UCL Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

FIAL
Un éventail de formations, une multitude d'horizons

Le Celtic Revival autour de 1900

Le courant de renaissance de l'héritage celtique en littérature et arts plastiques dans les Iles Britanniques (1883-1926).

Mémoire réalisé par
Guillaume Belfiore

Promoteur(s)
Joël Roucloux

Année académique 2017-2018
Master 120 en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée

Université Catholique de Louvain
Faculté de Philosophie, Arts & Lettres
Département d'Histoire de l'Art et Archéologie

Mémoire de Master en Histoire de l'Art

LE CELTIC REVIVAL AUTOUR DE 1900 : LE COURANT DE RENAISSANCE DE L'HÉRITAGE CELTIQUE DANS LES ARTS PLASTIQUES ET LA LITTÉRATURE DANS LES ÎLES BRITANNIQUES (1883-1926).

Promoteur : Pr. J. ROUCLOUX

BELFIORE Guillaume
Master en Histoire de l'Art

Années académiques 2016-2017 et 2017-2018 - Session d'aout 2018

Remerciements

Nous voudrions tout d'abord remercier notre promoteur, Mr Joël Roucloux, qui durant ces deux années, nous a accompagné à traverser ce sujet tellement nébuleux de prime abord, cette brume celtique qu'à été le Celtic Revival. Merci pour avoir éclairé la route, pour avoir été un promoteur patient, attentionné et ouvert d'esprit face à un sujet qui en aurait effarouché plus d'un. Nous lui serons éternellement reconnaissant pour tout ce qu'il nous a apporté durant ce cheminement, ce marathon, que dis-je cette quête, pour conquérir cette citadelle qu'a été l'accomplissement du mémoire.

Nous voudrions également remercier Jennifer Hardin, Assistant Librarian de la Mary R. Schiff Library & Archives du Cincinnati Art Museum, pour nous avoir généreusement transmis le dossier de l'oeuvre *The Harp of Erin,* un dossier sans lequel l'analyse de cette oeuvre aurait été beaucoup plus concise. Nous voudrions aussi remercier Julia Farley du British Museum, pour avoir bien voulu éclairer notre connaissance sur les développements académiques récents sur le sujet, mais aussi Jeane Sheehy et T.J. Edelstein, pour avoir pavé la route pour la compréhension du Celtic Revival.

Nous aimerions également remercier une personne très particulière, qui nous a accompagné, soutenu tout au long de ce marathon, de cette quête, de la grossesse de notre « grosse bête », notre soeur de mémoire, Madeleine Pierloot. Merci à toi de m'avoir supporté durant la rédaction, moralement et psychologiquement, pour ton amitié, pour ton temps, pour nos conversations interminables à ton kot, dans le train ou en ligne. Je suis fier de t'avoir eu comme partenaire durant cette quête.

Nous souhaiterons de même remercier nos parents, qui nous ont soutenus dans ce projet, mais aussi pour les conseils et les relectures.

Last but not least, nous aimerions remercier une personne qui nous inspire depuis des années, qui ressemble le plus à ce qu'on pourrait appeler un mentor. C'est une personne qui nous a transmis la passion de la langue anglaise, de sa culture, du goût de l'écriture et du travail bien fait. Merci à Philippe Nimal, de l'Athénée Royal Jean Rostand de Philippeville, d'avoir d'abord été mon professeur, mais surtout un modèle pour moi et nous le remercions pour tout ce que j'ai pu créer en sa compagnie et grâce à lui.

Prof. Nimalski, you've my most heartfelt thanks, with the regards of Mary, may Emistrinia bless you.

Table des matières

INTRODUCTION 8

PARTIE I : L'OCCIDENT CELTE

Chapitre 1 : Le monde celtique : présentation 11

1.1. Qui sont-ils ? : sources antiques et art celte au point de l'archéologie. 12

1.2. La religion celte : présentation du panthéon celte et du druidisme. 19

1.3. Les sources mythiques celtiques. 25

1.4. Les « personnalités » : Boudicca et Arminius. 28

Chapitre 2 : Les Anglo-Saxons et la fusion insulaire dans les Iles Britanniques 31

2.1. Les invasions anglo-saxonnes dans les Iles Britanniques. 32

2.2. La fusion insulaire 34

2.2.1. Les broches pennanulaires *34*

2.2.2. Les manuscrits enluminés de l'évangélisation irlandaise..... *37*

2.2.3. Les *high crosses* *38*

Chapitre 3 : La Redécouverte d'un patrimoine national 41

3.1. Contextualisation historique et géographique des Iles Britanniques à l'époque médiévale. 42

3.2. Les sources utilisées. 44

3.3. Entre Celtisme et Celtomanie au XVIIIe siècle : le phénomène Ossian et l'esthétique ossianique dans la peinture européenne au XVIIIe siècle. 45

3.4. L'Académie Celtique et le panceltisme. 49

3.5. Les antiquarians, Stonehenge et Avebury. 53

3.6. Le néodruidisme : sociétés, personnalités et image du druide à l'époque romantique. ..56

3.7. Liens et nuances avec la Confrérie Préraphaélite et le courant romantique. 62

PARTIE II : LE CELTIC REVIVAL (1883-1926)

Chapitre 4 : Le réveil artistique de l'Irlande moderne (1843-1883) 67

4.1. La recherche d'un passé national : découvertes, copies et première diffusion. 69

4.1.1 Contextualisation historique et sociale de l'Irlande au XIXe siècle : l'Irlande possède-t-elle une forme d'art unique au XIXe ? *69*

4.1.2. La recherche d'un passé national : recherche d'une symbolique nationale et d'une « dénomination commune » pour l'art irlandais. *71*

4.1.3. Les premières découvertes : Waterhouse & Co. et la broche de Tara. *75*

4.1.4. Les expositions universelles de Londres et Dublin : la première diffusion. ……*75*

4.1.5. George Petrie, la Royal Irish Academy et les sociétés archéologiques irlandaises. …*76*

4.2. Imitation et transmission : imitations de modèles formels et études folkloriques ……78

4.2.1. En Irlande … 78

4.2.1.1. Edmond Johnson ……*78*

4.2.1.2. Henry O'Neill…….*78*

4.2.1.3. Margaret Stokes……..*79*

4.2.2. Aux USA…..81

4.2.2.1. Thomas Buchanan Read …. *81*

4.2.3. Etudes folkloriques : la Carmina Gadelica. ….83

Chapitre 5 : Le monde celtique en marche (1883-1916)….. 85

5.1. Le groupe irlandais….87

5.1.1. Contextualisation……..*87*

5.1.2. Dublin……89

5.1.2.1. En littérature : l'Irish Literary Revival. …… *89*

5.1.2.2. Les Yeats : les mécènes du Celtic Revival. …*93*

5.1.2.3. L'atelier An Túr Gloine et les Arts & Crafts en Irlande……*97*

5.1.2.4. Hugh Lane et la Modern Art Gallery de Dublin. …….*101*

5.1.3. Dans les autres provinces d'Irlande….105

5.1.3.1. Galway, Cork et Donegal

5.1.3.2. En Irlande du Nord

5.2. Le groupe écossais …105

5.2.1. Première phase : 1862 - 1890…. *106*

5.2.1.1. Glasgow et Edimbourg

5.2.2. Seconde phase : 1890- 1920's …*109*

5.2.2.1. John Duncan …*109*

5.2.2.2. Le Glasgow Style…*112*

5.3. Le groupe britannique : Archibald Knox et Kate Pragnell….113

5.3.1. Archibald Knox et Liberty & Co. …*113*

5.3.2. Kate Pragnell ……..*115*

Chapitre 6 : La diffusion du Celtic Revival : les groupes de contact ….117

6.1. En Angleterre : la fairy painting …..*118*

6.1.1. William Blake et Henry Fuseli …..*119*

6.1.2. Richard Dadd, John Anster Fitzgerald et Joseph Noel Paton ….*121*

6.1.3. Arthur Rackham…….*123*

6.2. Aux USA : l'Exposition de Chicago et Thomas Gus O'Shaughnessy….. *124*

6.3. En Europe ……128

6.3.1. En France ….128

6.3.2. En Norvège ……..…128

6.3.3. Alfons Mucha……129

Chapitre 7 : Le Crépuscule des Celtes (1916-1926)….131

7.1. Les expositions de la Arts & Crafts Society of Ireland (1896-1926). ……. 132

7.2. Harry Clarke et la Honan Chapel : le chant du cygne du Celtic Revival. ….133

7.3. Derniers coups d'éclats et baisser de rideau. ……134

PARTIE III : L'HERITAGE CELTIQUE A L'HEURE ACTUELLE

Chapitre 8 : La Renaissance Celtique : l'héritage celtique à l'heure actuelle …139

8.1. L'idée celte dans les arts visuels ….140

8.1.1. En arts plastiques : Art O'Murnaghan et Francis Cargeeg ….140

8.1.1.1. L'illustration.

8.1.2. Au cinéma ……...141

8.2. L'idée celte en musique : la percée de la musique celtique……143

8.3. L'idée celte dans les nouvelles formes de religion : la Wicca. ……...144

CONCLUSION GENERALE……..……147

BIBLIOGRAPHIE……..…….149

ANNEXES ……157

Introduction

Le Celtic Revival est un courant de renaissance de l'ornement et de l'iconographie celtique dans les Iles Britanniques au cours des XIXe et XXe siècles. C'est un courant interdisciplinaire, englobant de nombreux domaines de la vie culturelle, aussi bien en littérature qu'en arts, avec un attrait particulier pour les arts décoratifs.

Si l'on constate que les premières œuvres du courant remontent à la seconde moitié du XVIIIe, c'est durant la seconde moitié du XIXe que le courant prendra toute son ampleur au sein de la sphère culturelle irlandaise. Dans un premier temps, le courant est principalement académique et s'emploie à étudier de manière plus ou moins scientifique, les artefacts archéologiques mis au jour en Irlande.

Mais dans un second temps, nourri des influences des Arts & Crafts et d'un contexte politique d'une recherche d'une identité nationale irlandaise, le Celtic Revival va voir son influence grandir de manière exponentielle, devenant ainsi le coeur d'un agenda politico-culturel mis en place par les sphères culturelles et politiques urbaines au sein d'un discours nationaliste plus large dont la finalité est l'indépendance de l'Irlande.

Il va être ainsi être un courant de recherche d'une identité culturelle irlandaise, où l'on recherchera à se différencier de la Grande-Bretagne d'abord de manière artistique pour asseoir une différence politique postérieure. Ce sera, enfin, par le biais de la diaspora irlandaise et des contacts avec les Arts & Crafts que le courant va se diffuser et atteindre notamment les USA mais aussi une série de pays européens, comme la France ou des artistes comme Lars Kinsarvik en Norvège et Alfons Mucha en République Tchèque (annexe 1).

Ce mémoire a pour objectif de présenter et d'analyser les productions du courant revivaliste au sein des Iles Britanniques, de voir dans quelle mesure l'ornement et l'iconographie celtique ont été utilisées au sein de cette recherche d'une identité nationale irlandaise et de percevoir dans quelle mesure des mouvements comme le romantisme et les Arts & Crafts ont pu influencer ce mouvement transdisciplinaire.

Nous allons procéder en nous basant sur le postulat que formule Jennifer Laing, selon lequel il y aurait trois renaissances celtiques, la première ayant eu lieu lors de la fusion insulaire, au VIIIe siècle, la seconde, au XVIIe et la troisième, le Celtic Revival, entre le XIXe et le XXe.

La première partie de cette étude sera donc consacrée aux deux premières renaissances celtiques ; dans un premier temps, nous présenterons le monde celtique de manière générale, son art, ses traditions religieuses, ses personnalités. Dans un second temps, nous analyserons la première renaissance celtique, celle de la fusion insulaire ou comment les traditions stylistiques celtiques vont

cohabiter puis fusionner avec les traditions stylistiques apportées par les Anglo-Saxons. Enfin, dans un troisième temps, nous analyserons la seconde renaissance celtique, qui sera plus centrée sur notre zone géographique, celle des Iles Britanniques.

Cette seconde renaissance celtique, nous l'étudierons en trois temps. D'abord, nous étudierons certaines traces de l'ornement celtique dans l'art des Iles Britanniques à l'époque médiévale, ensuite nous analyserons un phénomène qui va influencer de manière importante le Celtic Revival et la perception des Celtes à l'époque moderne, à savoir le phénomène d'Ossian et quelle va être son influence dans différents domaines culturels.

Enfin, nous mettrons en lumière les développements des antiquarians, comment ils vont mettre en avant les premiers développements de l'archéologie britannique et comment ils vont générer, dans le domaine de l'illustration, l'archétype du druide romantique, qui est toujours d'actualité aujourd'hui.

La seconde partie de cette étude sera pleinement consacrée aux productions du Celtic Revival dans les terres celtiques (Irlande-Ecosse-Pays de Galles), le quatrième chapitre de ce mémoire sera consacré à sa première phase, une phase d'étude, de copie fidèle et de découverte d'un patrimoine artistique et archéologique national. Le cinquième chapitre, lui, sera consacré à l'analyse des différents groupes revivalistes au sein des terres celtiques, aussi bien en Irlande qu'en Ecosse et en bien moindre importance, l'Angleterre.

C'est en Irlande que le courant revivaliste va être le plus important, touchant aussi bien les arts plastiques que la littérature et va être cet outil qui est utilisé et soutenu par les artistes pour impulser et propager leurs visions nationalistes pour une Irlande indépendante. La place de la famille Yeats sera prépondérante aussi bien en littérature qu'en arts pour propager cette idéologie revivaliste au sein du discours nationaliste irlandais.

Les deux derniers chapitres de cette seconde partie seront consacrés d'une part à la diffusion du courant, par le biais de la diaspora irlandaise et des contacts avec d'autres artistes et mouvements du continent, et d'autre part au rapide déclin et à la fin du courant, dés les années 1920, où l'indépendance de l'Irlande fut acquise.

La troisième et dernière partie de ce mémoire sera une ouverture sur l'influence du Celtic Revival sur l'image du monde celtique dans les arts visuels contemporains. Actuellement, le Celte et son art sont dans l'imaginaire collectif, comme une Idée celtique à la croisée des univers et qui baignerait la culture visuelle contemporaine, notamment au cinéma, mais aussi en illustration et en musique.

Pour conclure cette introduction, nous tenons à signaler à notre lecteur que nous n'avons pas pu étudier et analyser les productions revivalistes dans toute leur exhaustivité, notamment par le manque de sources correspondant à certaines activités pratiquées en Irlande au moment de l'apogée revivaliste. Certains arts décoratifs, comme le travail du bois, la joaillerie des époux Ritchies ou le travail de la reliure comme chez John Vinycomb n'ont pas pu être abordés et il nous a fallu procéder à un choix en ce qui concerne les ateliers de broderie et de tapisserie, qui sont très nombreux dans l'Irlande du XIXe. Nous nous sommes attardés uniquement sur l'atelier Dun Emer et sur celui de Alice Hart à Donegal.

D'autres arts décoratifs, comme la céramique ou le travail du métal, ont été eux cités pour mémoire.

Nous nous sommes donc attardés sur un panel d'oeuvres revivalistes dans les domaines de la peinture, du vitrail, de la tapisserie et du travail de l'argent, en plus d'aborder la facette littéraire du courant, l'Irish Literary Revival.

Nous tenons également à prévenir notre lecteur que nous avons traduit nous-mêmes toutes les citations des ouvrages en langue anglaise.

D'un point de vue plus personnel, enfin, nous voudrions expliquer le choix de cette problématique. Ayant grandi entouré de livres, baigné par les contes, la mythologie et la fantasy, nous avons toujours éprouvé une fascination pour le monde celtique, sa mythologie et tout le legendarium qui orbite autour. Aussi loin que nous pouvons nous souvenir, le monde celtique, l'Irlande en particulier, son atmosphère, sa culture, sa musique nous a fasciné, nous a passionné.

Les films et les ouvrages que nous présentons et commentons dans le dernier chapitre de ce mémoire ont une valeur extrêmement particulière pour nous, car ils ont été, pour la plupart, les premiers à susciter en nous cette passion, cette étincelle d'imagination, cette flamme qui n'a jamais cessé de brûler et qui ont, avec d'autres productions culturelles, livres ou films, permis de forger la personne qui écrit ces lignes en cet instant.

Depuis Tolkien jusqu'à Christensen, de Zimmer Bradley à Paton, de Boudicca jusqu'à Riverdance, d'Enya à Loreena McKennitt, tous ces personnages, tout ce fond iconographique, artistique, musical hérité de plusieurs milliers d'années, est gravé au plus profond de moi. La mythologie celtique m'accompagne au fil de notre vie, de nos études (nous avons suivi quelques cours d'archéologie celtique à Namur et à l'UCL), et de nos voyages sur place, aussi bien à Londres qu'en Ecosse. Pour transposer cette déclaration théâtrale prononcée par Mary I d'Angleterre, nous pourrions dire, pour conclure, que « si l'on ouvrait mon coeur, on y retrouverait gravé une triskel ».

Chapitre 1

Le monde celtique : présentation

« *Toute la Gaule est divisée en trois parties, dont l'une est habitée par les Belges, l'autre par les Aquitains, la troisième par ceux qui, dans leur langue, se nomment Celtes, et dans la nôtre, Gaulois.* »

Ainsi parlait Jules César, dans les premières lignes de son *De Bello Gallico*, en 58 ACN, alors qu'il vient d'entrer en terres gauloises, à la veille d'une guerre qui verra l'assujettissement et assimilation de la Gaule dans les territoires de la République romaine.

Si ces quelques lignes du général romain venait de mettre les Celtes sous les feux des projecteurs, les peuplades celtiques étaient déjà connues depuis des siècles, notamment par les Grecs, depuis le Vie siècle ACN.

Le but de ce chapitre sera tout d'abord, après une mise en garde sur la « nomenclature » appliquée aux Celtes, de présenter un bref aperçu géographique et chronologique des peuples celtes, dans les principaux sites archéologiques connus, aussi bien sur le continent mais particulièrement dans les Iles Britanniques.

Ensuite, nous présenterons un panel choisi des oeuvres les plus représentatives de l'art celte, choisis par rapport à leur pertinence avec le sujet de notre étude. Ces oeuvres, notamment des pièces d'orfèvrerie et de métallurgie, constitueront pour les artistes du courant revivaliste, et notamment pour le groupe irlandais, des modèles formels pour certaines de leurs oeuvres.

Nous aborderons brièvement, par la suite, la question du paganisme celtique, de la symbolique celtique et des druides ainsi que les sources mythiques narrant les grands cycles gallois, écossais et irlandais, bien que ces derniers nécessitent quelques nuances, principalement au niveau chronologique.

Enfin, nous mettons l'accent sur quelques figures qui ont pu jouer un rôle dans une première forme d'identité celte, notamment en unissant, même de manière brève, certaines des tribus brittoniques, comme ce fut le cas de Boudicca/Boadicée, la fortune critique de cette dernière qui parviendra jusqu'aux portes du XXe siècle.

J'ai conscience que commencer une étude sur un courant du XIXe par un aperçu archéologique peut sembler hors contexte, mais les personnages épiques et mythologiques que nous allons aborder ici ainsi qu'un aperçu de l'art celte, une des inspirations des artistes du courant ainsi que la culture celte, sont importantes afin de comprendre les lignes idéologiques de ce courant de

renaissance de l'art celte dans les Iles Britanniques, à l'époque où les nations celtiques, notamment l'Irlande, cherchent à retrouver une unité ailleurs que dans le giron britannique.

Première section : Qui sont-ils ? : sources antiques et art celte au point de l'archéologie.

Tout d'abord, nous devons mettre en garde notre lecteur sur la nomenclature de cet ensemble de peuples appelés Celtes. Si le nom de Celtes apparaît chez Hérodote dans le quatrième livre de ses *Histoires*[1] et chez Hécatée de Milet, vers le dernier tiers du Vie siècle ACN[2], où il situe les « *Keltoi* » à la périphérie nord-ouest du continent, le nom Celtes est beaucoup plus tardif, c'est Edward Lluyd, un philologue britannique du XVIIe, dont nous reparlerons dans le troisième chapitre de notre étude, qui propose le nom de Celtes pour les tribus antérieures à l'arrivée des Anglo-Saxons dans l'archipel et appelées jusqu'à alors « *brittoniques* » *« gaels » « pictes » ou « scots ».*

Définir les Celtes est encore source de débats, les spécialistes se demandent s'ils sont un peuple, une tribu, un groupe de tribus, un groupe linguistique ou une appellation générique pour tout peuple vivant dans les régions les plus septentrionales du monde connu des Grecs.

On peut l'expliquer par le fait que les Celtes, n'ayant pas d'historiographie connue unifiant leurs différentes tribus, à l'opposé des Grecs ou des Romains, ne manifestèrent pas de sentiment identitaire commun, à l'inverse de ce qui sera le coeur de notre étude, à savoir le mouvement de reconstruction d'un récit national et de filiation aux Celtes.

Mais malgré les pillages de Rome en 387 ACN et de Delphes au IIIe siècle ACN[3], *« pas d'exploits guerriers qui consolident une communauté, ni de territoire délimité par des frontières, [le monde celte] repose sur une multitude de petites entités souveraines [disparates]. L'étranger commence au seuil de sa porte. »*[4].

D'ailleurs, Rome, que ce soit aux temps de la République ou du Principat, n'a jamais rencontré une nation celte unifiée politiquement, mais seulement des peuplades disparates se faisant la guerre entre elles, unies de manière partielle et en de très rares occasions, par des hommes ou des femmes, comme par exemple Boudicca/Boadicée, s'unissant non sans mal pour contrer un envahisseur commun.

---

[1] HERODOTE, IV, 49, p.78.

[2] MULLER, F., 2009, p.43.

[3] LITTON, H., 1997, p.25

[4] MULLER, F., 2009, p.46-47.

Par l'archéologie, nous pouvons savoir que la zone géographique qui les recouvrent est assez vague et fluctuante, la catégorie générique « *Celtes* » regroupe divers pays, allant de la Hongrie jusqu'en Bretagne, en passant par les terres germaniques et balkaniques, le nord-ouest de l'Espagne et bien évidemment les Iles Britanniques (fig.1).

Cette zone, fluctuante par l'absence d'historiographie, a pu être encadrée par les découvertes faites sur des sites comme Hallstatt et la Tène, deux sites nous permettant de proposer un *terminus post quem* pour l'existence de populations celtiques.

Ces sites, situés dans la région proche de Salzbourg et du Jura suisse, datant du IXe et du VIIIe siècle ACN et découverts en 1846 et 1857, illustrent deux phases de culture matérielle celte[5].

Le site d'Hallstatt est composé d'une nécropole de 1300 tombes à tumulus, occupées par 2000 personnes. D'un point de vue archéologique, elle est divisée en quatre périodes chronologiques entre 1200 ACN et vers 500 ACN. Les tombes composant cette nécropole sont caractéristiques par leur grande taille. Ce sont des tombes princières, avec un mobilier funéraire d'une très grande richesse, notamment des chars d'apparat ou rituels, un service à boire, le plus souvent en bronze[6], accompagnés pour la plupart d'armes en fer et de bijoux.

Le site de la Tène et par extension la culture laténienne, quant à elle, s'étendant entre 500 ACN et la conquête romaine au Ier siècle AD, a produit une large quantité de matériel archéologique et notamment la plupart des oeuvres dont nous allons présenter, de manière brève, dans la prochaine section de ce chapitre.

La phase laténienne est la phase celtique, d'un point archéologique, qui a eu la plus grande diffusion. Le site éponyme de la Tène fut découvert en 1857 sur les rives du lac Neuchâtel, en Suisse, c'est un site lacustre découvert à la suite d'une sécheresse et où des vestiges de maisons lacustres furent retrouvés ainsi que 2500 objets, principalement des armes, lances, boucliers, broches et pièces de chars[7]. La phase laténienne, est comme nous l'avons dit précédemment, la phase correspondant au premier contact avec le monde romain, la culture laténienne se développant sur les bases de la culture de Hallstatt et se diffusa de manière bien plus importante (fig.2).

---

[5] et notamment pour la phase laténienne, la phase correspondant au premier contact avec le monde romain.

[6] MEULEAU, M., 2007, p.31.

[7] https://en.wikipedia.org/wiki/La_Tène_culture#Site_of_La_T.C3.A8ne (consulté le 3-11-17)

Cette diffusion serait, selon Barry Cunliffe, originaire de deux foyers principaux, une zone située entre Marne et Moselle à l'ouest, avec des contacts avec la vallée du Pô et une zone bohémienne à l'est, en contact avec l'Adriatique et la culture vénète[8].

Nous savons que, dés le début de cette phase, les Celtes laténiens ont eu des contacts avec les populations du sud, notamment les Étrusques, développant un commerce avec la Méditerranée et des productions artistiques dont l'influence méditerranéenne ne ferait que croître, notamment des arabesques, liés et déliés qui seront la « marque de fabrique » de l'art laténien. Cet art laténien, ne l'oublions pas, qui occupera la majorité de ce qui deviendra tardivement « l'art celte » pour les artistes des époques postérieures et dont certaines oeuvres seront des inspirations formelles et iconographiques pour leurs oeuvres futures.

Les contacts entre les deux parties de l'Europe, entre la Méditerranée et les terres celtes, durèrent jusqu'à la conquête romaine, en laissant que la Britannia, l'Ecosse et l'Irlande, qui ne seront jamais conquises par les romains et demeureront des terres inconnues, sauvages et dangereuses.

