kilcullen », *Journal of Kildare Archaeological Society*, vol. II, 1899, p. 431-446, esp. p. 444.

50 The photographic archive in UCD is divided between Manuscripts metalwork and architecture with most photographs from the architecture of sites category. Henry's legacy of systematic recording, of sketches, notes and over 10,000 archival photographs demonstrated her dedication to this process.

Henry's approach to recording early Christian remains involved a process of deduction, seeing eroded imagery with schematic line drawings aimed at conveying a flattening of volumes and reducing detail to a minimum. Stokes emphasised artistry, and Henry followed suit, practising drawing and reproducing images of Irish material as an accessible contribution to the study of manuscripts and Irish art more generally⁵¹. Stokes gathered invaluable information about the survival of manuscripts and related artefacts in various monastic libraries and town repositories across Europe⁵². The survival of these manuscripts in certain monastic libraries and town repositories was, according to Margaret Stokes, further testament to the spiritual attainments of early Irish Christian culture. Her succinct listing in the Early Christian art guide survives now as a unique catalogue of these art objects and artefacts⁵³. Henry sequentially sourced Irish manuscripts, used photography, and where not permissible or possible, introduced line drawings into her notes (Fig. 3). She sourced details and corresponded with leading scholar Ludwig Bieler, with archival letters indicating close debate on manuscript connections. The Manuscript *Codex Claromontanus*, Vatican Library, fol. 223r, coloured pencil drawing of the initial letter (Fig. 3)⁵⁴, shows the extent of exploring the effect of majuscule lettering and the initial letter, with rubrics of the colour red as a significant

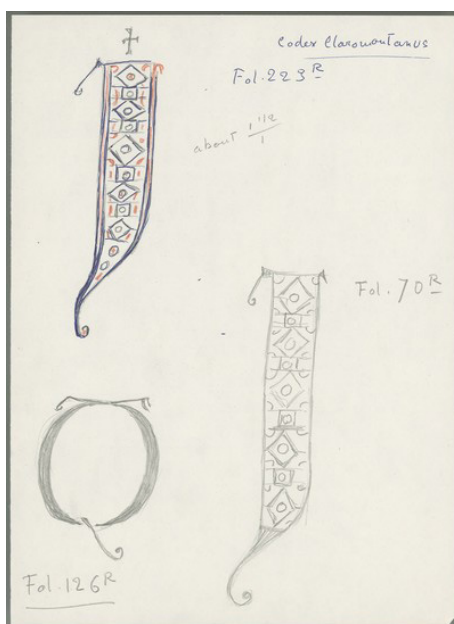


Fig 3 : Françoise Henry, Pencil study after *Manuscript Codex Claromontanus*, Vatican Library Fol. 223, Fol 70, Fol. 126 (Courtesy of University College Dublin Archives).

- 51 L. Mulvin, « Some Thoughts on Arthur Kingsley Porter and Françoise Henry as Transcultural Pioneers of Early Irish Medieval Art », art. cit., p. 44-47.
- 52 M. Stokes, *Six Months in the Apennines : or A pilgrimage in search of vestiges of the Irish saints in Italy*, London, George Bell & Sons, 1892, *Ead.*, *Three Months in the Forests of France : A Pilgrimage in Search of Vestiges of the Irish Saints in France*, New York/London, George Bell and Sons, 1895, p. 2-7; Pádraig A. Breathnach, « Irish Churchmen in Pre-Carolingian Europe », *Cumann Seanchais Ard Mhacha/Journal of the Armagh Diocesan Historical Society*, 11/2, 1985, p. 319-330.
- 53 M. Stokes, *Early Christian Art in Ireland*, op. cit., p. 26- 27. See also *Ead.*, Royal Irish Academy, Special Collections (Special List A042). Dáibhí Ó Cróinín, *Early Medieval Ireland 400-1200* [1995], London/New York, Routledge, 2016, p. 252-254.
- 54 Ludwig Bieler, *Ireland, Harbinger of the Middle Ages*, London/Oxford/New York/Toronto, Oxford University Press, 1963. Bieler also corresponded with Françoise Henry. See UCD Papers Of Françoise Henry, <https://digital.ucd.ie/viewmedia/ivrla:14054/canvas/ivrla:14063> UCD Archives, FH Papers were transferred from the UCD School of

highlight in the Initial. The influence of the study and reproduction of colour was significant, and the interconnections with carving were to be more fully explored by Henry, following Stokes's example, with the richness of Irish ornament in manuscript illumination considered a major achievement. Henry would later pursue this theme more fully in her monumental study on the Book of Kells⁵⁵.

Henry's doctoral thesis, presented under Henri Focillon at the Sorbonne, was titled *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de notre ère* (1933). This work became a major source book for later studies, produced in Paris in 1933 and dedicated to Focillon. It marked the beginning of her synthesis on Irish art and situated her approach through periodisation. To assist with the categorisation of sculpture, she presented subject headings such as curvilinear decoration and interlace, reminiscent of identifications from Crawford's earlier study on Insular patterns⁵⁶. In *La Sculpture irlandaise*, the content was established sequentially, with pictorial designs ranging from secular themes of hunting and war to Christian iconography, including Adam and Eve, the Twelve Apostles, David as a Harpist, and Crucifixion scenes, among others. These were represented in *La Sculpture irlandaise*, volume one, with black and white renders in line drawings of thematic scenes and photographs in black and white in volume two (see Fig. 2). Her simple drawings illustrated headline pages in the book and were reproduced to highlight subjects of the iconographic panels from the Irish High Crosses. The Flight into Egypt from Old Kilcullen, which remained unpublished, was left aside as an unresolved identification in the published informative table (see Fig. 2)⁵⁷. Through this method of observation and sketch drawing from life, she examined the manufacturing process of medieval figure sculpture and re-evaluated Irish High Crosses and their medieval sculpture as form and narrative were linked to meaning and symbolism. She separated this from the chronological discourse and viewed the artistry as stylistic layers, assisting in the creation of varied sequences of early Irish sculpture.

Henry's work overlapped with the publication of internationally renowned scholar Arthur Kingsley Porter (1883–1933), who was in Ireland contemporaneously⁵⁸. Henry was intrigued by Porter's linking of the sources of Irish High Crosses to Eastern Mediterranean sources rather than Carolingian imagery⁵⁹. Porter was invested in mythologising cultural memory, while Henry sought

Archaeology to UCD archives. I am grateful to the Archivist at UCD for kind assistance with these images. See also more generally, G. L. Micheli, « Recherches sur les manuscrits irlandais décorés de Saint-Gall et de Reichenau », *Revue archéologique*, 6^e Série, t. VII, 1936, p. 189–223; Jonathan J. G. Alexander, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, London, Harvey Miller, 1978, 6 vols., vol. 1, *Insular Manuscripts, Sixth to the Ninth century*, p. 76–77. For further ongoing research regarding Insular manuscripts on the continent and particularly, Vatican City, see Codices Online and University College Galway. <http://foundationsirishculture.ie/catalogue/>

55 See C. Thomas, <https://www.tcd.ie/library/early-irish-mss/margaret-stokes-a-scholar-from-howth/> and also Françoise Henry, *The Book of Kells: Reproductions from the Manuscript in Trinity College Dublin*, New York, Alfred Knopf, 1974.

56 H. S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament*, *op. cit.*, p. v.

57 F. Henry, *La Sculpture irlandaise*, *op. cit.*, p. 140.

58 *Ibid.*, p. 9 and p. 15–26. Arthur Kingsley Porter, *The Crosses and Culture of Ireland*, New Haven/London, Yale University Press/H. Milford/London University Press, 1931, pl. 186. See also for further reading by Arthur Kingsley Porter, and extensive library of publications: *Id.*, *Medieval Architecture, Its Origins and Development, with Lists of Monuments and Bibliographies*, New York, The Baker and Taylor Company, 1909, and *Id.*, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, Marshall Jones Company, 1923, 10 vols, vol. 2, Illustrations.

59 F. Henry, « Les Origines de l'iconographie irlandaise », *art. cit.*, p. 89. See also L. Mulvin, « Some Thoughts on Arthur

comparative methodology and regional characteristics in carvings rather than relying wholly on cultural memory⁶⁰. Porter and Henry held divergent views: Henry focused on the detail of the iconography of pictorial imagery of the Irish High Cross as a specific identity piece connected to Irish artistic tradition, with continuity as a major contributor. Her assessment of folklore tales as connective tissue, linked to the Ossory crosses, was highlighted as relevant yet not the main source of the iconography⁶¹. Henry's reading of folk mythologies and connections to local history and the evidence of the production of monuments and transfer of knowledge was a significant element in her methodology. Overarching themes of early Christian iconography derived from European sources and compared in metalwork and stonework combined as a comprehensive trend underlying cultural heritage and faith systems in Medieval Europe.

Henry's synergistic survey of Irish art resulted in a series of steps that began with the systematic treatment by drawing and photography of the surroundings and details of specific sites and monuments undergoing her survey. This pattern was repeated for her fieldwork, which was a systematic approach to field survey and assisted in drawing conclusions used to substantiate the connections of Irish art in Europe. She developed an ongoing discussion and debate in publications, as the continuity of content was chronologically presented and supported by stylistic images manifested and connected during her fieldwork, with a view to elucidating Irish art in the context of medieval art in Europe. This was an essential part of the production of her polemical *Irish Art* book of 1940⁶².

Henry's interests in Irish medieval art overlapped with the collection and sampling of monuments published by Crawford as a study of sculpture in 1926⁶³. In photographic terms, Henry's approach to studying a monument demonstrates an influence from Crawford's recommendations of using raking light and shade:

Kingsley Porter and Françoise Henry... », art. cit., p. 44-47.

60 Carole Neuman de Vegvar, « In the Shadow of the Sidhe: Arthur Kingsley Porter's Vision of an Exotic Ireland », *Irish Arts Review Yearbook*, vol. 17, 2001, p. 48-60. Porter determined this interpretation of an independent, autonomous Irish art, coinciding with the birth of the Irish Free State in 1922, combined with his interest in marginalized artistic developments such as Lombardic architecture, see A. K. Porter, *The Construction of Lombard and Gothic Vaults*, New Haven, Yale University Press, 1911, p. 1-24.

61 Rose Springfield with a note by Françoise Henry, « The Seven Bishops: a legend of Ossory », *Old Kilkenny Review*, Nr 1, 1946-1947, January 1948, p. 34-37. See also L. Mulvin, « Ireland and Europe: Transmission of Celtic Aesthetic in the early Middle Ages », in W. Hupperetz, L. Mulvin, M. Schmauder *et al.* (eds), *Crossroads... op. cit.*, p. 78-86.

62 *Irish Art in the Early Christian Period*, published by Methuen and Co., London, of Essex Street on the Strand in 1940, during the year of the WW2 London Blitz. It was illustrated with 30 collotype plates and text illustrations; it is dedicated to her devoted researchers Cecil Curle and Geneviève Louise Micheli. Henry relied on a simple Box Brownie camera work with 35 mm film and a ladder for aerial perspective. Photographic collection in UCD is essential for assessing Henry's oeuvre. Unfortunately, only around 200 have an indication of date but some of the descriptive fields may help in filtering. In addition, there are around 8 000 thumbnail images. For further information on UCD, Henry collection of archived photographs consult: Photographic Archive, UCD School of Archaeology, A/IE/295/1N – B/FR/251/10518N-C/ PT/533/10523P. This is a database of over 10,555 black and white photographs taken by Henry. I am grateful to Dr Conor McDermott and Professor Muiris O' Sullivan, UCD School of Archaeology, who freely gave of their time to enable access and free consultation of this archive. The ratio of photographs per subject is notable: Manuscripts 1 808; metalwork/Ivory/Textiles 1 060; Architecture and Architectural Sculpture 5 171; Sculpture 2 485.

63 H. S. Crawford, « A Descriptive List of Early Cross-slabs and Pillars », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 42, 1912, p. 217-244.

Photographs are the most accurate and satisfactory forms of illustration... Carvings of early date are generally so worn by the weather and have lost so much sharpness that they will not show at all clearly unless the light is just right both in quality and direction. It should be, at the same time, bright and diffused and should make with the plane of the surface an angle more or less acute according to the depth of the cutting and roughness of the stone⁶⁴.

Field notes for researching the fragmentary remains of the church at Aghowle, Co. Wicklow, are presented in these sheets (Fig. 4). As a method of working, Henry combined technical notes and observations from environmental descriptions to illustrated details, along with bibliographic details and drawings as well as photographs. The context of the setting was as relevant, and her written text served to position this building within the broader context of architectural history embedded in the wider narrative of European art. Her many publications, when taken together, form an extensive reference library, building a sequential structured dialogue between different art forms. This is featured within the pages of her many exceptional books and articles, as her work presented a new set of ideas to challenge existing theories of Irish art.

The preparation of a set of notes to publish Aghowle Church underlies a method of thoroughness: the photographs were fixed like a storyboard of ideas to the A4 sheet, and the drawings schematically reflect details of the church. The addition of a select bibliography and several photographs, one originally labelled 'H. S. Crawford, inside view,' suggests commonalities and shared practices, as she used Crawford's photograph in the final publication⁶⁵. Aghowle church was a long rectangular single cell with high gables and a granite west doorway, which had a decorated flat lintel outside and arch inside (Fig. 4)⁶⁶. The door was decorated with a Romanesque moulding on the outside. Crawford exerted considerable influence on Henry's methodology, and his photographic techniques had a strong bearing on Henry's work. The connection with the published works of Stokes and Crawford is of great significance in the growing discourse of the historiography of early Irish medieval art. Henry drew from their studies, combining technical notes, environmental observations, and illustrated details to form a chronology of Irish art.

In contrast, photographic images of the North Cross, Ahenny (Fig. 5), pointed to Henry's use of shadow and brightness caused by the light and shade effects of photography⁶⁷. The Ahenny North Cross, East face, in Henry's photograph, is at an angle viewpoint, with the setting giving a sense of scale and a shadow that gives depth to the interlace carving⁶⁸. In comparison, the photographic image used to present the impression of the High Cross by Kingsley Porter was a full-frontal exposure of Ahenny, North Cross, West face, from a photograph from the studio of Thomas Holmes

64 *Id.*, *Handbook of Carved Ornament*, *op. cit.*, p. 2, wrote about the significance of light and shade and the camera highlighting sensitivities of carving. Likely the Kodak Box Brownie was the camera in use.

65 F. Henry, *Irish Art*, *op. cit.*, p. 4, Pl. 32 is a photograph labelled in her notes H. S. Crawford, which suggested shared practices. Henry S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament*, *op. cit.*, see his notes on Ahenny, North Cross, p. 4-5. Tomás Ó Carragáin, « Skeuomorphs and spolia: the presence of the past in Irish pre-Romanesque architecture », in R. Moss (ed.), *Making and meaning in Insular Art*, Dublin, Four Courts Press, 2007, p. 95-109.

66 Royal Irish Academy, FH-B7_252_2 Aghowle (Wicklow).

67 George Coffey, *Royal Irish Academy Collection; Guide to the Celtic Antiquities of the Christian Period Preserved in the National Museum Dublin*, London, Hodges, Figgis & Co., 1909. Crawford learnt from his predecessor Coffey about the quality of light to make angles clearly, see H. S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament*, *op. cit.*, p. ix.

68 F. Henry, *Irish Art*, *op. cit.*, « North Cross Ahenny », pl. 38.

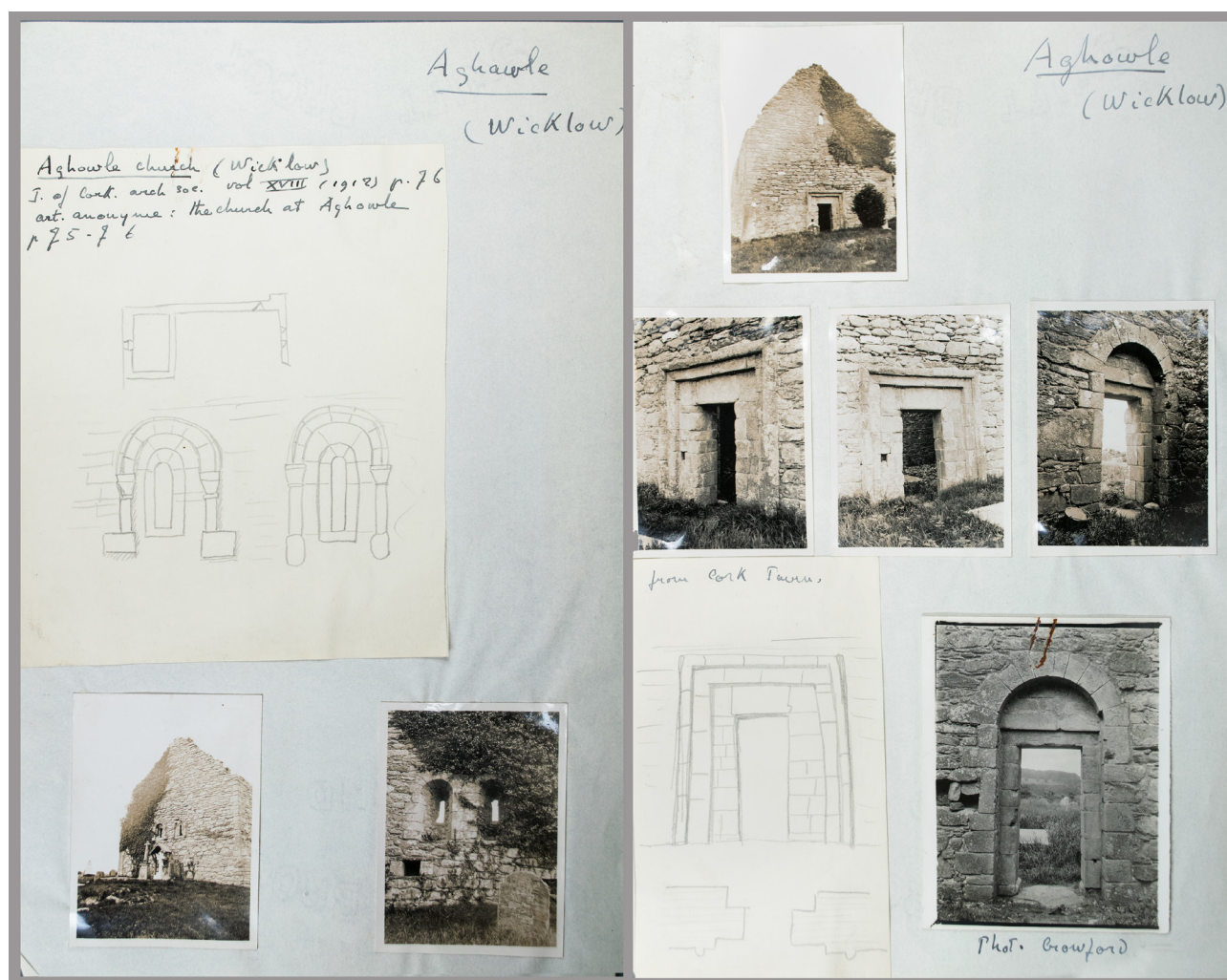


Fig 4 : Françoise Henry, Pencil Drawing, Ms. Notes, B/W Photographs, Aghowle (Wicklow (courtesy of Royal Irish Academy).

Mason (1877–1958). It strikes a dramatic frontal view but is less sharp than the angled from Henry's image⁶⁹. The overall quality of these photographs suggests that they were shot on medium or large format film with a good depth of field⁷⁰.

The photography in Henry's book *Irish Art* was a synergistic survey of visual media combined with text, organised under artistic and thematic headings: from Prehistory to Monasteries to European connections, sculpture, metalwork, illumination of manuscripts, and the presence and shifts represented by the Viking invasion, with the resulting dynamic decorative changes. Henry constructed a chronology for Irish Art matched with innate cataloguing skills, locating artefacts within an historical context. These elements underpin much of Henry's breadth of knowledge, inquisitive approach, and *métier*, as her own impressive diligence in recording art and architecture in context was apparent in this encyclopaedia of Irish art.

69 A. K. Porter, *The Crosses and Culture of Ireland* op. cit., p. 112-113. For details on Porter and his art historical contribution disappearance, Kathryn Brush, « German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 26, 1999, p. 7-36. Kenneth Conant, Edward Forbes, and Chandler Post, « A. Kingsley Porter », *Bulletin of the Fogg Art Museum*, vol. 3, No. 1, November 1933, p. 2-5. Lucy Costigan, *Glenveagh Mystery, the Life, Work and Disappearance of Arthur Kingsley Porter*, Dublin, Merrion, 2013.

70 A. K. Porter, *The Crosses, and Culture of Ireland*, op. cit., p. 112-113.

This was an innovative phase of discovery and scholarship in the historiography of Irish art and architecture, and this research project seeks to reveal connections between an established scholar of Irish Medieval art, from Focillon to Émile Mâle (1862–1954), whose study of medieval iconography



Fig 5 : Françoise Henry, B/W Photograph, Ahenny North Cross, East Face (courtesy of Royal Irish Academy).

was central to medievalist formation and value. The iconography of the Irish High Cross was yet to be fully elucidated and provided Henry with such a field of discovery. Her work entailed a more detailed extension into the exploration of the identity and iconography of the Irish High Crosses. In Henry's case, she worked to establish that their datable chronology was fundamental. Her skilful interpretation of text from the *Annales*, which affected the reading of the iconography, had a bearing on her view on ornament. This also linked her to Crawford, whose polemical study of the symbolism of Irish carved ornament proceeded from the Clonmacnoise Cross of the Scriptures to examining the profusion of spiral, star, and interlace patterns⁷¹. Crawford's collection of photographs is also a central thread in her reaction to the iconography of the Irish High Cross study. She would later publish an entire volume on the Irish High Cross in 1964, as a culmination of this historic venture relating to iconography and Irish medieval art⁷². Her theoretical approaches and methodologies to writing about the past are a necessary aspect of this investigation, as part of ongoing research elucidating her key role in the development of the study of Irish Medieval art history.

⁷¹ H. S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament*, *op. cit.*, p. 19: Ahenny interlace is referred to.

⁷² F. Henry, *Irish High Crosses*, Dublin, Cultural Relations Committee of Ireland at the Three Candles, 1964, Pl. 18, Old Kilcullen, Flight into Egypt panel.

Other scholars significant to Henry's writings in terms of historical enquiry were her contemporaries: notable among those in her circle was the influence of Harold Leask. Leask published several architectural history works, including a secular study on Irish Castles (Dundalk, Dundalgean Press, first edition, 1941). Leask referenced Henry's *Sculpture irlandaise* in his work⁷³. Henry's first major publication in English on Irish Art, from 1940, contained collodion photographs in black and white, with many drawings and text. Some of these images and photographs were used to introduce her UCD archaeology lectures, wherein she also established chronologies for early medieval buildings. Her considered historical representations and contribution to the discourse from a chronological sequencing perspective, together with Leask, created a timely architectural history discourse. They both approached Irish medieval architecture from structure and dating of early stone church buildings and expanded to the planning and design of early Irish monasteries to include architectural sculpture as decorative additive details, with the mapping of architectural detail. This was of accumulated value to Henry, who viewed the object and evolution of sculptural forms over elemental architecture⁷⁴.

Historical context of Ireland during the 1930s

Françoise Henry lived through a historic time of great upheaval, from the First World War in France (1914–1918) to Ireland's own tumultuous history as she arrived during the fledgling Irish Free State in 1926⁷⁵. It was a time of profound transformation, described by archaeologist Howard Kilbride-Jones (1907–1995) as a period of simplicity and of consolidation in an impoverished country where money was unavailable⁷⁶. After a decade of upheaval in Ireland, there was a promise of new beginnings following the War of Independence and an uncertain peace after the outbreak of the Civil War in 1922. The Provisional Government closed the Museum to re-open it in 1925 with the new title of National Museum of Ireland (NMI). The publication in 1932 by its Director, Adolf Mahr (1932–1937/1938), of a volume on Early Christian Art in Ireland, had a bearing on Henry's research, considering sculptural sources linked to the iconographic discourse and context⁷⁷. That same year, Françoise Henry gave a lecture at the Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences at King's College London on enamels, which was noted and attended by Kilbride-Jones and Mahr⁷⁸.

The first President of University College Dublin (UCD; 1908–1940), Professor of Engineering, Dr Denis Coffey, led UCD through some of the most tumultuous times and sanctioned a new course in the history of European Painting, established by painter Sarah Purser and Sir John Purser Griffiths,

73 H. G. Leask, *Irish Churches and Monastic Buildings*, *op. cit.*, p. 168.

74 F. Henry, *Irish Art*, *op. cit.*, p. 73-86.

75 <https://www.museum.ie/en-IE/Collections-Research/Art-and-Industry-Collections/Art-Industry-Collections-List/Other/Collecting-policies-of-the-Museum-through-the-year/1914-1927-The-Birth-of-the-National-Museum-of-Ireland>; P. Harbison, *The Golden Age of Irish Art, The Medieval Achievement, 600-1200*, London, Thames & Hudson, 1999, p. 2-15, and R. Moss, « Introduction : The Irishness of Medieval Irish Art and Architecture », in *Ead.* (ed.), *Art and Architecture of Ireland*, vol. I, *op. cit.*, p. 1-8, here 6-7.

76 Howard E. Kilbride-Jones, « Adolf Mahr », *Archaeology Ireland*, vol. 7, No. 3, Autumn 1993), p. 29-30.

77 Adolf Mahr, *Christian Art in Ancient Ireland*, Dublin, Stationary Office, 1932, p. 17-22. Adolf Mahr's volume was published on behalf of the Government of the Irish Free State.

78 F. Henry, « Émailleurs d'Occident », *Préhistoire*, t. II, fasc. 1, 1933, p. 65 sqq. See H. Kilbride-Jones, « Adolf Mahr », *art. cit.*, p. 29-30.

with Henry as the instructor⁷⁹. Returning to Ireland in 1935, Henry played a role in the development of the history of painting and archaeology from a European context. After the Irish Universities Act in 1908, academic roles were being established and defined for Humanities and languages. Dr Brendan O’Riordan was Assistant Keeper of the National Museum from 1927, and Professor R.A.S. MacAlister (1870–1950), a biblical archaeologist, was professor of Celtic archaeology at UCD from 1909–1943 and contributed to many excavations and worked at the Hill of Tara⁸⁰. Reliant on the archaeology world of MacAlister and O’Riordan, Henry developed a strong sense of her role and responsibility in teaching the history of works of art, much of this learned from the inspiring work of her grandfather. From an lecturer in the Department of French in 1934, her career developed in UCD and by the 1940s, she was lecturing in Archaeology and European Art, working on a study of Irish antiquities. She captured a large collection of photographs for use by her students. The illustrations of Irish art, mainly in the form of photographic negatives and prints, were available for viewing as part of the visual formation for enquiring art historians. The UCD Photographic archive is a testament to her exhaustive nature, as many monuments and sites in medieval Europe and museums were visited, recorded, and in the case of Ireland and Scotland, her extensive visits and excursions led to the gathering of a large number of photographs⁸¹. At the core of her methodology was the notion of comparison and an overlay of style. Some years later, Henry became Director of Studies in Archaeology and the History of European Painting. The nucleus of the History of Art Department (School of Art History and Social Policy) in University College Dublin is found in the Purser-Griffith lecture series on European painting, which she began in 1934.

At the outbreak of the Second World War, Henry immersed herself in the war effort, becoming part of the Commission for the Restitution of Cultural Material, the Roberts Commission for the care of monuments and cultural material heritage at risk⁸². This commission monitored and managed the safe security of artworks. In 1940, her first publication in English on Irish art was printed in London by Methuen and Co., under adverse conditions. Based in London, Henry continued to work from the Art Library of the Victoria and Albert Museum⁸³.

Chorographer, excavations and elucidation

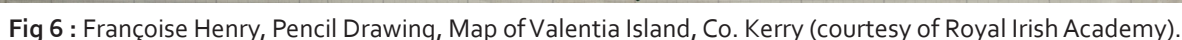
79 <https://www.dib.ie/biography/griffith-sir-john-purser-a3647>
<https://www.ucd.ie/arthistory/study/diplomapurser-griffithlectures/>
<https://www.ucd.ie/president/about/universityhistory/pastpresidents/drdenisjcoffey/>
<https://digital.ucd.ie/view-media/ivrla:14054/canvas/ivrla:14063>

80 Muiris O’ Sullivan, « R. A. S. Macalister », in P. Ní Chathain, S. Fitzpatrick and H. B. Clarke (eds.), *Pathfinders to the Past*, op. cit., p. 161-17.

81 See the FH UCD Photographic collection, UCD School of Archaeology: Dr Conor McDermott, archivist. Some 10,000 black and white photographs are collated and available online as thumbnails. It is an extensive catalogue of images and invaluable for the study of medieval Art In Europe, 1930-1980. Henry was present for the discovery of the Derrynaflan Hoard which is the last set of photographs that she entered into the archive, in 1980. Michael Ryan, « Ten Years of Early Irish Metalwork », *Irish Arts Review Yearbook*, 1994, vol. 10, 1994, p. 153-156.

82 Royal Irish Academy, FH/B3/74(1), for further details of the Roberts Commission involvement and letters of concern.

83 H. Richardson, « Bibliography of Dr Françoise Henry », art. cit.



84 FH_B7_268

viewed these surviving remains of the Gallarus Oratory, Dingle Peninsula, Co. Kerry as well as the stone beehive huts at Caherciveen, Co. Kerry, as construction, likening them to Skellig Michael in 1946 and 1947⁸⁵. The pattern was of remote identity, with the nature of sites questing from Caher Island beehives and Skellig slabs, likened to pyramids of schist, with the five huts 'covered by corbelled domes,' as she likened the Skellig large oratory to the shape of an upturned boat⁸⁶. Henry was prolific and profound in the writing arising from parallels in contrasting materials, as she knew the construction of shepherd's huts in Vaucluse. These comparative sites assisted her with interpretations of building techniques and enabled her to make comparisons when interpreting the dry-stone monuments in Skellig.

The same map style is also used in the layout of the Island sites for Inishkea North, with the use of pink and blue jotter squared paper noted to apply a grid onto which the scale of the map was realised with the North point and monumental details inscribed beside the roads or access and waypoints⁸⁷. In both cases, there was a chorographer's approach with visualising the geomorphology of the landscape and the monuments set within the landscape. The latitude and topography were also observed. Henry absorbed this technique from the systematic approach of Hubert. In 1937, she visited the island of Inishkea North (Co. Mayo), off the Mayo coast, in advance of excavations in search of early medieval remains. She found cross-slabs and enough evidence to return the following year and again in 1946 and 1950. She kept technical notes on the archaeological material but also personal journals recording her observations on the natural world and native culture. In parallel, she carried out a considerable amount of land survey and archaeological excavation at Glendalough⁸⁸ and excavations at Inishkea, which have since been published from 1937–1938 and 1945–1952⁸⁹.

Permission was sought from the National Museum in 1950 for Henry and a team of local men at Glendalough to row across the steep slopes of the southern edge of the upper lake to Temple na Scelig⁹⁰. Situated on a shelf above the south shore of the Upper Lake, surrounded by steep cliffs

85 F. Henry, « Early Irish Monasteries, Boat-Shaped Oratories and Beehive Huts », *Journal of the County Louth Archaeological Society*, 1948, vol. 11, No. 4, 1948, p. 296-304 and *Ead.*, « Early Monasteries, Beehive Huts, and Dry-Stone Houses in the Neighbourhood of Caherciveen and Waterville (Co. Kerry) », *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, vol. 58, 1956-1957, p. 45-166.

86 M. J. O' Kelly, « Church Island, near Valentia, Co. Kerry », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 59, 1958, p. 55-57.

87 <https://www.ria.ie/news/library-library-blog/french-art-historian-ireland-o>

88 Antony Corns, Gary Devlin, Conor McDermott, Mathew Seaver, Rob Shaw and Graeme Warren, « Temple-na-Skellig, St Kevin's Bed, Glendalough », *Archaeology Ireland Heritage Guide*, No. 94, 2021, p. 1-3. For more reading, Charles Doherty, Linda Doran and Mary Kelly (eds), *Glendalough: City of God*, Dublin, Four Courts Press, 2011, p. 2-35.

89 F. Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 75, 1945, p. 127-155; *Ead.*, « Early Christian Slabs and Pillar Stones in the West of Ireland », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 67, 1937: 265-279. See also detailed characterisations Barbara Wright (ed.) « Francoise Henry, *Les Îles d'Inishkea. Carnets personnels*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2012 », *Irish Journal of French Studies*, vol. 13, 2013, p. 180-182 and Janet Marquardt, *Francoise Henry in Co. Mayo: The Inishkea Journals*, Dublin, Four Courts Press, 2021, p. 1-22.

90 <https://glendalough.wicklowheritage.org/topics/archaeology/a-monastery-among-the-glens>

and only approachable by boat, this was the most westerly of the churches at Glendalough, partly reconstructed in the twelfth century as a small single-celled rectangular structure with a twin-light window in the east gable, similar to nearby St. Saviour's church.

Henry and Ireland's contribution to Europe

After the Second World War, Henry returned to Ireland to take up her teaching position again, which comprised a long duration in a post at UCD, the UCD Department of Archaeology and UCD Department of Art History in 1966. An investigation into her circle serves to establish a forum for the historiography of Ireland's Medieval past. The culmination of her publishing career was the three-volume work in French and English, which appeared between 1963 and 1970, examining thematically and chronologically Irish art in the early Christian period, during the Viking invasions and in the Romanesque period⁹¹. Henry's contribution was to the concept of 'Celtic art,' presenting a unity as a consecutive whole to early Medieval art, with several continuous interconnected strands to give a clear view of the development of Irish art. This direction also underlined the contribution the art of Ireland made to the European stage. This periodisation was relevant from the advent of Early Christians to the arrival of the Anglo-Normans. The series on Irish Art was a three-part set, yet each volume was standalone, and each had an index of sites and monuments. Primary sources and textual sources were investigated, followed by manuscript exploration and metalwork with iconographical detailing to assist in the interpretation of carving. This was an encyclopaedic endeavour, with detailed interest in architectural sculpture, featuring stone crosses and other inscribed material, serving as an anthology for scholars and students of art history and archaeology⁹².

This technique of synthesis was a central element to Henry's œuvre, using photography, full-size colour plates, black and white photographs, maps and drawings emphasised by Henry, presenting Ireland's art historical contribution, which had previously been approached from the view of an outsider rather than as an integrated and significant player in the formation of European cultural heritage.

Conclusion

Henry's investigation from the making of Irish stone carving and the iconographical motifs connected to monastic sites was groundbreaking. Her later books demonstrated a significant contribution to Irish material to the art of Europe, spanning from the early Christian period to the coming of the Normans in the twelfth century. Her original approach to the categorisation of ornaments in Insular manuscripts, considered in relation to the profusion and production of

91 F. Henry, *L'Art irlandais*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1963-1964, 3 vol.

92 This trio of volumes were published in France in 1965-1970 in English to trace the development of Irish Art. *Irish Art in the early Christian Period to 800 AD*; *Irish Art during the Viking Invasions 800-1020 AD* were later complemented with *Irish Art in the Romanesque Period 1020-1170 AD*. The volumes featured black and white and colour and monochrome plates printed by les Presses monastiques and l'imprimerie Darantière, Dijon, France.

illuminated Insular manuscripts, especially with the scribes and their individual artistry in mind, was novel. This singular view of identity led to the observation of certain typologies of ornament, spanning from interlace to zoomorphic to anthropomorphic patterns, bridging from her early work on carved sculpture to her monumental study on the Book of Kells. Françoise Henry came to Ireland as a young student and became established at University College Dublin as a Director of Studies, working in the French Department and in the School of Art History in 1966.

From the published works, archival records and the substantial collection of field notes in the Royal Irish Academy and papers and photographs in University College Dublin, the dedication of Henry and her commitment to the study of Irish medieval art are evident. Her legacy exists in her works, which formed the basis and framework from which the subject was debated, with many representations of projects and extensive literature briefly demonstrating the range of activities and aspects of investigation that were part of her ongoing research. The multi-faceted approach, ranging across disciplines, demonstrates Henry's theoretical approach and methodology to writing about the past. Her energy and powerful mind demonstrated an expansive ability to bring together a broad spectrum of ideas and pioneering key research elements into her written work. Her connection to the earlier published works of Margaret Stokes is significant in the historiography of Irish early medieval art. Both were independent women who achieved new insights. Margaret Stokes raised empirical questions concerning style, external influences, and the impact of Irish peregrination in Europe during the Carolingian period. Henry continued this line of inquiry, focusing on the development of Irish art and the degree of influence that could be measured. This was a pioneering phase of discovery and scholarship in the historiography of early medieval Irish art and architecture. Henry, in her method of working, created explanatory drawings, translated inscriptions in situ, visited sites, and recorded stone sculpture and architectural details, also using photography techniques to highlight the details. Characterised as a 'femme des champs,' Henry laboured 'in the fields' with energy and synergy, as a contemporary quaestor creating a eulogy to times past and with the painterly style of a modernist painter—a woman writing about the art, architecture, and sculpture that characterised Irish medieval art.⁹³ Thus, Henry recorded and developed the field of scholarship of Irish art. By her eminent work, Henry was a legendary figure who deserves great recognition for her service to Irish art and European cultural heritage.