En ce qui concerne la présence celte dans les Iles Britanniques, nous pouvons attester archéologiquement leur présence dès la période de Hallstatt, dés 450 ACN, avec des sites sur la côte est du Yorkshire[9], et historiographiquement par Pythéas, navigateur phocéen, qui identifie pour la première fois les Iles Britanniques sous le nom de *Pretannikai*[10][11].

La société celtique britannique est assez similaire à celle qu'on pouvait voir dans nos régions; un paysage de hameaux et de bocages.

La future Britannia était constituée de tribus guerrières comme les *Durotriges*, les *Atrébates*, les *Cantiaci*, les *Trinovantes*, les *Catuvellani* ou les *Iceni*, qui passeront à la postérité par les faits d'armes de leur reine, Boudicca, et donc nous reparlerons dans la dernière section de ce chapitre.

Dans cette société guerrière organisée, deux types de fortifications militaires pouvaient exister, soit des enclos fortifiés disposés sur les hauteurs, appelés *hillforts*, à géométrie et taille variables[12]

---

[8] CUNLIFFE, B., 1997, p.66.

[9] LITTON, H.,1997, p.39.

[10] MEULEAU, M., 2007, p.107.

[11] et d'ailleurs le nom gaélique de l'Irlande, Eire, fut identifié par Pythéas sous le nom de Ierné et l'Angleterre sous le nom d'Albion (en gaélique Albiu signifiant l'île blanche)

[12] le plus grand, Maiden Castle, situé dans le Dorset, au sud-est de l'Angleterre, est un fort appartenant à la tribu des Durotriges, fait 19 hectares. Il est le plus grand fort des Iles Britanniques, fut utilisé jusqu'au Vie siècle et découvert par Mortimer et Tessa Wheeler dans les années 1930.

soit des *oppida*, comme on peut en trouver en Gaule, comme c'est le cas sur les rives de la Tamise, en territoire *catuvellani* et *trinovante*.

En Irlande, c'est plus compliqué, les premières traces de la civilisation laténienne remonte seulement au IIIe siècle ACN, avec une torque retrouvée à Clonmacnoise et importée de Gaule celtique. Les constructions antérieures se limiteraient à des grands forts et sanctuaires, comme c'est le cas à Tara, lieu de couronnement des hauts rois d'Irlande et à Dun Ailinne. Cette dernière se composait d'une enceinte de 16 hectares servant principalement à des manifestations religieuses et « royales »[13].

La particularité irlandaise est qu'il n'y a pas d'oppida, seulement des *hill forts*, même des sites aussi importants et diversifiés que Tara, siège du pouvoir suprême irlandais, qui couvre une superficie d'un kilomètre, ne peut être considéré comme un oppidum, car à l'inverse des *oppida*, les *hill forts* irlandais ne sont pas habités de manière continuelle, Tara, par exemple, a toujours été utilisé de manière sporadique, comme un lieu de rassemblement occasionnel, à l'occasion d'un sacre ou de rassemblements politiques, qui nécessitaient la venue de tous les clans d'Irlande.

En voulant être bref sur ce site[14], la colline de Tara ou *Cnoc na Teamhrach* en gaélique, est située en périphérie de la rivière Boyne. Elle se compose d'une demi-douzaine d'enclos circulaires[15] (fig.3) et d'une série de monuments symboliques pour le pouvoir irlandais, notamment le *Forradh*, situé au sud de la colline, et au milieu duquel se trouvait la pierre de Fail (*Lia Fáil*), pierre dressée, qui selon la mythologie irlandaise, crie quand le haut roi d'Irlande la toucherait, et annoncerait à toute l'Irlande que son nouveau roi vient d'être élu.

Sutton Hoo, Desborough en Angleterre et Clonmacnoise, Armagh, Newgrange en Irlande, et dans une autre mesure, Bibracte, Colchester voire Gundestrup sont des sites qui ont soit donné un matériel archéologique d'intérêt ayant inspiré des artistes de notre courant de manière postérieure, et que, donc, nous reparlerons dans diverses sections de cette étude, soit qui ont été siège d'un événement historique / historiographique important dans la relation entre les peuples celtes et notamment l'Empire romain.

---

[13] MEULEAU, M., 1997, p.114.

[14] Tout au long de l'histoire irlandaise, la colline de Tara sera chaque fois associée à une royauté irlandaise, à un endroit unificateur pour la culture irlandaise. Le seul nom de Tara fera ensuite penser aux Celtes irlandais à partir du XIXe, preuve en est le nom que la maison d'orfèvrerie Waterhouse & Co., donnera à leur pièce maitresse.

[15] https://en.wikipedia.org/wiki/Hill_of_Tara (consulté le 3-11-17)

L'art celte

Dans la section qui va suivre, nous allons présenter un panel d'oeuvres représentatives de l'art celte, qui ont inspirer les artistes du courant que nous allons étudier, principalement des oeuvres de la période laténienne, romaine voire au commencement de l'ère chrétienne.

Nous n'allons, évidemment, dans le cadre de cette étude, présenter de manière détaillée et exhaustive les caractéristiques de l'art celte, puisque ce n'est pas le coeur de notre étude mais présenter des oeuvres dont le style et/ou l'iconographie a pu être une source d'inspiration dans le travail des artistes de notre courant, entre le XIXe et le XXe siècles.

L'intitulé de cette section doit, elle aussi, être sujette à une nuance, selon Farley et Hunter, " *l'idée d'art celte est une construction victorienne et les productions médiévales [d'origine anglo-saxonne principalement]*"[16]. Nous expliciterons plus en détail cette nuance dans les prochaines sections de notre étude, quant à la définition des "arts celtes" et à leur recontextualisation notamment par les *antiquarians* au milieu du XIXe siècle dans le milieu académique britannique.

L'idée d'un "*art celte*" montre les difficultés que nos disciplines peuvent avoir à relier des productions artistiques à des individus ou des peuples. D'autant plus que, en ce qui concerne des périodes aussi éloignées que celles qui nous intéressent dans les premiers chapitres de notre étude, l'art, le langage, les croyances religieuses ou la présence ou non d'une identité peuvent se mêler pour former une tapisserie complexe et qui peut paraître inextricable au premier abord, d'autant plus si ceux qui nous ont précédé ont usé de généralités inclines à connecter des populations en recherche d'une identité commune, comme ce sera le cas au tournant des XIXe et XXe siècles et dont le courant au coeur de notre étude occupe une place plus que significative dans cette recherche d'un passé et d'une identité commune.

L'art celte, toujours selon Farley et Hunter, est « *un mélange de styles et de productions, une idée toujours en développement ou en réinvention constante*[17] ». Comme nous l'avons vu précédemment, les Celtes ne forment pas un peuple uni et préfèrent parler d'arts celtes au pluriel. Selon eux, parler d'art celte au singulier paraît mêler différentes productions, dont les différences même subtiles, ne permettent pas de parler d'une unicité, d'un art celte.

Cette longue mise en garde terminée, nous allons dés à présent entreprendre de présenter brièvement un panel d'oeuvres dont nous pensons qu'elles ont pu influencer de près ou de loin les productions postérieures des artistes du Celtic Revival.

---

[16] FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.204.

[17] FARLEY, J., et HUNTER, F, 2016, p.277.

Le *Battersea Shield* (fig.4), tout d'abord, découvert en 1857 dans les eaux londoniennes de la Tamise durant les travaux du Chelsea Bridge, est une plaque de bronze de 84,5 cm qui recouvrait un bouclier de bois, désormais disparu. Sa datation est encore sujette à controverse, il date de la période laténienne, mais si certains avancent la datation d'entre 350 et 300 ACN, certains autres comme Miranda Aldhouse-Green avancent plutôt une datation entre le IIe et le Ier siècle AD[18].

Il s'agit d'une pièce de métal de forme oblongue, composée de trois éléments circulaires, un grand au centre et deux petits en haut et en bas, disposés de manière très symétrique[19]. Ils sont eux-mêmes composés d'éléments spiralés et circulaires en bronze et de verre polychrome moulé dans des compartiments cloisonnés[2021] et le tout est tenu par des rivets. Les archéologues concluent, vu la richesse des matériaux présents, qu'il s'agit d'une offrande votive plutôt que d'un objet à vocation militaire.

Le *Battersea Shield*, « *chef d'oeuvre de l'art celte en Grande Bretagne »*, dont les éléments ornementaux circulaires, sont typiques de l'art laténien, est un des objets qui a eu la plus grande fortune critique au sein du courant du Celtic Revival.

En 1863, est publié à titre posthume, l'ouvrage du philologue et historien britannique John Mitchell Kemble intitulé *Horae Ferales or Studies in the Archaeology of the Northern Nations*, où le bouclier est disposé sur une pleine page de son ouvrage, accompagnée d'une description (fig.5).

En 1911, l'illustration de Kemble aurait servi au peintre écossais John Duncan, dont nous aurons l'occasion de parler de manière bien plus importante dans un autre chapitre de notre étude, dans son tableau *Riders of the Sidhe* (fig.6)*,* où un personnage masculin en arrière du cortège porte le bouclier à son bras droit. A l'heure actuelle, nous ne savons pas si Duncan a vu le bouclier lorsqu'il était en exposition à Londres ou s'il s'est basé, comme beaucoup d'artistes de l'époque, sur des ouvrages comme celui de Kemble ou la *Grammar of Ornament* de Owen Jones.

Le *miroir de Desborough* (fig.7) à présent, découvert en 1908 dans une tombe à Desborough, dans le Northamptonshire, est un miroir de bronze de 35 cm de longueur, 25,8 cm de largeur sur 5

---

[18] ALDHOUSE-GREEN, M., 1996, p.104-105.

[19] GUGGISBERG, M.A, dans MULLER, F., 2009, p.228.

[20] BRAILSFORD, J., 1975, p.26.

[21] Selon une note technique de Brailsford, le verre aurait voyagé d'Italie sous forme brute et aurait été commercialisé de manière intensive dans les Iles Britanniques, un fragment de verre à la composition chimique similaire aurait été trouvé sur la colline de Tara.

mm d'épaisseur[22], avec une datation entre 50 ACN et 50 AD. Il s'agit d'un miroir comportant trois parties, un manche, une plaque de bronze polie d'un côté et gravé de l'autre et d'un lien tubulaire autour de la plaque.

Les motifs sont de nature assez complexes et symétriques, l'ornementation est sinueuse, dynamique et l'on pourrait parler d'une ornementation liquide, tant les motifs faits au compas semblent se remplir les uns les autres. Le *miroir de Desborough* est caractéristique du *Mirror Style*, un style caractérisé par une ornementation en négatif et en positif.

Il est comparable à différents autres miroirs contemporains comme celui de *Holcombe* (fig. 8)[23] ou celui de *Old Warden* (fig.9) voire celui de *Portesham* (fig.10)[24] où le schéma ornemental peuvent être comparables, la même division en formes simples, comme la coupe, le croissant de lune, la larme, le cercle[25] simple ou complexifié, la même sinuosité et le même dynamisme se retrouvent dans ces miroirs où l'influence celte se mêle à l'influence romaine, débarquée en Britannia.

Ces miroirs ont pu être une source d'inspiration pour des artistes « revivalistes » comme Archibald Knox, dont nous aurons l'occasion de parler bien plus en détail dans un chapitre ultérieur de notre étude. La sinuosité du trait et de l'ornementation ont pu inspirer le travail du designer mannois pour son travail pour Liberty & Co. pour son service Tudric de 1902 (fig.11).

C'est également potentiellement le cas dans le cas du *Torrs-Witham-Wandsworth Shield*[26] ou du *Battersea Shield* voire de ce pavillon de trompette en bronze de Loughnashade (Irlande) datant du Ier siècle ACN[27] (fig.12) pour son *Bollelin Pewter* de 1899 (fig.13). Archibald Knox, lié non seulement au courant du Celtic Revival, mais aussi proche de l'Art Nouveau, a pu potentiellement prendre inspiration dans ce genre de productions proche de ce qu'il avait pu voir dans son apprentissage sur l'Ile de Man. Nous pouvons le dire également pour le *disque de Donore*[28] (fig. 14), dont l'ornementation bien plus foisonnante, mêlant tristes, rosaces, cercles, lignes sinueuses en positif comme en négatif, a pu inspirer des artistes comme Knox ou Duncan.

---

[22] http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=828309&partId=1 (consulté le 7-11-17).

[23] http://www.unc.edu/celtic/catalogue/mirrors/#The%20Desborough%20Mirror (consulté le 7-11-17).

[24] GARROW, D., 2008, p.85.

[25] GARROW, D., 2008, p.83

[26] FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.79.

[27] ELUERE, C., 2004, fig.439, p.424.

[28] MULLER, F, 2009, p.287.

Seconde section : La religion celte : présentation du panthéon celte et du druidisme.

Comme nous l'avons dit plus haut, les Celtes ne possédaient pas d'historiographie connue. Dés lors, dés que nous abordons les questions religieuses, le problème des sources se pose. Pour le paganisme celtique, s'étendant par convention de l'époque laténienne jusqu'à la christianisation des Iles Britanniques au Ve/VIe siècles, nous pouvons citer les sources gréco-latines comme Jules César ou Diodore de Sicile[29], mais dans la plupart des cas, les faits édictés par les auteurs gréco-latins ne montrent qu'une vision biaisée et négative des peuples celtes et de leurs croyances, en plus de brouiller les pistes par l'*interpretatio romana.* Nous pouvons aussi citer les sources archéologiques, par les fouilles de tombes, l'étude de l'écriture oghamique ou des artefacts comme le chaudron de Gundestrup.

Nous avons, enfin, les sources médiévales irlandaises et galloises, cycles épiques irlandais et gallois que nous présenterons un peu plus amplement dans la prochaine section.

En ce qui concerne le panthéon celtique, Barry Cunliffe parle de lui comme un « *fertile chaos* », en sachant que les Celtes étaient polythéistes comme les autres cultures méditerranéennes, vénéraient selon les régions (Gaule, Irlande, Pays de Galles) des dieux aux noms différents et vénéraient tous les aspects de la nature, que ce soit sources, arbres, astres, phénomènes atmosphériques,…

Pour être bref, nous pouvons distinguer des dieux qui sont vénérés de part et d'autre du « monde celte », comme Cernunnos (le dieu cornu), Epona (déesse des chevaux), Taranis (dieu du tonnerre) ou Lug (dieu de la lumière). Il y a ensuite des divinités célébrés dans des régions particulières, comme c'est le cas des divinités galloises ou des Tuatha De Danann, les divinités de la mythologie irlandaise et dont le panthéon est plus fourni et organisé.

Lug, roi des dieux irlandais, est désigné sous le nom de Lug *Samildanach* (maître de tous les arts)[30], petit-fils du roi Balor, roi des Fomoires et dieu du soleil, il possède toutes les qualités des autres dieux et est associé à la fête de Lughnasadh.

Il y a ensuite le Dagda ou Dagda mór mac Eithenn de son nom complet[31], le dieu-druide ou *"le dieu bon*", maître du temps et des éléments, nourricier et paternel. Grand guerrier au physique ingrat, il est représenté comme un géant hideux et paillard vêtu d'une grand manteau à capuche qui mena le peuple des Tuatha dé Dannann en Irlande et combattit les Fir Bolg, qui peuplaient l'île avant leur arrivée. Equivalent au dieu Odin, il est *Eochaidh Ollathair*, "*le père de toutes choses*".

---

[29] https://fr.wikipedia.org/wiki/Religion_des_Celtes (consulté le 7-11-17).

[30] SMYTH, D., 1996, p.103

[31] SMYTH, D., 1996, p.48

Il est le père de la déesse Brigit[32], la déesse-mère, déesse de l'aube et patronne de la fête d'Imbolc (le début du printemps dans le calendrier celtique) et dont le chaudron est un des *"Quatre Trésors de l'Irlande"*[33], un chaudron qui ne désemplit jamais des meilleurs bienfaits.

Ogme et Nuada sont des dieux guerriers à résonance culturelle et politique, le premier responsable de la magie guerrière et de l'écriture oghamique, le second, Nuada *Argatlám* ou Nuada Lance/Bras d'Argent[34], est le roi des guerriers, personnification de la royauté et de la souveraineté, il aura un bras d'argent fabriqué par Diancecht, le dieu-médecin, qui soigne les vivants comme les morts[35].

Il y a ensuite les trois dieux artisans, Goibniu[36], Credne Cred et Luchta, trois frères, fils de Brigit, dont les « domaines d'expertise » sont la forge, le bronze et la charpenterie. Goibniu ou Gofannon au Pays de Galles, est celui qui forge les armes des dieux, il est aussi l'échanson des dieux dans l'Autre Monde[37].

Il y aussi Oengus, le fils du Dagda et la Morrigan, la déesse de la guerre et de la souveraineté guerrière, qui est présente sur les champs de bataille sous la forme d'une corneille. Elle joue un rôle fondamental dans le Cycle d'Ulster, dans le cycle épique de Cúchulainn, dont nous parlerons dans la section suivante, qui sera consacrée aux « sources mythiques » .

Ces dieux-ci forment un panthéon irlandais principal, car il existe encore une multitude d'autres dieux et déesses, progéniture des dieux principaux et qui interviennent dans les cycles épiques, comme Eriu, qui avec ses soeurs Banba et Fodla, sont les personnifications de l'Irlande ou Boand, la personnification de la rivière Boyne ou encore Etain et Eithne, respectivement épouses de Midir, roi de l'Autre Monde et de Lug, le dieu suprême.

Les druides

Les druides, inséparables de l'idée que l'on se fait actuellement des Celtes, sont très présents dans la vie religieuse des peuples celtiques. Ce sont des prêtres, dépositaires de la parole des divinités, avec lesquels ils peuvent parler directement, ils sont aussi astronomes, médecins,

---

[32] qui sera christianisée sous le nom de Ste Brigid de Kildare et dont les porte-bonheurs en forme de croix (les fameuses croix de Ste Brigid ou Brigitte) sont encore utilisées de nos jours pour la fête d'Imbolc (le 1er février)

[33] HULL, V., 1930, p.73-89.

[34] SMYTH, D., 1996, p.131.

[35] Il les ressuscite en les plongeant dans la Fontaine de Santé.

[36] équivalent celte du dieu grec Héphaïstos

[37] SMYTH, D., 1996, p.81.

praticiens de la magie, juristes et mémoire de leurs tribus respectives et sont les garants des fêtes qui ponctuent le calendrier celtique.

Ils sont en relation avec des bardes, les poètes épiques, proches des *filidh* ou satiristes celtes ou les *vates*, druides dont la période d'apprentissage est allongée pour être accrédité du pouvoir de prophétie[38].

Les sources que nous possédons concernant les druides sont principalement des commentateurs classiques, comme César ou Strabon, qui parlent de leurs fonctions. Un second groupe de sources concernant les druides sont les sources irlandaises ou galloises, notamment les grands cycles mythiques d'Ulster et le Livre des Invasions, dans lequel la présence des druides sont importantes pour la conquête de l'Irlande par les *Tuatha de Danann*.

Les rites pratiqués par les druides nous est renseigné par les sanctuaires, mais même archéologiquement « *l'identification archéologique des druides est difficile et même les cas qui peuvent être considérés comme les plus vraisemblables restent incertains »* [39]. On peut supposer que les écritures oghamiques étaient un système d'écriture spécifique à la pratique druidique irlandaise et galloise, basée sur les cinq doigts de la main[40] pour des inscriptions funéraires ou incantatoires.

Un document archéologique lié au druidisme nous permet de comprendre leurs pratiques, il s'agit du calendrier dit de Coligny (fig.15), une plaque de bronze incomplète datant du Ier siècle AD, découverte en 1897, dans l'Ain. Elle nous renseigne sur un calendrier druidique de 64 mois que les prêtres pouvaient consulter pour des prédictions astronomiques[41] ou pour le bon déroulement des cérémonies et fêtes saisonnières.

Outre l'assemblée annuelle des druides gaulois aux Carnutes ou le *Oenach Temra* en Irlande, le banquet de Tara[42], qui se déroulait une fois tous les sept ans, où se déroulaient couses de chevaux, foires et marchés[43] mais aussi une assemblée politique au cours de laquelle on discutait des procès, dettes et ajustements à apporter aux clans de l'Irlande durant le prochain « septennat ».

---

[38] ALDHOUSE- GREEN, M., 1995, p.426.

[39] KRUTA, V., 2000, p.583.

[40] LITTON, H., 1997, p.122.

[41] ALDHOUSE-GREEN, M., 2000, p.8.

[42] ALDHOUSE-GREEN, M., 1995, p.434.

[43] ALDHOUSE-GREEN, M., 2000, p.34

Le calendrier celtique

Le calendrier celtique se compose historiquement de 4 grandes fêtes : Samhain, Imbolc, Beltaine et Lughnasadh, respectivement le 1er novembre, 1er février, 1er mai et 1er aout.

Samhain ou Samonios, comme consigné dans le calendrier de Coligny, marque la fin de la période de moissons et le début de la période sombre de l'année[44]. C'était aussi le moment où les humains pouvaient entrer en communication avec l'Autre Monde, où les morts pouvaient revenir dans le monde des vivants, Samhain étant « un festival pour les morts »[45].

Bien que fêté partout dans le monde celtique[46], elle a une importance bien plus importante en Irlande, où les événements les plus importants de l'année se passent à cette date. Les feux de Tara sont allumés à cette date et un grand banquet est donné ainsi que des rituels religieux.

La mythologie irlandaise nous parle d'un démon de feu, nommé Aillen, parvient à s'échapper de l'Autre Monde et qui brûle chaque Samhain la colline de Tara, profitant que les grands seigneurs se soient endormis par sa musique. La légende nous dit aussi qu'une nuit de Samhain, le héros Fionn Mac Cumhaill, héros du cycle de Finn, dont nous discuterons dans la prochaine section, reste éveillé et vainc le démon à l'aide d'une lance magique (fig.16), qui le propulse à la tête de son peuple.

Samhain est toujours, dans la mythologie irlandaise, le moment de l'année où les monstres apparaissent pour voler les vivants et où la bravoure des héros devront l'emporter sur les forces du mal; dans l'Entretien des Anciens ou *Acallam na Senórach,* un texte irlandais de l'époque médiévale, on dit que des loups-garous apparaissent chaque Samhain pour tuer le bétail. Les habitants de l'Irlande, doivent dans le Livre des Invasions, offrir deux tiers de leurs enfants, leur blé et lait aux monstrueux *Fomoriens*[47], ennemis mortels des *Tuatha De Danann*[48].

Imbolc, ensuite, est la fête lustrale de la fin de l'hiver[49]. Très peu connue, elle fut remplacée par la fête de Sainte Brigid/Brigitte ou Chandeleur, le 1er février. C'est, pendant la période chrétienne, où les croix de Sainte Brigid/Brigitte sont confectionnées et offertes aux gens. C'est une fête du foyer et de la maison, une fête d'espoir en attendant le début du printemps, une fête de la

---

[44] GUYONVARC'H, C.J., et LEROUX, F.,1990, p.162.

[45] MONAGHAN, P., 2004, p.407.

[46] Samhain étant appelé Kalan Gwav en Cornouailles, Calan Gaeaf au Pays de Galles et Kalan Goañv en Bretagne

[47] https://en.wikipedia.org/wiki/Samhain (consulté le 9-11-17)

[48] et qui seront immortalisés en peinture par John Duncan en 1912 et dont nous parlerons dans la section lui étant consacrée dans la seconde partie de notre étude.

[49] GUYONVARC'H, C.J., et LEROUX, F., 1990, p.162.

purification après la longue période sombre hivernale, où l'on partait en pèlerinage vers les puits sacrés pour purifier la maison ou l'étable[50].

Beltaine, fêtée le 1er mai, est la fête de la lumière. Beltaine, fête du dieu Bel, est la plus importante avec Samhain, du calendrier celtique. C'est la fête marquant le début de l'été, de la « saison claire », où l'on fait de grands feux et de grands banquets. Comme à Samhain, les portes de l'Autre Monde sont ouverts, mais si Samhain est une fête des morts, Beltaine est la fête des vivants « *C'est l'époque où les fées [aos sí], sortant enfin de leur long sommeil hivernal, apparaissent au grand jour pour repeindre les fleurs de couleurs vives et raviver leurs parfums […]* »[51].

La tradition veut que les jeunes filles s'imprègnent le visage de la rosée de mai pour garder fraicheur et jeunesse, une tradition diffusée dans tout le monde celtique et qui survivra pendant les siècles suivants, jusqu'au XXe, dans certaines régions rurales, notamment en Angleterre et en Irlande, où d'autres traditions comme le May Pole ou les May Bushes, couronnes ou bouquets composés notamment de fleurs d'aubépines et de sureau.

Enfin, Lughnasadh, la fête du dieu Lug, le 1er août, est la fête des moissons, « *la fête du roi distributeur de richesses, fête de l'automne et des récoltes* »[52]. Comme les fêtes précédentes, elle est célébrée dans les terres celtiques sous de divers noms comme *Lammas* ou *Gŵyl Awst* au Pays de Galles[53]. On y célèbre des jeux, on offre les premiers fruits aux dieux pour célébrer la bonne moisson et la défaite de la maladie.

Sous le nom de *Garland Sunday* ou *Reek Sunday*, cette fête de la moisson a survécu jusqu'au XXe siècle.

Toutes ces fêtes ont été reprises par le mouvement du néodruiduisme, à partir du XVIIIe mais particulièrement par les mouvements néopaganistes, à partir du XXe[54], qui ajouteront trois nouvelles fêtes, Yule (fête de l'hiver des anciennes tribus germaniques), Ostara (fête de la divinité germanique Eostre, fête de l'équinoxe de printemps et reprise par les druides modernes, le nom d'Ostara viendrait d'un ancien nom germanique reconstruit par Jacob Grimm) et Litha (fête du solstice d'été, dont le nom viendrait du *De Temporum Ratione*, de Bède le Vénérable, datant du VIIIe siècle)[55]. Durant l'époque du Celtic Revival, les fêtes celtiques que nous venons d'évoquer

---

[50] MONAGHAN, P., 2000, p.257.

[51] BRASEY, E., 2009, p.223.

[52] GUYONVARC'H et LEROUX.F., 1990, p.162.

[53] https://en.wikipedia.org/wiki/Lughnasadh#Modern_Lughnasadh_customs (consulté le 9-11-17).

[54] notamment les Wiccans qui vont intégrer ces fêtes « historiques » à leur Wheel of the Year.

[55] https://en.wikipedia.org/wiki/Wheel_of_the_Year (consulté le 9-11-17)

ont un regain de popularité et les institutions pan-celtiques calquent leur calendrier au calendrier celtique, comme c'est le cas de la *Celtic League*, dont nous reparlerons ultérieurement, mais la diffusion et l'assimilation des fêtes celtiques continue, avec le cas le plus flagrant de Samhain qui se mélangera à des traditions chrétiennes et des puritains américains pour émerger sous le nom d'Halloween.

La symbolique celtique ou dite celtique

Pour terminer cette section dédiée au paganisme et aux traditions celtiques, nous allons très brièvement aborder quelques éléments de symbolique celtique et leur survivance dans le monde moderne, et notamment dans le courant qui est le coeur de notre étude.

Le triskel est le symbole dit celtique le plus connu et répandu, connu depuis l'Age du Fer, notamment à Newgrange (fig.17), en Irlande, qui est, selon la mythologie irlandaise, le lieu de résidence du Dagda, ou en France, au camp celte de la Bure (fig.18), mais il est aussi répandu dans d'autres terres que celles des Celtes, notamment à Malte, dans les terres grecques (Grèce ou Sicile).

Ce motif ornemental survivra au temps, car il sera utilisé par la « chrétienté celtique » comme symbole de la Trinité, on le verra sur des églises comme à Saint-Marcellin, en France (fig.19 et fig. 20) ou à Saint-Antoine-l'Abbaye, où l'on verra la plus grande concentration de triskels sur un bâtiment chrétien (fig.21). En tant que symbole dit celtique, il sera réutilisé par des groupes à orientation celtique, comme le *Festival Interceltique de Lorient.*

Venceslas Kruta explique, quant à lui, que le triskel est reconnu comme un symbole solaire, « *ses trois parties évoquant le lever, le zénith et le coucher* »[56].

La triquetra, même s'il est répandu en tant que symbole celtique, son origine est plutôt germanique, associée au dieu Odin[57] et associé aux manuscrits anglo-saxons et à la fusion insulaire, que nous évoquerons dans le prochain chapitre.

La triquetra fut associée à la Trinité depuis le XIXe et notamment par l'intermédiaire du courant du Celtic Revival, des artistes comme Leydendecker et plus tard O'Shaughnessy l'employèrent dans leurs productions, notamment le dernier pour ses productions à destination ecclésiastique. On le connaît donc aussi sous le nom de noeud de la Trinité.

La triquetra fut reprise, comme beaucoup d'autres symboles dits celtiques, par le néopaganisme, pour évoquer la déesse Morrigan et sa triplicité. Mais elle fit aussi son entrée dans la

[56] KRUTA, V., 2006, p.12.

[57] https://en.wikipedia.org/wiki/Triquetra (consulté le 9-11-17).

culture visuelle contemporaine à travers d'autres médiums, comme la télévision, comme dans la série télévisée *Charmed* (fig.22) ou dans des films comme *Thor* ou le premier *Benjamin Gates* (fig.23) où elle fut utilisée pour désigner l'église trinitarienne de Wall Street.

Il y a d'autres symboles, mais aussi des animaux sacrés dans le paganisme celtique, comme le cerf, symbole du dieu Cernunnos[58] et animal sacré en Irlande, où il est gardé par les *Cailleach*, divinité météorologique[59], le corbeau ou la corneille, symbole de la déesse Morrigan et utilisé lors de sacrifices rituels à l'aube d'une guerre, ou des animaux comme le saumon ou le sanglier, symboles de la sagesse[60] et attribut de la déesse Brigit.

Troisième section : les sources mythiques celtiques.

Dans cette section, nous allons présenter, dans les grandes lignes, les grands cycles épiques celtiques. Nous pouvons en distinguer quatre, deux Irlandais, un Ecossais et un Gallois, quatre textes compulsés entre le VIIIe siècle et le XVe siècle, malgré le fait qu'ils sont antérieurs.

Le premier cycle irlandais que nous allons présenter est le *Lebor Gabála Érenn*[61], traduit sous le nom de Livre des Invasions ou Conquêtes de l'Irlande, compulsé par un moine anonyme au XIe siècle et transcrit dans diverses versions jusqu'au XVIIe (1631) . Véritable livre cosmogonique, le L.E.G conte comment l'Irlande fut envahie successivement par six peuples, dont le premier, le peuple de Cessair, est antédiluvien. Cessair arrivera en Irlande avec 59 autres femmes, le héros immortel Fintan mac Bochra. Ils seront envahis par les Fomoriens, « *les démons de la mer* », affreux, démoniaques et inhumains, personnifications du chaos, de la maladie et de l'obscurité, ce seront les ennemis héréditaires de tous les peuples d'Irlande, et notamment des Tuatha De Danann.

Puis arrivera « *278 ans après le Déluge* »[62] le peuple de Partholon, descendants d'un des fils de Noé, qui diviseront l'Irlande en 4[63], introduisent l'agriculture, le commerce et installent les premiers villages. Ils infligent une grande défaite aux Fomoriens puis disparaissent par une mystérieuse peste.

---

[58] et que nous pouvons voir sur le chaudron de Gundestrup, chaudron trouvé au Danemark en 1891 et où des divinités, notamment Cernunnos et divers animaux sont représentés. Garrett Olmsted et Timothy Taylor ont vu sur les plaques e et f du chaudron des épisodes du Tail Bo Cuailnge et du Mabinogion, alors que la plaque a aura une fortune critique assez importante pour l'iconographie du dieu Cernunnos.

[59] https://en.wikipedia.org/wiki/Celtic_animism (consulté le 9-11-17)

[60] le Saumon de la Connaissance apparaît dans le cycle de Finn, dans lequel Finn mange le saumon et acquiert tout le savoir de l'univers.

[61] que l'on connaît par convention sous le nom de L.E.G

[62] https://en.wikipedia.org/wiki/Lebor_Gabála_Érenn (consulté le 9-11-17)

[63] qui seront les 4 régions historiques de l'Irlande : le Connacht, l'Ulster, le Munster et le Leinster.

Ensuite, viendront les Nemed et puis les Fir Bolg, qui s'installent pendant 37 années mais seront défaits par les Tuatha De Danann pendant la « *première bataille de Mag-Tuireadh* » et les repoussent jusque dans le Connacht. Ils sont les ennemis jurés des Fomoriens, avec lesquels ils combattent de nombreuses fois jusqu'à ce que Lug, descendant du roi fomorien Balor, ne tue ce dernier pour assurer plus d'un siècle de paix jusqu'à l'arrivée des Gaëls ou Milésiens (fig.24), qui combattent les Tuatha De Danann et après une guerre sanglante et des affrontements internes, concluent un pacte avec les Tuatha de Danann : les premiers auront l'Autre Monde (le Sidhe) tandis que les Gaëls auront le « monde d'en haut ».

Le second cycle est celui dit d'Ulster, dont la plus grande partie est consacrée au *Tain Bo Cuailnge* ou Raid des Boeufs de Cooley. L'action est censée se passer au Ier siècle et le texte bien que étant daté entre le Ve et le VIIe, fut compulsé et fixé vers le XIIe. C'est un cycle épique en prose et qui raconte la guerre entre les royaumes d'Ulster et de Connacht, représentés par le héros Cúchulainn d'Ulster et la reine Medb/Mab de Connacht[64].

La guerre survient quand pendant une dispute entre le couple royal de Connacht, la reine Medb prétend posséder plus de richesses que son époux, mais quand on fait apporter l'ensemble du butin royal, les époux se retrouvent à égalité à l'exception d'un veau blanc, appelé le Blanc Cornu, qui appartient au roi. La reine demande alors s'il existe un animal semblable au Blanc Cornu. L'on lui répond qu'il existe un animal comparable, le Brun de Cooley, qui est possédé par un homme d'Ulster nommé Dáre. MacRoth, le conseiller de Medb, dépêché sur place, négocie avec cet homme la location de ce veau pendant une année. Dare accepte d'abord la proposition, mais par l'indiscrétion d'un messager, l'homme apprend qu'il a été dupé et que s'il avait refusé, on lui aurait pris le boeuf de force.

Il tient donc tête à la reine de Connacht, qui réunit son armée, festoie durant 15 jours puis consulte son druide, qui va la mettre en garde contre le prince de l'Ulster, Cúchalainn, unique défenseur de l'Ulster, après qu'une maladie paralyse son peuple.

La guerre prend de l'ampleur et après l'intervention de Lug, dieu suprême et père spirituel de Cúchulainn, ce dernier tue cent cinquante rois durant le massacre de Murthemme.

Sa rivalité avec la déesse de la guerre Morrigan est aussi épique, la déesse, repoussée par le héros, l'attaque sur le champ de bataille par trois fois sous trois formes différentes, mais le héros d'Ulster la repousse par trois fois.

---

[64] https://fr.wikipedia.org/wiki/Táin_Bó_Cúailnge (consulté le 9-11-17).

Il doit affronter son demi-frère Ferdiad durant un combat qui va durer trois jours et le coeur lourd, le tuera d'un coup de lance. Il ne mourra que durant l'ultime bataille, après avoir transgressé un tabou, il sera poignardé par Liath Macha, puis dans un ultime effort, il s'attache à un rocher pour mourir debout devant ses ennemis et puis à l'instant de sa mort, la corneille de Morrigan vient se poser sur son épaule.

Le cycle de Finn ou Fionn, cycle partagé entre l'Irlande et l'Ecosse, raconte l'histoire de Fionn mac Cumhaill, fils de Cumhall, chef des Fianna et de Muirme, la fille du druide Tadg. Après avoir été élevé par le druide Bothmall et la guerrière Liath Liachra au fond d'une forêt, il entre incognito au service de nombreux seigneurs et rois. Il apprend auprès du leprechaun Finnegas, qui habite près de la rivière Boyne, qui essaie depuis sept ans d'attraper le Saumon de la Sagesse, qui a acquis toutes les connaissances de l'univers après avoir mangé neuf glands d'un arbre sacré. Lorsqu'il l'attrape, il demande à Fionn de le préparer pour lui, mais le jeune homme se brûle et instinctivement met son pouce en bouche, ce qui lui donne une partie de la sagesse du saumon. Voyant cela, Finnegan décide de lui offrir le reste du saumon[65]. Fionn arrive ensuite à Tara le jour de Samhain, où comme nous l'avons vu précédemment, le démon Aillen, endort les seigneurs qui festoient avant de mettre le feu aux palais de la colline royale. Fionn reste éveillé en se piquant le front de manière continue avec sa lance enflammée et c'est par cette lance qu'il parvient à tuer le démon.

Par la suite, on le reconnait comme fils de Cumhall et chef des Fianna, et demande réparation pour la mort de son père par Tadg, qui prend peur face aux menaces de guerre de Fionn, et lui laisse son foyer, la colline de Allen, en compensation.

Il aurait un fils, Oisin ou Ossian, qui aura une fortune critique très importante au XIXe, et dont nous parlerons amplement dans le troisième chapitre de notre étude, de Sadhbh, une femme de l'Autre Monde transformée en biche par un druide maléfique appelé Fear Doirich.

Fionn est considéré par certains comme une figure messianique, le cycle de Fionn raconte qu'il n'est pas mort, il serait dans une grotte sous la ville de Dublin, endormi et entouré par les Fianna et qui reviendra au moment où l'Irlande aura le plus besoin de lui, quand sonnera trois fois la corne des Fianna, aussi fort et puissant qu'autrefois[66].

---

[65] cet épisode est similaire à celui de Gwion Bach au Pays de Galles et à celui de Siegfried, dans la Fafnirsmal, un des épisodes de l'Edda poétique nordique, où Siegfried se brûle en cuisant le coeur du dragon Fafnir et acquiert la faculté de comprendre le langage des animaux. La fin est différente, car si Finnegas donne le saumon à Fionn, Siegfried, comprenant les mauvaises intentions de Regin, tue ce dernier.

[66] https://en.wikipedia.org/wiki/Fionn_mac_Cumhaill (consulté le 9-11-17).

Fionn sera représenté par les artistes du courant du Celtic Revival à plusieurs reprises, notamment dans les illustrations de Stephen Reid et par celles de Beatrice Elvery, cette dernière ayant été en contact avec un grand nombre d'artistes du groupe irlandais, dont nous reparlerons abondamment dans la seconde partie de notre étude. Ossian, quant à lui, aura, comme nous l'avons dit, une fortune critique assez importante au XVIIIe et au XIXe.

Enfin, le Mabinogion, ou les Quatre Branches du Mabinogi, est le cycle épique gallois, rassemblé au XIIe-XIIIe siècles, il provient aussi de traditions orales antérieures. Le nom Mabinogion aurait pour origine une erreur de transcription utilisée par William Owen Pughe dans la première traduction du cycle en 1795 et le titre passera à la postérité avec Lady Charlotte Guest, qui publiera pour la première fois le cycle entier.

Le cycle gallois se compose d'une dizaine de contes contenus dans deux livres datant du XIVe, le Livre Blanc de Rhydderch et le Livre Rouge de Hergest. Il y a les quatre premiers, composant les 4 Branches, racontant l'histoire du héros Pywll et de son fils Pryderi, de leurs tribulations dans le monde des vivants et dans l'Autre Monde, de la famille de Llyr et des guerres qui suivront contre des royaumes plus septentrionaux.

Quatrième section : les « personnalités » : Boudicca, Arminius, et leur fortune critique.

Dans cette section, nous allons nous intéresser à deux personnalités celtes dont la fortune critique a été importante à partir du XIXe, d'un côté le chérusque Arminius et de l'autre la reine Boudicca des Iceni. Nous allons en parler brièvement, en sachant qu'expliquer en détail leur biographie et leur fortune critique de manière exhaustive équivaudrait à entreprendre une publication exclusivement pour eux. Ce que nous allons faire dans le cadre de notre étude, c'est de les introduire, en ajoutant quelques éléments biographiques, mais parler surtout de quelques éléments de leur fortune critique au XIXe, à l'époque des nationalismes culturels[67], mais une fortune critique dont les éléments seront importants pour certains artistes de notre courant et qui sera présente jusqu'à aujourd'hui.

Arminius, chef chérusque, élevé par Rome comme otage politique, reçoit une éducation militaire et obtient le statut d'equites (cavalier) dans l'armée romaine[68]. En 9 AD, Arminius tend un piège au commandant de légion romaine Varus, en le prévenant d'une rébellion germanique dans le

[67] que ce soit pangermanisme pour le cas d'Arminius et panceltisme pour le cas de Boadicée.

[68] https://en.wikipedia.org/wiki/Arminius (consulté le 9-11-17).

nord de la Germanie. Et pendant que Varus avec trois légions (20.000 hommes) pénètrent dans la forêt de Teutobourg, l'armée chérusque d'Arminius ainsi que leurs alliés les attaquent et font disparaître les trois légions dans un massacre sans précédent et font disparaître toute trace de Rome à l'est du Rhin. Il ne sera tué qu'en 20 AD par des germains craignant qu'il n'ait pris trop de pouvoir.

Au tournant du XVIIIe et du XIXe, l'Empire allemand et la Prusse avaient été vaincus par Napoléon et l'espoir d'une unification pangermanique paraissait utopique. Arminius/Hermann passa alors pour un héros national, comme le père de la nation germanique contre la France, vue comme l'héritière de Rome. Ce fut en 1838 que fut décidée la construction d'une statue monumentale d'Arminius (fig.25) sur le site de la bataille de Teutoburg et elle fut finie en 1875.

Boudicca, à présent, la reine des Iceni, était l'épouse du roi Prasutagus, qui était un roi celte qui s'est allié à Rome sous l'empereur Claude après 20 années de guerre (entre 41 et 54 AD). Mais à la mort de Claude, Néron ne veut plus d'accords, seulement l'entière et totale soumission des tribus brittonnes. En 60/61 AD, Prasutagus vient à mourir et laisse la marche de son royaume à sa reine, Boudicca et à ses deux filles[69].

Tacite et Dion Cassius[70] raconte qu'à la mort du roi, le gouverneur de Britannia rompit l'accord avec les *Iceni*, prétendant qu'à la mort du roi, toutes ses terres reviennent désormais à Rome ainsi que tous ses habitants, y compris Boudicca et ses filles. Il fit fouetter la reine et viola ses filles, considérant « l'existence même des Iceni comme une insulte à l'Empire ». En faisant cela, il déclara une guerre totale aux *Iceni.*

Elle envoya des messagers chez les *Trinovantes*, les *Catuvellani* et les *Silures*, adversaires redoutables de Rome, pour la rejoindre pour former une grande armée contre Rome, malgré le fait que ces différentes tribus brittonnes ont une très longue histoire guerrière et belliqueuse les unes avec les autres, elle y parvient grâce à un sacrifice à Andraste.

Pendant ce temps, Rome envoit Gaius Suetonius Paulinus, un général connu pour avoir maté dans le sang certaines révoltes en Afrique du Nord, et sa première décision est de détruire les druides, qui se trouvent sur l'île de Mona (dans la mer d'Irlande). En partant pour Mona, il laisse trois campements importants, Camulodunum, Londinium et Verulamium, sans défense (fig.26) à la merci de Boudicca et de ses armées.

En 61 AD, elle brûle Camulodunum (Colchester) et massacre sa population, en montrant autant de cruauté que les Romains, pour envoyer une onde de terreur à travers l'ensemble de

---

[69] https://vimeo.com/174541366 (consulté le 9-11-17).

[70] https://en.wikipedia.org/wiki/Boudica (consulté le 9-11-17).

l'Empire romain. L'étude de la stratigraphie de Camulodunum ont permis de voir une couche épaisse de débris calcinés vers 60 AD[71] (fig.27).

La destruction de Mona et l'assassinat des druides par les Romains entraîne une réponse extrêmement violente de la part des populations brittoniques[72]. Mais sur la voie entre Douvres et Viroconium, à Watling Street, les armées romaines massacrèrent les troupes de Boudicca et ses alliés, 80.000 soldats furent massacrés et après cela, les armées romaines entreprirent une politique de répression voire d'annihilation de la société celtique brittonne, certains comme David Furlow, parlent de génocide britton[73].

Boudicca, malgré sa défaite, devint un symbole de l'identité brittonne, puis britannique. A la Renaissance, certains auteurs la redécouvrent par les récits de Tacite, Edmund Spencer la montre comme un exemple de patriotisme et de courage, William Coyper lui dédie une ode en 1784. Les conquêtes de Boudicca et sa révolte contre Rome devinrent un exemple de patriotisme britannique, un artiste anglais peindra la destruction de Camulodunum (fig.28), vers la fin du XVIIIe, John Opie peindra Boadicée haranguant les Brittons (fig.29), une statue sera érigée à Londres par Thomas Thornycroft en 1902 (fig.30) où elle sera représentée avec ses filles. Elle sera récupérée idéologiquement par les artistes du Celtic Revival, comme exemple de fierté celtique en opposition à l'Angleterre, héritière de Rome.

Ainsi nous pouvons conclure que tant Boadicée qu'Arminius ont pu être récupérés par leurs peuples respectifs pour devenir des figures tutélaires de leurs nations contre les grands empires, soient-ils français, romains ou britanniques.

[71] WEBSTER, G., 1978, p.113.

[72] Selon les chroniques, les brittons défiguraient les femmes romaines, coupèrent leurs seins et empalèrent des centaines de personnes notamment à Londinium et à Verulanium.

[73] https://vimeo.com/174541366 (à la minute 53) (consulté le 9-11-17).

Chapitre 2

Les Anglo-Saxons et la fusion insulaire dans les Iles Britanniques

« ...Angles and Saxons came up over the broad sea.
Britain they sought, Proud war-smiths who overcame the Welsh,
glorious warriors they took hold of the land. »[74]

L'arrivée des Anglo-Saxons dans les Iles Britanniques fut un événement pivot dans l'histoire du monde celte dans son ensemble, aussi bien social, politique qu'artistique et l'influence de ces « envahisseurs » se fera sentir jusque dans les productions du courant du Celtic Revival, plus d'un millénaire après leur arrivée.

Le but de ce chapitre va être d'aborder l'apport des Anglo-Saxons dans les productions artistiques du Celtic Revival. Nous allons d'abord présenter de manière brève leur arrivée dans les Iles Britanniques, l'apport des diverses sources contemporaines et la christianisation des Iles Britanniques, qui sera un apport de très grande importance, de par l'origine monastique de certaines productions que nous allons introduire dans ce chapitre, comme c'est le cas du livre de Kells ou de Durrow.

Nous aborderons donc, dans la seconde section de ce chapitre et de manière tout aussi brève, un panel de productions artistiques d'origine anglo-saxonne produites principalement en Irlande et dans les territoires occupés par les Anglo-Saxons en Angleterre.

Ces pièces d'orfèvrerie, de métallurgie et d'enluminure - produites dans le cadre des monastères irlandais, ou en sculpture monumentale comme c'est le cas des *high crosses* irlandaises - auront un retentissement et une fortune critique assez importante dans les cercles des antiquarians et chez certains artistes du courant. C'est pourquoi nous ne nous attarderons pas à les décrire ou à expliquer leur fortune critique ici , puisqu'elles seront explicitées de manière plus extensive dans les chapitres suivants de notre étude.

---

[74] Cet extrait est tiré du poème nommé La Bataille de Brunanburh, un poème du Xe siècle célébrant la gloire du roi Æthelstan, roi d'Angleterre de la dynastie saxonne de Wessex et qui donne de manière poétique les origines du peuple anglo-saxon, dans la lignée d'historiens anglo-saxons comme Bede le Vénérable, qui croyait que les Anglo-Saxons n'étaient pas le fruit d'une assimilation entre les peuples en présence mais de réfugiés germains fuyant la déliquescence de l'Empire romain. (https://en.wikipedia.org/wiki/Anglo-Saxon_settlement_of_Britain) (consulté le 20-11-17)

Première section : les invasions anglo-saxonnes dans les Iles Britanniques.

Par convention, on situe la période anglo-saxonne dans l'histoire britannique entre les premiers raids saxons dans l'est de l'Angleterre, vers le milieu du Ve siècle[75] et la bataille de Hastings en 1066 qui annonce l'arrivée au pouvoir de la dynastie normande, commandée par Guillaume le Conquérant, duc de Normandie.

En Irlande, la chronologie est quelque peu différente car la période dite des invasions vikings est datée entre 795 et 1169, entre les premiers raids de vikings venus de Norvège et l'arrivée de Richard FitzGilbert de Clare, duc de Pembroke, venu débuter la conquête de l'Ile Verte au nom du roi Henri II Plantagenêt[76].

D'un côté comme de l'autre de la Mer d'Irlande, ces nouveaux arrivants viennent du nord du continent, et se composent selon les sources[77], de trois peuples, les Angles, les Jutes et les Saxons, venus de l'actuel Danemark, d'Allemagne et de Norvège. Ils commencent par des raids brefs sur des monastères de la côte est de l'Angleterre, comme c'est le cas de Lindisfarne, mais aussi par le sud, venus de Bretagne et profitant de la désertion romaine de la province de Britannia.

Comme l'a expliqué Jennifer Laing dans son ouvrage consacré à l'art celte, nous pouvons voir qu'entre le Ve et le premier tiers du VIIIe siècle, et notamment entre l'arrivée des populations « étrangères » et l'édification du royaume d'Angleterre, en 927.

Les royaumes de la Heptarchie (fig.31) et les royaumes brittons entretenaient, durant cette période, des échanges constants et réguliers, qui, selon elle « *résulta en une extrême complexité de relations entre leurs formes d'art spécifiques, étroitement marquées par les progrès du christianisme des deux côtés de la mer d'Irlande »* [78] [79]. C'est notamment le cas, le signale-t-elle, entre le royaume écossais de Dal Riada et l'Ulster ou l'influence de la Northumbrie anglo-saxonne sur le royaume des Pictes.

L'arrivée des populations danoises et puis le débarquement normand de 1066 mit un terme à cette période insulaire en Angleterre et au repli, quoique temporaire, de cet art dit insulaire, dans des régions comme le Pays de Galles ou l'Irlande, dans lesquelles l'art celte entrera dans une nouvelle phase de résurgence.

---

[75] SALWAY, P., et BLAIR,J., 1992, p.61.