93 A recent painting by Margaret Stokes (1915-1995) of a doorway from Françoise Henry's house in Lindry in Burgundy where Henry died in 1982, has surfaced. Stokes was a cousin of the Irish artist Mainie Jellett (1897-1944), who gave her art lessons from an early age. Stokes was a pupil at The Royal Hibernian Academy School and she won the Purser Griffith Scholarship. She Glasgow School of Art and later went to the Edinburgh College of Art where she studied W. G. Gillies, the distinguished Scottish painter. She returned to Dublin and taught at Alexandra College. This connects Henry to the dynamic group of modernist painters in Ireland. Margaret Stokes was first influenced by her cousin, Margaret Stokes' work was featured in 'Irish Women Artists: 1870-1970' exhibition (2014). <https://www.ria.ie/blog/a-french-art-historian-in-ireland/>

Françoise Henry, William O'Sullivan and the *Book of Kells*

Bernard Meehan

On 28 October 1974, the year of her retirement from University College Dublin, Françoise Henry could relish the publication of perhaps her most enduring work. Her illustrated volume on the *Book of Kells* opened up the exotic visual world of that great early medieval gospel book (Trinity College Dublin, MS 58) to a large audience.¹ As she had remarked some years earlier, the *Book of Kells* is 'not simply a manuscript with some pleasant pictures. It is a whole world, complexe [sic], strange, sometimes mysterious'.² Her study was essentially a commentary attached to reproductions of ninety-three pages, six half pages and thirty plates of enlarged details, rather than a facsimile of all 340 surviving folios. It was, however, a splendid production, with a slip case and marker ribbon. Many who own it think of it as a copy of the entire manuscript and an object of great value. I have often been approached by members of the public, whose copy is a treasured family possession. Her work has been in my thoughts for some time, as the book I produced, with the same publisher, in 2012, was conceived by Thames & Hudson as a direct market replacement for it.³ I emphasise the term 'market replacement', as both books are, to a significant extent, commercial products as well as treatises springing from the pure waters of academia. Her 1974 book has admirable qualities and set the agenda for the study of the *Book of Kells* for many years, with its informed judgements and its wide range of comparative references. It was illustrated copiously with photographs and with her own drawings, some of which contain an element of interpretation, and are all the stronger for that. Her study was written clearly, in a style that is engaging, memorable and entirely enviable, given that English was not her first language. From the first reviews, it was seen as authoritative: 'a model of scholarly objectivity... not only a pleasure to the eye but stimulating and engrossing to

1 *The Book of Kells. Reproductions from the Manuscript in Trinity College Dublin; with a Study of the Manuscript by Françoise Henry*, London, Thames & Hudson, 1974. A version of this paper formed part of my talk, 'Eighty Years of the Book of Kells', the Helen Roe Memorial Lecture, at the Royal Society of Antiquaries of Ireland, on 29 May 2014. I acknowledge the following permissions: the Board of Trinity College, the University of Dublin, to quote from unpublished material at Trinity College Library; the Royal Irish Academy to publish extracts from papers of Françoise Henry; and Thames & Hudson to publish their photograph of Eva Neurath.

2 RIA, FH/B13/391(17).

3 Bernard Meehan, *The Book of Kells*, London, Thames & Hudson, 2012; *Das Book of Kells. Das Meisterwerk keltischer Buchmalerei*, Freiburg im Breisgau, Herder, 2012; wbg Edition, Darmstadt, 2018; *Il Libro di Kells*, Genoa, Marietti, 2012; Tokyo, Iwanami Shoten, 2015; and a corrected edition: *Le Livre de Kells*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2018. Editions other than English-language are by arrangement with Ultreya, Milan.

the mind', in the words of John Beckwith writing in *The Times Literary Supplement*.⁴ That was how most saw it. Brian Fallon in the *Irish Times*, on the other hand, knew that he should not 'carp', as he put it, but he did so anyway:

Dr Henry's chapters are essentially a précis of what is already known about the *Book of Kells*. It is highly unlikely now that we shall learn anything more about its history, or gain any more insights into the mind and styles of the men who created it... Her own analysis has become the standard one over the years, and after further examination she finds that she has changed her mind very little.⁵

Fallon found it to be no more than 'a typical deluxe art book... and as such it is rather on the expensive side'. Its selling price, £29, was 'a daunting affair for the ordinary buyer', he declared.

It is true that the book incorporated judgements she had formed many years earlier and had expressed not only in her 1967 book, *Irish Art during the Viking Invasions*, but earlier again in her 1940 study, *Irish Art in the early Christian Period*, both published by Methuen. In this and other respects, her 1974 book was long in the making. It generated a great deal of correspondence, some sections of which I have consulted formally, among Françoise Henry's papers at the Royal Irish Academy,⁶ and other elements informally, in a departmental file in Trinity College Library,⁷ where I worked for many years. The impetus behind her book was that Trinity College, and numerous publishers, were long aware of the inadequacies of the black and white facsimile of the entire manuscript that had been published by Urs Graf Verlag in 1950.⁸ It left much to be desired both in its images and its text, and it was out of print, but all parties took a long time to make up their minds about what to do. There had been two short publications, neither of them satisfactory from the commercial or academic angle: one in 1961, by George Otto Simms, Church of Ireland Archbishop of Armagh: it has frequently been reprinted;⁹ and in 1965 a UNESCO publication by James Johnson Sweeney, *Irish illuminated manuscripts of the early Christian period*,¹⁰ which had only twenty-five pages of text, and had little substance.

As far back as 1957, Françoise Henry had been discussing a study of the *Book of Kells* with Walter Oakeshott, for inclusion in his series, *The Faber Library of Illuminated Manuscripts*. In February 1961, Oakeshott felt that she could produce a text almost out of her head.¹¹ His plan was that it would appear close to a volume on the *Book of Durrow* by Rupert Bruce-Mitford of the British Museum. Françoise Henry agreed that she had the elements of a text more or less worked out,¹² as she was

4 *Times Literary Supplement*, 1 November 1974, p. 1235.

5 *Irish Times*, 1 November 1974.

6 Royal Irish Academy, FH/B13/389-98.

7 It is regretted that due to preparation for major building work taking place in Trinity College Library from 2021, it has not been possible to gain access to the correspondence for a final checking of details before publication of this paper; thus, the general citation 'TCD Library correspondence' is used below.

8 *Evangeliorum quattuor Codex Cenannensis*, ed. Ernest Henry Alton, Eric Milner-White, Peter Meyer *et al.*, Bern, Urs Graf, 1950-1951, 3 vols.

9 George Otto Simms, *The Book of Kells. A selection of pages reproduced with a description and notes*, Dublin, Dolmen Press, 1961.

10 James Johnson Sweeney, *Irish illuminated manuscripts of the early Christian period*, London, Collins/UNESCO, « Fontana Unesco art books », 1965.

11 RIA, FH/B13/389 (1).

12 RIA, FH/B13/389 (2).

preparing lectures for the Royal Academy exhibition in London of Trinity College Dublin's treasures that year (the exhibition was staged with the aim of raising money to build a new library); but by the end of the year, she was bowing out, as Faber were offering only eight plates, not enough for her to represent the manuscript's complexity or lack of cohesion.

While, sadly, I never met Mlle Henry, I have a strong sense of her personality from her correspondence with my predecessor William (Billy) O'Sullivan (1921-2000), whom I succeeded as Keeper of Manuscripts in 1983 following his retirement and with whom she was on the most affable terms (fig.1). The correspondence does a lot to bring their personalities to life. O'Sullivan had been Assistant in Charge of Manuscripts from 1954, his designation being changed in 1961 to Keeper of Manuscripts, and he must have known Françoise Henry from the early 1950s, if not earlier.¹³ They held similar views both on manuscripts and on those with whom they interacted, and his persuasion and support helped the book through publication. Her work was free of the 'rash fancies



Fig. 1 : Portrait of William and Neans O'Sullivan, 1960'. (Private collection)

of a James Johnston Sweeney',¹⁴ for example, as O'Sullivan put it. They shared an intense interest in gardening, and talk about plants is entwined, almost, one might propose, like interlace in an Insular manuscript, around the discussion of what kind of book she would produce. 'I have put a couple of the Neapolitan cyclamens into your little pots',¹⁵ O'Sullivan told her in 1971; 'besides the sour cherry', he asked hopefully, 'could I have a tiny piece of your violet phlox, and also the blue-lilac one that flowers late?'.¹⁶ When they raised their heads from gardening, their letters are shot through

¹³ A brief account of his career is in *Irish Society for Archives Newsletter*, Autumn 2021.

¹⁴ TCD Library correspondence.

¹⁵ RIA, FH/B13/393 (19).

¹⁶ RIA, FH/B13/393 (16).

with barbs aimed at those around them. It has been difficult to resist including some of these comments, if only because it was as much due to the perceived inadequacies of other scholars as to her own qualities that Françoise Henry was given so much encouragement to write the book. It also helped enormously that she saw the *Book of Kells* as having been produced in Ireland rather than in Northumbria or Pictland or another equally unacceptable location. Such views were fashionable in English academic circles, though not in Ireland, and had received a boost from a 1972 publication by the palaeographer Julian Brown.¹⁷

To provide a brief backdrop to the relationship, I backtrack to 1961 and Trinity College's exhibition at the Royal Academy in London. There was great excitement in the air. As Françoise Henry put it, 'The *Book of Kells* is fast becoming London's new Baby Panda and in such cases they completely loose [sic] their heads'.¹⁸ The lectures, by leading experts, were packed out. No speaker escaped comment. When Arthur Aston Luce, Professor of Philosophy at Trinity College, provided a lecture on the *Book of Durrow*, O'Sullivan needed only to say, 'Luce was himself',¹⁹ while Neans O'Sullivan, the Irish scholar and Billy's wife, remarked, '1 hour 20 minutes of Luce rhetoric! The performance was high class but, needless to say, quite unscholarly and Francis [Wormald] provided a nice douche of reality at the end'.²⁰ Due to high demand, Françoise Henry's lecture on the art of the *Book of Kells* was repeated, and so was Rupert Bruce-Mitford's lecture on the Lindisfarne Gospels. O'Sullivan remarked that Bruce-Mitford's British Museum colleagues had reported that he 'has given this lecture 3 times already without getting to the end, and they are coming again in the hope that he will really finish this time'.²¹ Françoise replied that if Bruce-Mitford were to finish his lecture, he would be on his feet for more than two hours; she had once sat through one hour and 30 minutes of his talk but he was still far from the end.²²

Discussion of a new *Book of Kells* publication resumed later that decade. By 1968, Faber tried again, with an offer of twelve colour plates, plus twenty-four black and white plates, if Françoise Henry could deliver 16-20,000 words in fifteen months' time. The selling price was to be sixty-three shillings. Again, this did not happen. Meanwhile, Braziller had long been trying to make headway on an agreement, but in June 1970 they were turned down, even for a smaller book. By then, negotiations with Thames & Hudson had been going on for the best part of a year, with the publisher promising something that, while not a facsimile, would be, they claimed, 'quite magnificent looking and absolutely authentic',²³ though 'a monumental task'.²⁴

By October 1969, still nothing had been resolved. Trinity's Librarian, Denis Roberts, reported to the College Board on the state of play with all parties:

17 Thomas Julian Brown and Christopher D. Verey, 'Northumbria and the Book of Kells', *Anglo-Saxon England*, 1, January 1972, p. 219-246.

18 In TCD MS 11134.

19 RIA, FH/B13/391(5).

20 RIA, FH/B13/391(6).

21 RIA, FH/B13/391(10).

22 In TCD MS 11134.

23 TCD Library correspondence.

24 RIA, FH/B13/393(4).

1- There were active negotiations with Irish University Press over a facsimile, but the test results were not satisfactory.

2- A firm called Associated Trapinex, based on the Shannon Industrial Estate in Co Kerry, offered to make a facsimile that would sell for £500. They got nowhere.

3- There was also Studio Vista, the company which, under another name, had published Sir Edward Sullivan's book on the *Book of Kells* in 1914.²⁵ They proposed to combine some of the Urs Graf facsimile blocks with a revised text. This had been under discussion since 1962 but it was taken even less seriously than Faber's 1957 proposal.

4- Further again down the scale of serious was the proposal by the shop manager to combine the Urs Graf pages with a text by George Otto Simms. O'Sullivan, who favoured a more rigorous approach, responded with the comment that he did not 'think the Library should do anything to encourage the Archbishop to further efforts'.²⁶

5- And lastly, there was the proposal from Thames & Hudson for a book to sell at around 12-15 guineas, with Françoise Henry envisaged as the author, though, as Denis Roberts commented to the publisher, 'Mlle Henry is always a little unwilling to part with her work while she believes it can still be improved', an approach which the publisher disparaged as 'perfectionism'.²⁷

It was decided to set up a small working party to look at all proposals. The working party was to bear in mind the need for high standards of scholarship and reproduction, along with satisfactory financial returns to Trinity College.

By July 1970 it was clear that Thames & Hudson's proposals were progressing in a way that was agreeable to all parties. They maintained in a letter to Françoise Henry that their efforts would result in 'a notable public service [and] a very handsome book,'²⁸ and that she was the only person who could take it on: 'there is no scholar other than yourself who could possibly do justice to the task',²⁹ they gushed. At the root of discussions was the supposition on the Trinity College side that the publisher wanted simply 'a lavish picture book', whereas the College required 'a new study of the manuscript'³⁰ to go with it, and Françoise Henry's participation was essential. She could do it, O'Sullivan insisted, in a 'penetrating yet balanced way'.³¹ He had to keep encouraging her: the book, he said, will be 'really exciting, something altogether fresh and new'.³²

In August 1970 she agreed to finish by the end of 1973, allowing herself a generous preparation time. But it was achieved, like so many books, not in a sustained, relaxed campaign, but in competition with the messiness of life. She was teaching; she was travelling; she had bouts of illness and infirmity; she was worried about her house on Mespil Road in Dublin: it had been bought by the Irish Life insurance company and they wanted to knock it down; there were many and varied discussions, compromises and stand-offs with the publisher; and there were her gardening

25 Sir Edward Sullivan, *The Book of Kells*, London/New York, Studio Publications, 1914.

26 TCD Library correspondence.

27 *Ibid.*

28 RIA, FH/B13/393(4).

29 *Ibid.*

30 RIA, FH/B13/393(9).

31 *Ibid.*

32 RIA, FH/B13/393(54).

obligations: 'you remember your plan to take some suckers off the dark purple lilac',³³ O'Sullivan reminded her. On occasion, gardening presented an obstacle rather than a diversion: 'Excuse the handwriting—I fell in the rose-trees and I sprained a thumb',³⁴ she explained to O'Sullivan in 1972, an excuse which more than matched his own for poor handwriting back in 1961: 'Forgive the pen but it is new and I've not yet broken it in.'³⁵

Throughout long discussions, the publishers did everything they could to get her to commit to one condition in particular: they wanted extended captions to the plates, but persistently she refused: 'This I am not prepared to do. It is not that kind of book, and after all the average public is not quite so stupid as all that'.³⁶ In reading their wrangling over captions, I realised that, when my book appeared thirty-eight years later, the publishers at last had got what they wanted, as I was perfectly happy to provide long captions. There were also differences of opinion over where details of pages should go: whether they should be interspersed with full pages or placed in their own section. O'Sullivan was concerned that, 'the mixture of whole pages and details might be confusing for the unlearned'.³⁷ Françoise Henry started to doubt if Thames & Hudson were the right choice: 'Have Braziller been squashed? Have Faber been dismissed completely? From T&H I want facts, not pats on the back'.³⁸

By the early Summer of 1972, the publisher had become worried about progress, and here Mrs Eva Neurath (1908-1999), the redoubtable owner of Thames & Hudson, steps into the tale.³⁹ (fig. 2) Born and raised in Berlin, Eva, her second husband Wilhelm Feuchtwang, son of the chief rabbi of Vienna, and their son Stephan left Berlin for Rotterdam in 1938, on the day of the Anschluss, in flight from Hitler. They escaped arrest by only a few hours. A year later, the family travelled to London. To break the impasse, Mrs Neurath proposed that she visit Françoise Henry in her fastness in Burgundy. As Françoise reported to O'Sullivan in June, 'Mrs Neurath is on the warpath'.⁴⁰ Visiting France was the only way to be sure of a conversation, as Françoise Henry had no phone in her home at Lindry, about 12 km west of Auxerre. Where Mrs Neurath should stay was an immediate issue: 'I hardly think Auxerre will come up to her standard of hotel. There used to be a 4-star hotel, but... there being only one Aga Khan and one Shah of Persia in the world, and they not *always* on the roads of Europe, it has had to close its doors and be turned into an insurance office'.⁴¹

She suggested a hotel in Vézelay which 'would come up to standard and could cope with [Mrs Neurath's] Rolls Royce without having to leave it to the tender mercies of the public in the street'.⁴² Vézelay is a good hour away from Lindry, even in a Rolls Royce, and that may have been

33 RIA, FH/B13/393(49).

34 TCD Library correspondence.

35 RIA, FH/B13/391(5).

36 TCD Library correspondence.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 <https://www.theguardian.com/news/2000/jan/06/guardianobituaries>, consulted October 2021.

40 TCD Library correspondence.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*



Fig. 2 : Portrait of Eva Neurath (Courtesy of Thames & Hudson)

a factor in her considerations. She would, she said, offer to put up Mrs Neurath herself, but she had no bathroom, which 'doesn't make the practical side of life easier', and in any case, she added mysteriously, 'do you remember the to-do about traffic noise?'⁴³ In the end, the visit – or perhaps it should be looked on as a summit – was a huge success and allowed progress to be made on issues of design and the choice of pages to be reproduced. In both these areas Françoise Henry succeeded in getting her own way, something that clearly meant a great deal both to herself and to Mrs Neurath. To give a flavour of the visit, here follow excerpts from a long, excited letter she wrote to O'Sullivan after Mrs Neurath's departure:

Dear Billy

Ouf! Mrs Neurath has come and gone! I am limp! But it has been worth it in every way.

This is how it went: she landed in Calais about midday on Monday, complete with Rolls (bright red), chauffeur driven, a young friend called Suzy who was going to visit her young man in Flavigny, and a great thirst for seeing French cathedrals. So she made a bee-line for Reims. God knows when they arrived there. God knows when they left. In any case, when they reached Flavigny, it was pitch-dark. Fortified gates, old houses, all very nice in the headlights. [...] I suppose a good deal of talk, but no supper. [...] When finally they reached Vézelay, it was well after midnight, and according to French

43 *Ibid.*

provincial custom, the place was closed, locked, and deaf to all knocking, banging, etc. So they went back to Avallon. All the hotels had notices: 'full'. So about 2 a.m., back in Vézelay, and nothing for it but sleep in the car!! (no supper, remember!).

It doesn't matter really: the woman is as tough as an old cart horse, and after that day of travelling and that night of not sleeping, she was still able for such a dose of work that she nearly had me collapsed (and she hardly younger than me).

At this date, Mrs Neurath was 63, and Françoise Henry was all of 70. She continued:

We did the whole list of plates, of which I am sending you a copy.

On Wednesday, I spent all the morning making models of plates with enlargements, which she came to inspect after giving a look at Auxerre. On Thursday she went to Bourges whilst I was concocting more models and came back so entranced that she was ready to accept all my arrangements.

You see, she volunteered towards the end the information that she was a Prussian. I had guessed it already.⁴⁴

In Françoise Henry's telling of the discussion, [Mrs Neurath] had arrived with a horrid pattern of a grid where she intended to march the Kells cats, dogs, snakes, mice and butterflies as if they were Frederick II's regiments. Quite simple really. You make the grid, which contains a well-balanced arrangement of eight, six or four equal compartments. Then you enlarge all the wretched zoo to any odd size which will make them fit.⁴⁵ In other words you press the book into your categories instead of accepting its own. The zoo didn't like it, –neither did I, –and I felt there was a lot of angry meowing, hissing, growling somewhere in the background.

So I went inventing irregular shapes, –or at least taking them from the book, and by a fluke she was so startled that she liked it. The whole thing, book, cathedrals and countryside heavy with the last hay and the first harvest, had been I think quite an experience to her, and she was blossoming out every minute. She is really very pleasant, and not at all as formidable when immersed in the country [...].

After further comments, Françoise signed off, with a phrase which she had probably learned in Dublin: 'So there you are.'⁴⁶ In view of her experiences, she might well have taken issue with the entry on Eva Neurath in the *Oxford Dictionary of National Biography*, which proclaims her, 'the aesthetic visionary behind such works as *The Book of Kells* (1974) and *The Bayeux Tapestry* (1985)'.⁴⁷

On receiving Françoise Henry's account, O'Sullivan wrote to Mrs Neurath, briefly and disingenuously: 'I hear from Mlle Henry that you had an enjoyable time in Burgundy as well as putting in some hard work on the plates'. The 'Auxerre Accord', as it might be termed, held firm. It was invoked the following year, when Thames & Hudson's designer questioned the order of plates. O'Sullivan warned him that it had all been settled 'in France', and any changes would have to be taken up with Françoise Henry. The publisher retreated.

The agreement had allowed photography to start in the Library in August 1972. It went on sporadically until December. Letters concerning the production process have the feeling of another age in more ways than one, with their discussion of plates on cylinders; measuring of leaves against images; absence of phone contact; and the reliance on post for sending documents. A record made

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ This is an apt description of pages in *Evangeliorum quattuor*, *op cit.*, vol. 3, Introduction.

⁴⁶ TCD Library correspondence.

⁴⁷ <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/73686>, consulted October 2021.

at the time of the photographic schedule makes it all seem even more distant. Dates and details of the pages photographed were recorded in the Library in a diary for the year 1928, in which '28' was crossed out and replaced with '72'. This was typical of O'Sullivan's urge never to waste anything, but it must have been a little disconcerting, even then, to be making notes in a day diary, which provided reminders of recent, key historical information, like Nigeria's annexation by the Crown in 1899, or the attack on England by eleven German airships in 1917, along with reminders of all current horse race meetings.

By April 1973, when her draft was close to completion, Thames & Hudson still had not given up the hope of expansive captions, allowing Françoise Henry to return to a familiar theme: 'I think that at the back of it all there is a good deal of complete bewilderment on the part of Mrs Neurath in front of things which have a certain elasticity. The orderly regiments of Frederic II, that's what, unconsciously, she can't get out of her mind'.⁴⁸

Moving the story forward to 1974 and the production of the book, there was a problem with the collation map (the diagrammatic representation of the structure of the manuscript). She found it hard to understand the distinction between the original structure as conjectured by Roger Powell, who had rebound the manuscript in 1953, and the physical structure which Powell had to impose on the manuscript to provide a functioning binding. In April 1974 Powell visited Thames & Hudson and reported to O'Sullivan that, 'the colours are good, and I am very pleased they are not mounting the plates in an album as was done with the facsimile',⁴⁹ but there was confusion over the collation map, as Françoise Henry had made a few errors. 'I gathered that they find her "difficult"',⁵⁰ Powell suggested. Thames & Hudson were not, he said, looking forward to meeting her in Dublin. O'Sullivan sprang to her defence: 'The M-K [Ian Mackenzie-Kerr, of Thames & Hudson] v FH trouble is two-sided. I have been hearing the other side. How they changed the text without understanding it and sent it off to the printer without her seeing it... It is a very delicate matter... it is tricky'.⁵¹ In a scribbled footnote, he added, 'they have met here and all will be well with the collation'. That, unfortunately, turned out not to be the case, as a few errors were carried over into the published volume.

As with so many books of this type, where the aim is to represent an object of beauty in an appropriate way, but to a deadline, there were snags, pressure points and differences of opinion. In the same month, April 1974, the publisher began to generate publicity material and to incur O'Sullivan's scorn. Their first attempt told the buying public that the *Book of Kells* is, 'the largest in size, the boldest in ambition. It is ageless, unsurpassed, unsurpassable'. O'Sullivan did not dispute that, but when they said that pages of the book show, 'the Virgin, Christ, the Evangelists, ... while others swarm with delightfully unexpected animals disporting themselves around initials or along margins', they might have known better: 'I think it will jolt most Christian readers to find the Virgin

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Trinity College Dublin, MS 10525/1/416.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Trinity College Dublin, MS 10525/1/417.

placed before Christ',⁵² he said—somehow, they resisted pointing out to him that that is exactly where the Virgin is placed in the *Book of Kells*—and he reminded them that placing animals in margins was largely a Gothic device. When the proofs started coming back, O'Sullivan was in his element:

We are not quite as delighted as you are... We are very conscious of the effort I made... to try to get the dominant blue right on such an important page as the opening of Mark, but there has been no correction of this colour.⁵³

In one set of comments, he ranged across the colour spectrum:

there has been a welcome loss of overall pinkiness... however, this has been accompanied by a cooling down of the plates to a level well below that of the MS, whose warmth perhaps relies on yellow in the vellum rather than pink... [and] in all of these pages the blues are too green.⁵⁴

As he reported to Roger Powell, 'I have been simply slaving over [the colours] and have just finished two days hard slog with the Swiss printers'.⁵⁵

The text was finalised in June 1974, though not without difficulty for the author, now in her 73rd year, as she had been hampered by the aftermath of Loyalist paramilitary bombings, the previous month, in Dublin and Monaghan which killed thirty-four people and injured almost three hundred more.⁵⁶ She explained to O'Sullivan that she 'got into a complete tangle after the bombs, as I still had a lot to do in the Academy, but the bus strike and the interdiction on parking made it harder and harder';⁵⁷ and, on top of it all, her legs, as she put it, 'began to refuse service'.⁵⁸ Thames & Hudson, she said, 'then got completely frantic in their usual way... and sent Mrs Neurath's chauffeur as a messenger to collect the TS—by air to Geneva, and then by car... (he had probably never heard of Orly)'.⁵⁹

It all worked out in the end. The publication even survived a near-panic over the sizing of the images when it was realised that some pages had variations from actual size of up to 5 mm, or three per cent. While slight, the variations, caused by the curvilinear distortion of the manuscript while it was placed in a position suitable for photography, were enough to prevent the publisher from advertising the pages as facsimiles. A rather opaque prefatory note cited 'technical reasons connected with the photography... the importance of the manuscript... [and] very rigorous conditions'.⁶⁰

52 TCD Library correspondence.

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 Trinity College Dublin, MS 10525/1/417.

56 <https://cain.ulster.ac.uk/events/dublin/chron.htm>, consulted October 2021.

57 TCD Library correspondence.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

60 *The Book of Kells. Reproductions from the Manuscript, op. cit.*, unpaginated preface.

There was a coda in 1977, when it was agreed that two sections of the *Book of Kells* – the Gospels of Mark and John – would be lent to the exhibition 'Treasures of Early Irish Art', at the Metropolitan Museum of Art, New York, the first of several venues in the United States.⁶¹ Eva Neurath proposed that Thames & Hudson produce a paperback version of the 1974 book for the exhibition, but O'Sullivan pointed out that her suggested design was 'entirely without taste or imagination' and would have led to text and images being unrelated to each other on the page. He urged Françoise Henry to work on the idea, but she demurred from writing for 'a large popular market'. One has the sense that the energy she could give to the subject was spent: when Mrs Neurath indicated that she wished the book to include material on 'the strange lives of the Irish monks', Françoise Henry, a little wilfully, interpreted the request as being for 'a monkish thriller'.⁶²

The question must be addressed of how Françoise Henry's book has stood the test of the past fifty or so years. The answer is: extremely well. It remains a marvellous, evocative synthesis, based on art-historical scholarship and connoisseurship, expressed in an undogmatic way, extending across the broadly comparable range of manuscripts in Ireland and Europe. Inevitably, some of her interpretations have fallen victim to research and changing fashions, but the bulk of her analysis was well founded. She identified three major scribes, for example, terming them, in a manner more prosaic than her usual style, 'A', 'B' and 'C'.⁶³ Her division of scribes has since been finessed with the addition of a fourth scribe, whom there was no option but to term 'D'.⁶⁴ She distinguished one artist from another, offering vivid characterisations of their personalities: the 'Goldsmith', so called because his compositions suggest metalwork in their use of golden yellow and silver blue and the intricacy of their patterns; the 'Portrait Painter'; and the 'Illustrator'.⁶⁵ She followed tradition in describing f. 114r as the Arrest of Jesus, whereas now it is normally recognised as Jesus on the Mount of Olives.⁶⁶ She had described her 'Illustrator' in 1940 as that 'wild, erratic painter', with his 'brutal idea of colour and a savage notion of drawing', who 'manages to create the most astonishing pages of the *Book*, because he is audacious, sure of himself... and is at times a sort of visionary'. Not all observers can see all of that, at least in this page.⁶⁷ In 1940, she identified 'a very attractive fourth' artist,⁶⁸ who was responsible, in her view, for a few pages including f. 8r, the *Nativitas Christi* page. As she observed in 1974, she had expected that the passage of time would have led to the loss of some of the evidence she had presented in the past, but she was surprised to find this not to

61 George Frank Mitchell, *Treasures of Irish art, 1500 B.C.-1500 A.D., from the collections of the National Museum of Ireland, Royal Irish Academy, Trinity College, Dublin*, exh. cat., New York, the Metropolitan Museum of Art/A. Knopf, 1977. See also Bernard Meehan, 'Exhibition outside Ireland', in *The Book of Kells*, ed. Peter K. Fox, Luzern, Faksimile Verlag Luzern, 1990, *Commentary*, p. 328-329.

62 TCD Library correspondence.

63 *The Book of Kells. Reproductions from the manuscript*, op. cit., p. 154-155.

64 Bernard Meehan, 'The Division of Hands', in *The Book of Kells*, op. cit., p. 249-256.

65 *The Book of Kells. Reproductions from the manuscript*, op. cit., p. 212.

66 Jennifer O'Reilly, 'The Book of Kells, folio 114r: a mystery revealed yet concealed', in John Higgitt, Michael Spearman (ed.), *The Age of Migrating Ideas: Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland. Proceedings of the Second International Conference on Insular Art held in the National Museums of Scotland in Edinburgh, 3-6 January 1991*, Edinburgh, A. Sutton, p. 106-114.

67 Françoise Henry, *Irish Art in the early Christian Period*, London, Methuen, 1940, p. 146.

68 *Ibid.*, p. 147.

be the case. Yet this 'very attractive' artist had disappeared from view by 1974. She seems to have had a silent change of mind, to which, after so many years of close observation and study of the manuscript, she was, surely, perfectly entitled.

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 opuscule 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 Bernhardt 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 véhémence »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 sublety, 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.

'The miraculous springing to life of an art that has been dead for centuries'¹

Scholarly investigation and artistic practice in early 20th-century Ireland

Sandra Heise



Fig. 1 : Art Ó Murnaghan, « Sixteen Men » page, c. 1925 © National Museum of Ireland

When Françoise Henry's book, *Irish Art in the Early Christian Period*², was first published in 1940, it was reviewed in *The Dublin Magazine*³ in the same year. The reviewer, Arthur Kells, was an established contributor to the magazine, which would eventually publish over sixty of his reviews. He was a natural choice for the publisher, Seumas O'Sullivan, who had previously entrusted him with Robert Alexander Stewart MacAlister's *Ancient Ireland*⁴ and would later ask him to review Paul Jacobsthal's *Imagery in Early Celtic Art*⁵.

1 « The Irish Republican memorial », *Sinn Féin*, 19 April 1924, p. 3.

2 Françoise Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, London, Methuen & Co. Ltd., 1940.

3 Arthur Kells, « Review of *Irish Art in the Early Christian Period*, by Françoise Henry », *The Dublin Magazine*, XV, n° 4, 1940, p. 68-70.

4 *Id.*, « What of archaeology in Ireland? Being a review of *Ancient Ireland*, by R. A. S. Macalister », *The Dublin Magazine*, XI, n° 1, 1936, p. 61-65.

5 *Id.*, « Review of *Imagery in Early Celtic Art*, by Paul Jacobsthal », *The Dublin Magazine*, XVIII, n° 2, 1943, p. 75-76.

The review concentrates mainly on Henry's chapters 4, 'Lindisfarne', and 7, 'Illumination; Eighth and Early Ninth Century', describing them as 'delightfully written, and full of excellently clear descriptions and comparisons'⁶. The writer points out Henry's ability to describe a page of ornament in a way that was intelligible to the general reader, without a flood of 'cold technical details'⁷; he was grateful that his imagination had not been paralysed, but rather that here was 'the best description and analysis'⁸ he had ever read of the Kells Gospels. He praises especially Henry's ability to intuit some of the 'characteristics of the human being in his work'⁹, and therefore somehow conjure up the painters and scribes of the *Book of Kells*.

Kells did not agree completely with Henry's interpretation of Irish art, taking issue with her statement in Chapter 2, 'Early Monasteries', that '(a)s for the cross itself, it takes all sorts of shapes, all borrowed from Continental and Eastern Christian monuments of the early period, and no doubt introduced into Ireland in the fifth century'¹⁰. It would later emerge that he held a personal belief that pre-Christian cross-shapes may have been in use in some monuments rather than Christian ones. This view remained unshaken even by Henry's encyclopedic knowledge and feeling for the time periods of particular stone monuments. So upset was Kells by the perceived insult to pre-Christian art that he would revisit the issue as long as eight years later, in a note submitted to the *Journal of the County Louth Archaeological Society*. In it he writes that the issue is 'a definite obstacle, tending to mislead and obstruct Irish students of Archaeology in their study of a very obscure phase of our pre-history'¹¹. His unease with Henry's hypothesis about cross symbolism being added alongside pagan designs stemmed from his belief that pre-Christian Ireland was, in general, portrayed as barbarous and benighted.

Apart from this idiosyncrasy, however, Kells openly appreciated Henry's scholarship as a clear vision of the work of his kindred artists. In the course of the review, Kells reveals that he is quite familiar with the *Book*, remarking that Henry's identification of the principal artist as the 'Goldsmith' agrees with his own perception of the same person as the 'Big Man'¹². He emphasises Henry's gift for 'sensing the magic of movement in line, ... divining, in the artist, his independence of conventions in correctly filling space, in other words the possession of an inner sureness of real knowledge, which she finds in its greatest moments of accomplishment'¹³, and concludes that Henry has 'an intuitive grasp of her subject'¹⁴. This interesting phrase, 'an inner sureness of real knowledge' may have more to do with the reviewer's sense of his own artistic mission than the subject of Henry's book, however.

6 *Id.*, « Review of *Irish Art in the Early Christian Period* », art. cit., p. 69.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 70.

10 Françoise Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, op. cit., p. 32.

11 Art O'Murnaghan, « A note on the cross in Irish archaeology », *Journal of the County Louth Archaeological Society*, 11, n° 1, 1945, p. 61.

12 Arthur Kells, « Review of *Irish Art in the Early Christian Period*, by Françoise Henry », art. cit., p. 70.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

'Arthur Kells' was, in fact, a pseudonym of Art O'Murnaghan (1872–1954) (fig. 2), and his choice of *nom de plume* gives a substantial clue as to his interests. Describing himself as a 'scribe-artist'¹⁵, he had by 1940 completed a third of his magnum opus, *Leabhar na hAiséirghe* or *The Book of the Resurrection*¹⁶. By its completion, this would comprise a twenty-six-page ornamented and inscribed vellum manuscript commissioned to commemorate the dead of Ireland's independence struggle. The book would be a testament to his mission of reviving Insular manuscript techniques as studied with scholarly rigour and empathy by Henry, while blending them with his own artistic and philosophical viewpoint. In essence, Henry and O'Murnaghan personify the idea of scholarly excellence and its application and interpretation in contemporary artistic practice. In this way, the artist is a lens through which interpretation and understanding of scholarly advances such as those made by Henry can be viewed.



Fig. 2 : Art O'Murnaghan, 1937. Image courtesy of Peter Figgis

A self-taught antiquarian and artist, O'Murnaghan had conducted his own research into Insular design, inspired by the Celtic and cultural revival to which he was exposed by membership of the Gaelic League. His membership of the League inspired him to change his name from Arthur Murnaghan to Art O'Murnaghan. Born in Southampton in 1872, his early training as chemist's apprentice gave way to work as a wallpaper designer in the Morris tradition, with his floral designs being sold through both Liberty and Waring and Gillow. While he resumed his wallpaper work following a permanent move to Dublin in 1898, the decline in demand for floral papers soon led him to lose this job and take up a succession of diverse careers, for example stage manager, actor and set designer for the Gate Theatre, and teacher of Celtic design at the National College of Art.

15 Art O'Murnaghan, « *Leabhar na hAiséirghe: plan for binding and notes on the pages* », ms., 1951, front cover. Easter Week collection of the National Museum of Ireland.

16 The series of artworks is part of the Easter Week collection of the National Museum of Ireland, with the following registration numbers: HE:EWL.76; HE:EWL.78-83; HE:EWL.382-383; HE:EW.1424-1428; HE:EW.1437; HE:EW.1491; HE:EW.1552-1553; HE:EW.1598; HE:EW.1600; HE:EW.1626; HE:EW.1708; HE:EW.2013-2014; HE:EW.2303.

During his parallel careers, however, he continued to draw and paint. He came to the attention of Irish republicans wishing to commemorate the dead of the independence period due to an artwork on which he had worked in his spare time from 1917 to 1922. This was the 'Éire' page¹⁷ (fig. 3), done by pencil and brush on a sheet of Bristol board, its design displaying the artist's method of merging antiquarian and contemporary political themes. He achieves this through the association of pre-Christian and early Christian symbolism with political activists of his own time. With these dominant themes he also combines a fascination with and respect for nature, references to which are found in all his artworks. The page, in his own words, was the product of his being isolated, due to 'his hours of work, from association with others in the national movement'¹⁸, and of being 'thrown back on himself to express his share in the awakening, by designing a kind of monument to the name of Eireann (sic). The name "Eire" (sic), and some of the beauties it told of, were the inspiration'¹⁹. The page is a monochrome premonition of his greatest achievement, the *Leabhar*.

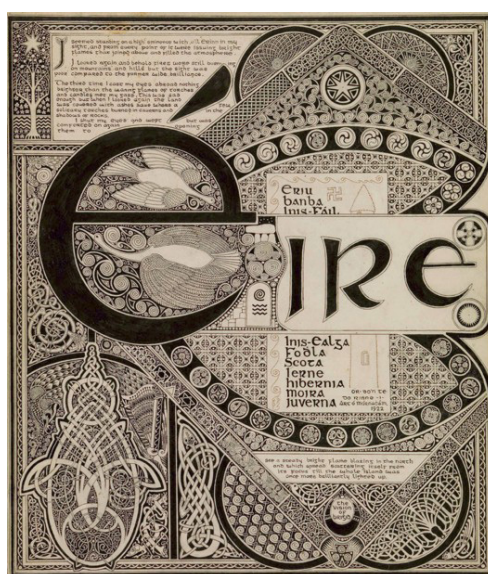


Fig. 3 : Art O'Murnaghan, the «Éire» page, 1917-1922 © National Museum of Ireland

Commissioned by the Irish Republican Memorial Society in 1924, he would create *Leabhar na hAiséirghe* in three phases up to 1951, the work being interrupted twice due to the lapse of the first governing committee and a later disagreement between artist and reformed committee. The aim of the Society was to produce 'a national memorial to the memory of the heroes who have given their lives for the attainment of the absolute independence of Ireland since Easter Week 1916'²⁰, and their vision was for the lists of names of all those killed to be accompanied by extracts from the writings of nationalist leaders and emblems associated with particular regions and events,

17 The page is part of the collection of the National Museum of Ireland, with the registration number HE:EWL.412.

18 « Celtic Design », *Shama'a: a magazine of art, literature and philosophy*, 6, n° 1 & 2, 1925-1926, n.p.

19 *Ibid.*

20 « Constitution of the Irish National Memorial Society », NLI MSS, Ms. 1737, ms. minute book of the society's governing committee, p. 3.

interwoven with specifically Irish symbolism. Vellum sheets for the project were sourced from the firm of H. Band & Co., based in Brentford, West London, the same company that had supplied vellum to William Morris's Kelmscott Press²¹.

The influence of Insular manuscripts was felt from the outset, with the original newspaper advertisement for the *Leabhar* project celebrating 'the miraculous springing to life of an art that has been dead for centuries... It is the art of the Irish monks who wrought the Book of Kells, the Book of Armagh, the Book of Durrow, and many another jewel of penwork, that lives anew²²'. O'Murnaghan's work was seen as simultaneously innovative and derivative in the best sense, composed of 'joyous intricate pattern, an arrangement of lines that is living because it is being used for the first time and used to express an idea (and)... yet they are so intimately connected with the old Celtic tradition and with the works of the master-scribes of Ireland that they take us back at once to an archaic, intricate, fantastic world where Archangels and Dragons and Stars live happily with the Four Elements and the Garden of Eden trees²³'.



Fig. 4 : Art Ó Murnaghan, *Title page*, c. 1925 © National Museum of Ireland

Going back to the notion of the academic in relation to the artistic, one area in which O'Murnaghan, an English-born Irish nationalist and self-taught artist, and Henry, a French-born classically trained archaeologist and historian of Irish art, would undoubtedly agree was in their admiration for Insular manuscripts in general and for the *Book of Kells* in particular, described as it was by Henry as 'a volume of technical perfection²⁴'. Henry's ability to detect and conjure the scribes and artists of the eighth and ninth centuries was mirrored in O'Murnaghan's conviction that he himself channelled the spirit of the scriptoria into his own work. In a letter to his benefactor, Joe McGarrity, he revealed that in the early years of the *Leabhar* project he would draw the initial

21 Ms. cit. minute book, p. 16.

22 « The Irish Republican memorial », art. cit., p. 3.

23 *Ibid.*

24 Françoise Henry, *Irish Art in the Early Christian Period (to 800 A.D.)*, London, Methuen, 1965, p. 202.

design onto paper, then trace onto the vellum before over-lining the design with a fine brush and permanent Chinese ink. However, by the time of writing, he was drawing directly onto the vellum, 'as the old Book artists did'²⁵.



Fig. 5 : *Book of Kells*, folio 129v ©The Board of Trinity College Dublin

Henry was interested also in divining the painting techniques of the old scribes. In her study of the *Book* in 1974, she traces the implements used by the painters, detecting a quill used to draw lines in the illuminations; 'a less flexible instrument, perhaps of wood'²⁶, and a very fine brush, 'coming neatly to a point'²⁷. Henry suggests that this was probably made of marten fur. O'Murnaghan noted with regard to his work that 'all the ornament on the vellum pages was done with pencil and brush—no pen-work'²⁸. His rejection of quill pens was explained by his inability to find anything other than steel nibs, which he found unsatisfactory for use on vellum.

25 National Library of Ireland MSS Department, Ms 17,475/3, p. 1.

26 Françoise Henry, « The Book and its decoration », in *The Book of Kells: reproductions from the manuscript in Trinity College Dublin*, London, Thames and Hudson, 1974, p. 157.

27 *Ibid.*

28 Art O'Murnaghan, « Leabhar na hAiséirghe: plan for binding and notes on the pages », ms. cit., p. 11a.



Fig. 6. Method of drawing a circle with a pair of compasses. Drawing from International Correspondence Schools, *A textbook on ornamental design*, Scranton, International Textbook Co., 1901, p. 8. Public domain due to age

Henry detected in the *Book of Kells* the use of 'mechanical aids, such as rulers, set squares and compasses'²⁹ (fig. 6)', for example in folio 28r (fig. 7), as well as the possible use of French curve instruments (fig. 8) to 'greatly facilitate the drawing of the irregular curves which seem always to have such perfect balance, as for example in the bodies or wings of animals'³⁰.

O'Murnaghan was almost certainly working with mathematical instruments in the framing of his designs, as is shown, for instance, in the symmetrical appearance of certain designs in the 'Destiny' page (fig. 9).

It remains to be seen, post-Covid, whether compass point marks will be found in the completed *Leabhar* pages. Henry's observation that 'there are many cases when the (compass) centres have left no visible trace'³¹ may be instructive in relation to O'Murnaghan's work. It is very likely that he used French curves as a drawing aid, as can be seen by the contours of his artworks 'Under the Mantle of Brigid' and the 'Title' page of the *Leabhar* (fig. 10–12).

Henry describes the use of very diluted ink to trace the contours of the patterns, for instance in folios 30v and 31r of the *Book of Kells* (fig. 13), retaining the possibility that a stylus or silverpoint may also have been used in some cases³². Colour was then added within these contours, the artists afterwards drawing the containing lines and details in gall ink, as also used in the script. O'Murnaghan's practice corresponds loosely with this technique, as he over-lined his original pencilled design with a fine brush and Chinese ink, with harmonious colours added with a brush³³.

Henry next turns her attention to the pigments used in the *Book*, visualising them being dissolved in water to which a binding medium, probably white of egg or sometimes glue, was added³⁴. Drawing on research in the laboratory of the British Museum, Henry was able to list the pigments used as white and red lead, orpiment, verdigris, ultramarine, and a number of vegetable or animal extracts such as folium and indigo or woad³⁵. O'Murnaghan, a trained pharmacist and master of natural remedies and preparations, created his own paints rather than relying on shop-bought ones, 'mixing the pigment with egg white, parchment glue, fish glue and gum to create a paint that he would use on all of the vellums'³⁶, according to an account by his grandson.

29 Françoise Henry, « The Book and its decoration », *op. cit.*, p. 157.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 National Library of Ireland MSS Department, ms. cit., p. 1.

34 Françoise Henry, « The Book and its decoration », *op. cit.*, p. 157.

35 *Ibid.*, p. 157-158.

36 Peter Figgis, « Remembering Art O'Murnaghan », *Irish Arts Review*, 2, n° 4, 1985, p. 41.



Fig. 7a : *Book of Kells*, folio 28v
©The Board of Trinity College Du-

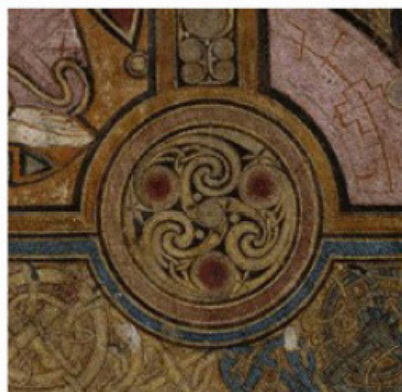


Fig. 7b : *Book of Kells*, folio 28v, detail
©The Board of Trinity College Dublin

Fig. 7c : *Book of Kells*, folio 28r
©The Board of Trinity College



Fig. 7d : *Book of Kells*, folio 28r, detail
©The Board of Trinity College Dublin





Fig. 8 : Otto Lueger, *Lexikon der gesamten Technik*, Stuttgart/Leipzig, Deutsche Verlags/Anstalt, 1904. Public domain due to age

O'Murnaghan had a deep affinity with the individual designs used in the *Book of Kells*, and several comparisons can be made between designs in the original book and in the *Leabhar*. In 1950, he wrote a short piece entitled 'Interlinear Design in the Book of Kells: a supplementary note', published in *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*³⁷. Here, he detects the presence of a badly worn decorative scroll where a previous contributor had wanted to see traces of an inscription in 'some Eastern script'³⁸. In the accompanying images, O'Murnaghan reconstructs the contours of the scroll (fig. 14).

Homage to the *Book* is found in such pages of his *Leabhar* as the 'Title' page (fig. 4, 15), in which he creates a shrine to interlace, some of which might have been influenced directly by designs on folio 27v, for instance, of the *Book* (fig 16).

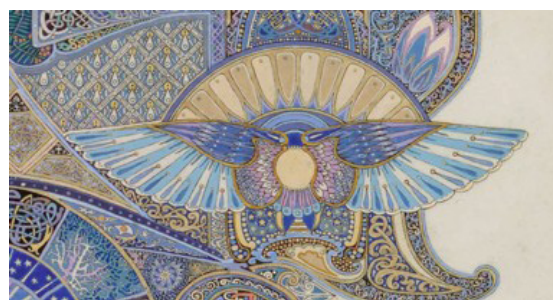


Fig. 9 a-b-c : Art Ó Murnaghan, «Destiny» page, c. 1926, and details © National Museum of Ireland

There are also to be found tributes to iconographic figures from the *Book*, such as the eagle symbol of St. John found on folio 27v (fig. 17) as reimaged by O'Murnaghan in his 'Destiny' page (fig. 18). If not directly influenced by the *Book of Kells* image, the modern figure is at least derived from the pool of scholarship on Insular manuscripts as exemplified by Henry.

It is interesting to note, also, that the artist does not confine himself to the *Book of Kells*, but also finds direct inspiration in other volumes such as the *Book of Durrow*, as is shown by the similarity between the chequered pattern of folio 21v (fig. 19) and O'Murnaghan's repeated pattern on the 'Connacht' page (fig. 20) and other pages of the *Leabhar*.

37 « Interlinear design in the Book of Kells: a supplementary note », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 80, n° 1, 1950, p. 97.

38 *Ibid.*



Fig. 10 : Art Ó Murnaghan, «Under the Mantle of Brigid» page, c. 1924 © National Museum of Ireland



Fig. 12 : Art Ó Murnaghan, «Title» page, detail, c. 1925 © National Museum of Ireland

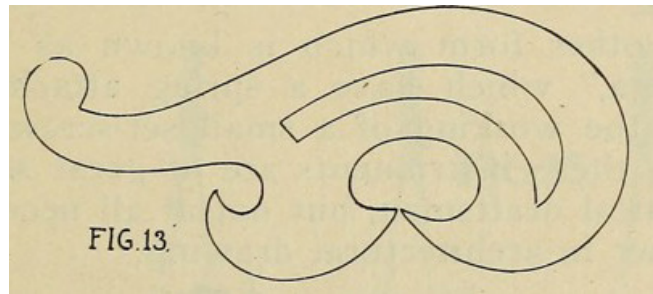


Fig. 11 : Drawing of a French curve from Oscar S. Teale, *Architectural drawing*, New York, UPC Book Company, 1920, p. 19. Public domain due to age

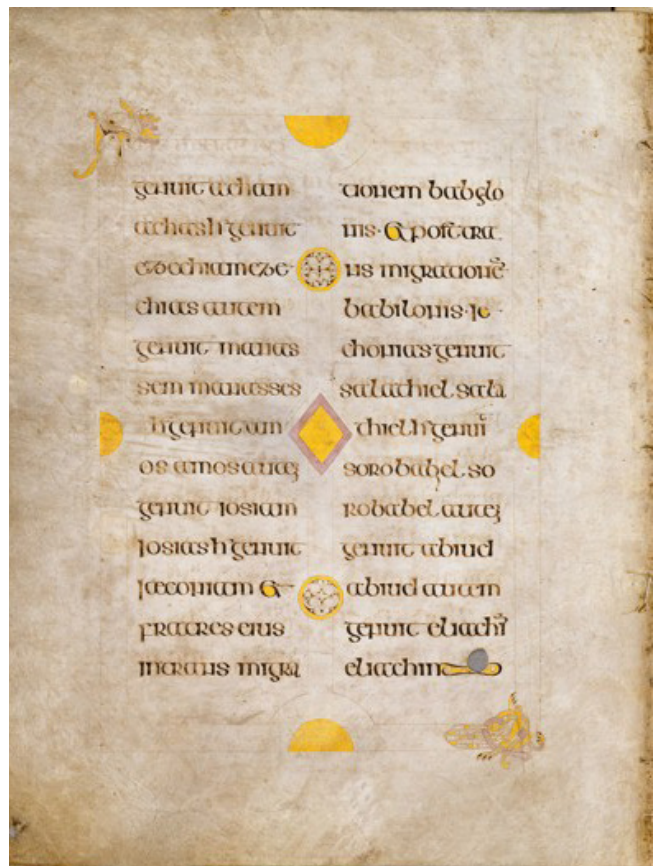


Fig. 13 : *Book of Kells*, folio 30v ©The Board of Trinity College Dublin

The artist also had other academic influences, such as the published version of Eugene O'Curry's mid-19th-century lectures on *The Manuscript Materials of Ancient Irish History*³⁹ and *Manners and Customs of the Ancient Irish*⁴⁰. Reading the lectures gives an insight into O'Murnaghan's thinking about antiquarian records and monuments, as can a study of his own notes in a journal volume devoted to the binding plan for the *Leabhar*⁴¹. Very frustratingly, eleven manuscript volumes of autobiography by O'Murnaghan, to have been called *Irons in the Fire*, were destroyed shortly after his death in 1954⁴², with the loss, perhaps, of many straightforward explanations of his method.

It remains to be discovered through research in the Françoise Henry archives whether Henry ever reacted to the review of her book, or was even aware of it. It is likely that she knew of O'Murnaghan

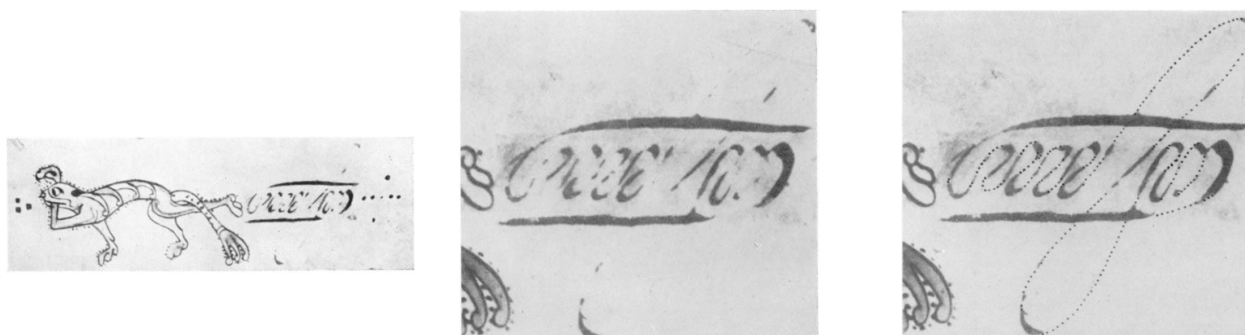


Fig. 14 a-b-c : A decorative scroll as reconstructed by Art O'Murnaghan in «Interlinear design in the Book of Kells: a supplementary note», *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, Vol. 80, n° 1, 1950, facing p. 97 © The Royal Society of Antiquaries of Ireland



Fig. 15 : Art Ó Murnaghan, «Title page», detail, c. 1925 © National Museum of Ireland

and his work, due to her wide knowledge of the art of her own time and personal friendships with a number of artists. One of her friends, the sculptor Domhnall Ó Murchadha, studied at the National

39 Eugene O'Curry, *Lectures on the Manuscript Materials of Ancient Irish History*, Dublin, James Duffy, 1861.

40 *Id.*, *On the Manners and Customs of the Ancient Irish*, London/New York, Williams and Norgate/Scribner, 1873.

41 Art O'Murnaghan, « Leabhar na hAiséirghe: plan for binding and notes on the pages », ms. cit.

42 Peter Figgis, « Remembering Art O'Murnaghan », art. cit., p. 44.



Fig. 16 a-b : Book of Kells, folio 27v and detail ©The Board of Trinity College Dublin

College of Art while O'Murnaghan was a teacher there, for example. At a hopefully near point in the future, in a post-Covid world, it would be gratifying to extend this research theme, perhaps leading to a record of Henry's perception of O'Murnaghan's art.



Fig. 17 : *Book of Kells*, folio 27v, detail ©The Board of Trinity College Dublin



Fig. 18. Art Ó Murnaghan, «Destiny» page, detail, c. 1926
© National Museum of Ireland



Fig. 19 : *Book of Durrow*, folio 21v, detail ©The Board of Trinity College Dublin

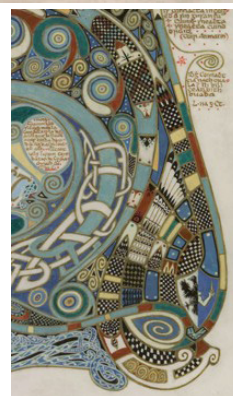


Fig. 20 a-b : Art Ó Murnaghan, « Connacht » page and detail, c. 1945 © National Museum of Ireland

PARTIE 4

HÉRITAGES



'A remarkable continuity': fact or fiction fifty-five years on

Conor Newman

Introduction

Françoise Henry was the pre-eminent ambassador and fiercest defender of the 'Irishness' of Irish art and its deep autochthonous roots, securing for her a permanent seat at the high table of Irish art and culture. With characteristic succinctness, she set out her stall vis-à-vis the roots of the Insular Style in the opening line of *Irish Art in the Early Christian Period (to A.D. 800)*, declaring: 'A remarkable continuity is one of the most striking aspects of Irish art'.¹

On the one hand, continuity in the general *aesthetic* of early Irish art is indisputable; the essential grammar of abstract, curvilinear forms, and in particular the reverse curve, endured until at least the 10th century, even if these building blocks are not exclusive to La Tène art, insular or otherwise. On the other, however, the assertion speaks also to a fealty to her adopted home that, consciously or unconsciously, appeared to eschew outside influences—particularly from the neighbouring island and its 'new' Germanic inhabitants—in the genesis of an Insular Style that reached full maturity in the 7th century. In the preface to the 1965 revision of the book, Henry goes even further, declaring that '...recent controversies as to the part played by England in the elaboration of Irish art [...] represent probably a passing phase and it would be dangerous to give them too much importance...'. An interesting choice of words that served to reinforce the view that Ultimate La Tène art was just that, the culmination of a Celtic art style that achieved perfection in ostensible isolation over a period of just over a thousand years.²

1 Françoise Henry, *Irish Art in the Early Christian Period (to A.D. 800)*, London, Methuen, 1965, p. 1.

2 Henry's first visit to Ireland, in 1926, came a mere five years after the Anglo-Irish Treaty and the founding of Saorstát na hÉireann (the Irish Free State), the same year Fianna Fáil, the dominant political party in Ireland, was founded, the first Free State coins were minted, and 'Celtic' crosses were erected over the graves of the fallen Irishmen at Flanders. This was a country forging its identity and carving out its place in the international arena, and when Henry took up post at UCD in 1932 that identity was assayed by the 31st International Eucharistic Congress, an event timed to commemorate the arrival of St Patrick in AD 432, and from which era it drew its visual and historical iconography. Whereas it may be blasphemous in the present context to suggest that when it came to narrating these critical early centuries Henry aligned with a nationalist doctrine of insular Christian exceptionalism, it would be naïve not to consider the times that were in it, and the political and intellectual landscape of the Ireland into which Henry arrived. Neither should we ignore the appeal of the treasure-trove of pre-industrial traditions that Irish-speaking rural communities in the West of Ireland in particular presented to someone with an ethnographical bent. How captivated Henry was by Inishkea and its people is testified to in her diaries from her time on the island (Janet T. Marquardt (ed.), *Françoise Henry in Co. Mayo. The Inishkea Journals*, Dublin, Four Courts Press, 2012). Remember too that Robert Lloyd Praeger's highly influential 1937 ethnographic survey *The Way That I Went. An Irishman in Ireland* was published in the year of her first visit to Inishkea—the feeling that here was living heritage of extraordinary antiquity is palpable

In this essay, I will critique the notion of insularity during the formative years of the emergence of the Insular Style and argue instead that Irish élites continued to emulate the politico-religious apparatus of their European and British counterparts, and drew from the same international lexicon of symbols to express it. I will begin by situating this critique in the context of contemporary approaches to the history of art of the period, summarising how a combination of new discoveries and new approaches have changed the paradigm and ushered in a more inclusive perspective on Irish art during the formative second quarter of the 1st millennium AD. By way of an example, I will then look at the pictographic evidence for the existence of a solar bull cult that was disseminated along complex networks operating from Ukraine and Persia to Gaul, suggesting that a reflex of this cult appears in Britain and Ireland. The evidence for this iteration of the bull cult in Ireland comes in the form of zoomorphic brooches but is *contextualised* by other aspects of the archaeological record.

The motif of the solar bull is chosen because it speaks to an important theme in early kingship. The agency and meaning of symbols, however, are contextual, and can change over space and time. One of the challenges, therefore, is to, as it were, close the chronological and spatial distance between the emergence – from an even older bull cult – of the solar bull motif in ancient Persia and around the Black Sea in the 4th millennium BC, and its appearance in France, Britain and Ireland as late as the 5th and 6th centuries AD. Moreover, since stories of bulls and royalty permeate medieval Irish literature, the hypothesis presented here supports the view that the literary corpus preserves elements of authentic pagan mythology and beliefs.³

New discoveries and a new era in scholarship

Fifty-five years on from the publication of *Irish Art in the Early Christian Period*, it is now evident that the process of Romanisation of Britain may not have been as thoroughgoing as was once believed, that the ‘native’ Briton (whatever that might mean)⁴ survived the Imperial period comparatively intact, culturally that is, and contributed greatly to the production and development of the Insular Style. Their world was, nevertheless, culturally complex.⁵ The view that Insular art owes its full aesthetic pedigree solely to the late-Iron Age natives; particularly of Ireland – whence the term ‘Ultimate La Tène Style’ – no longer holds. The style is more hybridised and complex than that, and the term ‘Insular’ is now applied, without qualification, to a distinctive early medieval art style produced on *both* islands.

and undoubtedly contributed to the feeling that here was a shielded Celtic idyll at the edge of the world, where Christianity blossomed in Edenic isolation.

3 E.g. John Waddell, *Archaeology and Celtic Myth. An Exploration*, Dublin, Four Courts Press, 2014; *Id.*, *Myth and Materiality*, Oxford, Oxbow Books, 2018.

4 See Nick Higham (ed.), *Britons in Anglo-Saxons in England*, Woodbridge, Boydell Press, Manchester Centre for Anglo-Saxon Studies, 2007.

5 E.g. Heinrich Härke, « Invisible Britons, Gallo-Romans and Russian: perspectives on cultural change », in *ibid.*, p. 57-67.

Similarly, our understanding of the range and depth of interaction between Ireland and Roman Britain is changing, alongside a view that, at least in respect of aesthetics, 4th-6th century, Insular art has a Late Antique seam running through it that, in the case of Ireland, is not necessarily predicated on the arrival of Christianity. Thus, to say that the same three elements, viz. Celtic, Classical and Germanic, that make up early medieval European art occur in the genome of Insular Late Iron Age art remains broadly true but only when it is understood that nowhere was this a triad of autonomous bloodlines. There are no primary colours but rather a palette of hues, blended and re-blended in a process of mutual, coeval evolution.

Across mainland Europe, cultural identities were hybrid and fluid, at least among the élite. And, people were mobile. The degree of coalescence between east and west, north and south, makes drawing lines on maps not only futile but arguably misleading; and even more so in light of genome and isotope analyses that pinpoint movement with a degree of precision not previously imaginable.⁶ While data from later prehistoric and early medieval Ireland are only slowly accumulating, it is clear that these types of data will impact significantly on archaeological and art-historical analysis going forward. At a macro level, before the influx of Scandinavian (Viking) haplotypes into the gene pool, there is clear evidence of a far older migratory wave from the Pontic Steppe as far as Ireland, associated with the spread of metallurgy, and possibly the introduction of Indo-European languages too. The sociological implications are manifold and may even lie behind connections attested to in the archaeological record into the early centuries AD. That such movements were episodic as far as the Irish record is concerned is confirmed by the identification of haplotypes common to the Irish, Scots and Welsh (diluted in the case of Anglo-Saxon England), indicating prolonged, largely uninterrupted, population continuity among the Celtic inhabitants of Britain and Ireland from around 2 000 BC.⁷ Continuity, however, does not necessarily mean isolation.

Moreover, in the nearly forty years since Françoise Henry's death in 1982, a wealth of new material has come to light, such as the cache of sublime altarware from Derrynaflan, Co. Tipperary, which Henry saw and commented upon but, unfortunately, did not experience *after* conservation; the door handles from Donore, near Kells in Co. Meath, a book-shrine from Lough Kinale, Co. Cavan, a processional cross from Tully Lough, Co. Roscommon, and the illuminated psalter from Faddan More bog, Co. Tipperary, with its stunning Coptic connections.⁸

Among the new international discoveries is a 6th-century Coptic fabric embroidered with an image of the Crux Gemmata (Fig. 1), which proves, once and for all, that the ringed high cross, which endures as an iconic feature of the Irish landscape, is not, after all, an Insular invention. Helen Roe's important paper on the assembly of the form of the ringed cross from different architectural features of *de locis sanctis* in Palestine was on the right track but failed to gain the traction it merited.

6 See Eupedia: European prehistory, anthropology and genetics <https://www.eupedia.com/genetics/>

7 Lara M. Cassidy, Rui Martiniano, Eileen M. Murphy *et al.*, « Neolithic and Bronze Age migration to Ireland and establishment of the insular Atlantic genome », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, n° 113, 2, 2016, p. 372. Also, Ian Armit and David Reich, « The return of the Beaker Folk? Rethinking migration and population change in British prehistory », *Antiquity*, 95(384), p. 1464-1477, 2021.

8 John Gillis, *The Faddan More Psalter. The Discovery and Conservation of a Medieval Treasure*, Bray, Wordwell Books, 2021, identified papyrus in the binding during conservation.



Fig. 1 : Embroidered pall bearing an image of the Crux Gemmata. Coptic, 6th century AD. (Courtesy of the Minneapolis Institute of Art, the Centennial Fund: Aimee Mott Butler Charitable Trust, Mr and Mrs John F. Donovan, Estate of Margaret B. Hawkes, Eleanor Weld Reid 83. 126)

One wonders whether it might have been somewhat eclipsed by the publication of Henry's trilogy.⁹ Instead, generations of students (mine included) were fed on what ranks as one of Henry's more bizarre, typology-driven hypotheses, that the crossbar or transom of the high cross *escaped* from the confines of ever more elaborate cross-slabs (cf Fahan Mura). Here, and again in her theory of Irish manufacture of hanging bowls which are found overwhelmingly in Britain, one can detect bias in her approach to the early material.

The Bobbio and Clonmore reliquaries are also of signal importance (Fig. 2).¹⁰ Dating from the later-6th or 7th century, these represent the earliest indigenous ecclesiastical metalwork and are undeniably modelled on European exemplars. They too should be seen as outcomes of processes of encounter and assimilation. Late Antique in form and type, the decorative scheme is not per se

⁹ Helen Roe, « The Irish high cross: morphology and iconography », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, n° 95, 1/2, 1965, p. 213-226. It is also noteworthy that the David Talbot Rice edited compendium *The Dark Ages. The Making of European Civilisation*, which adopts a pan-European perspective, was also published in 1965 (Thames & Hudson). Charles Thomas's chapter « The Coveted Isles. Celtic Britain and the Anglo-Saxons », p. 241-268, remains every bit as engaging and perspicacious.

¹⁰ Michael Ryan, « Decorated metalwork in the Museo dell' Abbazia, Bobbio, Italy », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, n° 120, 1990, p. 102-111; Cormac Bourke, « Ireland's earliest Christian metalwork: the Clonmore Shrine », *Minerva: the International Review of Ancient Art and Archaeology*, n° 12/6, 2001, p. 6-7; Conor Newman, « Notes on the Bobbio reliquary », in Eleonora Destefanis (ed.), *L'Eredità di san Colombano: memoria e culto attraverso il Medioevo. Actes du colloque de Bobbio, 21-22 novembre 2015, Making Europe. Columbanus and his legacy*, Rennes, PUR, 2017, p. 269-282.

Insular, though it is executed in the Insular Style. Were it not for the legibility of the ornamentation of the prototypes, one might not entertain the idea that the curvilinear shapes on these Irish specimens represent vegetation, not to mention a motif as compact and particular as the Tree of Life. I have argued elsewhere that these objects bear witness to the complexity of cultural cross-pollination unfolding during these centuries. The curvilinear style harks back, oddly anachronistically, to earlier, Insular La Tène, but the dense, flashy, bi- or trichromatic, hand-carved surfaces are more in keeping with Provincial Roman or Late Antique Style and its Germanic first cousin.¹¹



Fig. 2 : Bobbio reliquary, early 7th century. (© F. Gavin & C. Newman, reproduced with kind permission of Don Mario Poggi, Museo dell'Abbazia di Bobbio) ; Clonmore reliquary (courtesy Ulster Museum)

A new and more theoretically robust era in scholarship, marking a definitive move away from endless typologies and fixation on dating towards semiotics, meaning and social context was precipitated, though not instigated, by a conference in 1985 (organised to mark the bicentenary of the Royal Irish Academy) that gave rise to the International Conference on Insular Art.¹² At the time of writing, the conference is about to convene for the tenth time. Many of the participants at the 1985 conference are still regular attendees and contributors, others, sadly, have passed on. Although the ranks have diversified as new voices bring different perspectives to the table, they have not grown much. Moreover, and perhaps revealing something of a personal bias here, it is telling that having made a brief appearance at the 1985 conference, latterly art of the 3rd to 5th century inclusive remains stubbornly underrepresented,¹³ and yet it is manifestly crucial to our understanding of the developmental origins of the Insular Style.¹⁴

-
- 11 Conor Newman, « The Iron Age to Early Christian Transition: the evidence from dress fasteners », in Cormac Bourke (ed.), *From the Isles of the North. Early Medieval Art in Ireland and Britain. Proceedings of the third International Conference on Insular Art held in the Ulster Museum, Belfast, 7-11 April 1994*, Belfast, H.M.S.O., 1995, p. 23-25. Fiona Gavin and Conor Newman, « Notes on Insular silver in the "Military Style" », *Journal of Irish Archaeology*, n° 16, p. 1-10.
- 12 Michael Ryan (ed.), *Ireland and Insular Art A.D. 500-1200*, Dublin, Royal Irish Academy, 1987.
- 13 The same seems to be true regarding the study of early Anglo-Saxon art, see John Hines, « Eclectic art of the early Anglo-Saxon Jewellery », in Katherine Reynolds Brown, Dafydd Kidd and Charles T. Little (ed.), *From Attila to Charlemagne: arts of the early medieval period in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven, Yale University Press, « Metropolitan Museum of Art Symposia », 2000, p. 282-291.
- 14 E.g. Susanna McNab, « Celtic antecedents to the treatment of the human figure in early Irish art », in Colum Hourihane (ed.), *From Ireland Coming. Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period in its European Context*, Princeton, Princeton University Press, « Index of Christian Art Occasional Papers », 2001, p. 161-182.

The semiotic turn is as good as paradigmatic. Speaking more directly to how culture informs taste, appetite, production, reception and visual literacy, symbols reveal the synaptic linkages that were generated by, and, in turn, shaped the concourse of the principal actors, of whom the early Church was but one. Reaching beyond style and taste, symbols map out the intellectual landscapes of early medieval Europe, its 'grammars of creation', to borrow from George Steiner for whom they represent 'the articulate organization of perception, reflection and experience; the nerve-structure of consciousness when it communicates with itself and others'.¹⁵

The insular world, europe and the east: vectors of exchange and assimilation and the emergence of a new art style

Students of 3rd to 5th centuries Ireland are forced to live off scraps. How Irish élites came to mimic codifications operating abroad is unclear. The sea was not the physical barrier it might appear to be today but the logistics of sea-crossings makes all other places and people *feel* distant and different.¹⁶ By imposing practical limits on what could be exchanged, and when (because we must assume that maritime trade along the Atlantic coasts was seasonal), the sea impacted on the cast of actors involved in what little external trade is evidenced in the archaeological record. Mercantile transactions, if that is all they amounted to, are a poor substitute for the types of cultural dialogues that might have occurred between land neighbours. A considerable number of intermediaries stood between Irish élites and their continental counterparts. In short, they were not ordinarily meeting their overseas equals face-to-face.¹⁷ Plato's allegory of the cave is a useful analogy for how the outside world might have been perceived from Ireland, moving in and out of focus as historical circumstances shaped and shaded the cultural lens through which it was reflected, assimilated and rehearsed.

As is the case elsewhere, the effect of having Rome on one's doorstep cannot be overestimated, even if it is not yet fully understood.¹⁸ Roman military deployment has long been recognised as an important driver of long-distance movement and absorption in these centuries. The range, distribution and context of Roman objects in Ireland suggest that a closed hand of diplomacy,

¹⁵ George Steiner, *Grammars of Creation. Originating in the Gifford Lectures for 1990*, London, Faber and Faber, 2001, p. 5. I see a resonance here with the distinction made between 'presentation' (style per se) and 'content' (images used and ideas conveyed) applied in Stephen Pollington, Lindsay Kerr and Brett Hammond, *Wayland's Work. Anglo-Saxon Art, Myth and Material Culture from the 4th to the 7th Century*, Ely, Anglo-Saxon Books, 2010, p. 27.

¹⁶ Regarding the present article, the important point is that trade with the Eastern Mediterranean and Western France is testified to in the archaeological record; see Christopher Loveluck and Aidan O'Sullivan, « Travel, transport and communication to and from Ireland ca 400-1100: an archaeological perspective », in Roy Fletcher and Sven Meeder (ed.), *The early Irish in Medieval Europe. Identity, Culture and Religion*, London/New York, Palgrave, 2016, p. 21-23.

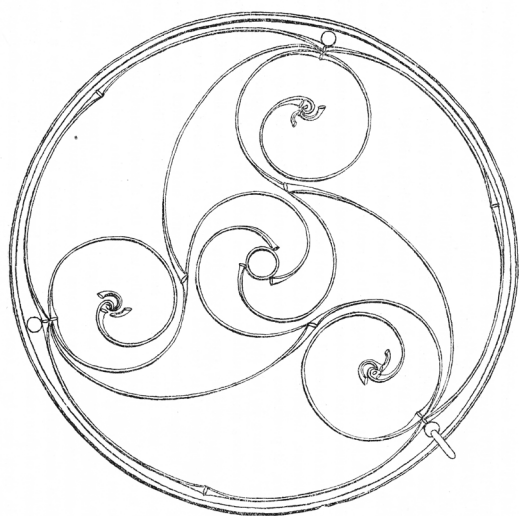
¹⁷ The closest to genuine international alliance involving the Irish in the pre-Christian period may have arisen during a time of unrest referred to as the *barbarica conspiratio* (ca. AD 367) when Picts, Scotti and Attacotti from the north and west, Franks and Saxons from the south, and an assortment of disgruntled deserters ran amok in Britain. Ironically, the adversary against whom they united supplied the archetype of rule and regalia to which so many of them aspired.

¹⁸ This aspect of Irish history is yet another casualty of the nationalist doctrine mentioned previously. Contemporary attitudes towards the issue are reflected in the Discovery Programme's Late Iron Age and Roman Ireland Project (2011-2014), see Jacqueline Cahill Wilson, « Romans and Roman material in Ireland: a wider social perspective », in Ead. and Terence B. Barry, *Late Iron Age and 'Roman' Ireland*, Dublin, Wordwell, « Discovery Programme Reports », 2014, p. 11-58.

comparable to what was offered elsewhere along the frontier, was also extended to Irish élites.¹⁹ It is also likely that, in the measures it took to delimit its boundaries and temper the ambitions of its neighbours, Imperial Rome disclosed enough of its military, political and cultural apparatus to implant a role model for others to follow. It is a model that endured, through various iterations, for centuries to follow, as Imperial gave way to Petrine Rome.

Mimesis and geographical circumstances aside, early medieval Ireland was materially impoverished. Raw materials, specifically precious and base metals, were in very short supply compared to what was available in Britain and on the Continent, and such exchange networks as existed were clearly too attenuated to secure a decent supply of raw or finished materials. Every mimetic expression is therefore physically smaller and abbreviated, shortcuts were taken (tin instead of silver, red enamel instead of garnet, and glass instead of gemstones²⁰), and miniaturisation, born out of necessity, was made into a virtue. This means we have to learn to read the shadows on the walls of Plato's cave if we are to detect outside influences in the insular material record.

In the very early centuries AD, for instance, one can observe the influence of Roman high art. I would suggest, for example, that the interplay on objects like the Bann disc (Fig. 3), Petrie Crown and Cork horns of tensile, fibrous curves arcing across reserved polished surfaces is inspired in



style and technique by, for instance, the style of the celebrated Hildesheim krater.²¹ It is telling, however, that these insular pieces are of copper alloy. By the later-4th century, however, silver becomes available and the aesthetic of the Bann disc is supplanted by panelled, textured, faceted friezes of densely packed, tight spirals, peltae, arcs and trumpets terminating in ivy leaves, berries and profiled comma-shaped heads.²² This represents a very important staging post in the emergence of the Insular Style because it derives from abroad, from provincial Roman and

Fig. 3 : « Bann Disc », Loughan Island, Coleraine, Derry. Early centuries AD. UM unnumbered (from J. Raftery, « A decorated bronze disc from the river Bann », *Ulster Journal of Archaeology*, no 3.1, 1940, p. 27-30).

19 Roman material has turned up at, or in the vicinity of, most of the so-called 'royal sites', see Conor Newman, « Reflections on the making of a "Royal Site" in early Ireland », *World Archaeology*, n° 30/1, 1998, p. 127-141.

20 Niamh Whitfield, « Carmocul – an imitation garnet », in Mary Davies, Una McConville and Gabriel Cooney (eds.), *A Grand Gallimaufry collected in honour of Nick Maxwell*, Bray, Wordwell, 2010, p. 55-60.

21 E.g. Reinhard Stupperich, « Der Hildesheimer Silberschatz. Römisches Tafelgeschirr der augusteischen Zeit », in Wolfgang Schlüter, Frank Berger (eds.), *Kalkriese-Römer im Osnabrücker Land. Archäologische Forschungen zu Varusschlacht*, exh. cat., Osnabrück, Bramsche, 1993, fig. 5.

22 See Fiona Gavin, « Insular Military-Style silver pins in late Iron Age Ireland », in Fraser Hunter and Kenneth Painter (eds.), *Late Roman Silver. The Traprain Law Treasure in context*, Edinburgh, Society of Antiquaries of Scotland, 2013, p. 428-430.

cognate Germanic styles circulating in Northern and North-western Europe.²³ Hints in the symbolic register of Mithraism and Bacchism, and possibly other Mystery cults popular among the Roman military, raise the possibility of deep cultural assimilation. Schorsch, for instance, suggests that the six-pointed star and rosette on one of the Military Style mounts from Ballinrees, Coleraine, Co. Derry, (Fig. 4) is evidence of Eastern iconography, possibly attributable to Sarmatian influence, disseminated by devotees from the high-ranking military and mercantile classes, among whom such religions were particularly popular.²⁴



Fig. 4 : Buckle fragment from the Ballinrees, Coleraine, Co. Derry, hoard. Later-4th century AD. BM 1855, 0815.12 (© Trustees of the British Museum)

Böhme refers to this important horizon in metalwork as the 'Military Style' (a term that has not been widely adopted but for which no alternative has been offered either). The aesthetic might otherwise be described as Late Antique, were it not for the fact that the term seems incongruous when applied to Germanic art. It may be more accurate to read the Military Style as a fusion of the two. The literary scholar Michael Roberts suggests the term 'Jeweled Style', arguing that it is the *style de l'époque*, colouring all aspects of the creative arts, from mosaics to prose.²⁵ Regardless of nomenclature, its arrival in Ireland is announced with the Ballinrees hoard (also known as the Coleraine hoard) of 4th century hacksilver, which contains items as accomplished as any of the surviving fittings from the famous Vermand (Aisne) treasure.²⁶

Given the likelihood that it is a donative, used to broker social relations and, in this case, possibly the supply of troops, Ballinrees brings Ireland into spheres of political and cultural influence associated with the Military Style.²⁷ Insular-style dress fasteners and hairpins (viz. zoomorphic

23 Salin's Style 1; see Horst Böhme, « The Vermand Treasure », in Katherine Reynolds Brown, Dafydd Kidd and Charles T. Little (eds.), *From Attila to Charlemagne*, op. cit., p. 78.