[76] Ó CORRÁIN, D., 1980, p.81.

[77] notamment selon le Bède le Vénérable.

[78] LAING, J., et L., 1992, p.138.

[79] Elle ajoute de plus, qu'il n'y a pas eu d'opposition aussi forte qu'on aurait pu le croire entre les deux peuples et qu'ils ont pu au fil des générations se mêler de manière harmonieuse et pacifique, malgré les conflits que l'on a pu voir entre les Pictes et les Ecossais, par exemple.

Un aspect qui va déterminer l'évolution de l'art celte est l'arrivée du christianisme, qui va être un catalyseur d'innovation pour cet art déjà imprégné d'éléments anglo-saxons. Elle va permettre, par l'intermédiaire des monastères, la multiplication et l'influence, au cours des siècles, d'un développement exceptionnellement prolifique de productions artistiques. Nous y reviendrons dans la seconde section de ce chapitre.

Au moment de l'arrivée des Anglo-Saxons en Angleterre, le christianisme avait déjà fait son apparition depuis deux siècles et s'était implanté de manière minoritaire dans les zones urbaines, notamment dans le sud du Pays de Galles, ainsi que de manière très ponctuelle en Irlande et en Écosse[80].

Il y a diverses théories s'affrontant quant au passage du paganisme au christianisme et notamment au moment de ce passage.

D'un coté, Jennifer Laing explique qu'à partir du Ve siècle, on assiste à un essor considérable du christianisme au Pays de Galles et en Ecosse, fruit de contacts intensifs avec la Gaule et à l'influence de plus en plus croissante des monastères irlandais, des monastères, qui au VIIe et VIIIe siècles, contrôlent de vastes communautés coexistant avec les diocèses.

De l'autre, John Blair, dans son ouvrage *The Church in Anglo-Saxon Society*, voit, lui, un christianisme cantonné aux zones urbaines avec très peu d'influence sur la société britonne. Cette société, qui à l'arrivée des Anglo-Saxons, va préférer opérer un syncrétisme entre leurs deux "panthéons" afin de pouvoir opérer une meilleure intégration des deux sociétés[81]. Il ajoute que, malgré la persistance de certains mots dans la langue anglo-saxonne, les britons chrétiens sont vus comme « *des citoyens de seconde classe et que les communautés religieuses n'occupaient qu'un maigre pouvoir au VIe et VIIe siècles*[82] ».

Le christianisme deviendra une religion officielle en Northumbrie[83] en 664 par le concile de Whitby, où le roi préféra se convertir au christianisme.

Le paganisme anglo-saxon peut être, dans les grandes lignes, comparé au paganisme celte, ils ont des divinités féminines et masculines, au sommet desquels se trouve Wotan (Odin), c'est un panthéon centré sur la nature et les éléments, avec des arbres sacrés et des mégalithes comme lieux de culte. Ils pratiquent la magie, par l'intermédiaire de prêtres, équivalents aux druides avec des

---

[80] LAING,J., et L., 1992, p.141.

[81] BLAIR, J., 2005, p.13.

[82] BLAIR, 2005, p.51.

[83] principal royaume de l'Heptarchie.

festivals équivalents aux fêtes celtiques que nous avons évoqués dans la seconde section du premier chapitre.

Seconde section : la fusion insulaire

Avant toute chose, nous rappelons un élément que nous avons évoqué dans notre introduction et que Jennifer Laing a expliqué dans son ouvrage, traditionnellement, on a considéré que l'Irlande était le coeur d'un renouveau celtique à l'arrivée des populations anglo-saxonnes et que l'art celte avait disparu pendant la période romaine[84]. Comme nous l'avons dit, l'art celte ou *«* l'esprit celte » n'a, en fait, jamais disparu, les différents renouveaux celtiques s'étant succédés au fil des siècles dans les différentes régions celtiques étant le fait de changements du goût, impulsés par les institutions politiques ou artistiques, afin de propulser leurs projets politiques.

Le premier *"renouveau celtique"* que nous allons évoquer actuellement, est celle intégrant la *"fusion insulaire"*, située à partir du VIIe siècle et prenant son plein essor au VIIIe[85]. A cette époque, avec l'arrivée des Anglo-Saxons, des changements sociaux d'importance et dans le domaine artistique vont permettre un essor extrêmement prolifique d'œuvres provenant du réseau monastique qui s'étendait sur une grande partie des Iles Britanniques.

La fusion insulaire résulte des relations étroites entre un substrat celte, des influences méditerranéennes et les traditions des nouveaux arrivants, le tout imprégné de ce nouveau christianisme arrivant sur les côtes de ces îles.

Martin Goldberg cite Werner et Lidley[86] en la décrivant comme « *l'expression matérielle la plus vivante de cette collision et cette fusion des cultures celtiques, germaniques et méditerranéennes »*[87]. Il en résulta une série de productions intégrant des ornementations celtiques, des entrelacs et une stylisation des formes animales et végétales apportées par les Anglo-Saxons.

La réutilisation qu'en fit les centres monastiques augmenta la diffusion de cette nouvelle expression artistique. Une expression artistique qui se diversifia au delà de l'art du métal, qui va avoir un essor considérable à cette période, produisant des pièces d'une qualité et d'une complexité sans précédent. Ce fut le cas de l'enluminure, tremplin de cet nouvel art ainsi que la sculpture monumentale, dans le cas des croix dressées.

---

[84] LAING., J., et L., 1992, p.141.

[85] LAING, J., et L.,1992 p.156.

[86] WERNER, M., dans LINDLEY, P., 2003, p.91-103.

[87] GOLDBERG, M., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.176.

Dans cette section, nous allons, tout d'abord, parler de deux pièces d'orfèvrerie, la broche dite de Tara et de Hunterston. Ces deux broches, datant du VIIIe siècle, sont dites pseudo-penannulaires, c'est à dire que l'anneau central ne présente pas d'ouverture, et certaines comme la broche dite de Tara portent une plus grande attention sur cette particularité.

La broche de Tara (fig.32), datée entre 650 et 750 AD, fut découverte en aout 1850 à Bettystown, à plus de 150 kilomètres de la colline royale de Tara. Elle mesure 8,7 cm de diamètre pour 32 cm de long.

L'argent qui la compose fut coulé, l'anneau et la tête de l'épingle est en vermeil d'argent, avec des emplacements laissés libres pour insérer cinq cabochons de verre et d'ambre selon la technique de la pierre en bâte[88]. La face avant se compose d'une série de panneaux filigranés d'or représentant des entrelacs animaliers séparés par de minces bandes d'ambre et de verre polychromé. La face arrière, mieux conservée que l'autre, présente une ornementation coulée, d'une frise de quatre spirales composés de triskels et enfin d'une « *une ligne d'oiseaux, chacun agrippant de son bec la patte du précédent* »[89] [90]. Ce style appelé entrelacs *« kerbschnitt »* couvre le côté inférieur de l'envers « *et est typique de la dernière période de la Tène* »[91]. Il y a enfin un long fil d'argent tressé attachée à une charnière animalière, pour assurer sa sécurité pendant les déplacements.

La broche d'Hunterston (fig.33), ensuite, est également une broche pseudo-penannulaire, dont la fabrication date de la dernière décennie du VIIe. Elle fut découverte en 1826 au pied de la colline de Goldenberry. Elle mesure 12,2 cm de diamètre pour 15 cm de long. La technique de fabrication est identique à celle de la broche dite de Tara, à savoir de l'argent coulé avec vermeil et incrustations d'ambre, qui ont cependant aujourd'hui disparues.

Son origine est encore source de controverses. Selon le National Museum of Scotland, où la broche est conservée, la broche serait originaire soit d'Argyll soit d'origine irlandaise[92], hypothèse appuyée par le style, les broches pseudo-pennanulaires étant produites principalement dans cette région. Lloyd et Jennifer Laing avance, eux, une hypothèse différente, la broche serait

---

[88] LUCAS, A.T., 1973, p.88.

[89] LUCAS, A.,T., 1973, p.91.

[90] Jennifer Laing rapproche d'ailleurs la broche dite de Tara du style dit de Lindisfarne, apparenté aux monastères de Northumbrie.

[91] DE BREFFNY, B., 1983, p.235.

[92] http://nms.scran.ac.uk/database/record.php?usi=000-100-036-198-C&scache=1cnl3113a1&searchdb=scran (consulté le 5-12-17).

authentiquement écossaise, originaire du royaume de Dalriada, une hypothèse appuyée par la technique de fabrication, « *bien que le style est similaire à celles produites en Irlande, le filigrane d'or se rapproche beaucoup des productions anglaises* ».

Ils en concluent que son origine est donc écossaise, où les traditions celtiques rejoignent les influences northumbriennes, mais concèdent qu'il pourrait aussi bien s'agir d'un artiste irlandais formé en terres anglaises[93].

Si nous avons vu que la fusion insulaire a été impulsée par la religion, entre autres éléments, nous ne devons pas perdre de vue que ce formidable élan artistique n'est le fait que d'une seule classe sociale. Aussi bien les broches de Tara ou de Hunterston, les manuscrits enluminés ou d'autres objets de cette époque étaient le fait d'une élite, qui entretenaient les artisans et qui utilisaient les objets que les monastères ou les artisans créaient[94].

Telle fut l'origine du calice d'Ardagh (fig.34), trouvé parmi un "*trésor*" en septembre 1868, composé outre du calice, d'un bol et d'une série de 8 broches pseudo-pennanulaires. Considéré comme l'une des plus virtuoses pièces de l'art celte, il est exposé au National Museum of Ireland, à Dublin. Il fut trouvé en bas de la colline d'Ardagh (dans le comté de Limerick, au sud-ouest de l'Irlande), d'une manière qui montre qu'il fut enterré dans une très grande hâte au moment de la période viking.

D'un point de vue plus technique, le calice est une coupe d'argent à deux anses, en argent coulé et décoré d'or, de cuivre en vermeil, de plomb et d'émail, à parti d'un schéma de construction très complexe, typique de la construction de pièces de métal du début de l'époque chrétienne en Irlande[95]. On a employé diverses techniques pour sa fabrication, outre le forgeage de la coupe et le coulage de l'argent, on a employé la gravure, le moulage à la cire perdue, la technique du cloisonné, le vermeil et le filigrane, ces dernières pour les ornementations métalliques de la panse de la coupe, où figure une frise d'apôtres où figure leurs noms sous une frise inférieure ornementée d'animaux et d'entrelacs géométriques.

Les auteurs qui se sont penchés sur cette oeuvre, comme Lawrence Stone ou Liam Gogan[96], ont défendu son rang parmi les plus belles pièces de l'art irlandais par " *non seulement l'extraordinaire perfection de son ornementation, mais aussi la stricte relation entre les lignes*

[93] LAING., L., et J., 1992, p.148.

[94] FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p.182.

[95] NATIONAL MUSEUM OF IRELAND, 2002, p.185.

[96] ce dernier étant l'auteur d'une monographie sur le sujet, publiée en 1932 et qui fait encore autorité.

simples et tortueuses de la coupe et l'arrangement rutilant et brillant des pierres et des métaux qui y ont été apposées"[97].

Dans le monde monastique, cette fusion insulaire peut être observée dans certains manuscrits enluminés certes de tradition northumbrienne mais d'implantation irlandaise, comme c'est le cas du manuscrit de Durrow, qui le plus ancien manuscrit chrétien illuminé irlandais, réalisé vers 650 ou 750 au sein de l'abbaye de Durrow[98]. Dans un ouvrage de 248 pages de vélin avec un large et complet programme iconographique, composé notamment de six pages-tapis, une page-tapis figurant un tétramorphe et six pages avec des initiales polychromées. Le livre de Durrow comporte les premières influences manifestes de cette fusion insulaire dans le domaine de l'enluminure, comme c'est le cas pour le folio 192 v. (fig.35) où les entrelacs animaliers ressemblent à ceux présents sur les artefacts du trésor de Sutton Hoo[99].

En ce qui concerne la page du tétramorphe, Bernard Meehan a décrit l'emblème de Matthieu comme une " *boucle qui marche*", ce qui montre, selon lui, que l'artiste, malgré sa grande virtuosité technique pour les entrelacs, n'était pas habitué à représenter des figures humaines[100]. Il rassemble, dans l'identification stylistique de ces pages-tapis, les trois influences de la fusion insulaire, les entrelacs animaliers à la tradition germanique, les entrelacs à la tradition northumbrienne, par l'intermédiaire du Manuscrit de Lindisfarne (fig.36) et la virtuosité technique dans le détail des entrelacs au substrat celte. D'autres détails sont aussi notés par Meehan, comme les bordures de triskels ou le changement de schéma dans les représentations emblématiques des évangélistes[101].

Quant au manuscrit de Kells [102], connu aussi sous le nom de Livre de Colomba, est semblable à celui de Durrow pour le contenu, mais diffère par l'ornementation, bien plus aboutie que pour celui de Durrow, on assiste là à une profusion d'initiales aussi bien ornementées d'entrelacs

---

[97] STONE, L.., 1955, p.18.

[98] une abbaye liée à St Columba et installée vers 553 AD

[99] THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 1977, p.91.

[100] MEEHAN, B., 1996, p.53.

[101] il inverse les deux emblèmes des évangélistes Marc et Jean.

[102] conçu par une collectivité de monastères d'Irlande et d'Ecosse vers 800 AD, il représente la quintessence de l'enluminure irlandaise, au sommet de la fusion insulaire. Depuis 1953, il est relié en quatre volumes distincts.

qu'historiées, énergiques et comme douées d'une propre vie, avec une palette chromatique bien plus importante que celle de Durrow, montrant bien le rang du commanditaire.

Le folio 34r ou initiale du Chi Rho est l'exemple le plus représentatif de cette initiale-tapis insulaire, agissant comme aboutissement des influences venues des différents manuscrits antérieurs de ces deux régions séparées par la Mer d'Irlande.

Un autre élément apparenté au tissu monastique et abondamment construits autour des IXe-Xe siècles en Irlande[103], ce sont les "*croix dressées*" ou high crosses. Ce type de sculptures monumentales étaient situées principalement dans les monastères, où elles sont traditionnellement placées au centre de l'enceinte(fig.37)[104] pour marquer les frontières des espaces sacrés[105]. Ces croix, avec un programme iconographique disposés sur une série de panneaux sculptés, furent d'abord, on le croit, copiés de prototypes en bois, avec un programme ornemental mêlant entrelacs et/ou scènes bibliques[106].

Ce programme iconographique, qui peut être réparti sur les hampes et sur la partie circulaire de la croix, communiquait certains épisodes bibliques des deux Testaments aux fidèles qui vivaient dans ces communautés ecclésiastiques, jouant peut-être le rôle d'intermédiaire entre l'écrit et le peuple[107].

Un des plus beaux exemples de cette forme de sculpture peut être trouvée dans la croix de Muiredach, à Monasterboice, dans le nord-est de l'Irlande, une croix du IXe siècle où l'entièreté de la surface a été sculptée de scènes de l'Ancien et Nouveau Testament.

---

[103] on en compte 200 exemplaires connus à travers l'Irlande, mais Nancy Edwards en 1982 a demontré qu'elles existaient déjà au VIIIe sur l'île d'Iona. L'origine claire de la pratique de ces high crosses est encore sujette à confusion et à controverse.

[104] il faut aussi noter la présence assez habituelle d'une tour ronde au sein de cette enceinte. Ce type de constructions auront une fortune critique assez importante pendant le courant revivaliste, où ce type de constructions seront associées à un type d'architecture "purement irlandaise".

[105] NATIONAL MUSEUM OF IRELAND, 2010, p.3.

[106] cela dépend de la situation géographique, en Irlande, on privilège les deux alors qu'en Northumbrie, dans les exemples les plus précoces, on privilège la formule ornements sans figuration.

[107] peut-être un exemple d'application de la doctrine de Grégoire le Grand pour la diffusion des images dans une Irlande en cours de christianisation ?

La pratique des croix dressées persistera jusqu'au XIIe siècle, après avoir connu un essor analogue dans les autres terres celtiques (Ecosse, Pays de Galles, Ile de Man),même si dans le cas de cette dernière, il fut de courte durée.

Les croix irlandaises se stylisèrent de plus en plus jusqu'à perdre toute leur identité originelle, comme le dit Jennifer Laing, « *le XIIe siècle vit la fin de l'art celte autonome, on ne peut pas dire que les manuscrits produits sur les territoires celtes au Moyen Age doivent quoi que ce soit à la tradition celte…*» Selon elle, on s'inscrit désormais, hormis dans l'ouest des Highlands, où une tradition celte originale parvient à subsister, dans une tradition dérivée du gothique anglais, importée de France par les Plantagenêts.

Nous devrons attendre quelques siècles pour redécouvrir ce « passé national » de manière plus ample[108] et poser les bases d'une amorce du courant revivaliste, tel qu'il va apparaître à la fin de l'époque moderne.

[108] car certes, des traditions celtes ont subsisté dans quelques endroits des Iles Britanniques, comme dans l'ouest de l'Ecosse ou sur l'île d'Iona au XIVe, mais il faudra attendre le XVIe pour rédecouvrir le terme même de Celtes, le XVIIIe pour les monuments et le XIXe pour les productions artistiques.

Chapitre 3

La Redécouverte d'un passé national sous l'angle néoclassique et romantique

« In my end is my beginning » [109]

Pour l'ornement et l'art d'inspiration celtique, la période entre le XIIe et le XVIIe fut une période entre clair et obscur, dans les Iles Britanniques. Si dans certaines régions reculées, notamment à l'ouest des Highlands, on continua d'entretenir une filiation artistique avec les périodes précédentes[110], l' *« art celte »* avait cessé d'être autonome. Le reste du panorama artistique avait basculé dans le style gothique, apporté par la dynastie des Plantagenêt ou dans le style Hiberno-Nordique[111], comme c'est le cas en Irlande.

Le but de ce chapitre va être de rechercher les traces de l'héritage celte pendant la période médiévale et durant les Temps Modernes, depuis le XIIe siècle où s'arrête un art celte autonome ; rechercher les « irréductibles celtes » qui continuent à pratiquer un art en filiation avec la tradition et puis aborder le moment de la redécouverte, précurseur majeur du Celtic Revival, à partir du XVIIe où le milieu académique et intellectuel va faire resurgir l'ancienne tradition.

Nous allons voir comment ces intellectuels britanniques vont se prendre de passion pour le phénomène d'Ossian, pour les druides, quelque fois de manière maladroite ou romantique[112]. Nous allons aussi voir que ces intellectuels, archéologues tâtonnants ou linguistes engagés, vont asseoir l'image que nous avons eu des peuples celtes et de leur culture jusqu'à aujourd'hui et vont impulser un vent de renouveau celtique à travers toute l'Europe et dont les répercussions seront d'autant plus importantes qu'elles généreront les nationalismes celtiques et par la même, impulseront le courant du Celtic Revival au sein des Iles Britanniques.

---

[109] Devise de la reine Mary Stuart, reine d'Ecosse.

[110] LAING,L. et J., 1992, p.197.

[111] FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.220.

[112] romantique ici dans le sens du mouvement artistique

Après une contextualisation historique et géographique afin de voir les lieux et moments où ont pu être signalés les « irréductibles celtes » médiévaux et leurs productions, nous présenterons brièvement les sources chronologiques importantes pour la période. Ensuite, nous ferons un bond vers le XVIIIe siècle, pour entrer dans le coeur du ce chapitre, où nous aborderons la question d'Ossian et de la celtomanie, un mouvement qui va bouleverser l'Europe de l'Ouest entière.

Ensuite, nous présenterons les dénommés « antiquarians », avec une présentation géographique et sociale, leurs productions, théories et percées symboliques qui vont permettre de fixer l'image moderne de la culture celtique, notamment celle du druide, par les premières fouilles archéologiques des sites de Stonehenge et Avebury en 1721. Cette image romantique et mystique du druide, illustrée abondamment et dont nous présenterons quelques exemples, va très grandement influencer le courant du Celtic Revival, notamment par l'attrait des intellectuels pour les anciennes littératures celtiques.

Sur ce terreau fertile où poussera le futur arbre revivaliste, les premières pousses seront alimentées par ces mouvements divers et épars de cette philosophie qualifiée de néodruidique et par les différents mouvements pan-celtiques qui vont fleurir aux quatre coins des terres de tradition celtique.

Nous n'allons pas, dans le cadre de notre étude, nous attarder sur les sociétés néodruidiques[113] qui constituent une branche certes excentrée au sein de l'arbre revivaliste, mais intéressante pour avoir une vision d'ensemble de l'héritage celtique circulant dans les Iles Britanniques.

Enfin, pour terminer ce chapitre, nous aborderons et comparerons les affinités et différences qu'aura le courant du Celtic Revival avec les mouvements en place à l'époque, à savoir les mouvements du Sturm und Drang et de la confrérie préraphaélite, du romantisme et des contacts qu'ont lui a prêtés avec le symbolisme.

Contextualisation historique et géographique des Iles Britanniques à l'époque médiévale

Au cours du Moyen-Age classique, à partir du XIIe siècle, on avait pu voir que l'art celte avait perdu son autonomie, par l'arrivée de la dynastie Plantagenêt en Angleterre et notamment en Ecosse, où le goût de la cour se trouva influencé par le goût anglo-normand. Le mécénat royal

[113] D'autres auteurs comme Michel Raoult ont consacré des ouvrages plus conséquents sur ces sociétés et les a décrit de manière bien plus approfondie. J'invite donc le lecteur intéressé à consulter ses ouvrages notamment celui concernant « les sociétés initiatiques celtiques contemporaines » tiré d'une thèse de doctorat présentée par l'auteur à l'Université de Rennes II en 1980.

écossais de Malcolm III sur les ordres et l'art continental acheva de marginaliser les traditions locales, où il resta cantonné aux îles d'Iona et dans l'ouest des Highlands[114].

Si l'on retrouve des objets décorés notamment d'entrelacs, comme ces fonts baptismaux de St Mary Magdalene d'Eardisley[115] (fig.38), dans l'Herefordshire[116], datant du second quart du XIIe (probablement vers 1140[117]) il est clair que la filiation avec la tradition celtique des époques antérieures est à présent bien faible. Preuve en est que George Zarnecki et Ron Baxter n'ont pas utilisé l'appellation d'entrelacs mais de « *Stafford knot* » dont l'origine serait vaguement celtique et apparentée aux moines de Lindisfarne[118].

D'un point de vue artistique, comme nous l'avons dit, Iona et l'ouest des Highlands sont restés fidèles à la tradition, l'école d'Iona, active entre le XIVe et le XVIe, va avoir un répertoire stylistique et iconographique proche des croix dressées irlandaises et proches du décor en arabesque végétal constituant celui des croix des Highlands, qui continua au XVIe siècle de tout miser sur l'utilisation en sculpture des entrelacs[119].

Une oeuvre qui peut être caractéristique de cette époque d'*« irréductibilité celtique »* est la harpe dite de la reine Mary ou *« clarsach »* (fig.39), datée du XVe siècle et actuellement conservée au National Museum of Scotland. Elle est typique de cette époque où les dissensions entre l'Angleterre et le reste des Iles Britanniques commencent à se faire ressentir, les chefs de clan gaéliques commencent à se faire faire des généalogies produites par un mélange de sources diverses voire opposées, entre des textes de lois, les cycles mythologiques celtiques ou classiques, l'hagiographie britannique et irlandaise ou des récits bibliques.

De récentes analyses pratiquées sur cette oeuvre a permis de mettre au jour des traces de polychromie rouge mettant en relief les entrelacs et les créatures mythologiques représentées avec un rehaut doré.

---

[114] FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.219.

[115] FORD, B., éd., 1992, p.163.

[116] situé à l'ouest de l'Angleterre

[117] http://www.crsbi.ac.uk/site/868/(consulté le 10-02-18)

[118] Ils disent également que cette forme d'entrelacs aurait été utilisé par des artisans apparentés à une « école d'Eardisley » sur d'autres fonts baptismaux à Chaddesley Corbett, dans le Worcestershire, à 75 km plus à l'est.

[119] LAING, L., et J., 1992, p.198.

D'un point de vue purement stylistique, cette fois, Heather Pulliam a signalé, en citant K.Steer[120], le palimpseste stylistique inhérent à cette oeuvre, notamment le griffon sur la partie supérieure, qui incorpore des éléments du livre de Kells dans le traitement des yeux, les entrelacs et palmettes sur la partie incurvée de la harpe qui présente « *des éléments insulaires, vikings et romans comme trouvés sur certaines sculptures de l'ouest de l'Ecosse et des Iles* »[121].

Les objets qui nous intéressent dans le cadre de ce chapitre sont effectivement des palimpsestes, impulsés par les visions de légitimation des chefs de clans, avec un style adapté à l'époque mais dont les archétypes iconographiques et stylistiques remontent à un passé lointain, tout comme le dit très justement Heather Pulliam « *les styles et les formes furent appropriées et modifiés, pointant vers le passé en même temps d'incarner le présent. [Ce sont des objets, qui par leur nature et leur histoire], résistent aux classifications et aux catégories* »[122] [123]. Dans le même faisceau d'idées, les dirk écossais, sorte de longs poignards brandis par les chefs de clans écossais, qui allaient être très largement répandus en Ecosse pendant la première moitié du XVIIIe (jusqu'à l'insurrection jacobite de 1745) et dont ces mêmes chefs faisaient décorer d'entrelacs et de motifs qu'ils faisaient remonter jusqu'aux Pictes. L'échec de l'insurrection jacobite, par la défaite de Culloden, en décembre 1746, allait mettre un terme à cette *«* seconde renaissance celtique *»*, un siècle et demi avant l'avénement du Celtic Revival mais contemporain à la redécouverte des sites celtiques par les antiquarians et à l'aube de la celtomanie telle que nous allons le voir dans la seconde section de ce chapitre.