24 Deborah Schorsch, « The Vermand treasure: a testimony to the presence of Sarmatians in the Western Roman Empire », *The Metropolitan Museum Journal*, n° 21, 1986, p. 30.

25 Michael Roberts, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1989.

26 Harold Mattingly, Bertram W. Pearce and Thomas D. Kendrick, « The Coleraine hoard », *Antiquity*, n° 11/41, 1937, p. 39-44.

27 See Sonja Marzinzik, « The Coleraine treasure from Northern Ireland: a consideration of the fittings », in Fraser Hunter and Kenneth Painter (eds.), *Late Roman Silver...op. cit.*, p. 182. Richard B. Warner, « The Late Roman silver hoard from Ballinrees, Co. Derry. Observations and implications », *Journal of Irish Archaeology*, n° 29, 2020, p. 79-102.

penannular brooches, disc-headed pins and hand pins; Fig. 5) decorated in the same style and mirroring copper-alloy pins from Xanten (Germany) and Asselt (Netherlands)²⁸ followed closely, demonstrating that this aesthetic quickly achieved full cultural purchase.²⁹ These Insular facsimiles are of soft copper alloys and high-purity Roman silver acquired, by fair means or foul, from the Late Roman West, and the ornamentation is executed in hand-carved *Kerbschnitt*.³⁰ Additional colour was supplied by niello and red enamel.

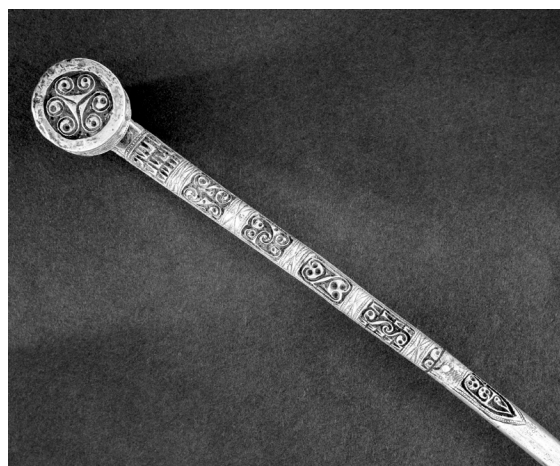


Fig. 5 : « Londesborough » Disc-headed pin, unprovenanced, Ireland. 5th century AD. BM 1888, 0719.100 (© Trustees of the British Museum)

Although it may be a little out of date, Böhme's distribution map of Military Style remains highly significant.³¹ As well as mapping a cultural phenomenon, it traces out an age-old, largely riverine corridor from the Black Sea to northern and north-western Europe that is reflected in the distribution patterns of a wide variety of types,³² including prestige, garnet-inlaid items such as swords, buckles, belt fittings and so on, bound for the élites of Germanic Europe. There is also correspondence with the distribution patterns of objects studied by Swift, and, perhaps even more importantly, the distribution of Britons on the Continent, whose whereabouts have been determined epigraphically and in items of personal jewellery.³³ All of these distributions also correspond with that of solar taurian symbolism to the extent that it is likely that these were the principal vectors that carried it westwards.

Paul Rance, « Attacotti, Déisi and Magnus Maximus: the case for Irish federates in late Roman Britain », *Britannia*, n° 32, p. 243-270. Peter Crawford, « The Coleraine hoard and Romano-Irish relations in Late Antiquity », *Classics Ireland*, n° 21-22, 2014-2015, p. 41-118.

28 Wim A. van Es, « Late Roman pins from Xanten/Dodewaard and Asselt », *Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek*, n° 17, 1967, p. 121-128.

29 From an art-historical point of view, the revised dating of the softer compounds, from the late-6th/7th to the 4th century, recalibrates, significantly, the emergence of the Insular Style, demonstrating that it has an older and more complex, international parentage than was once believed to be the case. By the mid-6th century, or possibly earlier, supplies of silver had dried up, and craftspeople reverted to casting in copper alloys.

30 n. 20.

31 Horst Böhme, « Bemerkungen zum spätrömischen Militärstil », in Helmut Roth (ed.), *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte: Akten des 1. Internationalen Kolloquiums in Marburg a.d. Lahn, 15 bis 19. Februar 1983*, Thorbeck, Sigmaringen, 1986, p. 25-49, fig. 8.

32 Dieter Quast, « Ein byzantinischer Gürtelbeschlag der Zeit um 500 aus Weingarten (Lkr. Ravensburg) Grab 189 », *Fundberichte aus Baden-Württemberg*, n° 21, 1996, p. 527-539, fig. 6. See also the distribution patterns of the wide variety of accessories studied by Ellen Swift, *Regionality in Dress Accessories in the Late Roman West*, Montagnac, Monique Mergoïl, « Monographies Instrumentum », 2000. Note, the geographical reach of her research is as far as Pannonia.

33 Tatiana Ivleva, « British emigrants in the Roman Empire: complexities and symbols of ethnic identities », in Dragana Mladenović and Ben Russell (eds.), *TRAC 2010. Proceedings of the Twentieth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference, Oxford 2010*, Oxford, Oxbow Books, 2011, p. 132-153; in particular the distribution map reproduced in Tatiana Ivleva, « Britons abroad. The untold story of emigration and object mobility from Roman Britain », *Current Archaeology*, n° 311, 2016, p. 12-17.

The tomb of Childeric: a bridgehead between east and west



Fig. 6 : Bucranium with solar symbol, and other items, tombe de Childéric, Tournai, Belgium, (from Jean-Jacques Chifflet *Anastasis Childerici I, Francorum regis sive Thesaurus sepulchralis*, Antwerp, Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1655, p. 141)

Garnet and solar taurian symbolism come together spectacularly in the grave of Childéric (Fig. 6). A rare example of a secure and datable context, this assemblage establishes an important bridgehead between the wider, Indo-European tradition of solar taurian symbolism and its appearance in early medieval Britain and Ireland. The rehearsal of this ancient resurrection iconography in a late-5th century royal burial testifies to its enduring currency and closes the geographical and chronological distance between the source area of the solar bull and its appearance in the iconography of kingship in the Atlantic West.

As we shall see, examples of sun bulls from a richly endowed female burial at Hallstatt (Grave 671)³⁴ and Býčí skála (Bull Cave; Moravia, Czech Republic)³⁵ testify to the penetration of this particular iconography into Western Europe as early as the 7th/6th century BC, where there is already ample evidence of taurian symbolism.³⁶ That solar taurian symbolism endures in the West into the 1st millennium AD is no more exceptional

than is its continuity into the early centuries AD in South-eastern Europe, and, in any case, cultural vectors, such as Roman networks and trade in garnet and other items, kept these ancient corridors alive.

Childéric was buried in AD 481 or 482 at Tournai. The grave was discovered during the refurbishment of the hospice of Saint-Brice in 1653 and first published by Jean-Jacques Chifflet, the *figura paterna* of French archaeology, in 1655. *Anastasis Childerici I Francorum Regis sive Thesaurus sepulchralis* is a foundation stone of French archaeology.³⁷ Readers will be sufficiently familiar with

34 Karl Kromer, *Das Gräberfeld von Hallstatt*, Florence, Sansoni, 1959, p. 220, pl. 130.

35 Examining mimetic behaviours of early Iron Age élites in central Europe, Chytráček *et al.* suggest the bull figurine from Býčí skála may be from Etruria but that it reveals how strongly influenced Northern Italy was from the Middle East. See Miloslav Chytráček, Martin Golec, Věra Klontza-Jaklová *et al.*, « Zur Wirkung der Situlenkunst auf die Kunst der Fürstenschicht des 7.–5. Jahrhunderts v. Chr. in Mitteleuropa », in Christine Bockisch-Bräuer, Bernd Mühldorfer and Martin Schönfelder (eds.), *Die frühe Eisenzeit in Mitteleuropa. Early Iron Age in Central Europe 2017*, Nürnberg, « Beiträge zur Vorgeschichte Nordostbayerns », 2019, p. 217-218.

36 E.g. Carola Metzner-Nebelsick, « Sumptuous vessels and animal protomes – new finds of the early Hallstatt period in Southeast Pannonia », in Erzsébet Jerem (ed.) *Das Nördliche Karpatenbecken in der Hallstattzeit Wirtschaft, Handel und Kommunikation in früheisenzeitlichen Gesellschaften zwischen Ostalpen und Westpannonien*, Budapest, Archaeolingua Alapítvány, 2017, p. 433-470.

37 If Chifflet's idiosyncratic Latin proves too much of an obstacle, Dieter Quast, *Das Grab des fränkischen Königs*

the grave assemblage and its regrettable history to obviate the need for detailed rehearsal of its contents here. Recent commentators emphasise the role of the chief mourner's management of the funeral in respect of specific 'target audiences': the burial was a moment for Clovis to assert and legitimise his political and cultural credentials.³⁸

Much of the assemblage is now missing and reconstructions are based on woodcuts from Chifflet's book. Along with a veritable colony of gold bees—the consensus seems to be that there were 30 and not 300—the grave goods included various prestige items, such as a portrait signet ring inscribed CHIDERICI REGIS, gold and garnet-inlaid pieces, including a sword and originally matching scabbard and belt, as well as an Eastern-style (i.e. Pontic Steppe) scramasax, a solid gold bracelet (*Kolbenarmring*), a gold crossbow fibula, a crystal orb and a gold bucranium with a solar symbol on its forehead. An accompanying purse contained 300 *solidi*, *denarii* and siliques, a rare mixture of silver and gold coins stretching over a remarkable five centuries, from the 1st century BC Roman Republic issue to the end of the 5th century (Zeno 474–475 and 476–491).³⁹ Most of the coins were minted AD 471–473, and are good (i.e. not debased) *solidi* from the Eastern treasury for use in Italy during the late reign of Anthemius.⁴⁰ In their forensic analysis of the coins, Fischer and Lind remind us of the deliberation behind the selection of grave goods, whose function was to speak to the international outlook and standing of the deceased *and* his nearest living relative(s). Such iconographies of cosmopolitanism continued for centuries to follow, as demonstrated by the assemblages from PrITTLEWELL and Sutton Hoo,⁴¹ and resonate, for instance, with the admixture of ethnic identities adopted by different members of one Alemannic kin group buried in an early 7th century cemetery at Niederstotzingen (Baden-Württemberg).⁴²

In order to preserve and profit from the various connections his father maintained, when choosing the grave goods Clovis directed his attention East and West. Objects of later Roman/Byzantine character addressed sub-Roman élites to the West and in the Byzantine court too, reminding the mourners that Childéric's authority was acknowledged and legitimated augustly.⁴³

Childeric in Tournai und die Anastasis Childerici von Jean-Jacques Chifflet aus dem Jahre 1655, Regensburg, Schnell & Steiner, « Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums », 2015, makes the corpus accessible to a contemporary audience; see also Jean Benoît Cochet, *Le Tombeau de Childéric I^{er}, roi des Francs, restitué à l'aide de l'archéologie et des découvertes récentes faites en France, en Belgique, en Suisse, en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Derache/Didron/Durand, 1859.

38 Heiko Steuer, « Archaeology and History: proposals on the social structure of the Merovingian kingdom », in Klaus Randsborg (ed.), *The Birth of Europe: Archaeology and Social Development in the First Millennium AD*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1989, p. 100–122; see also his Proposition 4.1, p. 107–108. Svante Fischer and Lennart Lind, « Coins in the grave of king Childeric », *Journal of Archaeology and Ancient History*, n° 14, 2015, p. 3–36. Dieter Quast, « Chlodwig – die Codes der Macht », in *Id.* (ed.) *Das Grab des fränkischen Königs Childeric*, *op. cit.*, p. 238 ff.

39 Svante Fischer and Lennart Lind, « Coins in the grave of Childeric », *art. cit.* With such a chronological range one wonders how many of the coins Childeric inherited from his ancestors?

40 *Ibid.*? *Art. cit.* p. 18.

41 Lynn Blackmore, Ian Blair, Sue Hirst *et al.*, *The PrITTLEWELL princely burial: excavations at Priory Crescent, Southend-On-Sea, Essex, 2003*, London, Museum of London Archaeology, « MOLA Monograph Series », 2019.

42 Niall O'Sullivan, Cosimo Posth, Valentina Coia *et al.*, « Ancient genome-wide analyses infer kinship structure in an Early Medieval Alemannic graveyard », *Sciences Advances*, n° 4/9, 2018, eaa0 1262. Genome and strontium and oxygen isotope analyses indicates that across just two generations, close kin had appropriated Byzantine, Lombard and Frankish identities as reflected in their grave-goods.

43 Quast characterises Clovis's use of his father's material wealth to authenticate his own claims as *regnum cum thesauro*

Excavations at Tournai suggest the grave originally comprised a tumulus, 20 m-30 m in diameter, surrounded by three fosses lined with sacrificed horses, mostly young stallions and geldings.⁴⁴ Comparable to the practice of funerary horse sacrifice among the Thuringii and in Thuringian-dominated Moravia, it was a formula directed at warrior élites east of the Rhine and designed to lay claim to Clovis's Germanic heritage.⁴⁵ The tradition of large funerary tumuli, elaborate grave assemblages and horse sacrifice is, in fact, far older and more widespread, and therefore attached the Franks to an exceptionally rich cultural sphere. From the Black Sea westwards to the Pannonian Basin was an area of unparalleled dynamism where, from the 7th century BC, the partially Hellenised cultures of the Western Steppe converged with those of Mesopotamia, Anatolia, the Balkans and, of course, the Eastern Celts.⁴⁶ Both Greeks and Romans exploited what was unfolding, the former laying down an infrastructure of emporia around the Black Sea coastline, the latter a network that channelled goods and people from here to the furthest, northwestern reaches of the Empire. From the 5th century AD, garnet emerges as one of the more visible and exotic cultural products moving from East to West.⁴⁷

(rule with treasury), Dieter Quast, *Das Grab des fränkischen Königs Childerich*, *op. cit.*, p. 245.

- 44 Raymond Brulet, Gérard Coulon, Marie-Jeanne Ghenne-Dubois *et al.*, « Nouvelles recherches à Tournai autour de la sépulture de Childéric », *Actes des VIII^{es} Journées internationales d'Archéologie mérovingienne de Soissons (19-22 juin 1986)*, *Revue archéologique de Picardie*, n^{os} 3-4, 1988, p. 39-43; Raymond Brulet, « La tombe de Childéric et la topographie funéraire de Tournai à la fin du v^e siècle », in Michel Rouche (ed.), *Clovis, Histoire et Mémoire. Le Baptême de Clovis, son écho à travers l'histoire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 59-78. Pauline Hanot, Sylvian Gerber, Claude Guitard *et al.*, « Reconstructing the funeral traits of the horses from the tomb of King Childeric », *Journal of Archaeological Science*, n^o 121, 2020, p. 1-12
- 45 Patrick Périn and Michel Kazanski, « La tombe de Childéric, le Danube et la Méditerranée », in Laurent Verslype (ed.), *Villes et campagnes en Neustrie. Sociétés, économies, territoires, christianisation. Actes des XXV^{es} Journées internationales d'archéologie mérovingienne de l'AFAM*, Montagnac, Monique Mergoil, « Mémoires publiés par l'Association française d'archéologie mérovingienne », 2007, p. 32-34, suggest comparison with the Moravian tumulus at Žuran and note the practice in the Hunnic east, as far as Kazakhstan (cf. the twenty-two horses arranged around the late-7th/early 6th century BC Scythian kurgan at Kostromsky, see Boris Piotrovsky, « Excavations and Discoveries in Scythian Lands », in *Id.*, *From the Lands of the Scythians. Ancient Treasures from the Museums of the U.S.S.R. 3000 B.C.–100 B.C.*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n^o 32/5, 1973-1974, p. 26-31. Stéphane Lebecq, « Les deux faces du roi Childéric : histoire, archéologie, historiographie », in *Id.* (ed.), *Hommes, mers et terres du Nord au début du Moyen Âge*, 1, *Peuples, cultures, territoires [online]*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 19-33.
- 46 E.g. Svetlana V. Pankova and St John Simpson (eds.), *Masters of the Steppe: The Impact of the Scythians and Later Nomad Societies of Eurasia. Proceedings of a conference held at the British Museum, 27-19 October 2017*, Oxford Archaeopress, 2020; Jordan Anastassov, « The Celtic presence in Thrace during the 3rd century BC in the light of new archaeological data », in Mitja Guštin and Miloš Jevtić (eds.), *The Eastern Celts. The Communities between the Alps and the Black Sea*, Koper, Belgrade Univerza na Primorskem, « Annales Mediterraneae », 2011, p. 227-239; Alexander V. Podossinova, « Nomads of the Eurasian Steppe and Greeks of the Northern Black Sea region: encounter of two great civilisations in Antiquity and the early Middle Ages », in Chen Hao (ed.), *Competing Narratives between Nomadic People and their Sedentary Neighbours. Papers of the 7th International Conference on the Medieval History of the Eurasian Steppe*, November 9-12, 2018, Shanghai University, China, Szeged, University of Szeged, « Studia Uralo-Altaica », 2019, p. 237-251.
- 47 E.g. Helena Hammero, « The circulation of garnets in the North Sea Zone ca. 400-700 », in Alexander Hilger, Susanne Greiff and Dieter Quast (eds.), *Gemstones in the First Millennium AD: Mines, Trade, Workshops and Symbolism*, Mainz, Verlag des Römisch-Germanisches Zentralmuseum, « RGZM Tagungen », 2017, p. 71-84. While the use of garnet persisted into the 7th century in Britain and Scandinavia, inexplicably it died out somewhat across the Continent. These are all factors that must be considered when assessing the use of red enamel in early medieval Ireland.

The first scientific analyses of the garnet from the Tournai assemblage appeared in Birgit Arrhenius's 1985 survey of Merovingian garnet jewellery.⁴⁸ Arrhenius leans more heavily than is generally acknowledged on the different adhesives used to hold the garnet in place than on the quality of the garnet or the gem-cutting itself. Based on the identification of a signature 'dirty mix' of Syrian and Egyptian gypsum and quartz-sand cement employed in Byzantine workshops, she argues that the garnet cloisonné ornamenting various objects in the Tournai assemblage was prepared in Constantinople. Her thesis is that the direct diplomatic ties with Constantinople, signalled by high-quality crossbow brooches both here and, for example, in the broadly contemporary assemblages from Apahida, Transylvania (Romania), contextualise the use of 'dirty' gypsum adhesive in both instances, and establish the connection archaeologically: if the brooches were supplied from the Constantinopolitan court, then so too was the garnet.⁴⁹

The garnet inlays on Childéric's sword, however, reveal a more complex picture for, as Klaus Böhner recognised as long ago as 1948,⁵⁰ the upper and lower hilt guards are later additions, probably applied in a Western workshop. Gypsum-quartz cement may have been used to anchor the garnets on the sic 'panel', but the cement used on the upper and lower hilt guards is the calcite adhesive characteristic of regional/provincial workshops, located somewhere in the Rhineland, where, according to Arrhenius, the sword might have been assembled using garnets prepared in a 'central' or more central workshop. Accordingly, Arrhenius's B-pattern garnets on the upper and lower guards from Tournai are thought to have been imported ready-cut and fixed in their cloisons with wax for transit, and then anchored in 'cement' to the finished item. Childéric's was not the only sword with such an interesting history; composite manufacture is posited in the case of the swords from Altlußheim, Eich, and Planig too.⁵¹

⁴⁸ Birgit Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery: emergence and social implications*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1985. The Syrian-Egyptian « dirty mix » that she identifies with Byzantine workshops, predates the use of gypsum from near Paris, which was not exploited until the 7th century, and Calcite in the case of the Tournai assemblage.

⁴⁹ Birgit Arrhenius, *Merovingian Garnet*, *op. cit.*, p. 84 and 100 ff.

⁵⁰ Klaus Böhner, « Das Langschwert des Frankenkönigs Childéric », *Bonner Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande und des Rheinischen Provinzialmuseums in Bonn*, 148, 1948, 218-248; for discussion of swords Birgit Arrhenius, *Merovingian Garnet*, *op. cit.*, 102 ff.

⁵¹ In fact, Birgit Arrhenius *Merovingian Garnet*, *op. cit.*, p. 84-86, 106, seems to suggest that since aragonite decays to calcite, this might have been the adhesive of choice in « satellite » workshops. I am not an apologist for Arrhenius, but while it is easy to see why some commentators think she is Constantinople-focused, in actual fact she regards the Rhenish workshops as satellites which is probably logical since the archaeological evidence suggest very close collaboration in the manufacture of items; 'satellite' might be too loaded a term but they were certainly part of a network.

François Farges's analysis of the garnet from the necropolis at Saint-Rieul, Louvres (Val-d'Oise), concerning people who were in the 'close entourage of the first kings of France', speaks, however, to the source of the garnet.⁵² He identified three types: two Moldanubicum pyropes, probably from the Podsedic area of Bohemia, and a Rhodolite (Farges' Type I) of low-Ca content mineralogy but possibly too almandine-rich to have come from Central European granulitic sources, raising the possibility, nay probability, of origin in South India/Sri Lanka.⁵³ An important conclusion reached by Farges is that unlike Roman lapidaries who used colour and medicinal properties as the measure of value, the Louvres assemblage suggests a more refined, *qua* scientific approach that genuinely identifies and preferences rare and superior Sri Lankan garnet, reserving it for the ornamentation of the most élite.⁵⁴ Evidence of this sort attests to the sophistication and normalcy of intercultural connections and assimilation at work between these ostensibly quite distant places, which continued into the 7th century AD.⁵⁵

The Constantinopolitan connection is reinforced by Fischer and Lind's analysis of the coins from Childéric's grave. They argue, cogently, of at least an emulative connection with the monarchs of that great Bosporan city. Their concern that this could be peculiar to Childéric and the precise historical moment of his life has, as we have seen, been substantially negated by the new evidence from Niederstotzingen.⁵⁶ In the same vein, the gold crossbow brooch from Tournai—how Chifflet confused it with a stylus is unfathomable—belongs to a small but important corpus including, as we have seen, mid-5th century specimens from Apahida (AD 453). Others include two in the Metropolitan Museum of Art, one from Assiû (Egypt), the other unprovenanced, that are discussed by Deppert-Lippitz who mentions others from the Palatine and Reggio Emilia, all of which are in the *opus interrasile* (openwork) style. Barbarian leaders wore them strictly with the permission of the emperor.⁵⁷ The Tournai brooch is a later variant—the triangular profile of the footplate is now semicircular—and Deppert-Lippitz dates it to ca AD 463–469 when, she suggests, Childéric was ap-

52 François Farges, « Mineralogy of the Louvres Merovingian garnet cloisonné jewellery: origins of the gems of the first kings of France », *American Mineralogist*, 83, 1998, p. 324, 327-328.

53 Sensus stricto Central Europe and Scandinavia cannot be ruled out but Farges is keen to keep this possibility on the table, *pace* Arrhenius. See also Thomas Calligaro, Patrick Périn, Françoise Vallet *et al.*, « Contribution à l'étude des grenats mérovingiens (Basilique de Saint-Denis et autres collections du musée d'Archéologie nationale, diverses collections publiques et objets de fouilles récentes). Nouvelles analyses gemmologiques et géochimiques effectuées au Centre de recherche et de restauration des Musées de France », *Antiquités nationales*, n° 38, 2006-2007, p. 124 ff.

54 The Louvres assemblage is rich in pyrope rather than almandine, which was to the fore in the assemblages Arrhenius analysed.

55 Emma Brownlee, « Connectivity and funerary change in early medieval Europe », *Antiquity*, n° 95, 2021, p. 145-159.

56 Niall O'Sullivan *et al.*, « Ancient genome », art. cit. See also William Daly, « Clovis; how Barbaric, how Pagan? », *Speculum*, 69/3, 1994, p. 624-627, who argues that Clovis's alliance with Aegidius, the last loyal Gallo-Roman leader, ought to be seen in the context of the threat posed to both the kingdom of the Franks and the neighbouring kingdom of Soissons by Visigothic advances into Northern Gaul; Jörg Drauschke, « 'Byzantine' and 'Oriental' imports in the Merovingian Empire from the second half of the fifth to the beginning of the eighth century », in Anthea Harris (ed.), *Incipient globalization? Long-distance contacts in the sixth century*, Oxford, Archaeopress, « BAR International Series », 2007, p. 53-74.

57 Barbara Deppert-Lippitz, « Late Roman and Early Byzantine Jewellery », in Katherine Reynolds Brown *et al.* (ed.), *From Attila to Charlemagne, op. cit.*, p. 67, fig. 7.11. An uncontexted, incomplete crossbow brooch with an interrasile arch commemorating Diocletian's 20th year as Augustus (A.D. 303) was found at Erickstanebrae, Dumfries and Galloway, see Martin A. Guggisberg, « Silver and donatives: non-coin exchange within and outside the Roman empire », in Fraser Hunter and Kenneth Painter (eds.), *Late Roman Silver...op. cit.*, p. 193-212.

pointed a Roman official. She does not support the idea that they were centrally made and then gifted, probably because some are solid gold while others are gilded copper alloy.⁵⁸

Similarly, with reference to the gold and garnet bees from Childéric's grave, Quast provides a very useful list of examples of bees/cicadas,⁵⁹ although he refrains from exploring the iconographical connection between bees and bulls. Because of their long association with resurrection, and their role as intermediaries between people and their gods, bees are entirely at home in a funerary context.⁶⁰ In fact, Childéric was surrounded by a veritable armoury of apotropaic devices. Like the gold bracelet from the Louvres necropolis,⁶¹ to take just one contemporary example, the now damaged zoomorph on the pommel of Childéric's sword was originally two-headed, or bicephalic, which is another ancient symbol of rebirth that transitioned seamlessly from pagan to Christian lexica, as evidenced by the tiny, gold *fibule ansée symétrique* from the tomb of sainte Bathilde, buried at Chelles in AD 680.⁶² We shall see presently that the oxhead protome can also symbolise rebirth.

Thus, we begin to see that the assemblage from Childéric's grave is culturally diverse and captures in its mixture of élite iconographies the cultural hybridity of the so-called 'Dark Age' West, which Fischer and Lind observe marks 'one of the most important transition points on the long path from Late Antiquity to the Medieval Period'.⁶³

Solar taurian symbolism

Essentially, two types of solar symbol occur on the foreheads of sacred bulls. The one on the bucranium from Childéric's grave is in the form of a rayed swirl. Elsewhere, solar symbols take the form of an inverted, usually white, triangle, commonly recognised as the distinguishing mark of the Egyptian bull-god Apis.⁶⁴ Here is not the place to interrogate the relationship between these two forms, except to say that the indications are that they are ostensibly interchangeable. The origins of the symbol (also beyond our remit) are obscure and complex: the bull cult is possibly the most ancient and primordial of them all and is a vast and fascinating subject. Suffice to say that the

58 Ellen Swift, *Regionality in Dress*, op. cit., p. 3, concurs.

59 Dieter Quast, *Das Grab des fränkischen Königs Childerich*, op. cit., p. 247 ff.

60 Daryn Lehoux, « Why does Aristotle think bees are divine? Proportion, triplicity and order in the natural world », *British Journal for the History of Science*, n° 52/3, 2019, p. 383-403. Rachel D. Carlson, *Apian Imagery in Classical Studies*, Seattle, University of Washington Press, 2015; Arthur Bernard Cook, « The Bee in Greek Mythology », *Journal of Hellenic Studies*, n° 15, 1895, p. 1-24.

61 LM3 François Farges, « Mineralogy », art. cit., fig. 2, (b)

62 Jean-Pierre Laporte and Raymond Boyer, *Trésors de Chelles : sépultures et reliques de la reine Bathilde († vers 680) et de l'abbesse Bertille († vers 704)*, cat. exp., Chelles, musée Alfred-Bonno, Chelles, Société archéologique et historique de Chelles, 1991, p. 39-40.

63 Svante Fischer and Lennart Lind, « Coins in the grave of Childeric », art. cit., p. 30.

64 The selection of the actual, living representative of Apis was based on a complex series of markings, including the shape of an eagle across his back, a parting in his switch (tail hairs) and a scarab-shaped knot under its tongue (see Herodotus, *Histories*, III.28)

evidence from Çatalhöyük indicates bull worship from at least the 7th millennium BC.⁶⁵ My purpose will be served by merely sketching the spatial and temporal range of the motif, to contextualise and support the suggestion that the same iconography could occur in Ireland (Fig. 7).

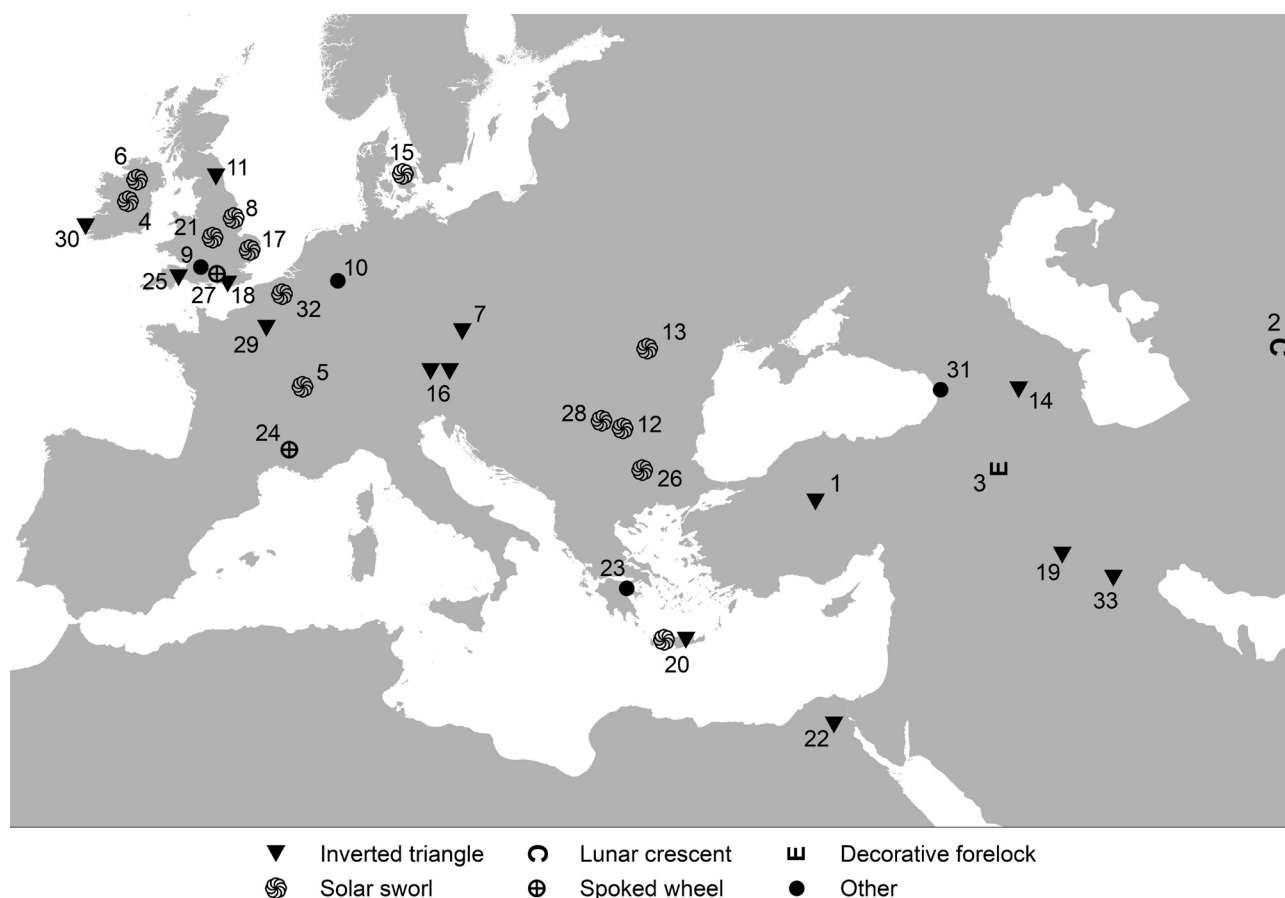


Fig. 7 : Findspots of bucrania with forehead ornamentation mentioned in the text: **1.** Alaca Höyük, Boğazköy, Turkey **2.** Altin-Depe, Turkmenistan **3.** Altin-Depe, Turkey **4.** Athlone, Westmeath, Ireland **5.** Avigney, Haute-Saône, France **6.** Belcoo, Fermanagh, Ireland **7.** Býčí skála, Moravia, Czech Republic **8.** Caistor, Lincolnshire, England **9.** Cassington, Berkshire, England **10.** Cologne, Germany **11.** Corbridge, Northumberland, England **12.** Craiova, Dolj, Romania **13.** Cucuteni-Băiceni, Curtești, Romania **14.** Dovşanlı, Nagorno-Karabakh, Azerbaijan **15.** Gundestrup, Himmerland, Denmark **16.** Hallstatt, Salzkammergut, Austria **17.** Haughley, Suffolk, England **18.** High Down, Sussex, England **19.** Khafaje, Dyiala, Iraq **20.** Knossos, Heraklion, Crete **21.** Loughborough, Leicestershire, England **22.** Memphis, Giza, Egypt **23.** Mycena, Argolis, Greece **24.** Orange, Vaucluse, France **25.** Ottery St. Mary, Devon, England **26.** Panagyurishte, Pazardzhik, Bulgaria **27.** Petersfield, Hampshire, England **28.** Poroina Mare, Mehedinti, Romania **29.** Saint-Denis, Saint-Denis, France **30.** Shroneberrane, Co. Kerry, Ireland **31.** Supsa, Lanchkhuti, Georgia **32.** Tournai, Hainaut, Belgium **33.** Ur, Dhi Qar, Iraq **34.** West Azerbaijan (note unprovenanced specimens not included)

Attributing what he termed the '*rouelle*' motif to earlier solar imagery, Joseph Déchelette was among the first to acknowledge the impressively long history of this form of taurian symbolism. The wheel is a recognised solar symbol, and when combined with horned helmets—which have a place in any consideration of bull cults in prehistory—, as is the case on the Triumphal Arch in Orange (Vaucluse), provides us with yet another version of the iconography.⁶⁶ To begin unravelling

⁶⁵ Joan Relke, « Interpreting the bucrania of Çatalhöyük: James Mellaart, Dorothy Cameron, and beyond », *Anthrozoös*, n° 20/4, 2007, p. 317-328.

⁶⁶ Joseph Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, Librairie Alphonse Picard et fils, 1908-1914, 1 & 2, p. 480, 1910, 1310; for Triumphal Arch at Orange, see fig. 484. For solar wheel see John Waddell, *Archaeology and Celtic Myth*, op. cit., p. 33-47.

the meaning and significance of taurian solar symbolism, which, in all likelihood, varied somewhat, we must turn to Egypt, where, in addition to providing some of the earliest traces of this iteration of the bull cult, no fewer than three bull cults coexisted (Apis at Memphis, Mnevis at Heliopolis, and Buchis at Armant).⁶⁷ Apis was the archetype, and his cult endured from the late-4th millennium BC to the reign of Diocletian (AD 284–305).⁶⁸ The earliest archaeological evidence of solar markings on Apis' brow dates from the second half of the 2nd millennium, when interments began at the Serapeum at Memphis, but it seems that the motif is older than this.⁶⁹ Successive empires – Persian, Hellenistic and Roman – and their associated diplomatic and trade networks could have contributed to the dissemination of this particular iconography, but the likelihood is that pre-existing bull cults throughout this very large area prepared the ground for this iteration to take root,⁷⁰ if indeed the motif itself was not already widely distributed by then.⁷¹ Comparable, and roughly contemporary symbolism occurs in early Greece, for example, as evidenced by the famous bull's head rhytons from Mycenea (Grave IV, Grave Circle A, dating from around 1600 BC), and Knossos (1600–1450 BC) respectively. In the case of the former, the solar motif is floral in shape whereas the latter, made of

67 The cults are attested to in text and artefacts, e.g. shabtis, canopic jars and mummies. The curvature of the horns on the Orange helmets contrasts with conical horns of the Waterloo helmet, and the elongated horns on the Torrs chamfrein.

68 Apis was a sky-deity of light and cosmic rebirth, including that of the kings, see Geraldine Pinch, *Egyptian Mythology. A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 137. Often depicted carrying the solar disc between his horns, the inverted white triangle in the centre of his forehead marks where he was struck by a beam of sunlight or, alternatively, is a sort of umbilical scar from when he was birthed by the Sun. The animals kept at Memphis were duly mummified and an inverted triangle of white was sewn or sometimes painted onto the brow. An Egyptian, copper-alloy bucranium, which may have been a weight dating from c. 1550–1391 BCE, has an inverted triangle on the forehead, demonstrating that the tradition extended to portable objects as well (New York, The Metropolitan Museum of Art, 68.139.2; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548729>)

69 E.g. Vadim M. Masson, « Altin-depe and the Bull Cult », *Antiquity*, n° 50, 1976, p. 14–19, 17; « The art of Altin-depe: the artistic traditions of the urbanized cultures between Sumer and India », in John Vincent Megaw (ed.), *To Illustrate the Monuments. Essays on Archaeology Presented to Stuart Piggott*, London, Thames and Hudson, 1976, p. 254–262, 260–261, figs 10 and 11. See also Marina Miličević Bradač, « The transfer of symbols and meanings. The case of the 'horns of consecration' », *Documenta Praehistorica*, n° 32, 2005, p. 187–196, 193 and fig. 27. In her early survey of the motif, Anne Roes, « L'animal au signe solaire », *Revue archéologique*, 12, 6^e Sér., 1938, p. 153–182, suggests the motif is present on Middle Halaf pottery from excavations at Yunus, Karkemish, Syria. Interments at Memphis appear to have ceased around the time of the Roman conquest (30 BC), but they continued into the reign of Diocletian with the burial at Armant (*Hermonthis*, Egypt) of the heifer that had given birth to one of the Buchis bulls. For comprehensive survey see: Aidan M. Dobson, « Bull Cults », in Salima Ikram (ed.), *Divine Creatures. Animal Mummies in Ancient Egypt*, Cairo, American University in Cairo, 2004, p. 72–105. Remarking on the differently shaped horns (curved and straight) in depictions of Apis, Dobson (p. 73) makes the interesting suggestion that the horns may have been decorated with silver sheaths, which is potentially significant in light of the removable horns of the Gundestrup and Cork bulls and the possibility that the tips of the unprovenanced Irish specimen were sleeved.

70 Such as the taurian symbolism of the Frasnes-lez-Buissenal (Belgium) torque discussed below.

71 Cf the four bull figurines, two of silver, two of gold, from the Maikop kurgan (3700–3000 BC) which are interpreted as mounts for the long gold and silver tubes found alongside them. Viktor Trifonov, Denis Petrov and Larisa Savelieva, « Party like a Sumerian: reinterpreting the "sceptres" from the Maikop kurgan », *Antiquity*, n° 96/385, 2022, p. 1–18, argue that they are, in fact, drinking tubes or straws. In a very poorly translated paper, Irada Avsharova, « The Reflection of "Bull" Cult at the Bronze Age Material Culture of Azerbaijan », *Mester*, n° 48, Special Issue 4, 2019, p. 157–169, fig. 2 (5–9), illustrates five Bronze Age copper-alloy bucrania. Three are clearly staff-heads, i.e. two unprovenanced specimens from South and West Azerbaijan (n° 7 and 8 resp.; n° 7 has an inverted triangular setting on the forehead), the third (n° 9) is from a mound excavated by Emil Resler in the late 19th century near the village of Dovşanlı, in the disputed territory of Nagorno-Karabakh, where it was found with other bucranium (n° 5) similarly marked.

serpentinite and possibly with gilt wooden horns, has the more common solar swirl on its forehead. The animal in the Bull Leaping fresco at the palace of Knossos, however, has an inverted triangle on its forehead, demonstrating the interchangeability of the two forms.

The establishment of Greek trading emporia and cities around the Black Sea from ca 650 BC, and the appearance of Egyptian objects in Scythian contexts across the Caucasus as far north as the Urals,⁷² reflect conditions favourable to syncretic infusion of solar taurian symbolism into the region (e.g. Supsa; 5th cent. BC?), and account for its presence in the Sarmatian repertoire, and thence to the Danube basin. Here, however, we must exercise caution for, as Masson reminds us, in Sumer the crescentic shape of bulls' horns was linked to a lunar taurian deity, patron of Ur.⁷³ Sumerian reach also extended northwards across the Zagros Mountains to the Caucasus, as testified to in the locally produced gold bucranium with a turquoise lunar crescent from the Bronze Age (2400-2000 BC) funerary complex of Altin-Depe, near the Turkmenistan-Iran border.⁷⁴

Regardless of where it was made, the figurine from Býčí skála, Moravia (Czech Republic), which rehearses with notable accuracy the Egyptian iconography of the inverted triangle on the forehead and vestigial wings on the shoulders (Fig. 8), extends the temporal and geographical range of solar-bull imagery. A chance find from the mouth of the cave in 1869, it belongs to an extremely rich, clearly ritual, and, at times, frankly macabre assemblage of the Hallstatt Period (7th-4th century BC).⁷⁵

72 E.g. at the 5th-4th century BC Great Bliznitsa kurgan, on Taman Peninsula overlooking the Cimmerian Bosphoros. See Boris Piotrovsky, « Early Cultures of the Lands of the Scythians », in *Id., From the Lands of the Scythians...*, *op. cit.*, p. 12-25, 20 ff. Such was the extent of cultural cross-pollination that Herodotus, who visited the area, referred to the Caipidae as « Graeco-Scythian ». Piotrovsky describes the clothing appliques, including a bucranium, from the Seven Brothers kurgan, near the Kuban estuary, as rather crude local adaptations of Greek motifs (Catalogue No. 51, p. 105).

73 E.g. Renate Marian van Dijk-Coombes, « Mesopotamian Gods and the Bull », *Sociedades Precapitalistas*, n° 8/1, (e030. <https://doi.org/10.24215/22505121e030>), part 5, « The Moon God ». Vadim M. Masson, « Art of Altin-depe », *art. cit.*

74 The complexity of the situation is demonstrated by the occurrence of bucrania with triangular markings from the royal cemetery at Ur (e.g. a copper-alloy bucranium, identified as an ornamental mount from a lyre, has a lapis lazuli inset in the form of an inverted triangle on the forehead. Dating to 2550-2450 BCE, it also has a modest elaboration of the forelock hair suggesting hybridity with bucrania of this form – University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, British Museum/University Museum Expedition to Ur, Iraq, 1930, U.12435 (see: <https://www.penn.museum/collections/object/184530>), and another from the Temple of the Sumerian Moon-god Sin, at Khafaje which has triangular sea-shell inlay on the forehead), leading Masson to conclude that the Akkadians and Sumerians had a role to play in the emergence of lunar and solar bulls; cf Vadim M. Masson « Altin-depe Bull Cult », *art. cit.*, p. 18, pl. 1. Viktor Trifonov *et al.*, « Party like a Sumerian », *art. cit.*, p. 67-84, reinterpret the sceptres with taurian mounts from Maikop kurgan as straws from a Sumerian-inspired drinking ritual. Note also that bull imagery (without explicit celestial symbols) is commonplace in the art of the Urartian Iron Age culture, around Lake Van, that followed from the 9th century BC.

75 Hermann Parzinger, Jindra Nekvasil and Fritz Eckart Barth (eds.), *Die Býčí skála-Höhle. Ein hallstattzeitlicher Höhlenopferplatz in Mähren*, Mainz am Rhein, Philip von Zabern, « Römisch-Germanische Forschungen », 1995; Martin Golec, « Prehistorie a Historie Jeskyně Býčí Skála a Blízkého Okolí Neolitu po Současnost », in Martin Oliva, Martin Golec, Radim Kratochvíl *et al.*, *Jeskyně Býčí skála ve svých dějích a pradějích. Býčí skála Cave: History and Prehistory, Anthropos. Studies in Anthropology, Palaeethnology, Palaeontology and Quarternary Geology*, n° 39, N.S. 31, 2015, p. 115-153, figs. VIII.30a and b; Martin Golec, *The Phenomenon of the Býčí Skála Cave. Landscape, Cave and Mankind*, Olmouc, Palacký University, « Archaeologica Olomucensia », 2017. Here, Golec suggests the figurine was associated with the grave of a sic 'magnate' and offers two hypothetical reconstructions (male and female, figs 66 and 67 respectively) with different items of Hallstatt date recovered from the area of the entrance based on patterns observable from cognate Horákov culture graves in the region such as those at Bračice and Vojkovice (*op. cit.*, p. 87-90). According to Golec the figurine was in a vessel with millet (p. 90-91) thus linking it thematically with the nearby millet-filled human skull (also in a Bronzve vessel) and the distinctive millet-filled anklets (referred to as « turbans ») associated with female burials, found here and elsewhere.

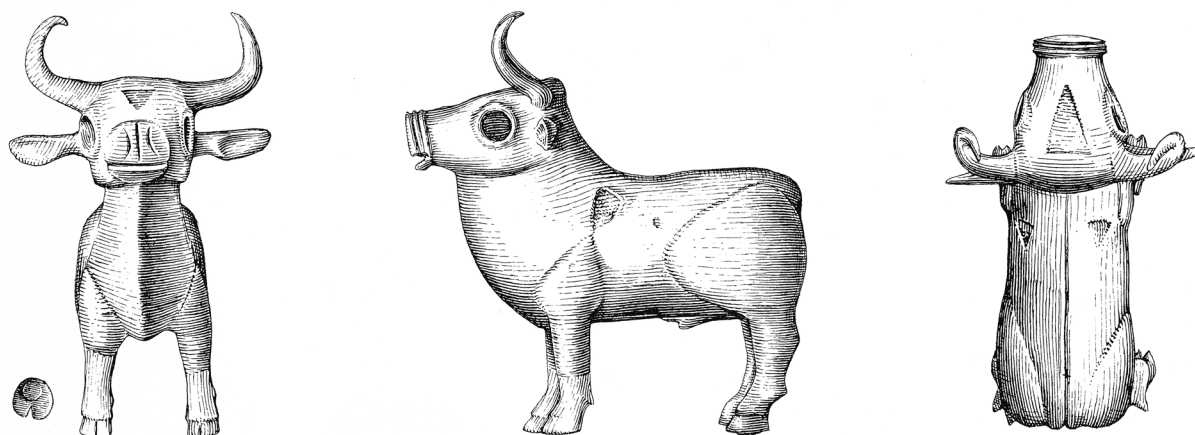


Fig. 8 : Bull figurine, Býčí skála, Moravia, Czech Republic. 7th-4th centuries BC. NHMW-Prae 11738 (from Hermann Parzinger, Jindra Nekvasil et Fritz Eckart Barth (dir.), *Die Býčí skála-Höhle*, fig. 9, 369.

It is not the first instance of different metals being used to distinguish significant areas of the body. The silver figurine of a bull, probably from an early Bronze Age cemetery (ca. 2,300 BC) predating the Hittite settlement of Alaca Höyük in present-day North-Central Turkey, has gold inlays on the forehead (in the form of an inverted triangle; (Fig. 9), and on the shoulders, flanks and hips.⁷⁶ Closer in date to the Býčí skála figurine is the Urartian series of taurian cauldron attachments dating from the 8th and 7th century BC, including a magnificent cauldron with four bulls' heads escutcheons



Fig. 9 : Bull figurine mount, silver with gold inlay, Alaca Höyük, Turkey, ca. 2300 BC. BM 135851 (© Trustees of the British Museum)

⁷⁶ British Museum 135851; e.g. John Collis, *The European Iron Age*, London, B. T. Batsford, 1984, fig. 4 but note Collis misidentifies the metals. In this case, the triangle on the forehead is elongated like that from Grave 671 at Hallstatt mentioned earlier.

and tripod from Altin-Depe, near Lake Van, in modern-day Turkey. In this series the forehead ornamentation takes the form of a decorative, plaited (?) forelock, closer in style to Assyrian traditions.⁷⁷

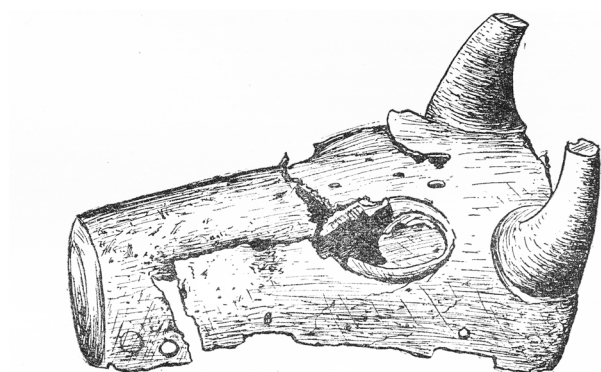


Fig. 10 : Bucranium, unprovenanced, Ireland, cast-bronze. NMI R.2949 (from Edmund C. Armstrong, « La Tène in Ireland », fig. 14, 1)

As has been remarked upon in the case of other specimens,⁷⁸ the figurine from Býčí skála also has a foreshortened, circumferentially lined, and somewhat porcine snout.⁷⁹ There is no speculation in the literature of deliberate melding of species in respect of either the snout or the disproportionately large, round eyes. These are, however, precisely the features of an unprovenanced, bronze bucranium from Ireland (NMI R.2949; Fig. 10). Though in this case the evidence of a forehead marking is equivocal, the comparanda suggest it may date from the early Iron Age.⁸⁰

Objects such as these are surely part of the ancestry of the famous later-4th to early-3rd century BC protomes from the Thraco-Getic Craiova Treasure (Romania; Fig. 11),⁸¹ the zoomorphs branded with solar symbols on the bracelet from the 'royal' burial at Cucuteni-Băiceni, and the rhytons from Poroina Mare (SW Romania) and Panagyurishte (Southern Bulgaria). Dating from the second half of the 4th century BC, the calf-headed, gilt-silver specimen from Poroina Mare has a solar swirl on the forehead, whereas the closely comparable cervid-headed gold rhyton (ca. 350-275 BC) from Panagyurishte appears to be of mixed

77 Richard David Barnett and Nuri Gökce, « The find of Urartian bronzes at Altin tepe, near Erzincan », *Anatolian Studies*, 3, 1953, p. 121-129; Oscar White Muscarella, « Winged Bull cauldron attachments from Iran », *Metropolitan Museum Journal*, n° 1, 1968, p. 7-18. See also Tomás Dezső, Zoltan Niederreiter and Csaba Bodnár, *Urartian Bronzes. A preliminary report on a looted hoard of Urartian Bronzes*, Budapest, Eötvös University Press, 2021.

78 I.e. in the case of the bucrania from Altin-Depe and Kara-Depe, Vadim M. Masson, « Altin-depe Bull Cult », art. cit., p. 16. The copper bull's head mount from Barbar Temple II, Bahrain, dated to around 2500 BCE, has the same features, see Elizabeth C. L. During Caspers, « The bull's head from Barbar Temple », *East and West*, n° 21/3-4, 1971, p. 217-223; Hussain Al Halwachi, « The copper bull's head at Barbar Temple: chemical composition and casting alloy », *Journal of Archaeological Science, Reports*, n° 32, 2020, 102390. Edward Martyn Jope, *Early Celtic Art in the British Isles*, Oxford, Clarendon Press, 2000, considers it to be a boar's head, not *per se* on the basis of the snout but the vertical notches which, following the suggestion by Edmund C. R. Armstrong, « The La Tène Period in Ireland », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, n° 53/1, 1923, p. 1-33, 28-29, fig. 14.1, that the marks indicate tusks.

79 Heidi Peter-Röcher, « Die Býčí skála-Höhle in Mähren-Opfer, Ahnenkult und Totenritual in der Hallstattzeit », *Das Altertum*, n° 44, 1998, p. 13 ff.

80 National Museum of Ireland, R. 2949. Edmund C. R. Armstrong, « La Tène Period », art. cit., p. 28-29, fig. 14.1; Barry Raftery, *A Catalogue of Iron Age Antiquities*, Marburg/Berlin, Philipps-Universität Marburg, « Vorgeschichtliche Seminar », 1983, cat. 832, fig. 230; *La Tène in Ireland. Problems of Origin and Chronology*, Marburg, Philipps-Universität Marburg, « Vorgeschichtliche Seminar », 1983, p. 306-307, fig. 148, 1. Armstrong's suggestion that the truncated horns may once have been topped with spheroids is worthy but we should also consider the possibility that precious metal sleeves or tips were placed over them as Dodson has suggested might have been the case of statuettes of Apis, Aidan Dodson, « Bull Cults », art. cit., p. 73.

81 E.g. Barbara Young, *The Metalwork of the Lower Danube 5th century B.C. – 4th century A.D.*, Phd under the dir. of Robert Hillenbrand, Edinburgh University, 1981, 243 ff.

heritage, Greek and Thracian, as evident in the iconographies and execution. Notwithstanding the fact that the principle animal is a stag, taurian symbolism is present around the neck of the vessel which depicts Theseus tackling the Marathonian Bull which has the by-now familiar solar swirl on its forehead.⁸²



Fig. 11 : One of six appliques in the form of bucrania (five of which have solar symbols on the forehead) from the Craiova hoard (collection of the National History Museum of Romania, inv. nos. 11166), © MNIR 2021, photo: Marius Amarie.

The zoomorphic terminals of the contemporary gold spiral armlet from the Băiceni hoard, on the other hand, seem to combine horses' heads with rams' horns. Here the ornamentation on the animal's forehead is more floral in appearance than we have previously encountered. However, a gold, discoidal appliqué from the hoard is decorated with a bull's head that has a noticeable but slightly amorphous protrusion on its forehead. This hoard has been variously dated from ca 400 BC to ca 300 BC.⁸³ Sîrbu et al. argue for Scythian influence in this instance. More generally, they envisage this sort of rich cultural admixture to be predicated on asymmetric, centre-periphery peer relations leading to mimesis of Greek and Macedonian fashions by a 'preeminent identity group' whose identities are expressed in what they refer to as a 'meaningful trinity' of fortified centres, tumuli graves and rich hoards (as witnessed in the case of Băiceni–Cucuteni-Cotnari). This model, they argue, had intrinsic durability, thus accounting for its wide chronological and geographical

82 See Asher Ovadiah, « A new look at the mythological representations of the Panagyurishte gold treasure, Bulgaria », *Gerión*, n° 32, 2014, p. 138-139 and fig. 10.

83 Valeriu Sîrbu, Magdalena Duțescu and Dan Ștefan, « Burials as identity statements. Some remarks about the North-Thracian funerary phenomenon in the 4th-3rd centuries BC », *lid.*, *The Early Iron Age. Proceedings of the 60th Anniversary of Sergey Skory, Doctor of Archaeology, Kyiv-Poltava, National Academy of Science of Ukraine, Institute of Archaeology*, 2009, p. 427-453, fig. 13; for dating see n. 10.

range, extending from at least Serbia to the North-Pontus.⁸⁴ They conclude that from about 350-275/250, the greatest concentration of Getic power was in the region of Sboryanovo, Isperih, on the Krapinetz River, south of the lower reaches of the Danube, around their capital at Helis.

Roes too notes the connection between the solar ox in Childéric's grave and older specimens, such as the group of six comparable protomes from the 4th century BC Sarmatian/Thracian Treasure of Craiova (in modern-day Romania). However, she omits the dying bull in the baseplate of the Gundestrup cauldron (Fig. 12). The cauldron has been recently AMS-dated, with caveats, from the turn of the millennium to AD 300 (though the glass eyes were manufactured earlier).⁸⁵ The revised dating of the cauldron closes the chronological gap between the Thraco-Getic specimens just mentioned and the Tournai bucranium. Interestingly, not only does the Gundestrup bull have a solar swirl on its forehead, it also has a wing-like pattern in its shoulder fur and double tail hairs, all of which were definitive markings in the selection of the living, bovine representative of Apis kept in the Temple of Ptah at Memphis.⁸⁶



Fig. 12 : « Bull plate » from the Gundestrup cauldron, Himmerland, Denmark. 1st century BC - 3rd century AD. NMD C6563 (Photo: CC BY-SA, John Lee, National Museum of Denmark)

This so-called ' bull plate ' is, however, a recycled *phalera* (a decorative plate worn by men and horses) that was soldered to the bottom of the bowl to cover over a hole in the original.⁸⁷ A type associated in particular with the Sassanians, Dacians and Sarmatians, *phalerae* are distributed from

84 Valeriu Sîrbu *et al.*, « Burials as identity statements », art. cit., p. 443 ff.

85 Anne Roes, « L'animal au signe solaire », art. cit., p. 158; Svend Nielsen, Jan Holme Andersen, Joel A. Baker *et al.*, « The Gundestrup Cauldron. New scientific and technical investigations », *Acta Archaeologica*, n° 76, 2005, p. 1-58.

86 Herodotus, *Histories*, III.28. These features add weight to Arrhenius's suggestion that the sun symbol links the Tournai bucranium with Hapis, and that Childéric may have worshipped Isis, who takes over from Hathor (Sky-goddess mother of Apis) and wears a headdress comprising a solar disc held between two bovine horns, see Birgit Arrhenius, « Garnet jewellery of the fifth and sixth centuries », in Katherine Reynolds Brown *et al.*, *op. cit.*, p. 214-225, 215.

87 Erling Benner Larsen, « SEM-Identification and documentation of tool marks and surface textures on the Gundestrup Cauldron », in James Black (ed.), *Recent Advances in the Conservation and Analysis of Artifacts*, London, Summer Schools Press, 1987, p. 393-409.

the Indus Valley to the Atlantic.⁸⁸ A gilt-silver specimen in the Cabinet des Médailles (BnF), Paris, attributed to the North Pontic region, has a bucranium with a decorative, inverted triangle on its forehead, flanked by two griffons. It is dated to the 2nd-1st century BC.⁸⁹ Among the most westerly examples are the thirteen highly ornate specimens from a lost hoard of phalerae and silver coins from La Vaurocque on the Channel Island of Sark. One of the coins appears to be a *denarius* of the Roman moneyer Publius Crepusius dating from 82-81 BC, but the majority of the remaining identifiable coins are Armorican, and date from about 40 to 30 BC.⁹⁰ Taylor (1992) argues that phalerae from Sark are among the closest parallels for the bull plate of the Gundestrup cauldron, emphasising how widespread such symbols were and the belief systems that underpinned and animated them.⁹¹ The combination of Gallic coins and phalerae in the Sark hoard fits (cartographically) with the suggestion that tin from Cornwall was used to fix the glass eyes in place, and that the cauldron proper was made from what Nielsen et al. describe as the 'pool' of Sassanian silver and Gallic coinage from Western Germany and the Northern half of France respectively.⁹² Considering the possibility that the cauldron was made in North-western rather than South-eastern Europe, and the

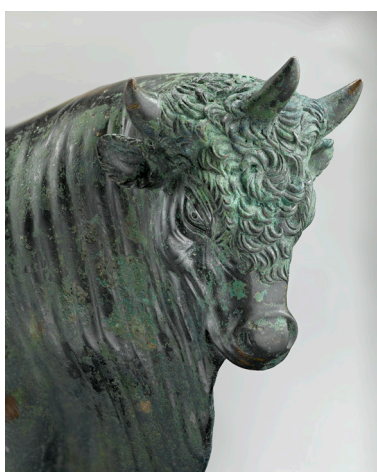


Fig. 13 : Three-horned bull figurine, Avrigny, Haute-Saône, France, 1st century AD. (Inv. 873.2.1 © Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie – Photographie)

hybridity of its iconography, Nielsen et al. suggest the imperative to attribute it to this or that ethnicity is misguided. For them the cauldron encapsulates the cultural melting pot that was Europe from the mid-first century BC to the 5th century AD, during which period the movement of foreign auxiliaries was a significant driver of cultural exchange and assimilation. The 1st century AD bronze figurine of a three-horned bull with a solar swirl on its forehead from Avrigny (NW of Besançon, Haute-Saône) falls into the same category of mixed cultural and semiotic heritage (Fig. 13): comparisons have been drawn with a contemporary bucranium from Martigny-la-Romaine (Switzerland) which is also in the classical Greco-Roman tradition.⁹³

88 E.g. Valeriu Sîrbu and Vitalie Bârca, « 9 figurative representations on the phalerae found between the Ural, the Caucasus, and the Balkan mountains (2nd-1st century BC) », in Lolita Nikolova, Marco Merlini and Alexandra Comşa (eds.), *Western-Pontic Culture Ambience and Pattern*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, p. 272-321, esp. fig. 9.8

89 <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbq8qm> (visited 08.01.22); Barbara Young, *Metalwork of the Lower Danube*, op. cit., p. 252-253, fig. 124. Mikhail Rostovtzeff, *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, Oxford University Press, 1922, p. 136.

90 Derek F. Allen, « The Sark Hoard of Celtic Coins and Phalerae », *The Numismatic Chronicle*, n° 8, 7^e ser., 1968, p. 37-54. Note: Allen draws comparisons between, inter alia, images on the Sark phalerae and the Gundestrup cauldron.

91 Timothy Taylor, « The Gundestrup Cauldron », *Scientific American*, n° 226/3, 1992, p. 84-89.

92 Svend Nielsen et al., « Gundestrup cauldron », art. cit., p. 34-35; Arne Jouttijärvi, « The Gundestrup Cauldron: Metallurgy and Manufacturing Techniques », *Materials and Manufacturing Processes*, 24, 2009, p. 960-966.

93 Miranda Green, « Crossing the boundaries: triple horns and emblematic transference », *European Journal of Archaeology*, 1/2, 1998, p. 219-240.

The Tournai bucranium in context

While not commenting on the solar motif, Quast seems a little sceptical of the view that the Tournai bucranium speaks to the 'myth' of the fathering of the eponymous Merovech by a sea bull recounted by Fredegar. Yet, he remains convinced of the importance of the piece, citing later comparanda such as the belt buckle (Fig. 14) from Arnegunde's grave, which, he points out, has two bucrania.⁹⁴ Callander Murray's rather jaundiced view of these latter is unmerited—horned, bestial crania they most certainly are! Zoomorphic art of this era is characteristically, and deliberately, ambivalent when it comes to species. His dismissal of the bucranium from Childéric's grave is, however, jejune—the small size of the object and its possibly having belonged to a horse harness⁹⁵ (this too has been challenged recently) are *not* legitimate grounds to belittle its significance. Moreover, the likelihood, as he sees it, of its having been an import and, therefore, not a true reflection of Frankish iconography is a non sequitur in respect of its potential symbolism. If it really is an import (which, as the evidence mounts, is less and less likely), its standing, like that of the Byzantine coins, is surely elevated rather than diminished by its deliberate inclusion among the grave goods.



Fig. 14 : Belt-buckle (detail), tomb of Arnegunde, Saint-Denis, Saint-Denis, France, 6th century AD, MAN 83471 (© RMN-Grand Palais (musée des Antiquités nationales) / Thierry Le Mage)

- ⁹⁴ Quast's hesitancy (n. 36, p. 245) seems to derive from Alexander Callander Murray, « Post vocantur Merovingii: Fredegar, Merovech, and 'sacral Kingship' », in *Id.* (ed.), *After Rome's Fall. Narrators and sources of early Medieval History. Essays presented to Walter Goffart*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, p. 125-126, where he characterises the Fredegar myth as little more than as a politically-motivated slight on the Merovingian royals, and dismisses the relevance of Fredegar's account of the birth of Merovech of Childéric's bucranium and the zoomorphs on the buckle from Arnegunde's tomb.
- ⁹⁵ Kurt Böhner, « Childeric von Tournai », in *Hoops Reallexikon der Germanische Altertumskunde*, vol. 3, Berlin/New York, 1981, hypothesises that the ox head was part of a bridle, possibly centred between the horse's eyes, in which case it would mirror the position of the solar symbol on the ox's forehead and might, one may speculate, cross-reference the place of horse-sacrifice in some kingship iconographies.

Leaving aside reservations that are now moot concerning the true identity of the Arnegunde burial (now dated to around AD 580),⁹⁶ the importance of the belt buckle is redoubled by the identification of a possible four *additional* bucrania, executed in filigree and garnet, in the fields between the scutiform panels of both parts of the buckle. As well as being adorsed relative to one another (and simultaneously affronted, chin-to-chin with the cast horned heads on the buckle plate) each one has an inverted triangle on the forehead, executed in garnet. Thus, not only is the number of bulls' heads on the piece trebled, but the taurian imagery itself is even more explicit given the solar symbolism associated with the inverted triangle. Finally, the circular garnet setting around the area of the mouth is suggestive of protruding tongues or flowers. The Tournai bull, on the other hand, is drawn with ribbons of gold emanating from its mouth. Is it possible that these represent stigma from the saffron crocus (*Crocus sativus*), recalling the tradition that Zeus, in the form of a white bull, emitted a saffron crocus from his mouth to attract Europa and thence carry her across the sea to Crete.⁹⁷

When set alongside the Tournai bucranium, the characterisation of the belt buckle as an original piece attributable to the inventive precociousness of *Mérovingien récent* 'court art' argues for the continued currency of solar taurian iconography in élite Frankish circles into the late-6th century.⁹⁸ Thus, it is against this backdrop that the two 6th-century, bull-form brooches from Arcy-Sainte-Restitue and Verly (both Aisne), and the later-6th/7th-century specimen from a richly endowed female grave in Cologne Cathedral dating from ca AD 625–650, should be considered.⁹⁹

Even if he was merely following scholastic convention, Chifflet's search for Greek, Egyptian and Roman comparanda led him to the tradition that connects bees and bulls in a potent motif of resurrection (*gignuntur apes ex bove*) viz. the Greek ritual of *begonia*. Performed by Aristaeus,

96 Patrick Périn, « Pour une révision de la datation de la tombe d'Arégonde, épouse de Clotaire I^{er}, découverte en 1959 dans la basilique de Saint-Denis », *Archéologie médiévale*, n° 21, 1991, p. 21-50. For revised dating following the rediscovery of the organic remains in 2003, see Patrick Périn and Thomas Calligaro, « La tombe d'Arégonde. Nouvelles analyses en laboratoire du mobilier métallique et des restes organiques de la défunte du sarcophage 49 de la basilique de Saint-Denis », *Antiquités nationales*, n° 37, 2005, p. 184. Fresh analysis of the skeletal remains indicates, inter alia, an age at death of about 61±3 years (and not 45 as previously suggested; Arégonde may have suffered from polio in childhood) leading to the suggestion that Arégonde's death occurred ca AD 580 (specifically AD 572-583). Previous estimates of age-at-death leading to a reckoned demise in 565-570 were incompatible with the « evolved Style II » animals of the belt- and shoe-buckles. Périn and Calligaro (p. 189-191) speculate that the polyhedral on the great pin from Arégonde's grave may be a re-used piece from the Caucasus.

97 A timely reminder that some traded items were perishable, e.g. Rachel Dewan, « Bronze Age flower power. The Minoan use and social significance of saffron and crocus flowers », *Chronika*, n° 5, 2015, p. 42-55; also Hesiod, *Catalogue of Women* (frag 19). The motif links the eponymous Merovech to the myth of Europa.

98 Patrick Périn and Thomas Calligaro, « La tombe d'Arégonde », art. cit., p. 198. See https://musee-archeologienationale.fr/phototheque/oeuvres/parure-de-la-reine-aregonde-plaque-boucle-de-ceinture-ou-baudrier_argent-metal_nielle_or-metal_verre-de-couleur_filigrane-or_grenat_cloisonne-technique

99 The cemetery at Arcy-Sainte-Restitue has been dated to the reign of Clovis, see Françoise Vallet, « À propos des tombes à épées d'apparat de La Rue-Saint-Pierre (Oise) et d'Arcy-Sainte-Restitue (Aisne) », *Revue archéologique de Picardie*, n° 198, 1988, p. 45-55. According to Arrhenius, the garnet on the Cologne bucranium was cemented in place with a sulphur paste that is the signature of a west European workshop; Birgit Arrhenius, *Merovingian Garnet*, op. cit., p. 163-170, figs. 200-202. See also Herbert Schultz, *Tools, Weapons and Ornaments. Germanic material culture in pre-Carolingian Central Europe 400-750*, Leiden/Boston/Cologne, Brill, 2001, p. 162, pl. 3b. Dieter Quast, « Ein byzantinischer Gürtelbeschlag der Zeit um 500 aus Weingarten (Lkr. Ravensburg) Grab 189 », *Fundberichte aus Baden-Württemberg*, n° 21, 1996, p. 527-539, 531-532, fig. 7.7. For illustrations of these latter bucrania see *Id.*, *Das Grab des fränkischen Königs Childerich*, op. cit., p. 247. Quast also illustrates a highly accomplished specimen in polychrome cloisonné enamel with an inverted white triangle on its forehead, observing that the distribution of this

the god who lost his bees, it is a formula of sacrifice and preparation of a bull or ox so that from its corpse will emerge, ostensibly *ex nihilo*, a new colony of bees. No mere vessel of anastasis, however, from at least the 3rd millennium BC, the ox was also regarded as a demiurgic intermediary, and bull sacrifice itself as a prelude to resurrection (*Zeugungskraft*) or institutional renewal. The theme arises in various manifestations, including the Mithraic reflex of tauroctony, and in the Irish ceremony of *tarbfheis* (Bull Feast), a ritual involving bull sacrifice described in early Irish literature as central to the revelation of the identity of the successor king. Thus, in story are bee and bull united, bookending kingly reign and the tricky navigation of renewal and succession (*stirps regia*): Conaire Mór's reign begins with bull sacrifice, while Congal Cáech's is ended with a bee sting.¹⁰⁰ The humble agent of Congal Cáech's demise is redolent with direct and indirect symbolic imagery, prompting us to consider whether the beehive and its colony might serve as an analogue of the *cosmion*. The spent drone (Congal Cáech) is stung and banished, a replacement must be found, so a bull or ox must be sacrificed. A familiar solution to be sure—according to the Greek tradition to produce a new hive, according to the Irish one to identify a new [sun–]king—so that order/colony/cosmos might be restored. As Cooke puts it, 'the death of the bull meant new life to the world at large'.¹⁰¹

Thus, in Childéric's grave, there are possibly *three* established resurrection symbols: the bees, the solar bull and the bicephalus, the first two of which also have a long association with kingship. In what follows I will argue that comparable iconographies occur in the Insular archaeological record from the 4th/5th century. Predating the written record, though perhaps not the oral one (that is a question for another day), are brooches in the form of bicephalic zoomorphs with solar symbols on the forehead.

Solar bulls in Britain and Ireland

As was the case elsewhere, solar taurian symbolism seems to have mapped onto pre-existing bull cults in Ireland and Britain.¹⁰² The unprovenanced bronze bucranium (NMI R.2949) from Ireland mentioned above is one of just two specimens, the other being a lost protome from the Galtee mountains, Co. Cork.¹⁰³ Britain, on the other hand, boasts quite a large number of bovine or taurian forms, some of which are quite similar to NMI R.2949, the unprovenanced Irish specimen.¹⁰⁴ In her

form of belt-fitting speaks to a Byzantine origin for the type. This example is attributed to Asia Minor confirming the continued currency of the motif at both ends of Europe.

100 Sacral kingship was cyclical in nature, and regicide marked the first step in a cosmogonic process that resurrected not only the kingship itself but the cosmos brought into being through hierogamous marriage (*banfheis*) to the Earth goddess.

101 Arthur Bernard Cook, *Zeus. A study in ancient religion*, t. 1, *Zeus God of the bright sky*, Cambridge, Cambridge University Press, 1914, p. 518. Cook observes that « The parallelism between the procreation of bees from a bull and the Mythriac myth is here distinctly recognised », n. 2, p. 518.

102 John Coles, « The archaeological evidence for a "bull-cult" in late Bronze Age Europe », *Antiquity*, 39, 1965, p. 217-219. Edward Martyn Jope, *Early Celtic Art*, *op. cit.*, p. 109-110.

103 See Charles Drury Edward Fortnum, « Bronze Bovine Mask », *Proceedings of the Society of Antiquaries* (London), March 20th 1879, p. 80-86. Notice in *The Western Star and Ballinasloe Advertiser* (Nov. 9, 1861) of a since-lost gold specimen was kindly brought to my attention by Aideen Ireland.

104 A perusal of Edward Martyn Jope, *Early Celtic Art*, *op. cit.*, pl. 166-173, is sufficient to establish the general Insular context of the corpus. See also Barry Raftery, *La Tène in Ireland*, *op. cit.*, p. 306-307, who suggests the unprovenanced

1974 survey of Celtic art in North Britain, MacGregor writes of almost 40 examples, and still more have been brought to light through the Portable Antiquities Scheme (PAS). Besides an interesting series decorating cosmetic mortars,¹⁰⁵ most of the objects in question are detached mounts of one sort or another (many from swing-handle buckets and pans),¹⁰⁶ and there is at least one figurine, that from Bank Farm, Dolphinton, Lanarkshire.¹⁰⁷ Some have solar or potentially solar symbols (Fig. 15). The copper-alloy bucranium from Ottery St. Mary, Devon (PAS DEV-E8CD43),¹⁰⁸ for instance, has an inverted triangular sic 'depression' (likely to be a setting) on the forehead, and there is a triangular pattern of light incisions on the forehead of a bucranium from Corbridge, Northumberland.¹⁰⁹ Ornamental rivet holes are commonplace on the foreheads of bovine-shaped bucket mounts (e. g. West Berkshire; Aylesbury Vale, Buckinghamshire; Wymondley, North Hertfordshire). Even though this is a practical place to position a rivet, it is rare for such prominently positioned rivets not to have a decorative dimension, so it is possible that there is some reference to solar iconography at play here as well.¹¹⁰ In general, bucket mounts/escutcheons such as these are ascribed to the early centuries AD. The British specimens are evidence that solar taurian symbolism was present in Britain in the first two or three centuries AD, which implicates the Romans in its arrival.



Fig. 15 : Bovine forms, UK, 1st-3rd centuries AD: a protome, Ottery St Mary, Devon (PAS DEV-E8CD43)

Ultimately, a Romano-British type from the 5th century AD, the zoomorphic penannular brooch became *the* dress fastener of choice in Ireland. Speculating on why this particular form emerged, as it were, from the pack, Youngs suggests the immediate inspiration may have been Roman

specimen NMI R.2949 may have also been a bucket mount or a staff-head mount.

105 <https://finds.org.uk/database/search/results/q/bull+headed+mortar> (visited 28.01.22). Morna MacGregor, *Early Celtic Art in North Britain. A Study of decorative metalwork from the 3rd century B.C. to the 3rd century A.D.*, Leicester, Leicester University Press, 1976, vol. 1, p. 153-155.

106 Christopher Hawkes, « Bronze-workers, cauldrons, and bucket-animals in Iron Age and Roman Britain », in William F. Grimes (ed.), *Aspects of Archaeology in Britain and Beyond. Essays presented to O. G. S. Crawford*, London, H. W. Edwards, 1951, p. 189-198.

107 Morna MacGregor, *Early Celtic Art, op. cit.*, vol. 2, cat. 312.

108 <https://finds.org.uk/database/artefacts/record/id/877561> (visited 21.02.2022)

109 Morna MacGregor, *Early Celtic Art, op. cit.*, vol. 2, cat. 315.

110 Berkshire, PAS BERK-878EDD; Aylesbury Vale, PAS SUR-7F1C60; Cassington, PAS BERK-A03B79; Wymondley, Hertfordshire, PAS BH-1729A7; Withington, Gloucestershire, PAS GLO-754F3B; etc.)

military decorations in the shape of miniature torcs which, in referencing the far older tradition of torcs among the Persians, Scythians and Celts, honoured and appropriated a historically resonant motif.¹¹¹ Like phalerae, they too were worn on the breast.¹¹²

The first zoomorphic brooches in Ireland are from an important horizon of Romano-British material visible at places like Newgrange, Knowth and Freestone Hill; evidence not just of material exchange but also of the adoption of aspects of religious practices of the Roman World.¹¹³ They should also be recognised as an Insular iteration of the pan-European bicephalic forms that became increasingly popular throughout the Migration Period. As a type, zoomorphic brooches straddle the pagan-Christian divide, and bear witness to syncretistic metamorphoses of pagan symbols into Christian ones: depictions of the chalice of resurrection in the terminals of later brooches lend weight to the hypothesis that the bicephalic form of pre-Christian specimens also symbolised rebirth.¹¹⁴

From earliest times, the forehead of the zoomorph was a location privileged for ornamentation and symbolism (Fig. 16). In the case of some typologically early zoomorphic brooches that may date from the 4th century (i. e. an unprovenanced Irish specimen and two closely comparable specimens from High Down, Sussex, and Shroneberrane, Co. Kerry (Fig. 17) this takes the form of an inverted, concavo-convex, peltate triangle.¹¹⁵ These specimens are closely related to brooches of Kilbride Jones's Type B₁, which, on the basis of both style



Fig. 16 : Zoomorphic penannular brooch, Suffolk, (PAS SF-EBD824) (Portable Antiquities Scheme)

- 111 Susan Youngs, « Britain, Wales and Ireland: holding things together », in Karen Jankulak and Jonathan M. Wooding (eds.), *Ireland and Wales in the Middle Ages*, Dublin, Four Courts Press, 2007, p. 86ff.
- 112 Undoubtedly, the snake-headed armillae, another important military decoration, also contributed to the form and associative cultural agency of the zoomorphic penannular brooch.
- 113 Ragnall Ó Floinn, « Freestone Hill, Co. Kilkenny: a reassessment », in Alfie P. Smyth (ed.), *Seanchas: Studies in early and medieval Irish archaeology, history and literature in honour of Francis J. Byrne*, Dublin, Four Courts Press, 2000, p. 12-29; also Susan Youngs, « Holding things together », art. cit., p. 85-86.
- 114 Conor Newman and Sandra Bourke, « The symbolism of zoomorphic penannular brooches », in Jane Hawkes (ed.), *Making Histories. Proceedings of the sixth international conference on Insular art, York 2011*, Donington, Shaun Tyas, 2013, p. 201-214.
- 115 Conor Newman, « Iron Age to Early Christian transition », art. cit., p. 20-23; the High Down zoomorphic brooch which was found in a grave with two small-long brooches, a popular Anglo-Saxon type dating between AD 450 and 550. For dating of small-long brooches, see Kenneth Penn and Birte Bruggmann, *Aspects of Anglo-Saxon inhumation burial: Morning Thorpe, Spong Hill, Bergh Apton and Westgarth Gardens*, Gressen Hall, Norfolk Museums and Archaeology Service, « East Anglian Archaeology », 2007.