Première section : les sources utilisées

Les sources importantes pour la compréhension de cette période de redécouverte sont des sources d'origine médiévale ou datant de la période moderne. La source principale, mais dont la fiabilité historique est remise en doute, dès le XVIe siècle, à cause d'un processus d'écriture largement influencé par la classe dirigeante et ce malgré quelques informations archéologiques fiables, est l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, écrit autour de 1136.

---

[120] STEER, K., 1977, p.185.

[121] PULLIAM, H., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.232

[122] PULLIAM, H., dans FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p.232.

[123] Elle montre l'exemple du Cathach de Columba exposé à la Royal Irish Academy alors que son reliquaire est exposé au National Muséum of Ireland, ou la cloche de St Conall Cael et de son reliquaire qui sont exposés dans deux sections différentes du même musée et qui tombent sous la juridiction de deux conservateurs différents.

Cet ouvrage, narré à travers douze volumes, relate la généalogie des rois d'Angleterre depuis une arrivée mythique de Troyens sur l'île jusqu'à la vie et le règne du roi Arthur. C'est ce dernier épisode qui va procurer un succès considérable au récit de Monmouth, traduit en France en 1155 et va donner naissance au mythe arthurien qui va prendre toute son ampleur sous le règne des Plantagenêt et qui ne cessera de croitre et d'étendre jusqu'à aujourd'hui, où le nom d'Arthur va totalement englober le cycle arthurien et la culture celtique en général.

C'est William Camden, en 1586 dans son ouvrage *Britannia*, qui va mettre en question de Monmouth et corriger la traduction du chroniqueur médiéval de Britons venant non pas de Brutus mais signifiant *« peints »* en référence aux *« hommes peints »* de Jules César. Il proposa d'ailleurs une autre origine pour les Britons, venant de Germanie, sous le nom de Gomoriens ou Cimbres (Cimbri)[124]. Camden sera élevé au rang des plus grands auteurs pour les Antiquarians, au même titre que les poètes de la Grèce Antique[125].

Le Livre des Invasions, que nous avons présenté dans le premier chapitre de notre étude, va également jouer un rôle à cette époque, ainsi que l'ouvrage du poète, metteur en scène et « académique » écossais George Buchanan, *Rerum Scoticarum Historia*, publié en 1582, où un ensemble nouveau d'ancêtres à l'Angleterre va faire son apparition, les Celtes seraient différents des Britons, qui viendraient de Gaule Belgique et des Pictes, dont l'origine serait à chercher dans les régions bordant la Baltique[126].

Seconde section : Entre Celtisme et Celtomanie au XVIIIe siècle : le phénomène Ossian et l'esthétique ossianique dans la peinture européenne au XVIIIe siècle.

Bien que les recherches sur le passé national britannique s'est effectué, comme nous l'avons vu, déjà à partir des XVIe et XVIIe siècles, le Celtic Revival ne va émerger réellement, en littérature et en arts plastiques qu'à partir du XVIIIe, avec cette lame de fond romantique qui balayera toute l'Europe. En Grande-Bretagne, cette vague va s'exprimer par cette vision nationale, empreinte d'un mysticisme et de mystère et un rejet de ce monde industriel qui commence à prendre de l'ampleur.

Ce rejet va se traduire par un retour à la nature, aux choses simples et surtout à un passé national que l'on héroïse, les artistes et intellectuels croient voir dans les premières fouilles archéologiques

[124] SWEET, R., 2004, p.124.

[125] NICOLSON, W., 1714, p.5.

[126] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p.237.

britanniques, dont nous parlerons dans la section suivante de ce chapitre, l'incarnation du monde arthurien ou des légendes et des histoires racontées au fil des siècles d'une terre embrumée, mystérieuse, où se côtoient bardes, druides, chevaliers et hommes à la peau peinte.

C'est dans cette ambiance que va surgir Thomas Gray et son Barde. Publié en 1757, « *The Bard : A Pindaric Ode »*[127] est un poème qui est considéré comme la première oeuvre du Celtic Revival et à la base de l'esthétique romantique en Grande-Bretagne[128]. Il nous raconte comment les troupes du roi d'Angleterre Edouard Ier, pendant l'invasion du Pays de Galles, rencontre le dernier barde gallois, qui invoque les esprits des morts et maudit le roi avant de se jeter dans la rivière Conwy. La publication n'eut pas le succès escompté, malgré une campagne enthousiaste par Walpole, certains lecteurs furent certes enthousiastes, mais la plupart de ses contemporains furent néanmoins perplexes, c'est le cas de Percival Stockdale ou de Dr Johnson, qui eurent des mots plus ou moins négatifs.

Si Stockdale qualifia le barde de Gray d'inintéressant, avec des références obscures et d'une *" fable et d'une narration tout aussi insipide"*[129] ou Dr Johnson qui "ronchonna"[130] un avis bien plus négatif, qualifiant l'oeuvre de ridicule et *"qu'il ne voyait pas quelle vérité elle pouvait bien propager, ni politique, ni sociale".* Mais à partir de décembre 1757, les avis furent bien plus enthousiastes, que ce soit dans la presse ou par ses contemporains, par Garrick ou par Stockdale, qui changea d'avis de manière assez intéressante.

La raison de ce « *late blooming success »* pour le Barde fut l'ignorance de la culture et/ou de la littérature galloise à la publication du texte par les salons littéraires londoniens. Mais son succès tardif va ouvrir un nouveau chapitre dans l'histoire littéraire anglaise et inspirer toute une génération d'artistes plasticiens. Parmi eux, Thomas Jones, dont l'esthétique de son oeuvre de 1774 (fig.40)[131] peut être proche de celle employée chez des artistes allemands comme Caspar David Friedrich[132] ou celle de P.J. de Louthenbourg (fig.41) où le barde est placé dans un environnement menaçant accentuée par une touche nerveuse notamment dans le traitement de l'eau.

---

[127] Publié chez Horace Walpole dans sa maison de Strawberry Hill, une maison emblématique du Gothic Revival (KETTON-CREMER, 1955, p.150-151)

[128] MCCARTHY, F. I., 1965, p.106.

[129] RADCLIFFE, D.H., 2013 (http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=34497) (consulté le 15-02-18).

[130] WILLIAMS, W.D, et alii., 1937, p.131-132.

[131] https://museum.wales/art/online/?action=show_item&item=1154 (consulté le 15-02-18).

[132] Ce qui est intéressant dans cette oeuvre de Jones, qui mêle une esthétique romantique à des aspirations nationales, est que Jones l'a effectué au firmament de sa carrière, à l'époque où il était directeur de la Society of Artists (qui deviendra la Royal Academy of Artists) et qu'il adoptait une peinture d'histoire centrée sur la mythologie et la littérature.

Le poème va être source d'inspiration pour de multiples productions, que nous étudierons plus tard dans ce chapitre mais va engendrer un phénomène littéraire international, Ossian.

En 1760, James MacPherson, un jeune écrivain écossais, publie *Fingal*, un recueil de poèmes, qui selon lui, est une traduction fidèle d'une épopée réalisée au IIIe siècle par un barde nommé Ossian, fils du héros celtique Fionn, et qu'il a retrouvé en collectant des chansons et des récits traditionnels en Ecosse et dans les Hébrides. Si Macpherson déclare que c'est une épopée, la publication est composée de courtes phrases en prose, avec des personnages comme le vieux barde aveugle Ossian, son père Fionn, le fantôme de son fils Oscar et l'aimée de ce dernier Malvina. Malgré ces personnages, il n'y a pas de narration et malgré que l'on sait que ces personnages traversent des épreuves et des batailles, on ne sait pas ce qu'ils les ont causé, tout comme nous l'avons pas d'informations sur la religion, la culture ou l'environnement des personnages, et s'il y a des bâtiments, il n'y a pas de descriptions.

Malgré toutes ces « lacunes descriptives », Ossian est un paradoxe, car si d'une part, il y eut, dés la publication, un débat sur l'authenticité de cette oeuvre qui va s'amplifier au fil des années, et d'autre part, malgré le fait qu'Ossian sera révélé comme une fraude, il va être un best-seller partout en Europe, aussi bien en littérature qu'en art, avec une influence explicite ou implicite sur la culture romantique européenne, *« les publications de Macpherson seront un passage fondamental dans le passage vers l'esthétique romantique*[133] *»* avec cette insistance *« sur le coeur et non la raison, le sentiment et non la raison, chantant les chants de la mélancolie »*[134].

Mais cette aura ossianique va avoir ses détracteurs, on va questionner dés la publication de l'ouvrage son authenticité. Les historiens irlandais de l'époque s'insurgèrent contre cet Ossian écossais, argumentant que leur héritage se faisait réapproprier, bien que nous savons que le fond épique celte fut composé en Irlande comme en Ecosse. Cette « *fraude ossianique* » prit de l'ampleur, Dr Samuel Johnson poussa le premier l'accusation de fraude en écriture.

Charles O'Conor, un des membres les plus importants de la Royal Irish Academy, mit aussi en doute l'authenticité du récit ossianique en 1775. La controverse ne va faire qu'enfler, devant le refus de Macpherson de présenter ses manuscrits et ses sources et à la mort de Macpherson en 1796, le

---

[133] THIESSE, A.M., 2018 (https://www.histoire-image.org/fr/etudes/mythe-ossian?i=35&oe_zoom=89&id_sel=89) (consulté le 24-02-18)

[134] OKUN, H., 1967, p.329.

Committee of Highland Society dut entreprendre une enquête pour trouver le fin mot de cette histoire et rendit son rapport en 1805, dans lequel il conclut à une fraude[135].

Malgré tout, il va y avoir une *Société Ossianique*, existant entre 1853 et 1863, dont le manifeste était de promouvoir la langue gaélique et de publier les poèmes de Ossian, mais la brouille qui existe entre cette société et la *Société Archéologique Irlandaise* mènera la *Société Ossianique* à sa perte, en plus de disputes de personnalité à l'intérieur de la société[136].

Le personnage d'Ossian va se greffer sur l'archétype du barde comme l'avait représenté P.J. de Loutherbourg (fig.41). Il existe une esthétique ossianique, proche de celle que l'on peut trouver dans le romantisme, une esthétique vaporeuse, mystérieuse, avec ce grand attachement pour des environnements tortueux ou de tempête . Cette esthétique s'est propagée partout en Europe à la charnière entre le XVIIIe et le XIXe, avec une grande popularité en Scandinavie ou en Allemagne, comme on peut le voir dans les productions de Nicolai Abildgaard avec *Fingal voyant les fantômes de ses ancêtres dans la lumière de la lune* (1778) (fig.42), de manière plus flagrante dans *Ossian aveugle chantant son chant de cygne* (1785) (fig.43), mais aussi chez Philipp Otto Runge, qui eut imaginé un titanesque cycle de peintures ossianiques, mais qui ne restés qu'à l'état de dessins[137] (fig.44)

Ossian va être évidemment très populaire dans les Iles Britanniques, dés 1772, Alexander Runciman va peindre un grand cycle de peintures sur le thème d'Ossian à Penicuik House à Midlothian (Ecosse), le *Ossian Hall*, dont seuls les dessins et descriptions nous sont parvenus, fut détruit dans un incendie en 1899[138]. Runciman, qui était inspiré par Fuseli, qu'il avait rencontré en Italie en 1767[139]. A Londres, Angelica Kauffmann va présenter à la Royal Academy Exhibition de 1773 un tableau portant le titre *Trenmor et Inibaca*, deux personnages tirés de Fingal, et une autre oeuvre à celle de 1779[140] (fig.45).

---

[135] Mais certains travaux récents tendent à nuancer cette sentence, qui n'eut comme on le sait, pas beaucoup d'influence sur l'aura que va avoir Ossian dans les arts visuels dans les Iles Britanniques et en Europe.

[136] SOMERVILLE-WOODWARD, R., (http://www.ucd.ie/pages/99/articles/somewood.html) (consulté le 1-03-18)

[137] OKUN, H., 1967, p.343.

[138] OKUN, H., 1967, p.331.

[139] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.242.

[140] OKUN, H., 1967, p. 334.

Mais ce sera en France que l'esthétique ossianique va prendre toute son ampleur, bien qu'adopté tardivement, la prise de pouvoir de Napoléon Bonaparte et la mise en oeuvre de son programme de propagande impériale va propulser Ossian aux premières sphères de la visibilité artistique.

L'explication de ce phénomène, surtout sur le continent, est qu'elle n'avait pas d'autres sources culturelles que les sources gréco-romaines, la publication des textes attribués à Ossian ouvrira la porte à un autre patrimoine culturel, celui des Celtes ou des Germains.

Napoléon était un très grand admirateur d'Ossian, connu pour avoir une copie de son cycle lorsqu'il était sur les champs de batailles. Il commanda au Baron Gérard et à Anne-Louis Girodet deux tableaux ossianiques pour la Malmaison. Si le tableau du Baron Gérard, *Ossian évoque les fantômes au son de la harpe (1801)* (fig.46) était plus dans l'esthétique ossianique, mystérieuse, embrumée et remplie de références scandinaves, celui de Girodet, *Ossian recevant les fantômes des héros français* (1802) (fig.47) était bien plus ouvertement politique[141].

Elle fut présentée au Salon de 1802[142] et commentée très largement (cfr. annexe 2) . On y voit au centre de la composition, un Ossian déifié, auréolé d'une lumière divine, recevant les généraux français tombés au combat, dans un paradis entre christianisme et mythologie nordique. Les généraux sont surmontés par une Victoire non ailée vêtue à l'antique, de rouge et de bleu, et ils tiennent un faisceau de palmes sur lequel repose un coq triomphant, auréolé de lumière qui tient en échec un grand aigle qui semble fuir, ce qui serait une allusion à la victoire du Premier Consul sur les Autrichiens en 1800, que l'on croit apercevoir au second rang, de profil, à moitié dans la pénombre.

Du côté d'Ossian, c'est une atmosphère rayonnante où se mêlent des figures celtiques, comme Cuchulainn ou une pléiade de figures mythologiques nordiques ou celtiques, que ce soit cette rivière féminine au pied des soldats ou dans le côté supérieur du tableau, des figures à peine esquissées, donnant cette ambiance vaporeuse au tableau.

L'Académie Celtique et le panceltisme.

La figure d'Ossian va se perpétuer tout au long de l'Empire et ce dans tous les domaines de la culture, une *Académie Celtique* va voir le jour le 9 germinal an XII (30 mars 1804) sous l'égide de Jacques Cambry, écrivain breton et fervent celtomane et Jacques le Brigant « *le prince des celtomanes* » sous le « *haut patronage* » de Napoléon. Cette académie, dont fera partie Girodet,

---

141 FOWLE, F., dans FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p.242.

142 Si le tableau de Girodet était l'attraction ossianique du Salon de 1802, nous savons qu'il y eut un autre tableau de type ossianique exposé au Salon cette année-là, « Gaul et Evirchroma » par Mme Franque.

publiera divers articles sur les monuments dits celtiques, sur l'étymologie ou pour une filiation nationale avec les Celtes ou les Gaulois, en défendant l'idée que la langue celte, et principalement le breton, était la langue primitive de l'humanité. Elle gardera ce nom pendant toute la période impériale pour ensuite devenir la Société des antiquaires de France.

Le catalogue des Salons durant la période impériale comptabilise 14 oeuvres connues comme ossianiques présentées au Salon, mais l'aura ossianique se perpétuera bien après la chute de Napoléon et continuera d'inspirer les artistes jusqu'au XXe siècle. On compte encore 29 oeuvres connues présentées au Salon des Artistes Français jusqu'en 1887[143], Alexandre Cabanel peindra sa Druidesse en 1868 (fig.48) et il y eut un « *pic celtisant* » durant le Second Empire, où il prit une forme bien plus nationaliste. Dans les iles Britanniques, enfin, la figure d'Ossian se perpétuera jusqu'au XXe siècle avec Carmichael et son *Ossian and Malvina* (1928) (fig.49).

Si nous avons pu voir qu'en littérature et en arts plastiques, la celtomanie a pu s'incarner dans la figure d'Ossian, dans les autres sphères de la société, cette *« celticité »* paraît confuse ou paraît se mêler à des mouvements politiques de même envergure, à savoir ces aspirations nationales à englober un ensemble de territoires partageant un héritage culturel ou linguistique, autrement dit les mouvements suffixés en pan- (pangermanisme, panslavisme, panarabisme et dans ce cas-ci panceltisme).

Comme le fait remarquer très justement Berresford Ellis, le panceltisme (et l'héritage celtique en général) est d'abord paradoxal entre son influence disproportionnée et la taille relativement réduite du mouvement en tant que tel.

Comme le sera le Celtic Revival, il est le fait d'un groupe d'intellectuels, d'artistes et personnes engagées réunis aux quatre coins des terres celtiques qui militent avec ferveur pour propager à travers leurs actions et/ ou leurs oeuvres, l'idée du panceltisme[144].

Nous sommes en accord avec le caractère interdisciplinaire et intermédial que souligne Berresford Ellis, un caractère qui va transparaitre dans les mouvements contemporains ou postérieurs à ce phénomène comme le Celtic Revival, mais aussi dans le mouvement des Arts & Crafts, contemporain du premier, qui se côtoient et échangent à plusieurs niveaux différents.

---

[143] http://salons.musee-orsay.fr/index/oeuvres/50?sort=li.annee%2An.oeuvre_titre%2Aexp.nom_prenom&order=asc (consulté le 5-03-18)

[144] BERRESFORD ELLIS,P., 1993, p.14.

Le panceltisme, comme d'autres mouvements en pan-, s'est intéressé d'abord à la question fondamentale de l'identité (qu'est-ce qu'un celte ?). Cette question fut largement éclairée par Edward Llhuyd, antiquarian de son état mais qui va définir les caractères fondamentaux de ce panceltisme, à savoir ses racines linguistiques[145], en exposant que *« les celtes sont un groupe de peuples qui parlèrent ou parlent encore actuellement des dialectes d'une certaine famille, appelée les langues celtiques »*[146].

D'une racine linguistique, des intellectuels vont fonder en 1900 le Congrès Panceltique (*Pan Celtic Congress*), successeur d'autres rassemblements politiques n'ayant pas perduré. Ce Congrès a reconnu en 1904, par ce critère linguistique, qu'il existait six nations celtiques ayant perduré jusqu'à l'époque contemporaine et qui reconnaissent un héritage culturel commun : la Bretagne (*Breizh*), les Cornouailles (*Kernow*), l'Irlande (*Eire*), l'Ile de Man (*Ellan Vannin*), l'Ecosse (*Alba*) et le Pays de Galles (*Cymru*).

Un aspect important dans l'agenda politique panceltique est la souscription à l'idée d'autogouvernance de toutes les régions celtiques, à des degrés différents, selon les sensibilités politiques, depuis le souhait de maintenir et d'améliorer les liens culturels entre les six (et puis neuf) nations celtiques à l'intérieur des institutions politiques actuelles jusqu'aux revendications les plus radicales . On navigue toujours entre un mouvement d'ordre culturel et un mouvement socio-politique[147].

Pour tenter d'être bref, dans le cadre de cette étude, nous n'allons pas discuter en profondeur des origines historiques ou des implications du panceltisme dans chacune des terres celtiques[148], nous allons plutôt présenter brièvement les grands jalons de ce mouvement, aussi bien les interventions clés, les revues et les associations d'importance jusqu'au premier quart du XXe, les événements

---

[145] Nous allons aussi voir, dans la troisième section de ce chapitre, que Llhuyd va être un des premiers à utiliser le mot de « Celte » pour parler des populations pré-romaines, et non plus le terme de « britton » ou « peuples de l'Age du Fer » comme c'était l'usage jusqu'à alors.

[146] BERRESFORD ELLIS, P., 1993, p.19.

[147] Berresford Ellis nuance d'ailleurs le terme qu'il emploie de mouvement social en se référant à la sociologie et en insistant sur un juste fait que le panceltisme est un mouvement intellectuel, qui n'a pas dans sa généralité (en ne comptant pas l'exception irlandaise), constitué un mouvement général massif, dans lequel les foules sont acquises à la cause.

[148] Peter Berresford Ellis a consacré son ouvrage, référence pour cette section, sur le mouvement du panceltisme en allant bien plus en profondeur sur tous les aspects du mouvement. J'invite donc le lecteur intéressé à le consulter pour plus d'informations.

postérieurs seront cités à titre d'exemple dans le dernier chapitre de notre étude, consacré aux événements et productions ayant été faites en dehors de notre cadre chronologique strict.

Si on peut retracer l'origine de ce sentiment national dans les grandes épopées galloises ou dans les différentes invasions et guerres ayant affecté les différentes terres celtiques, l'origine du mot panceltisme remonte à George Buchanan[149] d'une part et à Edward Lhuyd d'autre part. Lhuyd, qui a dans son *Archaeologia Britannica*, publié à Oxford en 1707, fait une distinction claire entre le mot « Celtes » qu'il réintroduit dans le langage courant[150] et le mot « Brittons ». Un événement qui peut faire date dans le panceltisme, c'est évidemment, comme nous l'avons vu, la publication d'Ossian par James McPherson, qui fit l'effet d'une authentique déflagration dans le monde artistique et intellectuel européen, malgré le fait qu'il s'est agi d'une escroquerie.

Un élément historiographique à prendre en compte est l'apparition de revues panceltiques[151], attachés aux rassemblements des différentes ligues affiliées au mouvement, tels *The Celtic Magazine* (1875-1888), *The Celtic Monthly* (1888-1893), *Celtia* (1900-), *The Celtic Review* (1903-1916) ou *la Revue Celtique* (1867-), fondée par Charles de Gaulle, dont le but était de propager l'idéologie panceltique et de ressusciter les langues celtiques, en décadence pour la plupart d'entre elles.

Mais un personnage important pour l'histoire du panceltisme est l'oeuvre de Charles de Gaulle, oncle du fondateur de la Ve République Française. Bien qu'originaire de Valenciennes, il se passionna, à travers les écrits du vicomte De La Villemarqué, pour les langues celtiques (il apprit le gallois, le gaélique et le breton) mais une maladie le cloua au lit sans pouvoir poser un pied dans ces territoires qu'il affectionnait tant. Il va se rapprocher de mouvances politiques régionalistes de Bretagne, comme l'*Association Bretonne*[152] dont un des auteurs proéminents, Alexis-François Rio, eut une très grande influence sur De Gaulle et qui fit murir ses idées régionalistes pour la Bretagne.

Son ouvrage *Les Celtes au dix-neuvième siècle : Appel aux représentants actuels de la race celtique* publié en 1864 eut l'effet d'une déflagration avec une influence énorme dans le monde pan-celtique. De Gaulle appelait à une « union celtique » aussi bien politique que culturelle. Il était aussi

---

[149] connu pour son *Rerum Scoticarum Historia* comme nous l'avons vu auparavant.

[150] Une controverse existe sur la parenté du mot « Celtes » entre les partisans de Lhuyd (principalement dans le monde anglo-saxon) et les partisans de l'abbé breton Pezron, qui aurait en 1703, créé ce mot, dans la vogue celtisante qui agite le continent. Les partisans de Lhuyd reprochent à Pezron un travail pas assez scientifique.

[151] BERRESFORD ELLIS, 1993, p.56.

[152] une organisation qui avait existé sous la Révolution mais qui avait dû se reformer dans la clandestinité en 1843, elle réclama un retour à une Bretagne autonome. Cette association politique fut supprimée par les autorités françaises en 1858.

le premier à proposer une langue commune pour tous les peuples celtiques, pour se débarrasser de l'influence anglaise ou française. « *L'union fait la force*[153] » déclara-t-il en appelant à une plus grande collaboration entre les associations celtiques. Par son travail, il aida à structurer ce monde pan-celtique afin de le rendre plus crédible face aux grands bouleversements politiques et sociaux présents et futurs.

Troisième section : les Antiquarians, Stonehenge et Avebury.

L'étude de l'histoire britannique avant l'arrivée de Rome, comme le feront les antiquarians, était perçue au XVIIIe comme une pratique étrange, employant « *un injustifiable degré de spéculation* »[154]. Les historiens de l'époque étant dans l'optique que l'histoire de leur nation commençait avec Rome. La discipline des antiquarians était une discipline interdisciplinaire, mêlant sources bibliques, les premières techniques d'archéologie sur le terrain et les techniques de philologie et de critique textuelle héritées de l'humanisme[155].

Pour les historiens de l'époque, attachés comme Robert Atkyns, à une histoire des institutions, des lois et de la généalogie des propriétés foncières, l'histoire de la Grande-Bretagne pré-romaine présentait peu d'interêt. Il existait, dans ces disciplines, une tension intrinsèque entre un sens de l'héritage romain et une fierté patriotique vis à vis des « britons » résistant à l'invasion romaine[156].

En général, cette admiration pour Rome et son « caractère civilisateur » était bousculée par cette fierté vis à vis de la force de résistance des « Britons ». Si Rome était perçue comme civilisatrice ou corrompue, dépendant de l'époque et des auteurs, le « Briton » était symbole de vertu, courage et de résistance naturelle.