Fig. 17 : Early zoomorphic penannular brooch with sub-triangular setting of red enamel on forehead. Unprovenanced, Ireland, NMI unnumbered (photo: C. Newman, reproduced with kind permission of the National Museum of Ireland)

and execution, are associated with the Military or Jeweled Style, providing them with a general *terminus ante quem* and a cultural context.¹¹⁶ The corpus of B1 and related brooches has grown since Kilbride Jones's study,¹¹⁷ most notably with the discovery of additional specimens in Britain, where they take their place beside long-shank pins from the same horizon. Among the most important additions to the corpus are two *detachable* brooch terminals of probable 5th century date from near Caistor (Lincolnshire) and Loughborough (Leicestershire) (Fig. 18).¹¹⁸ Each has a triskele on the forehead of the zoomorph, and while the zoomorphs are not bovine, the triskeles recall the solar discs or swirls on the foreheads of the bucrania we have been examining.¹¹⁹

¹¹⁶ Conor Newman, « Iron Age to Early Christian transition », art. cit., p. 23; Fiona Gavin and Conor Newman, « Insular "Military Style" », art. cit., p. 1-10.

¹¹⁷ Howard Kilbride Jones, « Zoomorphic Penannular Brooches », *Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London*, n° 39, 1980.

¹¹⁸ Susan Youngs, « From metalwork to manuscript: some observations on the use of Celtic art in Insular manuscripts », in Sally Crawford, Helena Hammett and Leslie Webster (eds.), *Form and Order in the Anglo-Saxon World*, Oxford, Oxford University School of Archaeology, « Anglo-Saxon Studies in Archaeology and History », 2009, p. 57-60, fig. 16. Also, *Ead.*, « Holding things together », art. cit., p. 80-101. See <https://finds.org.uk/database/artefacts/record/id/448414> (visited 06.11.17)

¹¹⁹ To this select group should also be added a fragmentary zoomorphic brooch with a circular, probably enamel, setting on the forehead and pert 'ears' from Haughley, Suffolk, reported by the PAS (SF-EBD824). Similarly, a connection is possible with the cruciform and sunburst ornamentation of the prominent central, 'finger' of contemporary three-fingered hand-pins, which Fiona Gavin has suggested might be stylised heads; see Fiona Gavin, *Insular Ornamental Metalwork AD 300-500. « Military Style » inspired art in Ireland and Britain*, PhD under the dir. of Conor Newman, National University of Ireland Galway, 2014, p. 218-288; *Ead.*, « Symbolism and mimesis: new perspectives on Late Iron Age pins from Ireland », in Jane Hawkes (ed.), *Making Histories. Proceedings of the sixth international conference on Insular art, York 2011*, Donington, Shaun Tyas, 2013, p. 193-195. The inverted, peltate triangle seems to be comparatively short-lived on zoomorphic brooches; I suspect it had ceased before AD 500, and I doubt that the pairs of concave-sided triangles on later brooches symbolise the same thing. On the other hand, triskeles remain in the repertoire into the 6th and early-7th century (conservatively four specimens viz. Kilbride Jones, *Zoomorphic Penannular Brooches*, cat. 62, 63, 66 & 67— the latter two from near Athlone), by which time Christian symbols have also started to appear. While cognisant of the speculative nature of the argument, it may be noteworthy that apart from the unprovenanced specimen that has a bill-like snout, the rest of the early specimens are characterised by flat, abrupt snouts comparable to those of the bucrania. Indeed, Youngs has queried whether the zoomorphs of the F3 brooches really are adorsed, as is normally the case, or whether they face one another, giving them snouts that are flat and circumferentially ribbed. See Conor Newman, « Fowler's Type F3 Zoomorphic Penannular Brooches »,



Fig. 18 : Zoomorphic brooch terminals (detachable), 5th century AD: **a** near Caistor, Lincolnshire, England, (CAAM NOLMS:2011.025.010.001; reproduced courtesy of North Lincolnshire Museum); **b** Loughborough, Leicestershire, England, (PAS LEIC-9CDC85; courtesy Leicestershire County Council)

These latter specimens are also distinguished as the only detached/detachable terminals from a corpus of over two hundred zoomorphic penannular brooches. While this is anomalous in the context of a series in which hoop and terminal are *always* cast as one, it reminds us of the use of detachable parts and the composite nature of some of the bucrania we have been looking at (e. g. the missing horns of the Gundrestup bull and those of the Poriona Mare rhyton), bucrania that are themselves fittings, such as the ones from Tournai, Craiova, Altin-Depe, and the possibility that the horns of the unprovenanced cast bronze bull's head from Ireland (NMI R.2949) may have been tipped in a different metal. The horns of the bovine protome from Cork are detachable and missing. If, indeed, they are a reflex of solar taurian symbolism, it might be observed that, as brooch terminals, they rehearse the iconography of cyclical eternity associated with the solar bull, but when separated from the hoops, the Caistor and Loughborough terminals morph into protomes, in which guise they may have acquired additional functions and meanings.

The possibility of an aesthetic connection between some of these brooches and the Military Style is important because it deepens our understanding of their cultural milieu in Ireland and Britain. The succession of Roman and Germanic colonisation/migration clearly forged connections with the Continent that were direct and immediate. If Britons travelled throughout the Empire, as *auxilia*, *numeri*, or in a non-military capacity, we should be open to the possibility that some Irish did too. The archaeological background of caches, burials and so forth in Ireland clearly paves the way for recruitment among the Irish—twenty-five or so years of military service is bound to have shaped and distinguished the outlook and beliefs of any that returned. The phenomenon of emulative behaviour and the dissemination of cultural practices and beliefs brought about by the deployment of ethnic troops by the Romans is complex. The posting of five-and-a-half thousand Sarmatian *cataphractarii* (cavalry) in Britain ca AD 200 (Dio Cassius 71.16), for instance, is likely to

have left its mark and contributed to the embedding of mystery cults in the region,¹²⁰ and may lie behind the discovery of an Irish-derivative three-link horse bit in Transylvania (ancient Dacia).¹²¹ Based on Hutchinson's exploration of the cult and its symbolism in Britain, Gavin has suggested the berry-and-foliage motifs on some of the early silver pins may be Bacchic or Dionysian symbols. In Britain, the majority of Bacchic symbols occur on jewellery. Hutchinson credits the penetration of the cult to the existence of 'kindred religious concepts', which accords with the identification of syncretic fusion of Celtic and Romano-British cults in the Thetford Treasure.¹²² Perhaps even more interesting from our point of view is Gavin's suggestion of solar symbolism on the tip of the middle digit of early silver three-fingered hand pins. Her suggestion that such pins might represent highly abstract human heads locates the solar symbol on the forehead. By way of comparison, she cites the Atrebatian coin from near Petersfield, Hampshire (which features a frontal bust with a headdress comprising a spoked wheel between horns or antlers), and the chain headdress from Wanborough, Surrey, supporting a five-spoked wheel located on the crown.¹²³

Archaeology and early Irish literature

The significance of this line of enquiry crystallises when the archaeological evidence is considered alongside the manifold early references to bulls and their association with order, rule and kingship.¹²⁴ Among early Irish law tracts, a legal code for beekeeping, the *Bechbretha*, preserves, inter alia, the Indo-European ancestry of the Old Irish lexicon associated with bees and beekeeping.¹²⁵ The second annual swarm, referred to in *Bechbretha* as the *tarbsaithe* or 'bull swarm',¹²⁶ introduces a

120 In the 5th and 6th centuries the Alans settled in Gaul. Is it possible that the Alanic practice of worshipping a naked sword plunged into the earth is related to cosmogonic bull sacrifice and the practice of burying a sacrificed bull in the earth with just its horns exposed (cf the horns of Knossos)? Are the Alans sacrificing the earth? See Scott Littleton, « From swords in the earth to the sword in the stone: a possible reflection of an Alano-Sarmatian rite of passage in the Arthurian tradition », in Edgar Charles Polomé (ed.), *Homage to Georges Dumézil, Journal of Indo-European Studies, Monograph Series*, 1982, p. 57ff.

121 Barry Raftery, « A bit too far: Ireland's Transylvanian link in the later Iron Age », in Alfie P. Smyth (ed.), *Seanchas, op. cit.*, p. 1-11. Raftery favours the Legio II Adiutrix as a possible vector of transmission.

122 Valerie J. Hutchinson, *Bacchus in Roman Britain: the Evidence for his Cult*, Oxford, Archeopress, « BAR British Series », 1986. Fiona Gavin, *Insular Ornamental Metalwork, op. cit.*, p. 300-303. Catherine Johns and Timothy W. Potter, *The Thetford Treasure: Roman Jewellery and Silver*, London, British Museum Publications, 1983.

123 Martin G. O'Connell and Joanna Bird, « The Roman Temple at Wanborough. Excavations 1985-1986 », *Surrey Archaeological Collection*, n° 82, 1994, p. 93-98, pl. 10 (Petersfield coin) and 11 (Wanborough Headress).

124 As Anthony T. Lucas, *Cattle in Ancient Ireland*, Kilkenny, Boethius Press, 1989, p. 12-14, 146-148, points out, the tradition of the *creach rí* (king's [cattle] raid) was an essential component of the inauguration ritual. Also the yield of milch cows was propitious.

125 Thomas Charles-Edwards and Fergus Kelly (eds.), *Bechbretha: An Old Irish Law-Tract on Beekeeping*, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, « Early Irish Law Series », 1983; Fergus Kelly, *Early Irish Farming*, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1997, p. 108ff.

126 Welsh *tarwhaid*; Breton *tarvhet*; the term 'bull-swarm' is still in use today. See Eva Crane, « Terms in Indo-European languages for some concepts related to honey, bees and hives », (On-line publication, Dublin Institute for Advanced Studies, 2009, <https://www.dias.ie/celt/celt-publications-2/terms-in-Indo-european-languages-for-some-concepts-related-to-honey-bees-and-hives/>). The symbolism linking bee colony and king is further reinforced by an adjudication made by the king of Tara, Domnall mac Áedo, in the case brought by the Ulstermen for recompense for Congal Cáech's lost eye. They were demanding as recompense Domnall's son's eye – and in the long version of *Cath Magh Rath* (the Battle of Magh Rath), an eye from Domnall as well, a blatant attempt to bring to an end breed and seed – but Domnall pronounced that the whole swarm should be killed off to ensure the offending bee was killed. The

possible thematic connection between bees and bulls in Ireland vis-à-vis the *tarbhfhéis*, enacted to select a new king (e.g. *Togail Bruidne Dá Derga*, and *Serglige Con Culainn*).¹²⁷ Whereas Mac Cana sees in the Irish practice connections with tauroctonos Gallic rituals reported by Pliny the Elder, the practice is older and more widespread.¹²⁸ In the centuries relevant to this paper, it was central to, among others, the cults of Cybele and Mithras. Of special significance in the present discussion is the belief that by slaying the bull, who 'represents primordial chaos', Mithras 'releas[ed] creative and life-giving forces into the world',¹²⁹ a motif that resonates with the cosmogonic nature of kingly inauguration, from Persia to Ireland.¹³⁰ The sacrifice, as depicted on, for instance, the tauroctony from the *Mithraeum* at Walbrook, London, shows, inter alia, the accompanying torch-bearing figures Cautes and Cautopates representing darkness and light.¹³¹ Their presence is a reminder that the Mithras of the West was a Sun-god. This latter prompts us to reconsider as possible images of *Sol Invictus* two of the sculptures at Armagh; one a full figure, the other a bust, whose heads are framed by radiating lines. This is a hypothesis that merits serious consideration given the close parallel on the rhyton from Poriona Mare for the manner in which the right arm of another statue in Armagh Cathedral (the so-called 'Lurgan' figure), reaches across to the left shoulder and grasps a small ring.¹³² The comparison is compelling and introduces the possibility not just of a mithraeum in the vicinity of Armagh, but also a connection with the cult site of Emain Macha (Navan Fort), itself and its association with Conchobar and Lug whom Deane identifies as Sun and Light respectively.¹³³ It may be relevant that the discoidal and triangular mounts/settings on the foreheads of the bulls we have examined are positioned where typically there is a swirl or 'crown' in the animal's fur and also marks the spot where they are poleaxed (i. e. slaughter by striking the frontal bone of the cranium, between the eyes, with a heavy, blunt instrument), which is attested to in the Irish early medieval archaeozoological record. The Gundestrup bull is dying, its head raised one final time.

implication is that the incident arose from the king's negligence: Domnall's mis-management led to the swarming. (See Carl Marstrander, « A new version of the Battle of Mag Rath », *Ériu*, n° 5, 1911, p. 228–229. Might it be the case that unlike Cormac's handling of Gráinne's elopement (the virgin queen leaving the hive), Domnall dealt with the swarming decisively, securing, as is his responsibility, the integrity of the one hive/cosmion? In a narrative parallax, Domnall's decision to wipe out the entire swarm counterpoints Cormac's intervention in the court of Lughaid mac Con where the flock (swarm) of sheep that strayed into and consumed the queen's field of woad was under threat of forfeiture but, as a result of Cormac's intervention, only one year's growth of fleece (one season's honey harvest) was offered to the plaintiff.

127 See John Waddell, *Archaeology and Celtic Myth*, *op. cit.*, p. 136–137.

128 Pliny, *Historia Naturalis*, 16: 95. Proinsias Mac Cana, « Conservation and innovation in early Irish literature », *Études celtiques*, n° 13, 1973, p. 92.

129 Timothy W. Potter and Catherine Johns, *Roman Britain*, London, British Museum Press, 1992, p. 182.

130 Conor Newman, « The sacral landscape of Tara: a preliminary exploration », in Roseanne Schot, Conor Newman and Edel Bhreathnach (eds.), *Landscapes of Cult and Kingship*, Dublin, Four Courts Press, 2011, p. 23–26. Charles Doherty, « Kingship in early Ireland », in Edel Bhreathnach (ed.), *The Kingship and Landscape of Tara*, Dublin, Four Courts Press, 2005, p. 15ff.

131 E. g. Guy De la Bédoyère, *Roman Britain. A New History*, London, Thames and Hudson, 2006, fig. 241.

132 AS6 and AS7; « Lurgan » figure (AS10) after Richard Warner, « The Armagh pagan statues: a checklist, a summary of their known history and possible evidence of their original location », *Ulster Journal of Archaeology*, n° 72, 3rd ser., 2013/2014, p. 55–69.

133 Marion Deane, « From sacred marriage to clientship: a mythical account of the establishment of kingship as an institution », in Roseanne Schot, Conor Newman and Edel Bhreathnach (eds.), *Landscapes of Cult and Kingship*, *op. cit.*, p. 6–10.

The mark on its forehead might depict its sacred marking, declaring that this is no ordinary bull, as well as signifying that it has been poleaxed, in which case the woman with the sword over its back, who is often credited with its death, might instead be poised to deliver a *coup de grâce*. Her role might even be to sever the jugular in order to bleed the bull for purposes of ritualised bathing and imbibing.

The recurring association of caves (or cave-like structures) and bulls is also noteworthy. Rehearsed in the ox sacrifice performed by Aristaeus to resurrect his bees, it also features in the cults of Mithras and Cybele. In honour of the tradition that Mithras slew his bull in a cave, one of the initiation rituals involved being buried alive and, as it were, 'resurrected' in the *Mithraeum* (Mithraic temples are typically subterranean). Devotees of the cult of Cybele, on the other hand, reportedly entered an earthen hole or cavern beneath the dying, sacrificed bull, bathing in and imbibing its blood. Michael Grant reminds us that the last recorded *taurobolium* took place in the 4th century AD on the site of what is now the Vatican.¹³⁴ Comparable themes are present in Ireland. In the *tarbhfeis*, the identity of the new king is revealed in a dream to a man who, having first feasted and supped on the slain bull, and been placed under a spell of truth, sleeps on or under the hide, which we perhaps ought to think of as a cave. In addition to strong evidence of a bull cult expressed in placename (e. g. Rathnadarve, 'Fort of the Bulls') and in literature (cf. *Táin Bó Cúailgne*), the sacred complex of Crúacháin (Rathcroghan, Roscommon Co.) boasts one of Ireland's most celebrated caves, Oweynagat, the entrance to Hell or the Underworld which also has a taurian connection—the fearsome war-goddess Morrigan installed the bull Slemuin in Oweynagat, along with a cow he had impregnated from Odras'herd.¹³⁵ Equivalent traditions may have existed in Iron Age Gaul. Just 15 km east of Tournai, the ravine where the hoard from Frasnes-lez-Buissenal, named *Fontaine d'Enfer* (Hell's Source), is described by Leman-Delerive and Warmenbol as '... une véritable saignée dans le paysage...'. The hoard comprised two gold torcs—one of which is famously decorated with a bull—a small bracelet-like gold ring, and possibly as many as thirty gold coins.¹³⁶ A historico-thematic connection with the bucranium from Childéric's tomb is plausible, introducing the possibility of an enduring tradition of bull cult in this area. Ultimately, such traditions share the same Indo-European origins: rites and traditions of Mithras are recorded in Zoroastrian laws and Vedic hymns.¹³⁷ Thus, the two antique motifs of bull sacrifice and preternatural caves, combined or otherwise, appear,

134 Michael Grant, *The World of Rome. History of Civilisation*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1960, p. 168-172.

135 Whitley Stokes, « The Prose Tales in the Rennes Dindshenchas », *Revue celtique*, n° 16, 1895, p. 65. Odras is later turned into a pool by Morrigan after she attempts to follow her cow westwards to the *sid mound* (otherworldly mound) of Cruachú. I am indebted to John Waddell for bringing this reference to my attention.

136 Germaine Leman-Delerive and Eugène Warmenbol, « Dépôts et sites culturels en contexte "humide" dans les civitates des Nerviens et des Atrébates », in Philippe Barral, Alain Daubigney, Cynthia Dunning et al., (eds.), *L'Âge du Fer dans l'arc jurassien et ses marges. Dépôts, lieux sacrés et territorialité à l'âge du Fer. Actes du XXIX^e colloque international de l'AFEAF, Bienne, 5-8 mai 2005*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, vol. 2, p. 425-423. John Evans, « On some gold ornaments and Gaulish coins found together at Frasnes in Belgium », *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, n° 4, 1864, p. 96-101. See also Venceslas Kruta, « L'ornementation de grande torque de Frasnes-lez-Buissenal et sa place dans l'art celtique », in *Les Celtes en France du Nord et en Belgique: VI^e-I^{er} siècles av. J.-C.*, Brussels, Crédit communal, 1990, p. 156-158. The torcs from Frasnes and Mailly-le-Camp compare closely to the famous Broighter torc from Ireland, see Barry Raftery, *La Tène in Ireland*, op. cit., p. 185-190.

137 E.g. Guy De la Bédoyère, *Roman Britain. A New History*, op. cit., p. 176.

and appear to be shared, across large swathes of space and time.¹³⁸

The archaeological evidence presented here builds on the recognition that taurian iconography was present in Ireland from at least the Bronze Age, and indicates that the highly significant association with solar symbolism was a combination known in Ireland from at least the 4th century AD.¹³⁹ The building blocks of cosmologies of kingship, renewal and eternity—solarism, bulls, bees, horses, bicephalism, and sacrifice—are deep, and appear to have retained their familial symbolic currency well into the Christian era: the latest *tarbhfeis* occurred in AD 560, in honour of Diarmait macCerbail, the last of the sacral kings of Tara. The importance of the forehead of the bull is signalled, fittingly, in the closing episode of the *Táin Bó Cúailnge*; when the *Donn Cúailnge* (the Brown Bull of Cooley) finally returns to Cooley, after having slain and dismembered *Findbennach* (the White Bull of Connaught), he is spotted first by the women, boys and children who ‘saw the forehead of the Donn Cúailnge coming towards them. “A bull’s forehead comes to us!” they cried’. A gloss adds ‘Hence the name *Taul Tairb* (Bull’s Brow) ever since.’.¹⁴⁰

I am indebted to various colleagues for discussing aspects of the ideas herein. Fiona Eogan provided some collegial correspondence between George Eogan and Françoise Henry from their time at UCD. Fiona Gavin’s research into the « Military Style » in Britain and Ireland has been of signal importance and is generously shared. The staff of the James Hardiman Library NUI Galway have been helpful as always. Cristiana Tataru, Romanian National History Museum, Johan Zakarias Gårdsvoll, National Museum of Denmark, Juliette Roy, musée des Beaux-Arts et d’Archéologie de Besançon, Rose Nicholson, North Lincolnshire Museum, and the editorial team. In particular, I would like to acknowledge the contribution John Waddell continues to make to this field of research, and to my own thinking. As well as kindly commenting on an early iteration of the thesis in this paper, he has been indefatigably generous and encouraging for many years, and I am most grateful.

138 Late-Celtic and so-called ‘Ultimate La Tène’ art display comparable *post hoc* confraternity: precipitated by the spread westwards of the Roman Empire, receptivity to the style and motifs of Roman and Provincial art was provisioned by, inter alia, pre-existing Classical chains in the genome of Celtic art.

139 John Waddell has identified evidence of solar worship from early prehistory in Ireland, and, as we have seen (n. 133), Deane has identified it in early Irish myth.

140 Cecile O’Rahilly, *Táin Bó Cúailnge from the Book of Leinster*, (ed. and transl.) Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1967, p. 272. The gloss is from Joseph Dunne, *The Ancient Irish Epic Tale Táin Bó Cúailnge* (trans), London, David Nutt, 1914, p. 67-68, as quoted in Bruce Lincoln, *Priests, Warriors, and Cattle. A Study in the Ecology of Religions*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 89. See also Kay Muhr’s discussion of the placename « Éadan Tarbh » (Edendarriff, Co. Down) « hill-brow of the bull » in her « Where did the Brown Bull Die? An Hypothesis from Ireland’s Epic *Táin Bó Cúailnge* Version 1 », in Ruairí Ó hUiginn and Brian Ó Catháin (eds.) *Ulidia 2. Proceedings of the Second International Conference on the Ulster Cycle of Tales, National University of Ireland, Maynooth, 24-27 June 2005*, Maynooth, An Sagart, 2009, p. 123-124. The *Dictionary of the Irish Language* (eDIL s.v. taul or dil.ie/40238) defines *taul* as ‘protuberance, projecting part, swelling’, such as the boss of a shield, part of a cross (such as the bosses typical of high crosses?), or forehead. Carl Marstrander, « A new version of the Battle of Mag Rath », art. cit., p. 226–247, p. 228–229.

Affinités définitives

Nathalie Ginoux

Les archives de Françoise Henry conservées à University College à Dublin (UCD)¹ contiennent un ensemble de notes manuscrites sur l'art abstrait qui sont une clé pour saisir l'ampleur et l'originalité de ses vues sur l'art irlandais². Il s'agit d'écrits fragmentaires, rédigés en anglais et en français, où dialoguent archéologie, histoire de l'art et théorie esthétique, autour de l'exploration de la création artistique irlandaise, principalement entre les VII^e et IX^e siècles. Françoise Henry, profondément marquée par son intérêt pour la peinture abstraite contemporaine, l'intègre dans ses analyses de l'art médiéval irlandais qu'elle décrit comme « un art avec un fort parti pris anti-représentatif, qui a perduré pendant plusieurs siècles, et qui est aujourd'hui assez bien connu »³.

Dans ces notes, plus ou moins construites, souvent élaborées sous forme de listes, Françoise Henry rejette l'idée conventionnelle de l'abstraction comme simple courant artistique moderne⁴, l'élevant au rang de concept, applicable à des formes d'expression artistique anciennes, telles que les entrelacs et les spirales de l'art celto-saxon et de l'art de La Tène ou encore les gravures et sculptures des architectures mégalithiques (Gavrinis, Newgrange) (Fig. 1). Elle cherche comment articuler le champ de la théorie fondée sur le faire artistique en convoquant Maurice Denis, Delacroix, Matisse, Kandinsky, Gleizes, Hartung, Ozenfant, entre autres, et l'expérience concrète de la quête de l'abstraction (« que cherche un artiste en créant une œuvre "abstraite" ? ») en explorant les connexions entre arts anciens et esthétique moderne (Fig. 2). Des problèmes fondamentaux tels que le cadre, le rythme, la surface, la profondeur, la géométrie, la lumière et la couleur trouveraient des solutions ou des tentatives de résolution similaires dans des formes comparables, formes qui

1 Françoise Henry, « Handwritten drafts of papers and notes on abstract art », in « Papers of Françoise Henry (d. 1982) », P182/159

on line: <https://digital.ucd.ie/viewmedia/ivrla:17284/canvas/ivrla:17285>.

65 items (image/tiff) — Digital origin: reformatted digital — Reformatting quality: preservation. Irish Virtual Research Library and Archives (PRTL-fundé project), UCD Library, University College Dublin, Belfield, Dublin 4, Ireland.

2 Ces notes manuscrites sont mentionnées par Ann Alcorn, à propos de quelques aspects de l'œuvre de Françoise Henry sur l'art chrétien primitif irlandais et les qualités abstraites que l'on trouve dans les manuscrits enluminés entre les V^e et VII^e siècles, dans son article intitulé « The Art of the Slender Line », publié dans *Études irlandaises*. Références électroniques : Ann Alcorn, « The Art of the Slender Line », *Études irlandaises* [Online], 44-2 | 2019, Online since 06 May 2020. URL: <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/8582>.

3 « An art with a strong anti-representative bias, which lived on for several centuries, which is now fairly well known. »

4 Par exemple dans ce passage, p. 20 : « Abstract art of modern times is only an episode in a very long story of abstract art. »

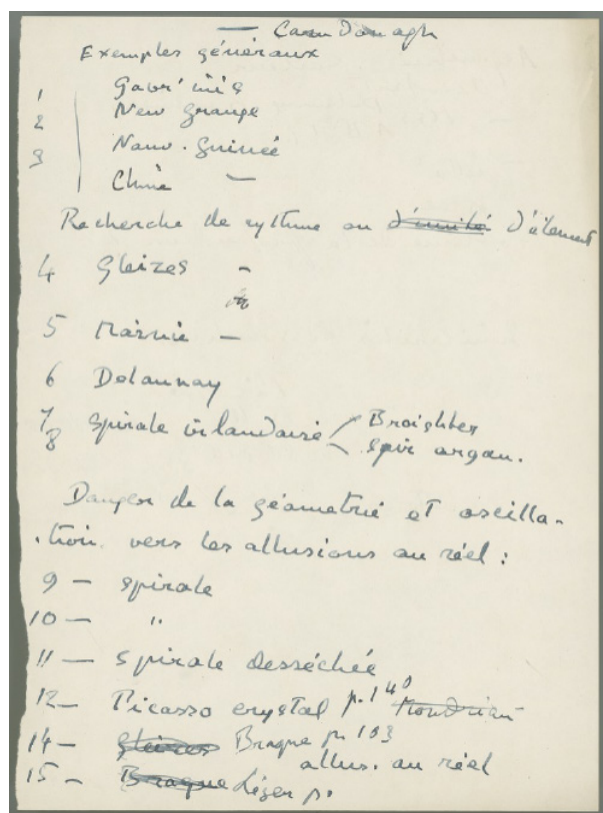


Fig.1 : Françoise Henry, « Handwritten drafts of papers and notes on abstract art », in « Papers of Françoise Henry (d. 1982) », P182/159 online: <https://digital.ucd.ie/viewmedia/ivrla:17284/canvas/ivrla:17285>. 65 items (image/tiff) — Digital origin: reformatted digital — Reformatting quality: preservation. Irish Virtual Research Library and Archives (PRTL-funded project), UCD Library, University College Dublin, Belfield, Dublin 4, Ireland, p. 64.

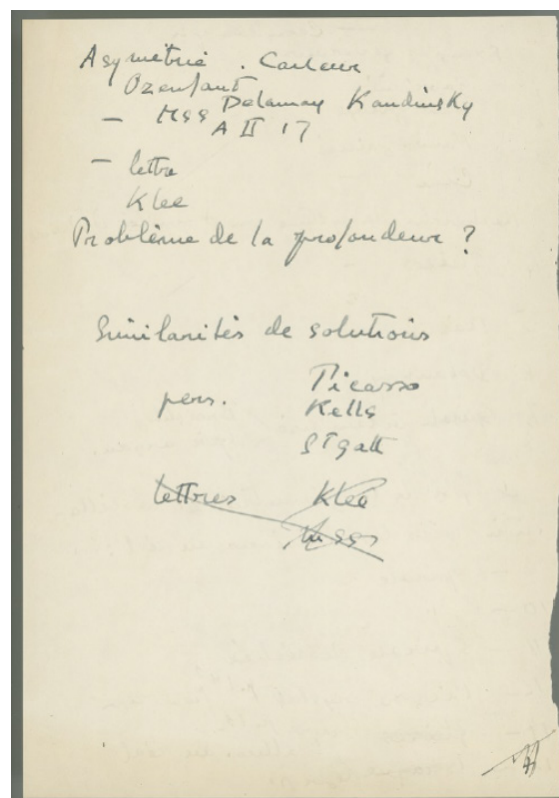


Fig.2 : Françoise Henry, « Handwritten drafts of papers and notes on abstract art », in « Papers of Françoise Henry (d. 1982) », P182/159 online: <https://digital.ucd.ie/viewmedia/ivrla:17284/canvas/ivrla:17285>. 65 items (image/tiff) — Digital origin: reformatted digital — Reformatting quality: preservation. Irish Virtual Research Library and Archives (PRTL-funded project), UCD Library, University College Dublin, Belfield, Dublin 4, Ireland, p. 65.

peuvent à la fois exprimer des significations universelles — que celles-ci soient d'ordre plastique ou symbolique — et être ancrées historiquement dans des contextes culturels, géographiquement et chronologiquement disjoints.

Comment des formes d'art, si peu semblables et si éloignées dans le temps que le cubisme du début du ^{xx}e siècle et, par exemple, la sculpture irlandaise du haut Moyen Âge, peuvent être pensées ensemble? Françoise Henry s'empare de la question en substituant à la vision linéaire du temps artistique une autre organisation, une perspective que l'on pourrait qualifier de « supra-historique », qui rend cette question pensable. Selon elle, l'art non figuratif n'est pas une nouveauté moderne mais une dimension récurrente de l'expression artistique, que l'on retrouve dans des cultures aussi distantes que celles de l'Europe médiévale, de la Chine ancienne ou de la Nouvelle-Guinée. Françoise Henry remet donc en question la primauté de l'art purement représentatif dans

la tradition occidentale comme dans le reste du monde,⁵ tout en soulignant l'importance de la période dite des « âges obscurs », longue de sept à huit siècles en Europe, et celle d'une perspective non occidentale.

Françoise Henry adopte d'emblée une définition large de l'art abstrait, qu'elle décrit comme « un art qui s'écarte, qui s'éloigne des apparences passagères du monde » et dont elle souligne la perpétuelle oscillation entre représentation et géométrie⁶. Plus loin, dans une note en français, elle précise, à propos de « l'art abstrait » :

C'est un mot commode. Nous nous en servons donc. Ce que je voudrais faire, c'est chercher quels sont certains des problèmes en face desquels se trouve un artiste qui ne va pas chercher ses sujets dans l'imitation du monde, et cela en prenant des exemples ici et là, mais surtout dans l'art irlandais et dans la peinture cubiste ou purement abstraite de ces quarante dernières années. Je dis bien 45. On a beaucoup parlé ces dernières années comme si l'art abstrait était une invention toute récente. On en a discuté comme de la dernière nouveauté, et le public, bien gentiment, s'est indigné comme s'il s'agissait d'une invention nouvelle, et partant dangereuse. En réalité, les premières manifestations modernes d'art abstrait remontent loin (et cela que l'on se perde ou non dans la subtilité qui consiste à distinguer entre cubisme et abstraction pure). Les premiers tableaux à tendance non représentative de Picasso et de Braque remontent à 1907 et ont été exposés en 1908. Dès 1910, Gleizes et Fernand Léger exposaient des « tableaux sans sujet »⁷.

La pensée « plastique » de Françoise Henry se déroule ainsi sous nos yeux et nous la lisons remettre en question la distinction traditionnelle entre art « abstrait, » « non-figuratif » et « non-représentatif », distinction dont elle ne s'embarrasse pas, comme elle l'écrit, tout en réfléchissant aux conditions de la création et du faire artistiques, sans jamais rompre le lien entre l'analyse interne des formes et un contexte, historique, théorique et expérimental au plus près de la matière. En établissant ainsi des liens concrets entre, d'une part, les conditions et les contraintes créatives des artisans de l'Irlande médiévale et, d'autre part, les préoccupations formelles, plastiques et théoriques des artistes abstraits du xx^e siècle, Françoise Henry souligne, de fait, les tensions et les défis de l'abstraction moderne. Elle écrit :

J'ai essayé de montrer comment l'art abstrait moderne s'inscrit dans une tradition séculaire et comment un art abstrait particulier, celui de l'Irlande, a affronté et parfois résolu les problèmes particuliers de l'art non figuratif [...] Nous avons vu qu'il ne pouvait les résoudre qu'en évitant la géométrie, la répétition trop monotone, et aussi en utilisant des allusions à la forme réelle. Une bonne partie des peintres abstraits modernes refusent de le faire et veulent rester dans l'abstraction pure. L'art abstrait se trouve-t-il alors dans une impasse ? Se heurte-t-il à un mur, qu'il le veuille ou non, et doit-il s'arrêter là ?⁸ Il dispose d'un très petit stock d'éléments avec lesquels jouer, arrivera-t-il à un moment où chacun

5 « If we look at the whole world and at the long sequence of centuries during which it has indulged in artistic efforts, we will see that purely representative art only occurs here and there on a consistent background of non-representative art », p. 4-5.

6 « Perpetual oscillation of all abstract art: between representation and geometry », p. 26.

7 P. 52-53.

8 « I have tried to show how modern abstract art takes its place in an age long tradition and also how one special abstract art, that of Ireland, faced and sometimes solved the special problems of non-figurative art (...) We have seen that it could only solved them by avoiding geometry, too monotonous repetition, and also by using allusions to real shape. A good deal of the modern abstract painters refuses to do that and want to remain in pure abstraction. Is abstract art then faced with a blind alley? Will it come against a wall, whether it likes it or not, and have to stop here? »

d'entre eux aura été utilisé et à quel moment. À moins que la répétition à l'infini ne soit acceptée comme une étape à franchir ? Ou est-il devenu incontournable, à côté de l'art figuratif, ou à la place de celui-ci ? Le fait qu'il ait existé dans le passé sur une longue période n'est pas nécessairement une réponse. Les conditions sont différentes : les arts anciens, qui, dans une certaine mesure, avaient une base décorative, pouvaient survivre, ou se cacher et revivre en se réfugiant longtemps sur le plan décoratif.

Les nombreuses listes qui scandent ses notes mettent aussi en lumière, de manière plus ou moins explicite, sa filiation intellectuelle avec Henri Focillon, notamment dans la pensée de l'organisation du temps artistique dans lequel l'œuvre d'art se situe, à la fois dans le passé et dans le présent, voire dans l'avenir, mais aussi sur d'autres plans, comme l'idée de « famille spirituelle » ou plutôt de « familles formelles » qui se reconnaissent⁹ en fonction d'affinités d'esprit concernant les formes selon laquelle « chaque homme est d'abord le contemporain de lui-même et de sa génération, mais également le contemporain du groupe spirituel dont il fait partie »¹⁰.

Les liens de Françoise Henry et ses affinités avec Mainie Jellett sont également mentionnés à diverses reprises dans les notes, principalement à propos des recherches élaborées par l'artiste irlandaise à Paris avec Albert Gleizes autour des lois de translation et de rotation du plan, théorisées par le peintre et théoricien du cubisme (Fig. 3). Elle rappelle ainsi le lien de maître à élève avec celui dont l'œuvre, marquée par l'intérêt pour l'art roman, a joué un rôle essentiel dans le renouveau de l'étude de l'art sacré après la Seconde Guerre mondiale. Plus implicitement, elle souligne aussi leurs deux points communs : d'une part leurs œuvres picturales respectives qui relient l'héritage de l'art sacré médiéval avec l'art non figuratif du xx^e siècle et d'autre part, leur réflexion théorique autour du lien entre couleur et musique. Or, Françoise Henry cherche et tourne autour de cette dimension spirituelle, à la fois dans un espace de confrontation avec d'autres arts que les arts plastiques (poésie, musique notamment) et en tant que préoccupation à l'œuvre dans les formes abstraites, y compris dans la scène artistique de son temps, celle de l'âge de l'atome...

Plus de quarante ans après sa disparition, Françoise Henry laisse le plus noble des héritages intellectuels. Celui que l'on ne reçoit pas passivement mais frontalement pour continuer à dialoguer, répondre et se confronter, toujours au présent, avec pour seule certitude le sentiment indéfectible d'une définitive affinité.

9 Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1934, p. 5-76 : « Alors on voit se reconnaître et s'appeler les hommes de même trempe, l'amitié humaine peut intervenir dans ces relations et les favoriser, mais le jeu des affinités réceptives et des affinités électives dans le monde des formes s'exerce dans une autre région que celle de la sympathie, qui peut lui être indéfiniment propice ou adverse [...] », notion de l'amitié de l'homme, que Françoise Henry souligne, en référence à Focillon, dans ses notes, p. 57.