Philippe Morant parlera de Boudicca comme d'une « *femme d'armes d'une bravoure exemplaire, qui provoquée par les usages non-naturels et brutaux des Romains […] fit un effort exemplaire pour se délivrer de leur joug* » (« *a brave virago*[157] *who when provoked by the unnatural and brutish senses of Romans […] made a exemplary effort to shake off their yoke* »)[158].

---

153 DE GAULLE, C., 1864, p.53.

154 SWEET,R., 2004, p.119.

155 Ibid

156 Ibid

157 Une forme inusitée de woman (femme).

158 SWEET, R., 2004, p.122.

De plus, ces recherches pour retracer l'histoire de leur nation soulignent *« le procédé par lequel l'histoire nationale et l'identité nationale sont construites et soulignent les différences entre les différentes parties des Iles Britanniques »*[159]. Une identité nationale, certes, mais d'abord anglaise, politique et rhétorique[160], à l'heure où l'Empire Britannique est en pleine phase d'expansion et dont le sens national le plus fort est à trouver dans les autres parties des Iles, comme l'Ecosse, le Pays de Galles et l'Irlande.

Un autre élément à apporter serait le fait que, dans cette société intellectuelle marquée par une ferveur pour le Grand Tour, on encourageait tout autant à rester et à prendre conscience de sa différence, comme le dira le Dr Samuel Johnson *« un homme n'ayant pas été en Italie sera toujours conscient d'une infériorité mais le gentilhomme qui n'a pas eu l'opportunité de voyager peut trouver des vertus positives à cette insularité. Les étudiants d'antiquités nationales (domestic antiquities) devraient exploiter le capital de la vertu patriotique qui est due à rester à étudier les monuments du passé national plutôt que de voyager afin de voir les ruines d'une terre étrangère »* Rosemary Sweet souligne une nouvelle fois le fait que ces actions étaient fermement pétries dans un agenda patriotique, car les antiquités illuminent l'histoire et que l'histoire d'une nation fait son identité[161].

Du point de vue de l'archéologie celtique naissante, on commença à avoir une fascination pour les druides, qui s'infusa dans la classe intellectuelle de l'époque et particulièrement chez trois hommes : le révérend John Ogilvie et les antiquarians et archéologues tâtonnants John Aubrey (folkloriste de son état) et William Stukeley.

Ces derniers, qui entreprirent les premières fouilles archéologiques en Angleterre, n'avaient pas encore les protocoles archéologiques actuels et en l'absence d'un canevas chronologique, conséquence d'un manque de système rationnel de classification, toute trace matérielle retrouvée était liée aux druides. La celtomanie et la fascination, voire l'obsession que certains vouent aux druides, n'accentuèrent cet mélange entre Celtes, druides et monuments.

---

[159] SWEET, R., 2004, p.119

[160] SWEET, R., 2004, p.120.

[161] SWEET, R., 2004, p.36.

Comme nous le verrons dans la section suivante, ce mélange confus et hétéroclite de monuments comme Stonehenge, druides et culture celtique va entrainer un des branches vivaces du groupe revivaliste britannique, à savoir le néodruidisme, alimenté par une littérature où le druide aura la place principale et illustrée très abondamment partout où la celtomanie s'incarnera.

A propos de Stonehenge et Avebury, le pionnier de cette fièvre néodruidique fut John Aubrey et son ouvrage *Monumenta Britannica*, qui repose sur une tradition iconographique et historiographique remontant jusqu'en 1130 avec la première mention du site de Stonehenge par Henry de Huntingdon[162] où il parle de *« Stanenges, où des pierres d'une taille magnifique ont été érigées… »*.

Cet ouvrage, qui reste une référence, fut, comme le précise Miranda Aldhouse-Green, le catalyseur en Angleterre, de cette fièvre montante pour tout ce qui attrait aux celtes et aux druides. Aubrey renforça de plus cette lignée iconographique liée à Stonehenge et qui va imprégner tout le mouvement romantique, donnant aux druides et à la culture celtique cette vision mystérieuse, embrumée voire mystique qui perdure encore aujourd'hui.

William Stukeley, fervent adepte des théories d'Aubrey et connu par ses disciples comme le *« père des antiquités britanniques »*[163] va associer de manière plus intense non seulement le site de Stonehenge, dont il va *« fouiller »* une grande partie du site, *« mais aussi tous les tertres funéraires datant pourtant du Néolithique et de l'Age du Bronze sont à relier aux Celtes ou aux druides »*[164]. Fervent celtomaniaque, notamment à partir de 1740, où il appose le nom Chyndonax[165] (fig.50) au frontispice de son livre Stonehenge, publié la même année.

Malgré cela, Stukeley n'avait pas une réputation de grande rigueur scientifique ou historique au sein des antiquarians, John Whitaker, antiquarian spécialiste de la ville de Manchester, trouvait « *la méthodologie de Stukeley suspecte […] malgré le fait que ses extravagances peuvent occasionnellement frôler l'étincelle de génie, une chose qui n'est pas forcément l'apanage des antiquarians britanniques* »[166]. Stukeley était donc marginalisé au sein de la discipline et représentait « *le pire extrême de l'antiquarianisme spéculatif* »[167], pour la discipline, son « pire crime » était de considérer des conjectures ou des sujets controversés comme parole d'évangile.

---

[162] CHIPPINDALE, C., 1983, p.20.

[163]FOWLE, F., dans FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p.239.

[164] ALDHOUSE-GREEN, M., 1997, p.142.

[165] un nom soi-disant retrouvé sur une inscription bourguignonne en 1623.

[166] SWEET, R., 2004, p.21.

[167] SWEET, R., 2004, p.21.

Les vingt dernières années de sa vie furent de plus en plus marquées par ces connotations druidiques, emplissant son oeuvre écrite[168] et iconographique comme les nombreuses gravures et dessins de druides ou de cérémonies druidiques. Il n'est donc pas pas très surprenant que les cercles néodruidiques qui vont fleurir à cette époque vont considérer Stukeley comme leur père spirituel et un acteur principal du renouveau druidique au XVIIIe siècle.

Cette ferveur qui s'est emparée de la classe intellectuelle n'était pas homogène, quelques savants restèrent en marge de ce phénomène, comme Henry Rowlands ou le Dr Samuel Johnson, qui était assez critique de cette ferveur, notamment lors de son voyage en Ecosse et dans les Iles Hebrides en 1773, et souligne la redondance de la formule druidique en architecture, qui en perd toute fraicheur et toute valeur artistique *« Aller voir un temple druidique consiste seulement à constater que ce n'est rien, car il n'y a ni art, ni puissance là-dedans : et en voir un seul est tout à fait suffisant »*[169] [170].

Quatrième section : le néodrudisme : sociétés, personnalités et image du druide à l'époque romantique.

Dans ce terreau fertile d'ossianisme et de ferveur celtomanique, le néodruidisme émergea dans un chaos mêlé d'une vision romantique du druide et d'un nationalisme celtique qui, comme nous l'avons vu, commença à prendre forme dans les différentes terres celtiques, avec le nationalisme gallois qui était, à cette époque, le plus vivace.

Selon Michel Raoult, le néodruidisme britannique se concentre en 3 branches, celui du D.O (*Druid Order*) créé le 22 septembre 1717 à l' Apple Tree Tavern de Londres par John Toland[171], ami d'Aubrey et celtomane comme lui, l'A.O.D (*Ancient Order of Druids*) créé le 28 novembre 1781 à la King's Arms Tavern par Henry Hurle[172]et enfin le Gorsedd de l'Ile de Bretagne (*Gorsedd Beirdd Ynys Prydain*) créé en 1792 à Primhose Hill par Iolo Morganwg[173], un personnage qui va nous entretenir un peu plus tard dans cette section.

---

168 dédiés à la princesse Augusta de Saxe-Cobourg, antiquarian amateur, en tant que *« Vélléda, Archidruidesse de Kew »*

169 ALDHOUSE-GREEN, M., 1997, p.144.

170 JOHNSON, S., 1786, p.120.

171 RAOULT, M., 1980, p.47.

172 RAOULT, M., 1980, p.51.

173 Elles sont teintées, selon Raoult, d'une « couleur socio-politique » différente, Toland étant plus anticlérical et contestataire, Hurle plus social et mutualiste et Morganwg plus nationaliste.

Au point de vue artistique, nous pouvons constater que le romantisme druidique a trouvé droit de cité dans la littérature du XVIIIe et du début du XIXe, avec des auteurs comme Thomas Gray, que nous avons déjà introduit dans notre section sur l'esthétique ossianique, William Wordsworth[174] et surtout William Blake, dont nous parlerons brièvement un peu plus tard.

C'est à cette époque que le druide se trouva enveloppé de cette brume mystique si particulière et si attachée au romantisme britannique[175]. De ce terreau de ferveur druidique, va surgir quelques personnages atypiques qui vont définir cette branche néodruidique, comme Iolo Morganwg et William Price.

Iolo Morganwg (1747-1826) ou Edward Williams de son vrai nom, a commencé comme tailleur de pierre dans son comté natal de Glamorgan (à l'extrême sud du Pays de Galles)[176].

En 1773, pour une raison qui nous est inconnue[177], on le retrouve à Londres et rencontre Owen Jones[178], un antiquarian d'origine galloise, qui est très impliqué dans la promotion et le maintien de la langue galloise. Il l'intègre dans une société de promotion de la littérature galloise, la Gwyneddigion Society[179], fondée en décembre 1770 par un groupe d'expatriés gallois vivant à Londres, dont faisait partie Jones.

En 1777, il retourne au Pays de Galles et se met à produire ses premières forgeries, qui vont lui amener à prétendre, imprégné et excité par cette fureur druidique, que les bardes de sa région étaient, documents à l'appui, les descendants des druides de l'époque celtique. Il crée ainsi le Gorsedd de l'Ile de Bretagne et le cérémonial faisant partie de l'Eisteddfod gallois (fig.51)[180] [181].

---

[174] Ecrivain qui, avec Samuel Taylor Coleridge, incarne le plus la sensibilité romantique en littérature en Grande-Bretagne. Il prônait un sens de l'émerveillement dans la nature et *« la perception de la nature dans tous ses aspects élémentaires et dans toutes les sentiments et les passions de l'homme »* . Dans le Prélude (1799-1805), il insiste sur le côté sombre du druide.

[175] Une image qui dépassera les frontières, J-J Rousseau louera les qualités patriotiques du druide, comme symbole d'une société non corrompue par le commerce et la civilisation dite moderne

[176] La région de Glamorgan va abriter de nombreux « bardes » ou « druides », Iolo Morganwg et William Price en seront certes les plus flagrants représentants, mais on comptera de nombreuses personnes, de toutes catégories socio-professionnelles, vont se définir comme tels.

[177] peut-être pour promouvoir ses écrits ou comme le suggère Miranda Aldhouse-Green comme maçon

[178] Owen Jones (1741-1814), père d'Owen Jones (1809-1874), architecte et théoricien de l'ornement et de la couleur, qui a laissé à la postérité sa Grammaire de l'Ornement, source d'inspiration pour de nombreux artistes, dont notamment ceux du Celtic Revival, et dont nous parlerons brièvement dans le prochain chapitre.

[179] La particularité de cette société était l'obligation pour ses membres de parler le gallois et de savoir chanter. Son but était de promouvoir la culture galloise et de promouvoir les eisteddfodau (assemblées galloises)

[180] ALDHOUSE-GREEN, M., 1997, p.154.

[181] Il était peut-être sans savoir que l'Eisteddfod était véridiquement une tradition galloise remontant au XIIe siècle, où elle était une sorte de commission de régularisation des productions artistiques et littéraires des bardes gallois, présente à la fin du Moyen Age dans toutes les villes du Pays de Galles, et tombée en désuétude depuis des siècles.

Ses forgeries ne furent découvertes qu'après sa mort, mais le fait de produire des forgeries était commun à l'époque dans ce milieu. Les faussaires et les personnages comme Morgannwg, malgré l'empreinte qu'il a pu laisser sur le nationalisme gallois à cette époque et sur la littérature en langue galloise, ne faisaient que profiter d'un contexte scientifique avec une archéologie tâtonnante, avec un canevas méthodologique n'étant pas celui qui existe aujourd'hui, profiter de ce phénomène de folie druidique pour impulser un agenda.

William Price, à présent, est incontestablement la figure pivot de ce mouvement néodruidique et une des figures les plus atypiques de l'Angleterre victorienne. Né en 1800 à Rudry, dans le Glamorgan, a été élevé dans une ambiance qui, aux yeux des contemporains, pouvait être considérée comme scandaleuse.

Son père, William Price Sr., un révérend anglican ayant étudié à Oxford avait épousé une femme de chambre sans études, leur différence de classes sociales était déjà sujet à controverse dés leur mariage. Le père fut atteint d'une maladie mentale qui l'entraîna vers la folie, alternant entre des accès de rage et des déplacements erratiques à travers la campagne galloise. William Price commença néanmoins par être un excellent étudiant et voulut, en dépit des avis de sa famille, entreprendre une carrière médicale[182]. Il s'installa à Londres en 1820 et devint, quelques années, membre du Royal College of Surgeons of England. En 1823, après être revenu au pays, il devint le médecin en chef pour une famille d'industriels aisés possédant des mines de fer à Treforest[183] et prit part à des mouvements chartistes[184]. Il prend pleinement part au mouvement nationaliste gallois en 1834[185] et prononça un discours enflammé sur l'histoire galloise à l'Eisteddfod et entretient une relation très amicale avec Iolo Morgannwg. Il rencontra au cours de sa vie de nombreux échecs financiers, l'échec de la construction d'un musée druidique et d'une école en 1838 mais devant son échec, publia un article virulent contre la bourgeoisie galloise l'accusant d' « *ignorer leurs immortels progéniteurs, à qui ils devaient leur existence en tant que peuple civilisé* »[186]

A l'instar de certains artistes et critiques d'art sur le continent, ses convictions politiques et sociales lui valurent quelques échauffourées avec le gouvernement de Londres. Son engagement vis à vis du

---

[182] POWELL, D., 2005, p.13

[183] Treforest, dans le sud du Pays de Galles, était connue à l'époque pour être une ville révolutionnaire, proche des sensibilités de gauche et des mouvances nationalistes galloises.

[184] Le chartisme étant une sensibilité politique en vogue dans les années 1830-1840 demandant le suffrage universel masculin individuellement de son statut social ou économique.

[185] POWELL, D., 2005, p.31.

[186] HUTTON, R., 2009, p.254.

mouvement chartiste était connu et il devient un des chefs de file de ce mouvement qui se propageait tel un feu de broussaille à travers tout le Royaume-Uni. Au Pays de Galles, une véritable insurrection armée se mit en place et Price y contribua financièrement, notamment, selon *« des sources gouvernementales »*,[187] en acquérant un certain nombre de pièces d'artillerie. Ces armes furent utilisées dans le Newport Rising de 1839, où les troupes anglaises massacrèrent les insurgés gallois. Price sentant la répression fondre sur lui, prit la fuite et partit en exil en France, déguisé en femme[188].

C'est lors de ce premier exil en France, entre 1840 et 1842, qu'il trouva sa vocation druidique, devant une stèle gréco-romaine exposée au Louvre qu'il interprète, maladroitement, comme une stèle druidique où était inscrite, entre autres choses[189], une prière à la lune et aux étoiles.

A son retour, il se proclame druide et fonde un groupe qui attire quelques personnes, c'est à cette époque qu'il commence à avoir une apparence assez peu conventionnelle pour l'époque, comme on peut le voir sur une photographie de 1886 (fig.52) ou sur une lithographie réalisée en 1889 (fig.53) ou sur un tableau posthume, daté de 1918 et réalisé par A.C. Hemming (fig.54), représentant sa tenue composée d' une toque de renard, un ensemble d'une teinte vert émeraude avec la taille mise en évidence par une bande de tissu rouge[190]. Lors d'une de ses cérémonies en mai 1881, il va faire venir une troupe de femmes habillées en Grâces[191], peut-être comme celles que Kate Pragnell photographiera en 1905 en Angleterre (fig.55) et dont nous reparlerons très brièvement en fin de sixième chapitre.

La fin de sa vie sera marquée par des ennuis judiciaires[192], par les conférences qu'il peut donner et par la mise en oeuvre d'une mythologie littéraire, comme le fera Blake.

---

[187] Face à ces sources gouvernementales, nous devons évidemment faire preuve de distance critique, nous n'avons pas dans le cadre de cette étude, pu prouver de manière effective que Price ait effectivement acquérir ces pièces d'artillerie.

[188] HUTTON, R,, 2009, p.254-255.

[189] Sur cette stèle, il crut aussi interpréter une supposée prophétie d'un ancien druide, nommé Alun, d'un type messianique, et qui prophétiserait l'arrivée d'un sauveur pour le peuple gallois et le délivrerait de l'emprise anglaise. Evidemment, ses biographes et les spécialistes de la discipline s'accordent à dire que cette prophétie n'est que pure fiction, c'est notamment le cas de Ronald Hutton.

[190] Il arrêta d'ailleurs à cette époque de se couper les cheveux ou la barbe. Dans le tableau de 1918, on le représente chaussé, alors que l'on sait que Price mettait un point d'honneur à se déplacer pieds nus.

[191] HUTTON., R., 2009, p.282.

[192] Il sera arrêté pour avoir voulu incinérer son fils mort prématurément, mais profitant d'un vide juridique dans la législation britannique sur ce point, il fut acquitté. Cette affaire fit jurisprudence et impulsa le mouvement de l'incinération en Grande-Bretagne avec le Crematory Act de 1902.

Les illustrations druidiques

D'un point de vue artistique, les druides ont été illustrés de diverses manières et ce à travers toute l'Epoque Moderne, ces illustrations ont accompagné ce mouvement néodruidiste et va conditionner l'image du druide, d'abord par l'apport du romantisme et des recherches des antiquarians, comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi, nous le rappelons, jusqu'à aujourd'hui.

L'image du druide prend forme d'abord par la figure du sylvanus ou Green Man, une figure ornementale remontant au XIVe siècle et popularisée par les grotesques en Europe au XVIe.

Les premières représentations connues de druides dans la littérature furent celles représentées dans *Jani Anglorum Facies Altera* de John Selden (1610) et sur le frontispice de l'ouvrage d'Elias Schedius[193], *De Dis Germanis* (gravé à Amsterdam en 1648 et publié par Louis Elzevir) (fig.56), on y représente à l'avant-plan à gauche, un druide couronné de chêne, les yeux fermés et la barbe fleurie, vêtu d'une robe longue qui couvre un habit effrangé au genou et lui couvrant les bras, le tout ceint par une fine bande de tissu nouée à la taille. Il tient un calice et un poignard. Il est accompagné d'une femme habillée de manière plus modeste et dont le regard est fixé sur le druide.

La vision qu'impulse Schedius ici est une vision que ses contemporains partageaient, que les druides faisaient des sacrifices humains dans leurs sanctuaires au milieu de forêts obscures et mystérieuses[194]. Cette vision macabre est certes présente par les multiples corps mutilés et décapités qui jonchent la clairière à l'arrière-plan mais aussi accentuée par le crâne porté en ceinture par la femme et par les fémurs humains qu'elle utilise comme baguettes pour son tambour.

C'est à partir de Aylett Sammes[195] (fig.57) dans son ouvrage *Britannia Antiqua Illustrata* et Henri Rowlands (fig. 58 et fig. 59) dans son *Mona Antiqua Restaurata* (1723) que l'archétype iconographique du druide va se mettre en place, une figure âgée, à la longue barbe, vêtu d'une tunique courte muni d'un capuchon, les pieds nus, avec une bourse à la ceinture et une canne.

Sammes le représente dans sa gravure, tenant un livre, source de sa sagesse, une différence peut être perçue dans la représentation que fait le révérend Rowlands. Dans son édition de 1723 (fig.58), il représente le druide chaussé de sandales et tenant de la main droite une branche de chêne ; dans son édition de 1766[196] (fig.59), il concilie son approche de 1723 avec celle que Sammes avait eu un

[193] graveur et chroniqueur originaire de la région de Mecklenburg, à l'est de l'Allemagne.

[194] Cette vision est une idée reçue remontant à Jules César et à la propagande romaine et que des archéologues comme Martin Brown, Ronald Hutton ou Nora Chadwick ont démenti, mais ce sujet reste encore controversé parmi les spécialistes de la discipline.

[195] AYLETT, S., 1674, p.101.

[196] ROWLANDS, H., 1766, p. 68

siècle auparavant, en représentant le druide pieds nus avec livre et branche de chêne. Il y a également une différence dans la facture de l'oeuvre, notamment au niveau du drapé et de l'arrière-plan, avec un drapé volant et un arrière-plan grossier dans l'édition de Rowlands en1723 et un drapé plus rigide et un arrière-plan plus fourni et d'une facture bien plus développée dans celle de 1766.

Nous pourrions avancer l'hypothèse logique d'une différence de graveurs pour expliquer cette différence de facture (A.M Delin pour celle de 1723 avec la mention *« d'après une statue »* et I. Taylor pour celle de 1766).

C'est cet archétype qu'utilisera Stukeley pour son Chyndonax (1723) (fig.50) avec l'emploi de la même formule iconographique, une formule iconographique que l'on a compris, va se perpétuer durant tout le XIXe voire au-delà.

Ce sera notamment le cas à l'époque romantique, avec Thomas Jones en 1774 (fig.40) ou Philip Jones de Loutherbourg en 1784 (fig.41), influencés par Thomas Gray et dont les versions gravées vont être très largement diffusées et participer à cette édification d'un « type druidique ».

Mais c'est avec William Blake que l'illustration druidique va prendre toute son ampleur, avec sa série d'illustrations sur le thème du barde, notamment dans ses « *Songs of Innocence* » où il va illustrer son poème « *The Voice of the Ancient Bard* »[197] (fig.60) et les illustrations qu'il va produire pour le poème *" The Bard "* de Thomas Gray (1757), dans son édition londonienne de 1790[198]

Nous pouvons dés la page de titre, le même druide représenté, debout, vêtu d'une longue tunique constellée d'étoiles s'appuyant sur une harpe semblable à celle de la reine Mary (fig.39), avec un traitement à l'encre et à l'aquarelle caractéristiques du travail de Blake dans ses illustrations, avec des couleurs qui peuvent être froides et profondes, qui donnent par les dégradés de couleur, dans la robe et le ciel, une impression de velouté, différente d'autres oeuvres du même type iconographique présentes dans cette série.

C'est le cas de trois autres pages de cette série d'illustrations (fig.61 à fig.63), proches de l'esthétique ossianique en lien avec le texte mettant en scène un barde gallois. La palette de couleurs, dans ces pages, oscillent entre des couleurs sombres ou ternes, reflétant un sentiment de tourment, comme sur la première page ou la sixième page (fig. 61 et fig.63), ou des couleurs proches du pastel comme sur la cinquième page (fig.62).

---

[197] ERDMAN, D.V., 1975, p.96.

[198] http://www.blakearchive.org/copy/but335.1?descId=but335.1.wc.53 (consulté le 1-02-18)

William Blake s'intéressa aussi à Stonehenge et au néodruidisme, puisque nous savons que Blake avait eu connaissance de l'ouvrage de Stukeley sur Avebury et Stonehenge par son maître, James Basire, qui l'utilisait pour ses propres oeuvres[199]. Blake inclut le site de Stonehenge dans une part importante de sa production, dont notamment sa série *« Jérusalem »*.

Deux illustrations sont particulièrement intéressantes, la plaque 70 (fig.64) et la plaque 100 (fig.65) de sa série, où l'on peut voir très clairement Stonehenge, que Blake appelle *« le temple du serpent»*.

Pour conclure cette section, ces illustrations druidiques vont perdurer dans l'esprit collectif, si bien qu'elles seront représentées en une du numéro spécial de Noël 1899 du Monde Illustré par William Leftwich-Dodge (fig.66), avec cette druidesse vêtue de blanc, bien moins tourmentée que celle de Cabanel (fig.48), se tenant à l'avant-plan d'une scène côtière enneigée, tenant la serpe et un bouquet de houx, avec un rappel à la tradition par la présence du chêne et des mégalithes[200].

Cinquième section : liens et nuances avec la Confrérie Préraphaélite et le courant romantique.

Pour conclure ce chapitre, nous avons présenté les possibles liens entre le courant du Celtic Revival et ses contemporains, notamment le romantisme, en particulier avec le mouvement allemand du Sturm und Drang, et également la consonance national(ist)e du romantisme en Grande-Bretagne[201], la confrérie préraphaélite et le mouvement des Arts & Crafts[202], en soulignant similitudes et différences et en apportant quelques nuances quant à certains artistes.

Tout d'abord, en ce qui concerne le romantisme, nous pouvons constater, rétrospectivement, certaines similitudes et certaines différences avec le discours qui va influencer le courant du Celtic Revival. Ces similitudes peuvent être de plusieurs ordres, tout d'abord, le romantisme, notamment dans une de ses incarnations allemandes, à savoir le Sturm und Drang.

Le Sturm und Drang, tout comme le Celtic Revival, est né d'un mouvement littéraire et donnera une place importante à la littérature et à la place de l'auteur aux côtés du plasticien.

---

[199] BEER, J., 1969, p.17.