10 Ibid., p. 76.

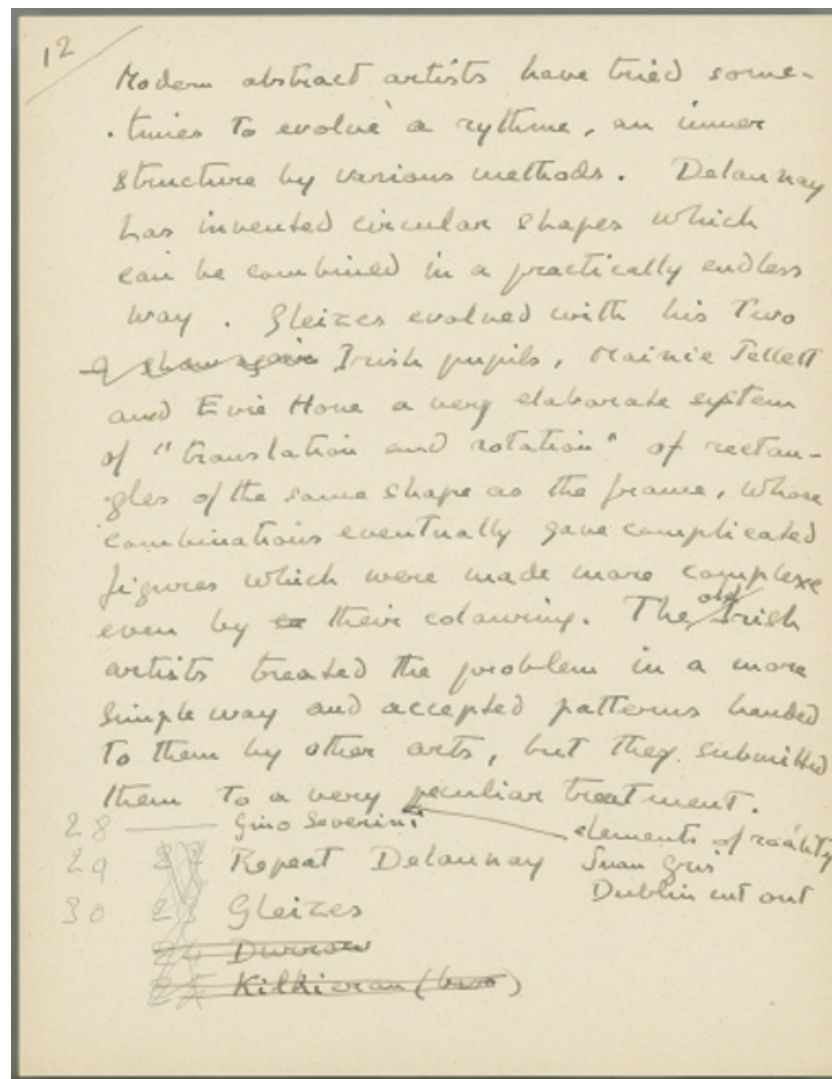


Fig.3 : Françoise Henry, « Handwritten drafts of papers and notes on abstract art », in « Papers of Françoise Henry (d. 1982) », P182/159 online: <https://digital.ucd.ie/viewmedia/ivrla:17284/canvas/ivrla:17285>. 65 items (image/tiff) — Digital origin: reformatted digital — Reformatting quality: preservation. Irish Virtual Research Library and Archives (PRTL-funded project), UCD Library, University College Dublin, Belfield, Dublin 4, Ireland, p. 12.

Françoise Henry as art historian: her legacy in Ireland

Eileen Kane

Françoise Henry (1902–1982) was a brilliant student, a pioneering researcher, a scholar of international renown. She was founder and Head of the Department of History of European Painting (now the School of Art History and Cultural Policy) in University College Dublin (UCD), a member of The Royal Irish Academy and of the Board of Governors and Guardians of the National Gallery of Ireland.¹ A woman of indomitable spirit, intrepid and deeply loyal to her native France, she was a Chevalier of the *Légion d'honneur*, an honour conferred upon her in 1947 in recognition of her services to France during and after the Second World War.

Undoubtedly, Françoise Henry is better known as an archaeologist and specialist in Celtic Studies than as an art historian. Her research on Irish High Crosses, her doctoral thesis on Irish Sculpture during the first twelve centuries of the Christian era, her excavations on the island of Inishkea North, off the north-west coast of Ireland, her subsequent publications, both in Ireland and in France, her commentary on the *Book of Kells*, are the basis of her scholarly reputation and constitute a rich legacy to Celtic Studies. She has, however, left another legacy, one that is not so much about Ireland as to Ireland. That legacy resides in the establishment of the study of history of art at an academic level in Ireland, through her work at UCD. The aim of this article is to draw attention to that legacy, and to its strong connections with Dr. Henry's own formation as an art historian in the Paris of her youth. In her entry in the Royal Irish Academy's *Dictionary of Irish Biography*, the late Hilary Richardson (1930–2015) wrote an account of the life and work of Françoise Henry.² It is an authoritative account, based on information given by Dr. Henry personally to a younger colleague in

1 University College Dublin and « Dublin University » or « The University of Dublin » are entirely separate entities. University College Dublin (UCD) was created by the Irish Universities Act of 1908, as a constituent College of the National University of Ireland and came into being in 1909. In its buildings (e.g. Newman House) and some of its staff, it was the successor of the Royal University, and ultimately of the Catholic University of Ireland, opened in 1854 by the Catholic Bishops of Ireland, with Dr. John Henry Newman as its first Rector. UCD's main building, at Earlsfort Terrace, was completed in 1912, but very quickly became much too small for the expanding university, which now occupies an extensive campus at Belfield, on the southern outskirts of the city. « Dublin University » and « The University of Dublin » are appellations used by Trinity College Dublin (TCD), which was founded in 1594 by Queen Elizabeth I. It occupies a very large site in central Dublin and possesses a magnificent and historic library. It was because, historically, Catholics were excluded from Trinity College that the Catholic bishops decided to provide a university for them in Dublin. Exclusion on the basis of religion no longer applies, and both universities are open to all. See Donal McCartney, *UCD, a national idea. The history of University College Dublin*, Dublin, Gill and Macmillan, 1999.

2 Hilary Richardson, s.v. « Henry, Françoise », in James McGuire and James Quinn (eds.), *Dictionary of Irish Biography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, vol. 4.

the Department of Celtic Archaeology at UCD, a scholar with whom she had much in common, and to whom, in 1965, she would entrust the curatorship of her photographic archive. Hilary's account is as full and as personal as the quietly reserved and modest Dr. Henry would have wished. While few important facts can be added to it, two elements of it—Dr. Henry's family background and her professional formation in Paris—are here brought into focus because of the important bearing they would later have upon her work as an art historian in Ireland.

On 16th June 1902, in Paris, Françoise Henry was born into a family in which scholarship, and writing, works of art and conversation about art and artists were part of daily life. Her father, René Henry, was a political scientist. He held a doctorate in Law from the University of Paris, and had a particular interest in the international political questions of his day, especially in what was called, in the years before the First World War, the 'Austrian Question'. One of his books, *Questions d'Autriche-Hongrie et question d'Orient*, was published in 1903, the year after his daughter was born.³

Even more important, in terms of formative influences upon her, were her mother, and her mother's own family background. Françoise Henry's mother was Jeanne Clément, daughter of Charles Clément (1821–1887), an art critic and historian of quite extraordinary erudition. Charles Clément was immensely influential in his own time, and left a large body of published and unpublished material behind him when he died. His study of Théodore Géricault (1791–1824) consisting of a biography and *catalogue raisonné* is still an indispensable source for the study of that artist.⁴ Particularly important for Françoise, was her grandfather's friendship with Charles Gleyre (1806–1874), whose name is familiar to us as the painter in whose studio the young Frédéric Bazille (1841–1870), Claude Monet (1840–1926), Auguste Renoir (1841–1919) and Alfred Sisley (1839–1899), first met, in 1862. Gleyre had named Charles Clément executor of his will, and left the contents of his studio to him. The result was that Françoise Henry's grandmother's home, where the future archaeologist and art historian spent much of her time as a child, was full of paintings, drawings and prints as well as books about art and artists.

Having received her secondary schooling in Paris, at the lycée Molière, during the war and post-war years of 1914–1920, Françoise went on to both the Sorbonne and the École du Louvre. At the Sorbonne, she enrolled as a student of history of art, and studied first under Émile Mâle (1862–1954), and then, after Mâle had been appointed Director of the French School at Rome (in 1923), under his successor Henri Focillon (1881–1943). Both of these men were outstanding scholars, and both had done pioneering work in their fields. Émile Mâle's work was in the area of religious art in mediaeval France. In elucidating the symbolism and the iconography of the sculpture and the stained glass of the great cathedrals of France, and relating them to the writings of the mediaeval theologians, in particular of Vincent of Beauvais (1190?–1264), he was opening up new fields of study and research, prioritising the thematic aspect of works of art. Émile Mâle's doctoral thesis on religious art in France in the 13th century was published in three editions. Its 3rd edition was translated into English as *The Gothic Image*, by Dora Nussey, and published as a paperback in 1961, and for

3 René Henry, *Questions d'Autriche-Hongrie et question d'Orient*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1903.

4 Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique* [1868], Paris, Didier et Cie, 1879.

Dr. Henry's students in UCD, not only was it required reading, they were expected to own a copy of it.⁵ Henri Focillon, too, in his studies of mediaeval art in France, especially of the Romanesque, was doing pioneering work. He was tracing the development of form in art, attending, therefore, to the aesthetic quality of a work of art, looking at it not merely as an historic document with a date and a place of origin attached to it. It was an approach that differed radically from what he called the 'Chartiste' approach, which was strictly historical, archival and factual, rather than aesthetic. These two complementary approaches, prioritising thematic/iconographic as well as aesthetic values, are both reflected in Françoise Henry's work of teaching art history in Dublin. She delivered, for example, a series of lectures at degree level in Iconography, and always, in studying a work of art, she was attentive to its aesthetic aspect as well as to its objective, documentary values. Often, too, she would use the word 'feel', as in 'it feels like', in front of a painting.

At the same time as she was a student at the Sorbonne, Françoise Henry also attended lectures at the École du Louvre. Enrolled in both sections of the school's programme, the ancient and the modern, she followed courses on modern art as well as on the art of pre-historic France, and on Celtic Art. On modern art, she heard the young Robert Rey (1888–1964), from whom she gained a systematised knowledge of the art of her own time and of the recent past in France and continental Europe. In fact, she always had an interest in modern and contemporary art, and in Ireland, she not only numbered the Irish painters Sarah Purser (1848–1943), Evie Hone (1894–1955) and Mainie Jellett (1897–1944) and the sculptor Dómhnaill Ó Murchadha (1914–1991) among her friends and acquaintances, she also owned works by them. Notably, in 1962, she was one of the principal organisers of a retrospective exhibition of Jellett's work, and lent two of her own pictures to it. Entitled *Mainie Jellett 1897–1944: a Retrospective Exhibition of Paintings and Drawings*, it ran from July to October at the Municipal Gallery of Modern Art (now the Hugh Lane Gallery) in Dublin.

At the École du Louvre, Françoise also attended the course of lectures on the General History of Art, given by André Michel (1853–1925). André Michel was an older scholar. From 1905 to 1918, he had published a multi-volume study of the *History of Art from the Early Christian period to the 20th century*. The work would eventually reach 18 volumes, the last one published in 1929, after his death. Françoise Henry had a full set of those volumes, the *Histoire de l'art d'André Michel*. In their brown binding, they were part of the core stock of books—in the beginning, mainly her own—in the Reading Room, now named the 'Françoise Henry Reading Room', of her Department of History of European Painting at UCD. In 1920, at the École du Louvre, those lectures on the General History of Art became the obligatory, core course for students. In UCD, Dr. Henry adopted the same principle, both for the Purser-Griffith lectures, which she inaugurated in the academic session 1934/1935, and also for the Degree course, beginning in 1965/1966.

Founded in 1888, the École du Louvre was still a relatively young institution when Françoise Henry began attending there in the early 1920s. The school's Mission was 'To extract from the Collections [of the National Museums] for the instruction of the public, the knowledge they contain,

5 Émile Mâle, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*. translated from the third edition by Dora Nussey [1913], London/Glasgow, Collins/The Fontana Library, 1961.

and to train curators, heads of mission and excavators' (*de tirer des collections, pour l'instruction du public, l'enseignement qu'elles renferment et de former les conservateurs, les missionnaires^[sic] et les fouilleurs*). The School is therefore closely connected to the nationwide network of National Museums in France, particularly, as its name suggests, to the Louvre Museum, in which it is physically housed. It gave its students opportunities to hear the lectures of specialists and experts who worked directly with the material in which they had specialised, and to have lectures in front of, or in the presence of the works themselves. This practice of working directly with the works of art themselves was also a very important aspect of the teaching of Henri Focillon, and his insistence that the history of art 'begins with the works of art' was essential, too, to the teaching of Françoise Henry. Dr. Henry made sure to include in the programmes of study she devised for her students, at every level, regular tutorial sessions in the National Gallery of Ireland. Focillon's practice was also embraced by Charles Sterling (1901–1991), a fellow pupil with Françoise, and notably by another of his students, Louis Grodecki, (1910–1982), who was the first External Examiner invited by Dr. Henry to assess her students' work for the Degree of Bachelor of Arts, in 1967. The students whose work was examined in 1967 had been taught by Dr. Henry to consider not only the author, the dates, the dimensions and the historic contexts of the works of art they studied, but their content, form, structure and techniques as well.

In connection with Dr. Henry's professional formation, two other names must be mentioned—those of Salomon Reinach (1858–1932) and Henri Hubert (1872–1927). Reinach had been a co-founder of the École du Louvre in 1882, and was also head of the Museum of National Antiquities (*Musée des Antiquités Nationales*) at Saint-Germain-en-Laye until the year of his death, 1932. Hubert was a specialist in pre-historic and proto-historic France, and Adjunct Curator at the Museum at Saint-Germain-en-Laye until his premature death in 1927. At the École du Louvre, the course that he taught and his research interests centred upon the Celts. This was one of the courses that Françoise Henry followed, and, quite evidently, she was fired with enthusiasm for that topic. Hubert, for his part, no doubt saw in her the aptitude for scholarship and the energy required for the work that needed to be done at Saint-Germain-en-Laye, and in 1924, while she was still only a student, appointed her as an 'attachée libre' at the Museum. This position, though not remunerated, was very demanding of her time, but it did give her access to the material finds and the reports of excavations that had previously been carried out in France and abroad, and facilitated the thesis that, a little later, she would dedicate to the memory of Henri Hubert.⁶

Saint-Germain would prove to be a turning point in the life and career of Françoise Henry. It was there that a young Irish friend, named Carrie FitzGerald, and Carrie's mother came to visit, and invited Françoise to visit them at their home in Ireland. Françoise accepted, and in the summer of 1926, went to stay with the FitzGeralds near Cashel, Co. Tipperary. Having followed Henri Hubert's lectures on Celtic art at the École du Louvre, she went with a prepared mind, but it was still a voyage of discovery. On that visit, she saw not only Cashel, and Cormac's Chapel—which would be the subject of her first article, published in 1928—but, more importantly, she saw a number of the Irish

6 The thesis, entitled *Les Tumulus du Département de la Côte-d'Or*, was the "thèse secondaire" pour le doctorat d'État, and was published in Paris, Librairie Ernest Leroux, in 1933.

carved High Crosses *in situ*, in particular at Ahenny, in Co. Tipperary.⁷ These crosses fascinated her. On her return to France, she showed her photographs of them to Henri Focillon, and embarked, under his direction, upon a major thesis focussing upon them, which would result, at the end of 1932, in the award of the Doctorat d'État, and, in 1933, in her major publication on Irish sculpture in the first twelve centuries of the Christian era⁸. There is no doubt that at that stage, Françoise Henry still envisaged for herself a career in France, at the Museum of Saint-Germain-en-Laye, but, as Laurent Olivier has demonstrated, that was not to be.⁹ Instead, Ireland, and specifically UCD would be the beneficiary of her very considerable talents and ability.

Françoise Henry's first contact with UCD came, in 1932, through another French scholar working in Ireland, Roger Chauviré (1880–1957). Chauviré was a scholar and also a novelist of some distinction, and one of his novels, *Mademoiselle de Bois-Dauphin*, would win for him the Grand Prix du Roman of the Académie française in 1932.¹⁰ He had come to Ireland in 1918 to take up the Chair of French and Romance Philology in what was then still quite a new institution—UCD, the Dublin College of the National University of Ireland, founded by the Irish Universities Act of 1908¹¹. His invitation to Françoise to join his Department as Assistant, though originally temporary, was maintained by his successor, Dr. Louis Roche, and was the start of a career in UCD that would last for more than forty years, until Dr. Henry retired from teaching, in the summer of 1974.

There are two phases in the continuum of Françoise Henry's teaching of art history at UCD. The first phase, consisting of the Purser-Griffith lectures, began in 1934, just two years after her first contact with the University, and resulted from her friendship with the painter and art-activist Sarah Purser. Miss Purser had been, for many years, a member of the Board of Governors and Guardians of the National Gallery of Ireland, and had witnessed at first hand the sometimes convoluted and unsatisfactory process of appointing a suitably qualified Director or other officer to that institution. What Ireland needed, she felt, was a body of people with a good knowledge of the history of art, from among whom these appointments could be made. To form such a group of people, she decided to create a scholarship that would enable its holder to travel and study the history of art in some museum or gallery outside of Ireland. She persuaded a relative, the distinguished civil engineer, Sir John Griffith (1848–1938), to join her in establishing the scholarship fund, the income from which would provide the travelling scholarship and a prize to the two candidates who performed best at an examination. Through her extended family, Sarah Purser had connections with Trinity College

7 See « La chapelle de Cormac à Cashel. Note sur les influences étrangères en Irlande au début du XII^e siècle », in *Année 1927-1928. Travaux des étudiants du Groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris*, Paris, Institut d'Art et d'Archéologie, 1928, p. 109-117.

8 See *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, Ernest Leroux, 1933.

9 See Laurent Olivier, « Françoise Henry (1902-1982) et le musée des Antiquités nationales. La chance manquée de la recherche française », *Antiquités nationales*, 2015, t. 46, p. 163-176. Françoise Henry was a very private person and rarely spoke about herself. However, the present writer once asked her whether she had any regrets about having spent her career in Ireland, rather than in France. Her response was, « I would have liked to have got the job at Saint-Germain ».

10 Christopher J. Woods, s.v. « Chauviré, Roger », in James MacGuire and James Quinn, (eds.), *Dictionary of Irish Biography*, *op. cit.*

11 See note 1, above.

Dublin (TCD), but Françoise Henry, with her UCD connections, succeeded in bringing it about that the scholarship fund would be administered by both universities, and that the examination would be conducted in alternate years in each university, beginning in June 1935 with TCD.¹² Françoise was involved in this scheme from the very beginning, and it is clear that it was she who shaped it.¹³ It only required an invitation to her from the President of UCD, Dr. Denis Coffey (1865–1945), to give a course of lectures in preparation for the examination, and the Purser-Griffith Lectures were under way.

There is much about the Purser-Griffith course devised by Dr. Henry that is redolent of the early days of the École du Louvre.¹⁴ The lectures were given in the early evening, at 6 o'clock. Also, no fee was charged for attendance at them. They were open to anyone who wished to attend, whether or not they were students at the university. Nor were those who attended obliged to sit the examination. Indeed, there was a sense that the lectures were a service to the general public that UCD was happy to offer.

The course itself consisted of two strands, two series of lectures given on two days of the week. On Tuesdays, the lectures covered the General History of European Painting from about the year 1200 to about 1900, and were given as a two-year cycle: in the first year of the cycle, they reached a date around the year 1500; in the second year, they concluded in 1926, the year of the death of Claude Monet. This was the core course, the foundation upon which further studies could be built. On Wednesdays, Dr. Henry lectured on the historical techniques of painting and the conservation of paintings. She began with fresco, then tempera, oil, watercolour, gouache and pastel. She examined the printing techniques of woodcuts, engraving, etching and lithography, and finished with several lectures on the various techniques involved in examining, cleaning, conserving and repairing paintings. If requested to do so by any of the students present, she would also devote a lecture to the techniques of enamel or stained glass, or mosaic.¹⁵ Dr. Henry also scheduled weekly tutorials for her students and visits to the National Gallery of Ireland.

The lectures and the examination were designed for one another and were clearly a single whole, in the mind of Françoise Henry. For the examination there were three tests. The first was an examination on the General History of European Painting from 1200 to 1900. For the second test, candidates had to choose a 'special topic' from a list of about twelve, and were examined more closely on that. Those topics included e.g. 'The Van Eycks and their immediate successors', 'The Venetian *Cinquecento*', 'Fresco painting in Italy'. The third test was an oral examination in the National Gallery, which was described as 'a practical test in identifying period, author, technique, and condition of particular paintings'. During Françoise Henry's time in UCD, three successive Directors

12 The setting-up of the scholarship and prize, and other details regarding the course are fully documented by Carla Briggs, « Metamorphoses: a history of art history at UCD », in Carla Briggs, Nicola Figgis, Lynda Mulvin, Paula Murphy (eds), *Art History after Françoise Henry. 50 years at UCD, 1965-2015*, Kinsale, Gandon, 2016, p. 13-25.

13 See correspondence of Sarah Purser in John O'Grady, *The Life and Work of Sarah Purser*, Dublin, The Four Courts Press, 1996, p. 136-138.

14 See Philippe Durey, « De la collection à l'enseignement, le rôle particulier de l'École du Louvre », in Jessica Desclaux (ed.), *Louvre. Le Collège de France et le musée du Louvre*, Paris, Collège de France, 2020. Consulted on line October 2021.

15 Personal recollection of the present writer.

of the National Gallery of Ireland participated in conducting the oral examination. They were George Furlong (Director 1935–1950), Thomas McGreevy (1950–1963) and James White (1963–1980). Suggested titles for reading in preparation for all three parts of the examination were published in the UCD Calendar for each academic year. All this made for quite a daunting examination, and not many candidates presented themselves for it each year. Also, some candidates attended the lectures continuously for several years before presenting for it.

For many years, Françoise Henry gave the lectures herself. During the war years of 1939–1945, when she was absent, either in London, in the entourage of General de Gaulle, working in a munitions factory, or in France, working for the French Resistance movement, she entrusted them to her friend, the art critic Elizabeth Curran.¹⁶ In the academic year 1967/1968, Dr. Henry entrusted them to her new 'Assistant', the present writer. Since the latter's retirement in the year 2000, they have been in the capable hands of Carla Briggs.

It would be hard to exaggerate the importance of the work that Françoise Henry did through the Purser-Griffith programme. No such education was previously available in this country. Indeed, it could justifiably be said that with the Purser-Griffith course, she laid the foundations upon which the whole edifice of academic studies in the history of art in Ireland would be built. Also, the lectures undoubtedly raised the level of awareness and appreciation of art, and especially of the value of the National Gallery of Ireland, among the general public. The idea, which she clearly shared with Sarah Purser, of training a body of people who might go on to fill in curatorial posts in museums and galleries in Ireland, in particular in the National Gallery, would eventually come to fruition, but, for that, further studies, at a higher level, would be needed. That would be the next project Françoise Henry would undertake at UCD.

In June 1964, the decision was taken by the Academic Council of UCD to recommend to the Senate of the National University of Ireland (NUI) that a new subject—History of European Painting—be made available for the degree of Bachelor of Arts (BA) at UCD, starting from the session 1965/1966.¹⁷ The recommendation was accepted, and so, in a new Department, with Françoise Henry at its head, the study of art history was offered for the first time at Degree level at an Irish University. It is noteworthy that, although she was head of a Department, Dr. Henry's title was not Professor, but Director of Special Studies and Head of the Department of the History of European Painting. That was in accordance with her own wishes.¹⁸

In UCD, students for the degree of BA follow a taught course for three years in two subjects.¹⁹ The course Dr. Henry devised for each of the three years reflected once more the sound principles she had seen in practice at the École du Louvre. The core course of the first year was, once again,

¹⁶ Elizabeth Curran was art critic for *The Bell* magazine.

¹⁷ Carla Briggs, « Metamorphoses », art. cit., p. 17.

¹⁸ In conversation with the present writer, in about 1977, Dr. Henry said that she never wanted to have the title "Professor", nor had she ever applied for a professorship.

¹⁹ In Dr. Henry's time, the choice of the second subject was restricted by a system of grouping, so that students who wished to take History of European Painting were obliged to choose as their "second" subject, History, Archaeology or a modern language.

the general history of art, with regular tutorial sessions in front of real paintings, not slides or photographs, in the National Gallery of Ireland. In the second and third years, there were detailed studies, over several weeks, of some major painters. For instance, her lectures on Eugène Delacroix were particularly memorable. There were lectures on what Dr. Henry called 'sites', by which she meant ensembles like Karlstein, Urbino, Versailles, that included, besides painting, architecture, sculpture, the minor arts as well as political and dynastic history. There were also, lectures on what she called 'trends'—like Mannerism, or Rococo. There were seminar topics, like Impressionism, or Art at the Valois courts. In the beginning, Dr. Henry gave most of these lectures herself, and they were not the one-hour, or fifty-minute lectures of nowadays, but sessions that lasted at least an hour and a half, and sometimes longer. As students or fledgling staff members in those early years, we marvelled at the breadth and the depth of her knowledge, and, indeed, at her energy, and at the amount of work and travelling she would undertake in preparation for her lectures. We knew we were in the presence of an outstanding scholar, a committed teacher, and we greatly appreciated our good fortune in having her as head of department.

Françoise Henry's work as an art historian bore fruit, and would continue to do so, in that graduates of the department she founded have become curators, directors, conservators not only in the National Gallery of Ireland, but in other museums and galleries in Ireland and abroad. Books and other scholarly works have been published by her former students. Her Department of History of European Painting, so closely linked initially to her own student experiences in Paris at the École du Louvre, has morphed and expanded, been renamed, changed with the times and flourished under its successive heads.

A word must also be said about Françoise Henry's contribution as an art historian to the work of the National Gallery of Ireland. She was a member of the Gallery's Board of Governors and Guardians from February 1962 to December 1979. She also gave a gift of paintings to the Gallery, in 1977. These were two oil paintings and five watercolours. One of the oil paintings, entitled 'Phaeton in his chariot in the sky', is attributed to the 17th-century French painter Sébastien Bourdon. The watercolours are by two Irish women artists, whom she knew personally, Evie Hone and Mainie Jellett. Two of the Jellett paintings are of religious subjects. One of these is a preparatory study for an oil painting, which is also in the National Gallery—'I have trodden the Wine-press Alone'.

In the summer of 1974, Françoise Henry retired from teaching in UCD. She could have stayed longer, but she wanted to give her undivided attention to a task that she certainly relished—her study of the illumination of the *Book of Kells*.²⁰ There is something very fitting about that particular project, at that particular time in her life, for now, at the end of her career, she was calling again upon all the expertise she had gained, not only through teaching the history of art, but also through those early years of studying the early Christian art of Ireland, attending not only as an archaeologist, but also as an art historian, to the aesthetic values as well as the material facts of the history of that great work of Irish art.

20 *The Book of Kells, Reproductions from the manuscript in Trinity College, Dublin*, with a study of the manuscript by Françoise Henry, London/New York, Thames and Hudson/Alfred A. Knopf, 1974.

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

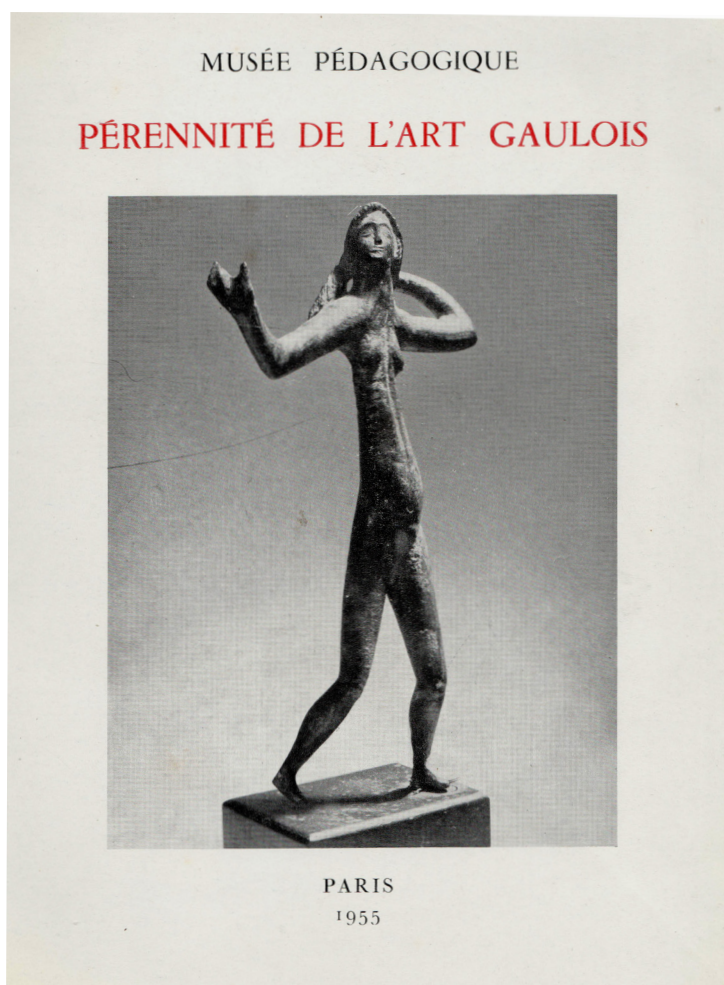


Fig. 1 : La « danseuse » gauloise du trésor de Neuvy-en-Sulias (Loiret) illustrant la couverture du catalogue de l'exposition « pérennité de l'Art gaulois » tenue de février à mars 1955 au musée pédagogique de Paris.

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*.

PARTIE 5

ANNEXES



PORTFOLIO





Fig. 1 : Françoise Henry enfant, avec sa mère. Photographie non datée (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).



Fig. 2 : Françoise Henry à l'âge de 13 ans, d'après le passeport de sa mère Jeanne établi le 20 juin 1916 (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).



Fig. 3 : Françoise Henry en 1919, à l'âge de 17 ans. Photographie de son passeport pour la Suisse (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).



Fig. 4 : Françoise Henry (à droite) à l'âge de 19 ans, avec une amie en juin 1921 (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).

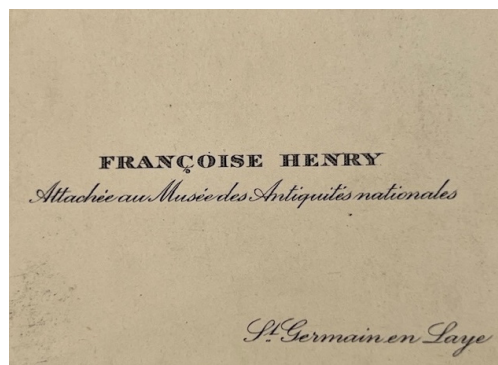


Fig. 5 : Carte de visite de Françoise Henry comme attachée au Musée des antiquités nationales (Dublin, Royal Irish Academy Library/ Françoise Henry Archives/ BOX 13/391(2)



Fig. 6 : Médaille de la Légion d'honneur de Françoise Henry reçue pour faits de résistance (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).

Fig. 7 : Copie de note de Raymond Lantier adressé aux Directions des Musées nationaux et de l'École du Louvre le 23 décembre 1944, demandant le renouvellement de Françoise Henry comme chargée de mission au Musée des Antiquités nationales pour l'année 1945 (Saint-Germain-en-Laye, archives du musée d'Archéologie nationale).

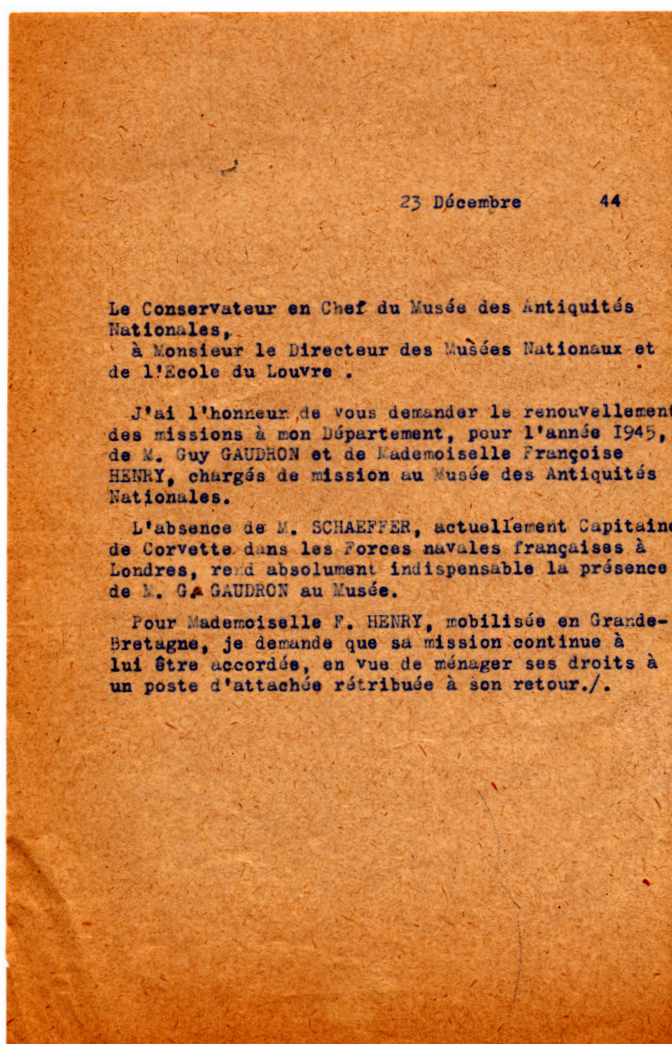




Fig. 8 : La ferme des Bretons (Lindry, Yonne) en septembre 1947 (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).



Fig. 9 : La ferme des Bretons à l'été 1982 (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).

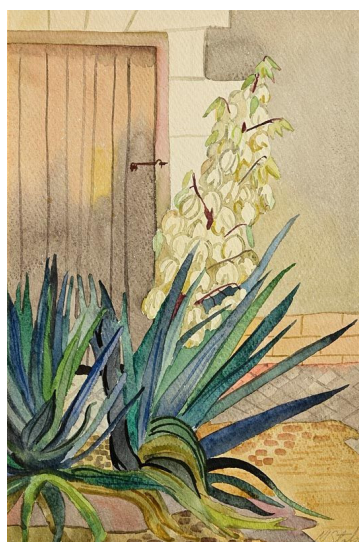


Fig. 10 : Porte d'entrée de la ferme des Bretons. Aquarelle de Margaret Stokes (1915-1995), (collection privée, reproduction avec l'autorisation de Lynda Mulvin, UCD).



Fig. 11 : Françoise Henry (à droite) lors d'une promenade familiale à la ferme des Bretons, en septembre 1964 (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).



Fig. 12 : Françoise Henry (à droite) lors d'une promenade familiale à la ferme des Bretons, en septembre 1964 (coll. Corinne Thonier, Mars-sur-Allier).



Fig. 13 : La tombe de Françoise Henry à Lindry (Yonne, cliché Laurent Olivier).



Fig. 14 : Portrait de jeune fille, non daté, dessiné par Françoise Henry (Dublin, Royal Irish Academy Library/ Françoise Henry Archives/ BOX 13/391(2)

Les grandes dates de la vie de Françoise Henry (1902-1982)

Nathalie Ginoux et Laurent Olivier

1902 : Françoise Henry naît à Paris le 16 juin 1902 dans une famille de la bourgeoisie, sensible aux choses de l'art du côté de sa mère. Elle est l'enfant unique d'un couple désaccordé qui finit par se séparer dans les années 1920. Françoise Henry grandit dans la proximité de sa famille maternelle, plutôt que de celle de son père, René Henry. Son grand-père maternel, Charles Clément (1821-1887), avait été un spécialiste de l'œuvre du peintre Géricault. Françoise Henry a dit que c'était la vision des tableaux du peintre suisse Charles Gleyre (1806-1874), dans l'appartement de sa grand-mère maternelle à Paris, qui l'avait mise au contact, encore enfant, avec l'histoire de l'art¹.

1914-1920 : Durant la Première Guerre mondiale, la jeune Françoise Henry fréquente le lycée Molière, dans le XVI^e arrondissement de Paris.

1921 : Après son baccalauréat, Françoise Henry entre à la Sorbonne pour y étudier l'histoire de l'art. Elle y a pour professeurs les historiens de l'art Émile Mâle (1862-1954) et son successeur Henri Focillon (1881-1943)².

Durant ces années de formation universitaire, Françoise Henry est inscrite également à l'École du Louvre et à l'École pratique des hautes études (EPHE). À l'École du Louvre, Françoise Henry découvre l'archéologie celtique, enseignée par le sociologue et archéologue Henri Hubert (1872-1927), qui est conservateur-adjoint au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye.

Premiers pas d'une archéologue de la civilisation celtique

1924 : Diplômée de l'École du Louvre, Françoise Henry est recrutée au musée des Antiquités nationales comme « attachée libre travaillant d'après les instructions de H. Hubert »³. Hubert l'a manifestement recrutée parmi ses étudiants de l'École du Louvre, pour assurer auprès de lui ce travail de collaboratrice scientifique bénévole. Au musée, elle travaille également pour sa thèse complémentaire sur les importantes séries protohistoriques issues des fouilles de la fin du XIX^e siècle

1 Le grand-père maternel de Françoise Henry, Charles Clément, avait fréquenté le peintre vaudois Charles Gleyre entre 1846 et 1848 ; celui-ci lui avait légué à sa mort, en 1874, la totalité de son atelier.

2 C'est Françoise Henry qui rédigea, avec sa cousine Geneviève Marsh-Micheli, la notice nécrologique consacrée à Henri Focillon pour la *Gazette des beaux-arts* (F. Henry, Geneviève Marsh-Micheli, « Henri Focillon, Professeur d'archéologie du Moyen Âge », *La Gazette des beaux-arts*, 25, 1945, p. 35-44).

3 Les chargés de mission des Musées nationaux sont nommés pour un an renouvelable parmi les élèves et anciens élèves de l'École du Louvre. Leur mission est bénévole et temporaire. Ils sont nommés sur proposition des conservateurs des musées concernés, en accord avec le directeur des Musées nationaux.

effectuées dans les tertres funéraires de la Côte-d'Or.⁴ Elle ambitionne de réaliser une «étude méthodique» fondée sur l'inventaire des contextes archéologiques, «qui examine le groupement des tombes, leur dates, les analogies et les différences qu'elles ont avec les tombes des régions voisines et avec celles du reste de l'Europe»⁵.