[200] Nous pourrons introduire très brièvement les représentations druidiques plus contemporaines dans le dernier chapitre de notre étude.

[201] FARLEY, J., et HUNTER, H., 2016, p.254-256.

[202] Dans cette section, nous ferons que les introduire, une approche plus profonde sera effectuée dans le cinquième chapitre de cette étude.

On peut aussi trouver comme similitudes la réflexion sur le retour à la nature et à des sources bien plus anciennes que le classicisme et en parallèle « *une réévaluation des littératures et arts des sociétés primitives ou pré-nationales* »[203], une influence de la littérature ossianique.

Mais toutefois si comme le Celtic Revival, le Sturm und Drang donnera une valeur centrale à la liberté, si cette liberté est plus teintée politiquement pour les terres celtiques, et notamment en Irlande, et même si on assiste à la redécouverte d'un « génie national » ou *Volksgeist* en Allemagne, il s'agit plus d'une liberté de moeurs et de parole, plutôt qu'une liberté politique[204].

De plus, malgré le lien commun à la littérature ossianique, l'esthétique artistique du Sturm und Drang se diffère par « l'esthétique du naufrage /du cauchemar », ce qui ne sera généralement pas le cas, hormis les productions artistiques se réclamant de l'héritage ossianique.

Enfin, les « valeurs romantiques » de liberté, de beauté et d'individualité qui sont plus métaphysiques chez les romantiques, ne sont pas partagées de manière générale par les intellectuels du courant revivaliste, expliquées, comme nous l'avons déjà signalé et le signalerons encore, par une différence d'agenda national, avec l'Irlande, voulant se détacher de l'emprise britannique, qui prendra un tournant politique, l'Ecosse et le Pays de Galles, plus neutre politiquement, se tournant vers des aspirations plus artistiques et plus littéraires, et l'Angleterre, dans un processus de propagande en vue de promouvoir et célébrer la grandeur de leur nouvel Empire.

Ensuite, avec la confrérie préraphaélite, si de nombreuses similitudes peuvent être remarquées, notamment dans le discours du groupe, cette recherche de formes stylistiques « *pures* »[205] ou « *primitives* », aussi dans le rejet de cette industrialisation galopante et un retour ce se n'est pas vers la nature, vers un mode de vie plus simple. Un lien pouvant être également fait entre la confrérie préraphaélite et le Celtic Revival par les échanges artistiques s'étant effectués entre les deux phénomènes culturels, des artistes comme E.R. Hughes ou Noel Paton, proches de la confrérie se sont tournés soit vers une peinture celtisante plus folkloriste ou écossaise.

Les seules différences que l'on peut constater entre le P.R.B[206] et le Celtic Revival est une différence de chronologie (médiéval et celte) mais surtout le caractère interdisciplinaire du Celtic

---

[203] ATKINS, S., et BOWERS, K., 2012, p.1368-1369.

[204] GARZANTI, éd., 2003, p.1555.

[205] Entendons ici le terme de pures dans le sens où elles n'ont pas été influencées par les canons classiques.

[206] Pre-Raphaelite Brotherhood ou Confrérie Préraphaélite

Revival, un élément qui sera souligné abondamment dans la seconde partie de cette étude, n'est pas présent dans les productions de la confrérie, plus tournés vers la peinture.

Le Celtic Revival est, dans ce sens, plus proche, de mouvements comme les Arts & Crafts, un mouvement qui lui sera contemporain et avec lequel il entretiendra de nombreux échanges artistiques et culturels, comme nous le verrons dans le cinquième chapitre de notre étude.

Un dernier élément est ce que Frances Fowle a appelé le « nationalisme britannique »[207], comme nous l'avons vu au fil de ce chapitre, l'émergence des régionalismes, la conscience et construction des identités nationales, la réaction à l'industrialisation et la prolifération de la « celtitude » en littérature ou à travers les associations pan-celtiques ou régionales.

Comme nous l'avions également vu dans le premier chapitre, l'identité nationale est célébrée à travers des figures celtes de grande envergure comme Boudicca, Cuchulainn, Caratacus ou Tewdric Mawr. Un bronze de ce dernier fut montré à l'Eisteddfod de Abergavenny en 1848 (fig.67) et son équivalent irlandais, le *Cuchulainn mourant* (fig.68) sera exposé au Musée National de Dublin avant d'être transféré en 1935, au General Post Office de Dublin, à la requête de Eamon de Valera, président de la République d'Irlande et ce en mémoire de l'Easter Rising.

Des héros de l'Age de Fer britannique comme Caratacus ou Boudicca furent eux aussi objet d'attentions pendant cette « phase préparatoire » du Celtic Revival, durant toute la seconde partie du XIXe. John Henry Foley eut une commande de la Corporation of London en 1851 d'une série de statues dont Caratacus pour la *Egyptian Sculpture Hall* de Mansion House.

Thomas Thorneycroft travailla sur une sculpture de Boudicca (fig.30) entre 1856 et 1885, et fut installée en 1902 en face du Parlement de Westminster. Cette oeuvre est inspirée par un texte de Tennyson, en 1864, qui narrait que la reine des Iceni *« était magnifiquement portée [...] affolant tous ceux qui l'entendait dans sa volubilité féroce »*. Une première version de cette sculpture fut exposée à l'Exposition Universelle de 1851 et puis commandée par le prince Albert en l'honneur de sa femme, la reine Victoria, qui était, croyait-on à l'époque, l'homonyme de la fameuse reine celte, et pourvoyait ainsi un lien sémantique entre la reine-impératrice et la reine guerrière[208].

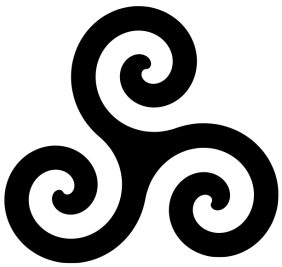
---

[207] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.254.

[208] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p.258.

Comme nous l'avons vu, au fil des chapitres précédents, les légendes nationales et les productions qui ont été créées au fil des siècles vont servir de fond iconographique et formel pour la génération d'artistes qui vont suivre, celle du Celtic Revival. Cette troisième renaissance celtique, la plus importance par sa taille, sa diffusion, et par son implication au travers d'agendas politiques ou culturels qui vont asseoir l'héritage celtique jusqu'à aujourd'hui.

Dans la seconde partie de cette étude, nous allons entreprendre de présenter les premiers embrasements du courant, avec la problématique de la place de la reine Victoria dans la première diffusion du courant à travers les arts décoratifs, et notamment les reproductions de broches penannulaires. Nous allons voir comment les joailliers d'abord et puis les artistes liés aux sociétés archéologiques vont d'abord copier, imiter et puis s'inspirer de ce fond ornemental et iconographique celtique, de cet héritage celtique construit à travers les siècles.



Chapitre 4

Le réveil artistique des terres celtiques (1843-1883)

« La Broche royale de Tara fut faite à une époque où les Arts en Irlande avaient atteint leur perfection »[209]

Avec la redécouverte d'un passé « national » largement influencé par les artistes romantiques comme William Blake ou des intellectuels, comme nous l'avons pu voir avec les antiquarians, commence la période du Celtic Revival, qui va rapidement être exporté en Irlande, où il va prendre, comme nous allons le voir dans les prochains chapitres, une dimension bien plus importante qu'auparavant.

D'un point de vue chronologique, nous allons dans ce chapitre, nous tourner vers l'Ile Verte et présenter et/ou analyser les productions de ses artistes entre la période comprise entre 1843 et 1883, respectivement les premières publications de John Obadiah Westwood et la promulgation de l'Home Rule en Irlande, qui va accélérer la quête pour l'indépendance de l'Irlande et être de manière implicite, un formidable levier pour l'édification d'un courant, certes teinté de nationalisme et de confusions chronologiques, mais qui constituera le périgée du Celtic Revival, en tant que courant pluridisciplinaire au sein du milieu culturel occidental.

Il est vrai que ce courant fut teinté de nationalisme, orienté par des agendas politiques des deux côtés de la Mer d'Irlande, avec certaines terminologies fondatrices qui seront à l'origine de confusions culturelles qui perdurent jusqu'à aujourd'hui. Mais il est aussi vrai, comme le souligne Frances Fowle[210], que c'est l'assimilation de l'ornement qualifié de celtique par le Celtic Revival qui contribuera à ouvrir le chemin à un mouvement tout aussi pluridisciplinaire et international comme l'est l'Art Nouveau.

D'un point de vue globalement culturel, la tranche chronologique que nous allons étudier dans le cadre de ce chapitre, durant la période médiane du règne de la reine Victoria, est très paradoxale, d'un côté, c'est à cette époque que l'on expose pour la première fois les artefacts retrouvés dans les premières fouilles archéologiques en Irlande sous l'égide de George Pétrie et les Wilde, que l'on

---

[209] CARTER HALL, S., éd., 1853, p.39.

[210] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.237.

propose une dénomination commune à l'ensemble des productions artistiques pré-romaines et ces mêmes artefacts exposés vont être copiés puis diffusés par des grandes maisons d'orfèvrerie irlandaises et britanniques, grâce à la reine Victoria elle-même qui porte des broches inspirées des broches pennannulaires, engendrant une opinion très favorable vis à vis des artefacts dits celtiques.

Mais d'un autre côté, ces copies dans un premier temps fidèles, aussi bien en orfèvrerie qu'en arts plastiques, vont peu à peu, au fil de l'assimilation, devenir des pastiches. Cette *« dénomination commune »* promue par Wilson et Westwood, bien qu'elle ait des côtés positifs, doit être recontextualisée et ne doit pas être prise au sens littéral du terme. Comme nous le verrons dans quelques instants, cette définition, bien que basée sur des preuves matérielles, a été promulguée de manière orientée par des agendas politiques.

A l'heure où la Grande-Bretagne se construisait un empire et que la reine Victoria devait être proclamée impératrice des Indes, cette dénomination fut créée dans un souci d'homogéneité sémantique, une nation voulant accroître son influence sur les cinq continents, se devait d'avoir une histoire culturelle homogène et sans ambiguïtés.

Cette dénomination, confuse et qui applique des caractéristiques artistiques à différents peuples, sur le seul critère linguistique, va perdurer et se complexifier jusqu'à nos jours, brouillant les frontières au fil des siècles.

J'invite donc le lecteur à être sur ses gardes et à ne pas tomber dans le piège tendu par Wilson, nous allons au fil de cette partie, tenter de désamorcer certains pièges et où les connotations politiques, nationalistes ou régionalistes peuvent être autant d'embûches sur le chemin de ce courant pluridisciplinaire qu'est le Celtic Revival.

Dans ce chapitre, après avoir recontextualisé la situation sociale et politico-culturelle de l'Irlande au début du XIXe siècle, nous allons présenter les prémices irlandaises du courant et sa montée en puissance, comment les expositions universelles de 1851 et de 1853 vont avoir un impact sur la diffusion des oeuvres orfévrées de la maison Waterhouse avec la participation implicite ou explicite de la reine Victoria, qui va arborer une copie de la broche de Tara.

Nous allons ensuite voir comment les intellectuels et les artistes majoritairement irlandais vont redécouvrir leur patrimoine et leur héritage culturel et comment ils vont dans un premier temps scrupuleusement le copier, aussi bien en arts plastiques qu'en littérature.

Dans un second temps, nous allons percevoir que ces artistes vont assimiler cet héritage et le conjuguer avec leurs propres aspirations, dans des oeuvres où cet héritage celtique ne va plus être majoritaire, qu'elles soient des pastiches d'artefacts celtiques ou non.

Nous allons enfin présenter ces associations ou oeuvres qui vont sortir des arts visuels, avec un attrait et une littérature s'intéressant au folklore et aux traditions ancestrales ayant eu cours au sein des terres celtiques.

Première section : La recherche d'un passé national : découvertes, copies et première diffusion

Contextualisation historique et sociale de l'Irlande au XIXe siècle : l'Irlande possède-t-elle une forme d'art unique au XIXe ?

La situation socio-politique et culturelle de l'Irlande, au début du XIXe, n'était pas très enviable, ce sens sans cesse croissant d'une identité nationale débuta, en Irlande, par un combat politique pour la reconquête d'une autonomie, puis d'une indépendance pleine et entière.

Le combat, bien que plus ancien, remonte à l'*Acte d'Union* de 1801, qui fusionne les parlements de Grande-Bretagne et d'Irlande et renvoie les capacités législatives régionales à Westminster[211], mettant fin à l' « autonomie législative » de l'Irlande.

Le *Catholic Emancipation Act* de 1829 fut un des leviers les plus importants pour la construction d'un discours « revivaliste » concret, autant plus que l'acte de 1829 a écrasé toute tentative de renaissance culturelle, notamment dans le domaine de l'orfèvrerie d'argent. Il était plus facile économiquement parlant de faire venir les pièces de Birmingham que d'entreprendre tout le processus en Irlande[212] et en outre la compétition industrielle avec l'Angleterre était largement inégale du point de vue économique comme politique.

D'un point de vue plus socio-culturel cette fois, l'acte de 1829 d'émancipation de la population catholique furent a posteriori perçus comme un processus à deux vitesses ; si la classe dirigeante et catholique perçut directement les effets de cette nouvelle politique, ils furent plus enclins à imiter le gentleman anglais autant que possible. Le paysan irlandais, était toujours aussi opprimé, taillable et corvéable à merci et traité avec le grand mépris, si ce n'est le ridiculisé par la classe dirigeante des deux côtés de la Mer d'Irlande. Preuve en est apportée par Jeanne Sheehy,

---

[211] SHEEHY, J., 1980, p.1

[212] DE BREFFNY, B., 1983, p.220.

dans une caricature faite par la revue *Punch*, présentant l'irlandais comme un être attardé, au faciès presque néandertalien, *« très bas dans l'échelle de l'évolution, entre le singe et le britannique »*, un peuple sans connaissances, sans histoire et sans art.

Cette caricature doit évidemment être nuancée, d'une part il a été prononcé dans un climat politique où les spécificités régionales voulaient être gommées dans un souci d'homogénéité impériale et d'autre part la culture irlandaise, comme toute forme d'art, a besoin, comme le rappelle Sheehy, de stabilité politique, de commanditaires et d'argent pour éclore et survivre.

Or l'Irlande, si elle a eu son époque glorieuse entre le VIIIe et le XIIe siècle, les siècles suivants ont été particulièrement dénués de cette stabilité, de par les différentes invasions et guerres ayant secoués l'Ile Verte jusqu'à l'époque qui nous intéresse.

De plus, un art proprement irlandais aurait pu naître, comme le dit Sheehy, si la continuité de la tradition avait été poursuivie[213], l'art irlandais du XVIIIe, bien qu'influencé par l'Angleterre, aurait pu permettre l'émergence d'un style proprement national à la condition d'une réelle politique artistique au niveau régional.

Mais un changement du goût brisa cette continuité, l'aristocratie ayant délaissé le mécénat au profit de la classe moyenne. Ce changement, nous le verrons dans le chapitre suivant, sera accentué dans le domaine des arts décoratifs, par la production en masse de pièces ouvragées par des artistes comme Archibald Knox notamment.

Mais si la culture irlandaise, il est vrai, "manque" d'une culture visuelle spécifique, du fait d' une peinture et une sculpture inspirés par l'Angleterre et où il est un art pour et par l'Ascendance Protestante[214], l'Irlande possède d'autres types de productions artistiques particulièrement prolifiques.

Ces arts, comme les arts dits décoratifs ou les arts du langage, sont ceux qui ont particulièrement été favorisés en Irlande et ce sont évidemment ces deux types de productions, qu'elles soient "décoratives" ou littéraires qui seront les fers de lance du Celtic Revival. N'oublions que le groupe irlandais du courant émergera d'un mouvement de renaissance et de préservation de la langue gaélique par des écrivains comme Yeats ou Lady Gregory. D'autant plus que ces arts, autant décoratifs que langagiers étaient pour l'Irlandais un moyen de se démarquer du Britannique.

---

213 SHEEHY, J., 1980, p.3

214 L'Ascendance Protestante ou Protestant Ascendancy était la classe dominante de l'Irlande entre le XVIIe et le XIXe, l'Acte d'Union et puis l'arrivée des nationalistes vont mettre un coup d'arrêt à leur pouvoir.

Alors si l'art n'est pas du fait de l'irlandais, s'il n'est pas assez *" socialement fort, dans aucune de ses branches, pour pouvoir faire émerger une forme d'art pouvant être reconnue comme une expression nationale"*[215], alors comment se fait-il que le courant du Celtic Revival ait pu émerger dans les arts visuels de manière aussi puissante et aussi transdisciplinaire ?

La recherche d'un passé national : recherche d'une symbolique nationale et d'une « dénomination commune » pour l'art irlandais.

La réponse est dans cette prise de conscience de l'Irlande sur son propre passé, une prise de conscience, dans les années 1830-1840, d'une possibilité de *« restaurer l'amour propre de l'Irlande par la redécouverte de ses plus grandes réalisations culturelles »*[216] par l'étude des manuscrits de l'évangélisation irlandaise. Elle a permis, comme le souligne très bien Jeanne Sheehy, de « *réaliser que les vestiges de cette ancienne culture avait survécu dans la musique, le folklore et les usages de la population de langue gaélique ».* Comme nous l'avons vu en Angleterre et en Ecosse, ce processus « revivaliste » a débuté parmi la classe intellectuelle, les académiciens, gens de salons et antiquarians, mais à la différence de ces deux régions, cette recherche d'un passé national s'est bien plus naturellement infusé dans toutes les classes de la société irlandaise, qui prend conscience de l'importance de sa culture et de son histoire.

Et cette recherche d'un passé national, cette préoccupation à consolider un art socialement faible, dut s'appuyer sur plusieurs piliers pour pouvoir permettre de faire émerger un courant artistique suffisamment fort en Irlande.

En premier lieu, des éléments ornementaux et iconographiques suffisamment reconnus comme étant des symboles de la culture irlandaise, comme la harpe, le trèfle, le chêne, la tour ronde ou le lévrier irlandais (fig.69)[217].

Deuxièmement, est, que l'interêt pour les antiquités et l'histoire ancienne fut bien plus puissant que celui que nous avons vu en Angleterre et en Écosse, notamment par l'apport bien plus puissant d'Ossian. L'oeuvre de Macpherson fut un stimulus très important pour revenir aux classiques

[215] SHEEHY, J., 1980, p.5

[216] Idem

[217] SHEEHY, J., 1980, p.10.

irlandais. Cet interêt fut consolidé, au XIXe siècle, par la création d'un nombre incroyable de sociétés fondées pour l'étude de l'histoire irlandaise[218] .

La réunion de ces deux piliers, avec une dose de patriotisme qui ne cessera de s'accentuer jusqu'à l'Easter Rising, donnera le ton pour l'émergence du courant revivaliste au XIXe.

Si en Irlande on commence à redécouvrir un patrimoine national, c'est en Ecosse, à Edimbourg, plus particulièrement que Daniel Wilson, en 1851, forge la première « dénomination commune » d'un art dit celtique en reliant les utilisations de l'entrelacs depuis l'époque de l'évangélisation jusqu'aux « *armes et ornements personnels des Highlanders écossais* »[219]. Dans la fin des années 1850 (1856 et 1857 respectivement), John Obadiah Westwood et John Kemble vont être à l'origine de jalons d'une importance significative pour la compréhension et la dénomination d'un art dit celtique.

John Kemble, par son ouvrage *Horae Ferales*, publié en 1863, présente une série de pièces exposées au British Muséum, comme le *Battersea Shield* (fig.5), trouvé en 1855. Cet ouvrage provoque une réflexion bien au delà de la simple admiration ou folie antiquaire de la part des académiciens et scientifiques sur l'utilité de ces objets et la publication d'artefacts comme le Battersea Shield va permettre de diffuser et faire connaître leur image auprès de leurs pairs[220].

John Obadiah Westwood va nommer de manière plus précise que Wilson l'art celtique. Nous savons qu'il étudie l'art de la période de l'évangélisation irlandaise, notamment par le chapitre qu'il consacre au livre de Kells, dans son ouvrage *Paleographia sacra pictoria*, en 1843[221] et nous savons également qu'il utilise le terme d'art celtique depuis 1853 dans un article où il compare les marqueurs formels entre différents manuscrits irlandais, britanniques ou anglo-saxons[222]. Il parle d'art celtique en qualifiant uniquement les productions datant de l'évangélisation et en le cadrant uniquement sur l'Irlande et l'Angleterre.

C'est cette « expérience » reconnue par ses contemporains, notamment par Lady Wilde, qui fait son éloge en 1888 dans son ouvrage consacré au folklore et à la culture irlandaise, *Ancient Legends of Ireland*, *« […] il était un fait incontestable, prouvé et démontré par le travail et les*

---

[218] SHEHHY, J., 1980,p.15.

[219] WILSON, D., 1851, p.504.

[220] FARLEY, J. et alii., dans FARLEY, F., et HUNTER, F., 2016, p.31

[221] WESTWOOD, J.O., 1843, p.77-84.

[222] GOSDEN, C., et alii., 2014, p.22.

recherches de Mr.Westwood, alors que l'art pictural était presque éteint en Europe, entre le Ve et le VIIIe siècle, qu'une forme d'art a pu émerger, être cultivé et porté au plus merveilleux état de perfection en Irlande ... »[223].

Westwood par la suite, eut la demande par Owen Jones, de rédiger et d'illustrer le chapitre sur l'ornement celtique dans sa *Grammaire de l'Ornement*, qui fera, comme on le sait, date dans l'historiographie sur l'ornement.

Dans ce chapitre, il va reproduire plusieurs croix dressées (fig.70), une quarantaine de modèles d'entrelacs (fig.71) et 22 ornements d'autres types répertoriés sous la mention d'ornements anglo-saxons (fig.72).

Malgré tout, les productions de Westwood en laissent quelques uns perplexes, ne sachant pas où placer cet « ornement celtique » dans l'historiographie de l'ornement. Certains comme Charles Dresser dans son ouvrage *Studies of Design* (1847), le range dans la catégorie des grotesques, en soulignant toutefois que malgré cela, ils peuvent être intéressants à étudier et ce grâce aux travaux du *« Professeur Westwood, [qui], dans son beau travail sur l'ornement celtique, donne de fines illustrations d'anciens manuscrits celtiques dans laquelle cet ornement prévaut : ils sont bien intéressants et méritent d'être étudiés.. Il sera remarqué que tandis que l'ornement celtique est composé quasi intégralement de grotesques, il n'y eut aucun essai de représenter des objets de manière naturelle »*[224].

Si Dresser classe ces ornements dans la catégorie des grotesques, c'est précisément cette stylisation des figures et des motifs qui vont inspirer les artistes de la seconde phase du Celtic Revival, notamment en Ecosse et qui vont utiliser des motifs d'origine celtique dans leurs oeuvres en réponse aux mouvements d'avant-garde sur le continent[225].

Les premières découvertes : Waterhouse & Co. et la broche de Tara.

C'est dans cette ambiance, à la fin de la première moitié du XIXe, que va intervenir une découverte archéologique qui va faire date et impulser de manière spectaculaire les premières manifestations du courant en Irlande, en plus de ressusciter l'industrie de l'orfèvrerie d'argent, qui végétait voire agonisait depuis l'Acte d'Union.

Cette découverte, c'est celle de la broche de Tara (fig.32), trouvée le 24 aout 1850 dans la région de Drogheda, sur la côte est de l'Irlande. Selon Niamh Whitfield, il y eut trois « récits de

[223] WILDE, L.A., 1888, p. 288-289.

[224] DRESSER, C., 1847, p.33.

[225] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.248.

découverte », le premier selon Waterhouse & Co., qui furent les premiers acquéreurs de la broche, le second selon Henry Morris, qui donne une autre version dans le premier numéro du *Journal of the Co.Louth Archaeological Society* (1904)[226] et un troisième par William Wilde, complété en 1873 mais publié en 1915 dans son *Catalogue of Silver and Ecclesiastical Antiquities.*

Si les trois récits renseignent la découverte de la broche dans la même région, l'endroit précis et les circonstances varient. La version de Waterhouse est restée comme la version « mythique » de la découverte de la broche : celle d'une pauvre femme et de son enfant qui auraient trouvé la broche sur une plage à Bettystown et l' aurait vendue à un horloger de la ville. Celui-ci ayant vu sa valeur après nettoyage, l'aurait vendue à Dublin à la maison Waterhouse & Co. qui l'aurait nommée « broche de Tara ».

Si la version de Morris se rapproche très fort de la version de Waterhouse, celle de Wilde donne un récit tout à fait différent de la découverte de la broche.

Selon lui, elle aurait été trouvée en 1850, « *dans une boite de chêne au pied d'un mur, lors d'excavations pour la construction d'un mur de contention fluvial à l'embouchure de la rivière Boyne, près de Drogheda* »[227].

Si les trois récits de découverte ont, au fil de l'historiographie, pu être vérifiés ou démentis, notamment la version de Wilde qui s'est avérée être fausse[228], la broche eut un retentissement sensationnel à partir du moment où elle entra en possession de Waterhouse & Co., et devait désormais être appelée à une fortune critique des plus extraordinaires.

Arrêtons-nous quelques instants sur cette maison d'orfèvrerie.