1925 : Épuisé et malade du cœur, Henri Hubert a dû quitter le musée pour se reposer au calme, à Toulon, laissant Françoise Henry poursuivre seule le travail de classement et d'inventaire de l'importante collection de protohistoire bretonne constituée par l'archéologue Paul du Châtellier (1833-1911), acquise par le MAN en 1924 : elle n'a alors que vingt-trois ans. Un second conservateur-adjoint est recruté en novembre pour assurer l'intérim d'Hubert : il s'agit de Raymond Lantier (1886-1980), ancien sous-directeur des Antiquités de Tunis.

1926 : Durant les vacances universitaires, Françoise Henry découvre l'Irlande à l'occasion d'un voyage à vélo qu'elle effectue avec son amie Marie Duport, à l'invitation de Carrie Fitzgerald, qui souhaite lui montrer les monuments paléochrétiens de la région du Tipperary, en Irlande du Sud⁶. Elle y admire les hautes croix sculptées en grès datant des VIII^e-IX^e siècles qui se dressent dans le petit cimetière de l'église d'Ahenry, près de Kilkenny. À son retour en France, Françoise Henry parle, enthousiasmée, de sa découverte à Focillon. Celui-ci lui propose d'en faire le sujet de sa thèse, qui portera, sous sa direction, sur la sculpture de l'art irlandais ancien, de l'Antiquité à la fin du haut Moyen Âge.

Au musée de Saint-Germain, où elle travaille pendant toutes les vacances d'été, la situation reste précaire. En mars, Hubert a semblé aller mieux et a repris son service au musée, secondé de Lantier. Mais il a bientôt dû rentrer chez lui, à Chatou, d'où il ne reparaitra plus⁷. Durant cette période difficile, Françoise Henry poursuit le travail de préparation de la collection du Châtellier, en collaboration avec Raymond Lantier.

1927 : Le 30 octobre, Françoise Henry est nommée «attachée temporaire» pour une période d'un an renouvelable. Cette nomination fait désormais officiellement d'elle une collaboratrice scientifique du musée des Antiquités nationales, où elle continue le classement et l'inventaire de la collection du Châtellier. Françoise Henry est diplômée de l'École pratique des hautes études.

1928 : Parallèlement à son travail au musée de Saint-Germain, Françoise Henry travaille à sa thèse d'histoire de l'art de la Sorbonne. Elle publie son premier article scientifique, dans la revue des étudiants du groupe «Histoire de l'Art» de la Sorbonne. C'est une étude de l'architecture de la chapelle dite du roi Cormac, sur le rocher de Cashel, dans le Tipperary, dans laquelle se discernent des influences stylistiques continentales, manifestement d'origine germanique⁸. Françoise Henry effectue parallèlement plusieurs voyages en Irlande, au cours desquels elle photographie de nombreuses croix et autres monuments paléochrétiens, qui fourniront l'illustration de sa thèse. Pendant ses séjours de recherche, elle est hébergée à Trinity Hall, à l'université de Dublin.

4 Elle dédie la publication de ce travail «à la mémoire de (s)on maître, Henri Hubert» (F. Henry, *Les Tumulus du département de la Côte-d'Or*, Paris, Ernest Leroux, 1933).

5 *Ibid.*, p. 7.

6 Carrie Fitzgerald réside alors à Synone, Bohertlahan, près de Cashel.

7 Hubert meurt l'année suivante à son domicile de Chatou, le 27 mai 1927.

8 F. Henry, «La chapelle de Cormac à Cashel. Note sur les influences étrangères en Irlande au début du XII^e siècle», *Travaux du Groupe des Étudiants en Histoire de l'Art de la Faculté des Lettres de Paris*, année 1927-1928, p. 109-117.

1930 : Françoise Henry publie deux articles sur l'art irlandais dans la prestigieuse *Revue archéologique* éditée par Salomon Reinach. Le premier est un commentaire critique du travail qu'Arthur Kingsley-Porter vient de publier l'année précédente sur la sculpture anglo-irlandaise de la période carolingienne, dans laquelle il avait tenté d'identifier les origines culturelles de l'iconographie des croix insulaires. Françoise Henry y développe une démonstration magistrale, fondée sur ses propres observations de terrain, dans laquelle elle isole les principaux groupes stylistiques de la sculpture médiévale irlandaise, et en définit la chronologie⁹. Dans son second article de cette année-là, Françoise Henry publie une inscription gravée qu'elle a découverte sur la croix de Beolin. Elle la date, par ses caractères épigraphiques, de la transition du VIII^e au IX^e s. apr. J.-C. et l'attribue à l'abbé de Clonmacnoise, Thuatgall. Cette dédicace fournit ainsi un repère chronologique précieux pour la datation du style de ce monument sculpté qui constitue un jalon important dans la chronologie de la sculpture irlandaise¹⁰.

Au musée de Saint-Germain, le pré-inventaire de la collection du Châtellier est enfin achevé en juin. Françoise Henry passe ensuite le mois d'octobre à inventorier avec Lantier le mobilier des fouilles Meunier et Chenet : ces séries proviennent de sépultures d'époque romaine tardive découvertes auprès des ateliers de production céramique de l'Argonne (Meuse).

1932 : Françoise Henry obtient un poste de lectrice au département de Français de University College de Dublin (UCD), en Irlande, auprès de l'écrivain René Chauviré (1881-1957). Cette charge à mi-temps lui fournit un revenu modeste, mais elle lui offre surtout un emploi stable lui permettant de se consacrer sur place à son sujet d'étude : l'art irlandais. Françoise Henry séjourne désormais plus de la moitié de l'année en Irlande, pendant l'année universitaire, ne revenant en France que durant la période des fêtes de Noël et les grandes vacances d'été. Elle passe habituellement les fêtes de Noël et de fin d'année chez sa mère Jeanne — qui possède une ferme à Chassagne, dans le Morvan — puis, pendant la période des vacances d'été, où l'université de Dublin est fermée, elle travaille au musée des Antiquités nationales, en général entre juillet et septembre. Lorsqu'elle vient à Saint-Germain, Françoise Henry est logée dans l'appartement réservé au conservateur du musée, vacant depuis le décès d'Henri Hubert en 1927¹¹.

La situation de Françoise Henry au MAN est néanmoins devenue compliquée. Âgé et malade, le directeur Salomon Reinach a cessé de venir travailler au musée à partir d'avril, laissant de fait Lantier assurer son intérim à la tête du musée. Après l'été, il est clair que Reinach ne reviendra plus au MAN ; aussi, c'est désormais Raymond Lantier qui, à partir du 31 octobre 1932, « commence les inscriptions dans le registre » d'inventaire des collections¹².

9 Ead., « Les origines de l'iconographie irlandaise », *Revue archéologique*, XXXII, 1930, p. 89-109.

10 Ead., « L'inscription de Bealin », *Revue archéologique*, XXXII, 1930, p. 110-115.

11 Cette information est donnée par Cecil Curle, dans sa nécrologie de Françoise Henry : « [Françoise Henry] was working as assistant to Henri Hubert at the Musée de St Germain-en-Laye, where she lived in a small flat at the top of the museum. » (Cecil Curle et Eileen Kane, « Françoise Henry », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 112, 1982, p. 142-146, ici p. 142). Au printemps 1939, Lantier lui offre la possibilité de la loger dans un bâtiment du parc du Château : « Le pavillon, si voyiez le moyen de me l'avoir avec certitude, et s'il ne tombe pas trop en ruine, fournirait peut-être la solution », lui écrit Françoise Henry dans un courrier du 31 mai 1939 (Françoise Henry, Courrier manuscrit du 31 mai 1939, adressé à Raymond Lantier, Conservateur du musée des Antiquités nationales. Saint-Germain-en-Laye, archives du musée d'Archéologie nationale).

12 Registre d'inventaire du MAN, année 1932. La décision du comité est officialisée à l'été par un décret du 24 août 1933, Claude Schaeffer prenant ses fonctions au musée de Saint-Germain à partir du 24 septembre 1933.

En décembre, Françoise Henry soutient sa thèse de doctorat à la Sorbonne. Elle en tirera un ouvrage, intitulé *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de notre ère*, publié en 1933¹³. Dans le même temps, elle travaille à la publication de sa thèse complémentaire, réalisée sous la direction d'Henri Hubert à l'École du Louvre. Celle-ci a pour sujet « *Les Tumulus du département de la Côte-d'Or* ».

Entre l'Irlande et la France

1933 : Le décès de Salomon Reinach ayant laissé le musée de Saint-Germain sans directeur depuis novembre 1932, Raymond Lantier est nommé à sa succession le 13 mars 1933. Une réunion particulièrement importante a lieu au Louvre quelques mois plus tard, le 31 mai 1933. Y assistent, sous la présidence d'Henri Verne (1880-1949), directeur des Musées nationaux, Étienne Michon (1865-1939), conservateur en chef au Louvre, René Dussaud (1868-1958), conservateur du département des Antiquités orientales du Louvre, et Raymond Lantier, nouveau conservateur du musée de Saint-Germain. L'objectif de cette entrevue est de désigner un conservateur-adjoint, qui assistera Lantier, désormais absorbé par le travail de direction du MAN. Françoise Henry est pressentie pour ce poste, manifestement soutenue par Lantier lui-même. C'est finalement Claude Frédéric-Armand Schaeffer (1898-1982), alors conservateur du musée de Strasbourg, qui est choisi à l'unanimité ; Françoise Henry est classée seconde¹⁴. Il est vraisemblable que le manque de disponibilité de la candidate — séjournant régulièrement en Irlande — a motivé le choix de la direction des Musées nationaux.

Françoise Henry maintient néanmoins des liens scientifiques étroits avec le MAN. Elle communique les résultats de ses recherches sur l'art irlandais dans la nouvelle revue *Préhistoire*, créée par Raymond Lantier en 1932¹⁵. Sa thèse sur les tumulus de la Côte-d'Or est publiée la même année que sa thèse d'histoire de l'art¹⁶.

1934 : à partir de juillet, Françoise Henry est chargée de l'enseignement d'un cours sur l'histoire générale de la peinture européenne, de 1200 à 1900, à l'université de Dublin, où elle bénéficie de l'attribution de la bourse d'enseignement Purser Griffith. Elle entre en contact avec l'archéologue et historien de l'art allemand Paul Jacobstahl (1880-1957), qui enseigne à l'université de Marbourg et travaille à un livre consacré à « l'Art celtique ancien »¹⁷. Grâce à sa connaissance du musée et des collections du MAN, Françoise Henry lui communique des renseignements sur le contexte des trouvailles dont le mobilier est conservé à Saint-Germain, ou bien l'aide à obtenir des clichés des pièces du MAN qu'il souhaite illustrer dans son ouvrage¹⁸.

1935 : Françoise Henry perd le pied-à-terre dont elle bénéficiait au musée de Saint-Germain. En prévision de l'installation prochaine du nouveau conservateur-adjoint, Raymond Lantier, les meubles de l'ancien appartement d'Hubert sont déménagés.

13 F. Henry, *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de notre ère*, Paris, Ernest Leroux, 1933.

14 Registre d'inventaire du MAN, année 1933.

15 F. Henry, « Émailleurs d'Occident », *Préhistoire*, II, 1933, p. 65-146 ; *Ead.*, « Deux objets de bronze irlandais au Musée des Antiquités nationales », *Préhistoire*, VI, 1938, p. 65-91.

16 *Ead.*, *Les Tumulus du Département de la Côte-d'Or*, Paris, Ernest Leroux, 1933.

17 Paul Jacobstahl, *Early Celtic Art*, Oxford, the Clarendon Press, 1944.

18 La correspondance entretenue entre Françoise Henry et Paul Jacobsthal est conservée aux archives de l'université d'Oxford.

1936 : À partir de mai, Raymond Lantier s'installe dans l'ancien appartement de fonction d'Hubert¹⁹.

Françoise Henry participe pendant plusieurs semaines aux fouilles du Brough de Birsay, dans les îles Orkney, en compagnie de son amie l'archéologue écossaise Cecil Curle (1901-1987).

1937 : Premier séjour de repérages archéologiques à l'île d'Inishkea, au large de la péninsule du Mullet, en Irlande de l'Ouest. Françoise Henry retourne pour un bref séjour dans les îles Orkney.

1938 : Françoise Henry entreprend une campagne de fouilles dans l'île d'Inishkea nord, où un habitat semble-t-il monastique datant du VII^e s. de notre ère est exploré. Les résultats de ces travaux seront publiés après-guerre dans le *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, suivi d'une version française dans la *Revue archéologique*²⁰.

1938 : Le 4 mars, la mission au MAN de Françoise Henry est renouvelée pour une nouvelle année. Elle bénéficie enfin d'une bourse du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), que lui a obtenue Jean Marx (1884-1972) et qui lui permet de subvenir à ses frais de séjour en France. La situation internationale se détériore, tandis que la menace d'une guerre avec l'Allemagne se fait chaque jour plus précise et plus pesante. Il faut désormais se préparer à une évacuation des collections du musée. À partir du 25 septembre, le musée de Saint-Germain est fermé pour une semaine ; on procède alors à des « travaux d'emballage des collections, pour leur évacuation, lors de menaces de conflit armé »²¹. Françoise Henry, qui travaille au musée durant les vacances d'été de l'université de Dublin, participe certainement à ces opérations²².

Les contacts entre Françoise Henry et Jacobstahl reprennent plus régulièrement après que celui-ci, démis de son poste par les autorités nazies, a trouvé refuge à l'université d'Oxford. « Pourriez-vous vous arranger pour aller de Saint-Germain à Dublin en passant par Oxford ? lui demande-t-il dans un courrier du 8 septembre. Cela me ferait un très grand plaisir de vous montrer ma "boutique celtique" ». ²³

La période de la Seconde Guerre mondiale

1939 : Le CNRS renouvelle la bourse accordée à Françoise Henry pour une nouvelle année afin qu'elle poursuive son travail au musée de Saint-Germain. Le 24 août, l'évacuation des collections du MAN est ordonnée par la direction des Musées nationaux, alors que la guerre est sur le point d'éclater. Revenue d'Irlande à la fin août, Françoise Henry se met à la disposition de la conservation du musée, dont les collections doivent être déplacées vers les châteaux de la Loire.

19 Lantier occupe l'appartement précédemment concédé à l'architecte du musée François. Ce logement est mis à sa disposition le 26 mai 1926, après qu'il a été nommé conservateur-adjoint.

20 F. Henry, « Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 75, 1945, p. 127-155 ; *Ead.*, « Habitations irlandaises du Haut Moyen Âge », *Revue archéologique*, XXVIII, 1947, p. 157-176.

21 Registre d'inventaire du MAN, année 1938.

22 Comme elle l'indique dans un courrier à Raymond Lantier du 31 mai 1939, Françoise Henry bénéficie de deux bourses de la Caisse nationale de la recherche scientifique, en 1938 et 1939, pour ses travaux à Saint-Germain : elle a travaillé au MAN pendant deux séjours annuels effectués à l'été et durant la période des vacances de Noël (Françoise Henry, Courrier manuscrit du 31 mai 1939, adressé à Raymond Lantier, conservateur du musée des Antiquités nationales. Saint-Germain-en-Laye, archives du musée d'Archéologie nationale).

23 « *Could you manage to go from St Germain to Dublin via Oxford? It would give me great pleasure to show you my "Celtic Shop"* » (document conservé aux archives de l'université d'Oxford).

Dès la fin septembre, Raymond Lantier est envoyé à Cheverny (Loir-et-Cher), dont le château a été transformé en un entrepôt abritant les collections des Musées nationaux, afin d'en assurer la garde²⁴. À Saint-Germain, c'est Françoise Henry qui prend le relais du directeur pour assurer l'enlèvement des dernières collections et la protection sur place des pièces qui ne peuvent être déplacées. Elle est assistée de Benoît Champion (1863-1952), directeur des ateliers de restauration du MAN, qui assure le conditionnement des pièces fragiles²⁵. À l'automne, après son séjour d'été en France, Françoise Henry rentre en Irlande.

1940 : Françoise Henry publie son premier livre écrit en anglais²⁶. *Irish Art in the Early Christian Period* est une synthèse sur l'art irlandais, des origines de la préhistoire jusqu'au XII^e siècle. Elle y développe la thèse que l'art du haut Moyen Âge irlandais s'inscrit dans la filiation d'une tradition stylistique d'origine protohistorique.

1941—1944 : En 1941, Françoise Henry se met en congé de son poste à l'université de Dublin. Elle part alors travailler dans une usine de munitions de guerre installée à Londres²⁷.

Malgré ces temps troublés, Raymond Lantier n'a pas abandonné le projet de faire de Françoise Henry son adjointe à la direction du musée de Saint-Germain. Françoise Henry se trouve alors dans une situation particulièrement précaire et difficile, dans la mesure où elle doit combiner sa charge de lectrice à l'université de Dublin et son travail au MAN, qu'elle ne peut effectuer à temps plein²⁸. Ses ressources, surtout, sont limitées, Françoise Henry ne recevant qu'un maigre traitement en Irlande, alors que ses voyages réguliers en France, sans compter ses fouilles dans les îles, lui coûtent cher.

Tout au long de l'absence de Françoise Henry, Lantier renouvelle régulièrement sa candidature de chargée de mission auprès de la direction des Musées nationaux, jusqu'en 1945.²⁹ Dans sa demande de renouvellement pour l'année 1944, qu'il adresse le 8 janvier 1944 à la direction des Musées nationaux, il écrit : « je demande le renouvellement de la mission de Melle F. Henry, écrit-il, actuellement chargée de cours à l'Université de Dublin, qui au moment de l'évacuation des collections en 1939, a rendu au Musée les plus grands services, pour réserver ses droits à un poste d'attachée rétribuée, et même de conservateur³⁰. »

24 Lantier est absent du MAN jusqu'aux environs du 15 octobre 1939.

25 C'est en effet Benoît Champion qui, sur la décision du directeur des Musées nationaux, Henri Verne, assure par intérim la direction du musée de Saint-Germain « lorsque M. Lantier se rend à Cheverny pour assurer la direction du dépôt qui y est installé » et « en l'absence de M. Schaeffer, conservateur-adjoint mobilisé » (note de service du 17 novembre 1939). La mission de Françoise Henry comme « attachée bénévole » au MAN avait été renouvelée pour l'année 1939 par arrêté du 26 mai 1939.

26 F. Henry, *Irish Art in the Early Christian Period*, Londres, Methuen and Co., 1940.

27 C. Curle et E. Kane, art. cit., p. 144.

28 Françoise Henry, Courrier manuscrit du 31 décembre 1937, adressé à Raymond Lantier, Conservateur du Musée des Antiquités nationales. Saint-Germain-en-Laye, archives du musée d'Archéologie nationale.

29 La mission bénévole de Françoise Henry est renouvelée ainsi annuellement de 1940 (arrêté du 4 juin 1940) à 1945 (arrêté du 4 avril 1945).

30 Lantier réitère cette demande pour 1945 dans un courrier du 3 décembre 1944 à la direction des Musées nationaux : « Pour Mademoiselle F. Henry, écrit-il, je demande que sa mission continue à lui être accordée, en vue de ménager ses droits à un poste d'attachée rétribuée (sic) à son retour. »

1944 : Le 29 mai, Lantier adresse à sa tutelle un *Rapport sur la candidature de Mademoiselle Françoise Henry à un poste de Conservateur des Musées nationaux*, dans lequel il conclut que celle-ci « remplit toutes les conditions nécessaires pour être inscrite au tableau de classement en vue d'un poste de Conservateur au Musée des Antiquités nationales »³¹.

À Londres, où elle travaille alors, Françoise Henry est recrutée en tant qu'élève de Focillon par la Commission Paul Vaucher, dont les bureaux sont à Belgrave Square³². Cette instance, créée par la Commission interalliée pour assurer la protection et la restitution des biens culturels en France et en Europe occupées, a notamment pour rôle d'informer les forces alliées, en prévision du Débarquement, des monuments qui doivent absolument être préservés de la destruction dans les futures zones de combat³³. Françoise Henry en est chargée du secrétariat, tandis que sa cousine Geneviève Marsh-Micheli travaille dans son équipe.

Après le Débarquement de Normandie, Françoise Henry rentre en France avec les troupes alliées. Elle s'engage comme conductrice d'ambulance³⁴. Quelques mois auparavant, elle avait appris à conduire une voiture dans ce but.

L'après-guerre : le temps de la reconnaissance

1945 : Le 10 août, Françoise Henry apporte au musée de Saint-Germain une fibule mérovingienne, à motifs de têtes de rapaces, qui aurait été trouvée anciennement à Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne)³⁵.

1946 : Rentrée en Irlande, Françoise Henry reprend ses travaux de terrain dans les îles d'Inishkea et à Glendalough.

1947 : Françoise Henry reçoit la Légion d'honneur pour services rendus à la Nation pendant la période de la guerre.

1948 : Françoise Henry rejoint le département d'Archéologie de l'université de Dublin et abandonne son travail de lectrice de français : elle y crée un fonds photographique d'environ 20 000 clichés et négatifs, documentant l'art irlandais, de la préhistoire au Moyen Âge³⁶. Elle reprend parallèlement son enseignement de la peinture européenne à University College, qu'elle avait été invitée à donner avant-guerre, dans le cadre des « Conférences Purser Griffith ».

31 Raymond Lantier, *Rapport sur la candidature de Mademoiselle Françoise Henry à un poste de Conservateur des Musées nationaux*. Note dactylographiée datée du 29 mai 1944. Saint-Germain-en-Laye, archives du musée d'Archéologie nationale.

32 Henri Focillon s'est engagé dès 1940 aux côtés du général de Gaulle et a été déchu de son poste au Collège de France par les autorités du Régime de Vichy. Durant la période de la guerre, il se réfugie aux États-Unis, où il meurt en 1943.

33 Cette instance donnera par la suite naissance à l'Unesco.

34 De son côté, Jeanne Clément, la mère de Françoise Henry, aide la Résistance dans le Morvan (C. Curle et E. Kane, art. cit., p. 145).

35 Cette fibule est inventoriée en 1946 sous le numéro d'inventaire MAN 78186. Il s'agit, semble-t-il, d'un faux (Françoise Vallet, communication personnelle, avril 2016). Cette pièce avait été achetée pendant la guerre par Claude Schaeffer, lors de la vente Gantley, organisée à Londres en 1942. Dans l'attente de jours meilleurs, Schaeffer l'avait confiée à Thomas Kendrick (1895-1975), le conservateur du département des Antiquités britanniques du British Museum. La France enfin libérée, ce dernier l'avait donnée à Françoise Henry pour qu'elle rapporte cette pièce là où était sa place : au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye.

36 Selon Lee Sorensen, elle aurait refusé un poste d'enseignement à l'université qui lui aurait été proposé alors en France (Lee Sorensen, « Henry, Françoise ». *Dictionary of Art Historians*. www.dictionaryofarthistorians.org (consulté

1949 : Françoise Henry est l'une des quatre premières femmes élues membres de la Royal Irish Academy³⁷.

1950 : Françoise Henry effectue une dernière campagne de fouille à Inishkea nord.

1962 : Françoise Henry organise une exposition rétrospective à la National Gallery of Ireland de l'œuvre des artistes irlandaises Mainie Jellett (1897-1944), peintre cubiste engagée dans le féminisme, et de sa compagne Evie Hone (1894-1955). Elle siège au conseil de la conservation de la National Gallery of Ireland.

1963 : Françoise Henry est nommée docteur *honoris causa* de Trinity College Dublin.

1963—1964 : Françoise Henry donne aux nouvelles éditions du Zodiaque la synthèse de ses recherches sur l'art de l'Irlande ancienne. Cet ouvrage magistral s'étend sur trois volumes, publiés en français en 1963 et 1964³⁸.

1965 : Françoise Henry est nommée directrice du département d'Histoire de la peinture européenne à l'université de Dublin, premier département d'Histoire de l'Art créé en Irlande.

1971 : Françoise Henry est nommée docteur *honoris causa* de University College de Dublin. « C'est Françoise qui a rendu à la vie l'âme et l'histoire de notre art (irlandais) », écriront à sa mort ses amis Mairin et Domhnall Ó Murchada³⁹.

1974 : À l'été, Françoise Henry prend sa retraite de l'université de Dublin. Elle revient vivre à la ferme des Bretons, près de Lindry (Yonne), non loin d'Auxerre, où elle habite la grande maison que sa mère avait achetée après la Seconde Guerre mondiale⁴⁰ et dont elle hérite après son décès, survenu en 1949⁴¹.

1982 : le 10 février, Françoise Henry décède à l'hôpital d'Auxerre, dans sa 80^e année. Elle est enterrée dans le petit cimetière de Lindry, auprès de sa mère, Jeanne Clément (1877-1949).

le 28 décembre 2020). Cette information n'a pu être confirmée.

37 Les autres femmes sont la botaniste Phyllis Clich (1901-1984), l'historienne de l'Irlande Eleanor Knott (1886-1975) et la mathématicienne Sheila Tinney (1918-2010).

38 F. Henry, *L'Art irlandais*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1963-1964, 3 vol.

39 Marin et Domhnall Ó Murchada, « Hommage à Françoise Henry (1903-1982) », *Contacts*, 21, printemps 1982, p. 13-14, ici p. 13.

40 Selon Barbara Wright, « pendant la Deuxième Guerre mondiale, les Allemands ont occupé cette maison de ferme nivernaise [que Jeanne Clément possédait à Chassagne]. La mère de Françoise Henry en a été tellement bouleversée qu'elle a décidé de la quitter et d'acheter une autre ferme [celle des Bretons près de Lindry]. » Barbara Wright, communication personnelle, décembre 2015.

41 Cette ferme est actuellement située au 6, rue des Chênots à Lindry (Yonne).

Bibliographie

1928

« La chapelle de Cormac à Cashel. Note sur les influences étrangères en Irlande au début du XII^e siècle », *Travaux du Groupe des Étudiants en Histoire de l'Art de la Faculté des Lettres de Paris*, année 1927-1928, p. 109-117.

1930

« Les origines de l'iconographie irlandaise », *Revue archéologique*, XXXII, 1930, p. 89-109.

« L'inscription de Bealin », *Revue archéologique*, XXXII, 1930, p. 110-115.

« La collection P. du Châtellier au musée de Saint-Germain », *Revue archéologique*, XXXII, p. 140-142.

« Arménie et Géorgie » [recension de l'ouvrage de Jurgis Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*. Préface d'Henri Focillon. Paris, Ernest Leroux, 1929], *Revue archéologique*, XXXII, p. 159-166.

1933

La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de notre ère, Paris, Ernest Leroux, 1933, t. I, texte, 238 p. ; t. II, planches.

Les Tumulus du département de la Côte-d'Or, Paris, Ernest Leroux, 1933, 196 p.

« Émailleurs d'Occident », *Préhistoire*, II, 1933, p. 65-146.

1936

« Hanging Bowls », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 66, 1936, p. 209-246.

1937

« Un domaine nouveau de l'histoire de l'art : l'Art irlandais du VIII^e siècle et ses origines », *La Gazette des beaux-arts*, 17, 1937, p. 131-144.

« Hanging Bowls », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 67, 1937, p. 130-131.

« Early Christian Slabs and Pillars Stones in the West of Ireland », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 67, 1937, p. 265-279.

« Figure in Lismore Cathedral », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 67, 1937, p. 306-307.

1938

« Deux objets de bronze irlandais au Musée des Antiquités nationales », *Préhistoire*, VI, 1938, p. 65-91.

1940

Irish Art in the Early Christian Period, Londres, Methuen and Co., 1940, 220 p.

1941

« Discovery of a Cave with prehistoric paintings at Lascaux (Dordogne) », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 71, 1941, p. 61-63.

1943

(avec Cecil Curle) « Early Christian Art in Scotland », *La Gazette des beaux-arts*, XXIV, 1943, p. 257-272.

1945

(avec Geneviève Marsh-Micheli) « Henri Focillon, Professeur d'archéologie et du Moyen Âge », *La Gazette des beaux-arts*, XXVI, 1945, p. 35-44.

« Remains of the Early Christian Period on Inishkea North, Co. Mayo », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 75, 1945, p. 127-155.

« Miscellanea. The seven bishops (Told by Miss R. Springfield; with comments by Françoise Henry) », *Béaloideas*, XV, 1945, p. 257-260.

« The seven bishops, a legend of Ossory (reproduced from the Folk-lore Magazine), by Rose Springfield, with comment by Françoise Henry », *Old Kilkenny Review*, 1, janvier 1948, p. 34-37.

1947

« The Antiquities of Casher Island (Co. Mayo) », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 77, 1947, p. 23-38.

« Habitations irlandaises du Haut Moyen Âge », *Revue archéologique*, XXVIII, 1947, p. 157-176.

Pour et contre l'Art abstrait, Paris, R. Drivon, 1947.

1948

« Early Irish Monasteries, Boat-shaped Oratories and Beehive Huts », *County Louth Archaeological Journal*, XI, 4, 1948, p. 296-394.

« Irish Culture in the Seventh Century. A recent book by a Belgian scholar » [recension de l'ouvrage de François Masai, *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*, Bruxelles, 1947], *Studies*, XXXVII, septembre 1948, p. 267-279.

« Three Engraved Slabs in the Neighbourhood of Waterville (Kerry) and the Cross on Skellig Michael », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 78, 1948, p. 175-177.

« A Bronze Escutcheon found in the River Bann », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 78, 1948, p. 182-184.

[recension de] « L. Ashton, *Style in Sculpture*. Oxford, Oxford University Press, 1947 », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 78, 1948, p. 194.

1950

« Les débuts de la miniature irlandaise », *La Gazette des beaux-arts*, 30, 1950, p. 5-34.

1951

« New Monuments from Inishkea North, Co. Mayo », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 81, 1951, p. 65-69.

1952

« The Decorated Stones at Ballyvourney, Co. Cork », *Journal of the Cork Historical and Archaeological Society*, LVII, 185, 1952, p. 41-42.

« Megalithic and Early Christian Remains at Lankill, Co. Mayo », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 82, 1952, p. 68-71.

« A Wooden Hut on Inishkea North, Co. Mayo », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 82, 1952, p. 163-178.

[recension de] « V.E. Nash-Williams, *The Early Christian Monuments of Wales*, Cardiff, University of Wales Press, 1950 », *The Antiquaries Journal*, XXXII, 1952, p. 88-90.

1954

Art irlandais, Dublin, Cultural Relations Committee of Ireland, 1954, 64 p.

Early Christian Irish Art, trad. anglaise Máire MacDermott, Dublin, Cultural Relations Committee of Ireland, 1954, 64 p.

1955

« The Celtic Crosses of Slievenamon », dans James Maher (dir.), *Romantic Slievenamon in History, Folklore and Song. A Tipperary Anthology*, Mullinahone, Co. Tipperary, J. Maher 1955, p. 89-90.

1956

« Irish Enamel of the Dark Ages and their Relation to the Cloisonné Techniques », dans Donald B. Harden, *Dark Age Britain. Studies presented to E.T. Leeds*, Londres, Methuen, 1956, p. 71-88.

« Les crosses pré-romanes », *Iris Hibernia*, III, 4, 1956, p. 35-45.

« L'art irlandais et son influence sur le continent », in Daniel-Rops (dir.), *Le Miracle irlandais*. Paris, Robert Laffont, 1956, p. 229-248.

« Irish Art and its influence on the Continent », in Daniel-Rops (dir.), *The Miracle of Ireland*, trad. anglaise William Howard, comte de Wiclow, Dublin/Londres, Clonmore and Reynolds/Burns Oates & Washbourne, 1956, p. 151-163.

1957

« An Irish Manuscript in the British Museum », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 87, 1957, p. 147-166.

« Early Monasteries, Beehive Huts and Dry-stone Houses in the Neighbourhood of Caherciveen and Waterville (Co. Kerry) », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 58, 3, 1957, p. 45-166.

1958

(avec George Zarnecki) « Romanesque Arches decorated with Human and animal Heads », *Journal of the British Archaeological Association*, XX-XXI, 1957-1958, p. 1-34.

1960

« Remarks on the Decoration of three Irish Psalters », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 61, 2, 1960, p. 23-40.

1961

« The Crucifix » [recension de l'ouvrage de Paul Thoby, *Le Crucifix, des origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959], *The Furrow*, 12, 6, juin 1961, p. 18-21.

« Enamels », in *Encyclopedia of World Art*, Londres, McGraw-Hill, 1959-1968, vol. IV, Cossa-Eschatology, 1961, p. 734-740.

1962

(avec Geneviève Marsh-Micheli) « A Century of Irish Illumination (1070-1170) », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 62, 5, 1962, p. 101-165.

« The Effects of the Viking Invasions on Irish Art », *Proceedings of the International Congress of Celtic Studies*, Dublin, 1959, Dublin, Institute for Advanced Studies, 1962, p. 61-72.

1963

« Irlande », dans *L'Art roman*, cat. exp., Barcelone et Santiago de Compostela, 10 juillet-10 octobre 1961, Barcelone, Conservatoire des arts du livre, 1961, p. XCIX-CI.

« 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.

L'Art irlandais, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1963-1964, 3 vol., 308, 296 et 294 p.

1964

« Smalti », dans *Encyclopedia Universale dell'Arte*, Venise-Rome/Florence, Istituto per la collaborazione culturale/Sansoni, 1958-1967, vol. XII, *Romanismo-Steppe, culture*, 1964, p. 648-651.

Irish High Crosses, Dublin, Cultural Relations Committee of Ireland, 1964, 70 p.

Croix sculptées irlandaises, Dublin, Cultural Relations Committee of Ireland, 1964, 75 p.

[recension de l'ouvrage de Ludwig Bieler, *Ireland, Harbinger of the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 1963], *Studia Hibernica*, 4, 1964, p. 216-218.

1965

« On some Early Christian Objects in the Ulster Museum », *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 95, 1965, p. 51-53.

Irish Art in the Early Christian Period, to 800 AD, Londres/Ithaca, Methuen/Cornell University Press, 1965, 256 p.

1966

« Irish Cistercian Monasteries and their Carved Decoration », *Apollo*, LXXXIV, 56, octobre 1966, p. 260-267.

1967

« Irlandais (Art) », dans *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Paris, Hazan, 1967-1968, vol. 2, *G-Me*, p. 228-230.

Irish Art during the Viking Invasions, 800-1020 AD, Londres/Ithaca, Methuen/Cornell University Press, 1967, 236 p.

1970

Irish Art in the Romanesque Period, 1020-1170 AD, Londres/Ithaca, Methuen/Cornell University Press, 1970, 240 p.

1971

« Irish Art », dans *Pall Mall Encyclopedia of Art*, Londres, Pall Mall Press, 1971, vol. 3, p. 998-1001.

1974

« The Book and its Decoration », dans *The Book of Kells. Reproductions from the Manuscript in Trinity College, Dublin*, Londres/New York, Thames and Hudson/Knopf, 1974, p. 149-230.

1976

(avec Geneviève Marsh-Micheli) « Manuscripts and Illuminations, 1169-1534 », dans Theodore William Moody, Francis Xavier Martin, Francis John Byrne et Art Cosgrove (dir.), *A New History of Ireland*, Oxford, Clarendon Press, 1976-1982, vol. II, *Medieval Ireland, 1169-1534*, 1976, p. 781-815.

« L'enluminure irlandaise », dans Michel Laclotte (dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 1976.

1983

(avec Geneviève Marsh-Micheli) *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art, Manuscript Illumination*, Londres, Pindar Press, 1983–1984, 2 vol.

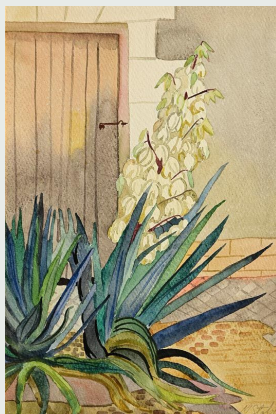
2012

Les Îles d'Inishkea. Carnets personnels, éd. Barbara Wright, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2012, 180 p.



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

sous la direction de
Nathalie Ginoux et Laurent Olivier



Brillante élève du sociologue et archéologue Henri Hubert (1872-1927) et de l'historien de l'art Henri Focillon (1881-1943), Françoise Henry était destinée à prendre la tête du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye. C'est cependant en Irlande qu'elle s'établit pour y déployer une œuvre scientifique majeure, consacrée à l'art celtique insulaire, de la préhistoire et à l'époque médiévale, nourrie par de nombreux travaux de terrain, notamment sur les îles d'Inishkea.

À l'université de Dublin, elle constitue le premier fonds photographique dédié à l'art irlandais, riche de plusieurs dizaines de milliers de clichés, et fonde le département d'Histoire de l'Art, où elle enseignera jusqu'à dans les années 1970. Partagée entre une formation intellectuelle française et une intense activité professionnelle irlandaise, l'œuvre et la carrière scientifique de Françoise Henry restent pourtant à redécouvrir pour le public français dans toute l'ampleur de son apport méthodologique et dans la remarquable extension chronologique de ses travaux, qui s'étendent de l'archéologie de l'âge du Fer au Moyen Âge et, dans le domaine de l'histoire de l'art, des arts anciens jusqu'à l'art moderne.

En réunissant les meilleurs spécialistes de la question, cet ouvrage a pour objectif premier de combler cette lacune. Il a également pour ambition de révéler la contribution intellectuelle majeure qu'a apportée Françoise Henry à l'archéologie et à l'histoire de l'Art européennes, en particulier dans le domaine de l'Art celtique.

Trained by the distinguished sociologist and archaeologist Henri Hubert (1872-1927) and the art historian Henri Focillon (1881-1943), Françoise Henry seemed destined to head the Musée des Antiquités nationales at Saint-Germain-en-Laye. Instead, she settled in Ireland, where she developed a major body of scholarship devoted to Insular Celtic art, from prehistory to the medieval period, informed by extensive fieldwork, particularly on the Inishkea Islands.

At the University of Dublin, she assembled the first photographic archive dedicated to Irish art, comprising several tens of thousands of images, and founded the Department of Art History, where she taught until the 1970s. Yet although her work and scholarly career were shaped both by a French intellectual formation and by an intense professional engagement in Ireland, they still remain to be fully rediscovered by the French public, both for the methodological significance of her contribution and for the remarkable chronological range of her research, extending from Iron Age archaeology to the Middle Ages and, in the field of art history, from ancient art to modern art.

Bringing together the leading specialists in the field, this volume seeks first and foremost to fill that gap. It also aims to highlight Françoise Henry's major intellectual contribution to European archaeology and art history, particularly in the field of Celtic art.