Waterhouse & Co., a d'abord officié sur Carver Street à Sheffield et en 1842, puis s'est installée sur Dame Street à Dublin. Elle a d'abord commencé par vendre des répliques de pièces orfévrées antiques dont la qualité et le prix variaient selon sa clientèle[229]. Dés qu'ils ont acheté la broche, ils en ont fait leur pièce maîtresse, l'exposant dans leur vitrine entre 1850 et 1853, date de son achat par le musée de la Royal Irish Academy. Et la maison est citée par un nombre d'articles

---

[226] WHITFIELD, N., 1974, p.120.

[227] WHITFIELD, N., 1974, p.121.

[228] WHITFIELD, N., 1974, p.134.

[229] WHITFIELD, N., 1974, p.131.

assez importants à cette période, notamment lors de la création par Waterhouse de la Clarendon Brooch, contemporaine de la découverte de la broche de Tara (fig.73)

Nous savons qu'elle figure dans l'opuscule publié par Waterhouse nommé *Ornemental Irish Antiquities*, publié en 1852.

Les expositions universelles de Londres et Dublin : la première diffusion.

Nous savons également que la broche fut également exposée au sein de l'académie irlandaise pour être le sujet de la conférence *« On an Ancient Brooch found near Drogheda »* donnée par George Pétrie[230] le 9 décembre 1850[231] et qu'elle sera envoyée à travers l'Europe pour être exposée à plusieurs expositions durant les années 1850 (à Londres en 1851 pour l'Exposition Universelle, à Dublin pour l'Exposition Industrielle de 1853 et à celle de Paris de 1855) en compagnie d'autres broches du même type, avant qu'elle ne soit acquise en 1868 par le musée de la *Royal Irish Academy*, à Dublin.

Nous savons également que la broche fut présentée par Waterhouse à la reine Victoria vers le 20 décembre 1850 et qu'elle en a acquis deux répliques à l'Exposition Universelle, le goût de la reine pour les objets provenant plus particulièrement d'Ecosse mais aussi d'Irlande étant connu de tous.

Nous savons également que le prince Albert passa commande de deux broches, l'une d'entre elles, la *Clarendon Brooch* (fig.73), fut conçue par Edmond Johnson pour Waterhouse, et reçue par la reine pour les fêtes de Noël 1850[232].

Edmond Johnson, dont nous reparlerons dans quelques instants, a également produit pour la maison irlandaise West & Son une broche du même type, la *Queen's Brooch*[233] (fig.74), qui fut présentée au couple royal lors de leur visite à l'Exposition Industrielle de 1853 à Dublin[234].

Ces achats royaux permirent à ces maisons d'orfèvrerie d'entrevoir une plus grande visibilité et une diffusion de leurs productions, notamment Waterhouse, qui put se vanter sur ses encarts

---

230 WHITFIELD, N., 1974, p.132.

231 Cette date est d'ailleurs, selon Niamh Whitfield, le terminus ante quem des citations de la broche dans les sources.

232 FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.245.

233 Cette broche est une réplique d'une broche du IXe siècle, la Cavan Brooch, découverte peu de temps auparavant à Lough Ramor, dans l'Ulster et proche du lieu de découverte supposée de la broche de Tara.

234 FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.245.

publicitaires de ces nouveaux clients (fig.75 et 76) et qui reçut une pleine page dans le catalogue illustré de l'Exposition Universelle de Londres par l'*Art Journal* (fig.77).

Ce périodique loua les productions de Westwood qui étaient *« toutes plus ou moins remarquables, que ce soit pour leur caractère singulier, leur histoire ou l'habilité mise en oeuvre pour leur fabrication. Elles sont, en fait, des copies des broches antiques les plus curieuses trouvées en Irlande et sont exposées dans le musée de la Royal Irish Academy et autre part. La plus grande et fine de la série, « la broche royale de Tara » a récemment été retrouvée prés de Drogheda […] et est le plus remarquable ouvrage de ce genre a être présenté. Par ces objets, Messieurs Waterhouse ont été singulièrement pourvus de succès ; la grande beauté de leurs travaux ne manquent pasd'assurer leur vaste popularité »*[235]

La broche de Tara va réellement engendrer un phénomène de mode, un engouement sans précédent pour ce genre d'objets, qu'elles soient répliques ou originaux, comme le souligne très bien Frances Fowle, « *la découverte de la broche de Tara a ouvert les yeux des Victoriens à la beauté et à l'artisanat sophistiqué de la première époque chrétienne »* [236]. Il va également être accompagné par de nombreuses productions académiques et scientifiques, comme c'est le cas en Irlande avec le travail de George Petrie.

George Petrie, la Royal Irish Academy et les sociétés archéologiques irlandaises.

George Petrie (1790-1886), topographe, journaliste, peintre aquarelliste, musicien, fondateur de la discipline archéologique en Irlande, antiquarian et membre de la Royal Irish Academy, est une des figures les plus importantes de cette première phase du Celtic Revival.

Pour être bref sur la production picturale de Petrie, nous pouvons dire que ses paysages montrent une touche vibrante sans être pour autant ossianique, avec ce qu'Arnold qualifiera comme *« un excellent sens de la lumière et de la distance »*[237]. Il fut également illustrateur avant d'entrer en 1828 à la *Royal Hibernian Academy* et à la *Royal Irish Academy* et en 1829, fut nommé pour siéger au conseil de la dite académie.

Si comme nous l'avions vu, en Angleterre, les antiquarians avaient eu un succès considérable avec une classe académique et/ou intellectuelle qui était de manière générale enthousiasmée par les découvertes archéologiques récentes et avec des institutions dédiées à leur discipline, qui étaient robustes ; le fait est qu'en Irlande, malgré la prospérité nouvelle de la chose culturelle et

[235] CARTER HALL, S., éd., 1851, p.20.

[236] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p. 244

[237] ARNOLD, B., 2002, p.104.

académique, la *Royal Irish Academy*, fondée le siècle antérieur, était dans un piteux état. Si elle possédait déjà quelques pièces au sein de son musée, elles n'avaient pas encore été classifiées ou organisées.

Au sein de cette académie, Pétrie va non seulement écrire un ouvrage sur les tours rondes d'Irlande qui va faire date, faire l'inventaire avec William Wilde[238] de la collection du musée de la R.I.A, mais surtout, c'est sous son égide que ce musée va faire l'acquisition de pièces extrêmement importantes, comme la croix de Cong, le calice d'Ardagh (fig.34), qu'Edmond Johnson va restaurer en 1868, une copie autographe des Annales des Quatre Maîtres et bien évidemment la broche de Tara (fig.32).

C'est dans cette ambiance, dans le Dublin des années 1830-1840, dans ce bouillonnement culturel et politique, que vont naître un certain nombre de cercles, d'associations et de sociétés qui peuvent être soit archéologiques, folkloriques ou culturelles, dans le sens le plus large du terme. Ces sociétés, comme l'*Irish Archaeological Society* ou la *Celtic Society*, fondées respectivement en 1841 et 1845 et qui vont fusionner en 1853, disparaitront en 1855, comme un bon nombre de sociétés ou cercles archéologiques qui ne passeront pas la seconde moitié du XIXe[239] [240].

Au sein de ces sociétés, on étudie soit les manuscrits ou les artefacts datant principalement de l'époque de l'évangélisation, mais plus largement, comme le souligne la *Celtic Society*, il s'agit de *« préserver le patrimoine existant de l'Irlande, en dirigeant l'attention du public à leur préservation face aux fréquentes menaces de destruction »* [241]

D'un point de vue artistique, les artistes membres ou proches de ces sociétés, tels que Margaret Stokes, Henry O'Neill ou Samuel Ferguson, dont nous reparlerons dans quelques instants, étudient leur passé national afin non pas, dans un premier temps de le dépasser, mais dans une optique d'imitation et d'amélioration de l'objet présent, avec les travers que cela suppose. Cette imitation, que certains peuvent qualifier de pastiches, s'accompagne des premières grandes études

---

[238] Père d'Oscar Wilde, William Wilde est un antiquarian et un des plus fervents adeptes du courant du Celtic Revival, avec une admiration très importante pour les récits ossianiques, tellement qu'il nommera son fils Oscar Fingal, des noms tirés de ces mêmes récits ossianiques.

[239] SHEEHY, J., 1980, p.25.

[240] Seule la *Kilkenny Archaeological Society* peut faire figure d'exception, fondée en 1849 et disparue à une date inconnue durant la seconde moitié du XIXe, va être refondée en 1946.

[241] SHEEHY, J., 1980, p.25.

sur le folklore populaire irlandais dans un premier temps, mais qui avec des ouvrages, comme la Carmina Gadelica, dont nous reparlerons en fin de chapitre, va élargir ce propos.

Seconde section : Imitation et transmission : imitations de modèles formels et études folkloriques.

En Irlande

Un exemple de cette collaboration étroite entre les artistes, les firmes et les institutions peut être trouvé chez Edmond Johnson. Cet artiste, que nous avons déjà rencontré pour son travail chez Waterhouse pour la *Clarendon Brooch* (fig.73), s'est directement impliqué dans la restauration du calice d'Ardagh (fig.34), en 1868. Cet artiste, connu pour ses reproductions d'objets datant de la période de la fusion insulaire, va appliquer une tendance qui va être centrale dans l'idéologie de cette première phase du Celtic Revival.

Cette tendance est celle de l'amélioration hors contexte des artefacts pendant une restauration. Johnson va améliorer le calice d'Ardagh, produire en soi une copie plutôt que maintenir en état la pièce originale, en d'autres termes, opérer une sorte d'anastylose ornementale[242]. Et cette restauration, hors contexte, va avoir pour conséquence, comme le dit Frances Fowle, de *« détruire le mystère [inhérent à la pièce] et les qualités de l'original. Prises hors de leur contexte, les figures stylisées et les ornements animaliers perdent tout leur sens »*[243].

Cette tendance est plus ou moins accentuée chez les différents artistes de l'époque. Si Johnson l'utilise à foison dans sa restauration du calice d'Ardagh, d'autres artistes comme Margaret Stokes ou John Obadiah Westwood l'utilise sont plus dans une optique d'imitation « fidèle » des ornements dits celtiques, mais qui, comme nous l'avons expliqué dans les chapitres précédents, proviennent de la fusion insulaire.

Ainsi, Westwood en 1868, va publier un ouvrage de « *facsimilés de miniatures et d'ornements de manuscrits anglo-saxons et irlandais* » (*Facsimiles of the Miniatures & Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts*)

Henry O'Neill, quant à lui, est bien connu pour son ouvrage sur les croix dressées irlandaises *The Most Interesting of the Sculptured High Crosses of Ireland,* publié en 1857. C'est un ouvrage de modèles de croix dressées, représentées de manière fidèle et détaillée, malgré le fait, selon Sheehy,

---

242 Même si le terme d'anastylose, qui est utilisé dans l'architecture, est employé pour désigner une restauration sur un monument afin de le restaurer, avec tous les travers que l'on peut connaître.

243 FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.246.

que le traitement soit *« hautement romantique, avec des effets de groupe et des changements d'échelle »*[244].

Cet ouvrage aura un grand succès, les modèles représentés dans cet ouvrage seront largement réutilisés par la suite dans le domaine de la sculpture funéraire, notamment dans les cimetières catholiques de Dublin. Sheehy énonce même le fait que ce genre de croix dressées a pu constituer une industrie à part entière, avec des exportations substantielles outre-Atlantique[245].

Une artiste qui va, quant à elle, reproduire de manière fidèle, les pièces datant de l'époque de l'évangélisation irlandaise, c'est Margaret Stokes[246]. Cette artiste, fille d'un Irlandais et d'une Écossaise, va être baignée durant toute sa vie dans une ambiance si non celtique au moins par les idées des antiquarians, avec des grandes figures de cette tendance comme Pétrie, Samuel Ferguson ou William Reeves, qui visitaient de manière fréquente la demeure des Stokes et vont influencer le gout de la future artiste[247] ainsi que celui de son frère Whitley, qui sera un des plus spécialistes contemporains irlandais des langues et de la culture celtique.

Ses premières publications furent célébres, notamment les illustrations pour le poème *The Cromlech on Howth* de Samuel Ferguson, publié en 1861, avec une page de titre (fig.78) couverte d'ornements tirés de pages du Livre de Kells et de Durrow[248], qu'elle reproduit avec une très grande précision et fidélité par rapport à l'original, avec ses couleurs chatoyantes et ses entrelacs, qui auront une très grande influence sur les artistes de la seconde phase du Celtic Revival, notamment ceux du groupe écossais comme Phoebe Anna Traquair ou John Duncan[249].

L'ouvrage sera corrigé par Petrie et lors de sa publication, Frederic Burton, un aquarelliste friand de peinture d'histoire et de paysages, proche du milieu préraphaélite britannique, va encenser le travail de Stokes : *« Les initiales sont exquises et forment en elles-mêmes un manuel d'ornement scoto-celtique »*[250]. Il est clair que la famille Stokes a joué un grand rôle dans l'oeuvre de Burton,

---

244 SHEEHY, J., 1980, p.24.

245 SHEEHY, J., 1980, p.72.

246 Margaret McNair Stokes de son nom complet

247 FALKINER, C.L., dans LEE, S., 1901, p.1234.

248 SHEEHY, J., 1980, p.25.

249 FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.248.

250 FALKINER, C.I., dans LEE, S., 1901, p.1235.

une des oeuvres plus connues *« Hildebrand et Helelil »* (fig. 79)[251] lui a été inspiré par un texte danois traduit par Whitley Stokes, avec les influences préraphaélites que l'on pourrait voir au niveau du thème chevaleresque, du cadrage et de la gamme chromatique.

Margaret Stokes aura de très nombreuses publications durant sa carrière, des illustrations d'oeuvres exposées au sein des institutions dublinoises, notamment la croix de Cong ou le reliquaire de la cloche de St Patrick et d'ouvrages sur l'art de l'époque de l'évangélisation.

Dans d'autres domaines de la vie culturelle, on assiste aussi à cette redécouverte, et certains groupes essaient de préserver ce qui est déjà existant, de mettre en exergue certaines spécificités déjà existantes dans la culture irlandaise, c'est notamment le cas dans le domaine linguistique.

En parallèle du courant du Celtic Revival, va se développer un mouvement de renaissance et de préservation de la langue gaélique, le Gaelic Revival, qui va émerger en décembre 1876, dans une période où la langue gaélique en Irlande était menacée d'extinction, par la diminution préoccupante du nombre de ses locuteurs.

A cette période, une nouvelle génération de sociétés vont apparaître au sein de ce mouvement, succédant aux sociétés ossianiques et aux sociétés littéraires ou archéologiques, qui se séparent d'un héritage provenant des sociétés inspirées par celles des antiquarians.

Parmi ces sociétés qui vont apparaître à cette période, nous allons citer la Société pour la Préservation de la Langue Gaélique (*Society for the Préservation of the Gaelic Language - Cumann Buan-Choimeádta na Gaeilge*)

Cette société créée en 1876 pour mettre en exergue la préservation de la langue gaélique, ne va être qu'une incarnation éphémère de ce mouvement du Gaelic Revival, puisque son secrétaire, le père Nolan, va rompre en 1880 avec cette société qu'il juge trop conciliatrice vis à vis de l'Angleterre, malgré le fait que cette société est permis d'inclure le gaélique dans les écoles du pays en 1878. Il fondera en 1880 la *Gaelic Union*, pour accentuer le côté de préservation de la langue gaélique avec moins de conciliations vis à vis de l'Angleterre.

L'histoire se répétera en 1892, Douglas Hyde, membre de la Gaelic Union publie un article dans la revue du groupe, appelé *The Gaelic Journal* appelant à une « désanglicisation » de l'Irlande, ne pouvant être accomplie que par la reconstruction d'une langue propre.

[251] aussi appelé « The Meeting at the Turret Stairs »

Peu après, en 1893, il est élu président de la Gaelic League, une société conçue comme littéraire, centrée sur la littérature contemporaine et le gaélique vernaculaire, et même si elle n'est pas politisée dans ses principes, beaucoup de ses membres seront impliqués dans la quête de l'indépendance du pays. Un aspect supplémentaire à apporter serait le fait que la Gaelic League se révèle encore moins conciliatrice vis à vis de l'Angleterre, révélant une position presque « anglophobe ». En outre, ses relations avec les autres sociétés ou mouvements culturels de cette époque, comme le mouvement pan-celtique ou l'Irish Literary Revival, sont compliquées, parfois hostiles, parfois méfiantes.

Si cette première phase du Celtic Revival va être celle d'une copie fidèle des modèles anciens, encouragée par l'étude des textes et des artefacts anciens, elle est aussi celle des premières études folkloriques et des premières diffusions, d'abord très éparses, en dehors de l'Irlande.

Tout d'abord, l'oeuvre de Thomas Buchanan Read « *The Harp of Erin* » (fig.80), d'un artiste américain, et qui rencontra la confrérie préraphaélite lors d'un de ses voyages à Londres[252]. Cette oeuvre, peinte en 1879, présente une femme à la chevelure rousse couronnée de trèfles, vêtue de blanc et de vert, les doigts pinçant les corps d'une harpe dorée. Elle nous est présentée enchainée à un rocher battu par les vagues d'une mer déchainée, avec un regard inquiet et un pied posé fermement sur le rocher.

La composition est monumentale, par les diagonales partant de la harpe à la robe et la grande force qui se dégage des trois éléments présentés à l'avant-plan est accentuée par celle du personnage, qui se tient droite malgré la tempête et ce regard, inquiet mais fort qui attire tout de suite l'attention du spectateur.[253]

Par rapport à la facture du tableau, si certains auteurs parlent d'une facture néoclassique qui aurait plu au public américain, et particulièrement à celui de Cincinnati[254], nous pouvons aussi ressentir dans la facture de ce tableau certains éléments que l'on peut aussi retrouver dans les tableaux de facture ossianique, notamment cette utilisation d'allégories nationales dans un ciel tourmenté. Mais cette ambiance ossianique n'est pas totale, n'est pas pessimiste, cette oppression n'est pas éternelle, les nuages plus clairs apportent une note d'espoir, Erin pourra se délivrer de ses chaînes.

---

[252] CINCINNATI ART MUSEUM, 1979, p.95.

[253] BRAUNLIN, H., 1999, p.7.

[254] CARTER, D., 1979, p.1155.

Le titre peut nous donner des pistes pour une interprétation, le nom d'Erin, assez fréquent aux Etats-Unis, est un dérivé du nom Eriu, la personnification de l'Irlande.

D'ailleurs, l'auteur entreprend un jeu de mots assez subtil avec le slogan unioniste, populaire au XIXe « *Erin go Bragh* »[255] qui signifie « l'Irlande pour toujours ».

Cette femme enchainée serait donc une personnification de l'Irlande enchaînée à un rocher qui serait l'Angleterre et malgré son regard inquiet, peut-être sur son futur, son corps lumineux et doux contraste avec la noirceur et le coté anguleux de ce rocher, représentant une Angleterre perçue comme intransigeante.

Un élément peut être aussi apporté par rapport aux modèles iconographiques de la harpe que tient Erin. Cette harpe irlandaise à figure féminine est un symbole irlandais assez connu. Il a tout d'abord été utilisé par Owen Roe O'Neill en 1642[256], en utilisant une harpe ornée d'une femme ailée, en s'inspirant de la bannière du royaume d'Irlande, utilisée entre 1542 et 1801. Il fut aussi utilisé au fil du XVIIIe et du XIXe par divers groupes politiques et par des bataillons militaires, notamment le bataillon de St Patrick de l'armée mexicaine (fig.81) [257], utilisé entre 1846 et 1848 lors de la guerre américano-mexicaine.

Enfin, nous pouvons aussi apporter un autre élément par rapport à cette iconographie allégorique et l'ambiance qu'elle dégage : si le caractère oppressant de cette noirceur et de ce rocher peut être contrebalancé par la lumière qu'elle diffuse, cette oeuvre peut aussi être caractéristique de « l'humeur » de cette première phase du Celtic Revival, celle d'une phase qui est plus tournée vers l'étude des sources irlandaises, de l'ornement celtique, mais qui n'est pas encore totalement et brutalement dans une revendication identitaire et d'indépendance.

Cette attitude peut encore être confirmée par la distance du peintre par rapport aux enjeux irlandais, Buchanan Read a peut-être compris la tension entre les aspirations irlandaises et britanniques, mais peut-être n'a-t-il pas vu tous les enjeux qui allaient marquer cette tension qui allait croître des deux côtes de la mer d'Irlande.

---

[255] http://sabellanida.weebly.com/uploads/1/4/2/6/14265214/art_history_paper.pdf (consulté le 14-05-18).

[256] HAYES MC ROY, G.A., 1979, p.43.

[257] KENDALL, G.W., 1999, p.350.

Pour donner un exemple du changement « d'humeur », nous allons introduire une oeuvre que nous analyserons plus amplement dans le chapitre suivant, il s'agit du tableau « *Eire* » de Beatrice Elvery (1907) (fig.82) où la gamme chromatique est plus sombre et l'interprétation moins subtile que chez Buchanan Read.

Ensuite, nous pouvons observer les premiers ouvrages consacrés au folklore de ces régions celtiques, avec des personnes comme Alexander Carmichael, qui réalise une grande somme du folklore écossais qu'il nomme *Carmina Gadelica* ou J.F. Campbell qui réalise plusieurs volumes sur les contes et légendes populaires des Highlands (*Popular Tales of the West Highlands*).

Enfin, en Irlande, nous pouvons tout de même constater que cette recherche sur l'ornement irlandais, cette volonté d'un ornement qui définirait l'Irlande, n'est pas du goût de tout le monde, le Dr William Sullivan, en 1883, président du Queen's College de Cork, critiqua, dans son *Rapport de la Cork Industrial and Fine Art Exhibition (Report on the Cork Industrial and Fine Art Exhibition)* cet usage dans les arts décoratifs irlandais de ces « supposés symboles nationaux » comme les harpes, les trèfles ou les tours rondes[258], alors qu'il préconise justement les ornements provenant de la tradition celtique ou de la fusion insulaire[259].

En conclusion, si cette première phase du Celtic Revival était plus dans l'étude et l'appropriation voire dans la copie fidèle de l'ornement celtique.

La seconde phase que nous allons présenter dans le prochain chapitre va être bien plus politisée, bien moins conciliatrice et avec le caractère paradoxal qui va être le sien. C'est à dire une affirmation très forte de son caractère national et d'une diffusion internationale, d'abord au sein des terres celtiques, puis au sein de la diaspora irlandaise et enfin dans toute l'Europe et au delà et cela avec le caractère interdisciplinaire qui va être le socle de cette diffusion.

[258] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et HUNTER, F., 2016, p.248.

[259] LARMOUR, P., 1992, p.104.

Chapitre 5

Le monde celtique en marche ! (1883-1916)

The heroes are coming ; they are on the road ! [260]

« *Comme l'esprit du nationaliste Charles Stewart Parnell qui hante les histoires de James Joyce dans Dubliners, l'esprit nationaliste va dominer les pensées des Irlandais durant tout le XIXe siècle* »[261].

La situation socio-politique de l'Irlande, en ce tournant de siècle, a pris une nouvelle tournure, plus radicale, plus engagée, moins conciliatrice. Comme nous l'avions vu dans le précédent chapitre, l'*Acte d'Union* de 1801 va priver l'Irlande de son autonomie législative et va accentuer le statut ambigu de « premier vassal de l'Empire ».

Au cours du XIXe, plusieurs éléments vont radicaliser les visées irlandaises, les illusions frustrées ainsi que l'entêtement de certains, ainsi que d'autres éléments extérieurs, comme la Grande Famine, vont faire monter une jeune génération d'irlandais bien moins conciliateurs et plus imprégnés de cette conscience nationale irlandaise à défendre, en vue de gagner leur liberté politique.[262] Cette jeune génération, que la postérité appellera Young Ireland, va exploiter non seulement les découvertes archéologiques faites durant la première moitié du siècle mais aussi le monde artistique irlandais contemporain, afin de mettre en avant leurs aspirations nationalistes. Il faut mettre en avant, selon les figures de proue du mouvement, chacune des productions nationales pour se différencier de l'ennemi héréditaire britannique.

Tout au long de la seconde moitié du XIXe et au tournant des siècles, les différentes productions artistiques nationales, qu'elles soient plastiques ou littéraires, vont nourrir ces aspirations nationales, fussent-elles d'abord pour le retour de l'autonomie puis pour l'indépendance.

Au cours de ce chapitre, nous allons d'abord présenter le contexte socio-politique de l'Irlande au tournant du siècle, voir quels sont les principaux acteurs et mouvements qui vont opérer ce

---

[260] Citation de Standish James O'Grady

[261] EDELSTEIN, T.J., 1992, p.XV.

[262] SHEEHY, J., 1980, p.29.

changement, présenter les artistes, groupes et mouvements qui vont alimenter ce grand courant que l'on appellera le Celtic Revival.

Dans la première partie de ce chapitre, nous allons nous intéresser au groupe irlandais revivaliste, particulièrement dans les villes de Dublin, Cork et Donegal, avec une plus grande part donnée à la ville de Dublin, cette ville ayant accueilli les artistes et groupes les plus importants au sein du courant. Nous allons d'abord présenter la face littéraire du groupe irlandais, sa face qui est, rétrospectivement, la plus connue. L'Irish Literary Revival étant, à la base, un groupe d'écrivains ayant pour vision d'organiser et de promouvoir une littérature et un théâtre proprement irlandais.

Nous présenterons ensuite, la famille Yeats, une famille qui sera extrêmement importante aussi bien dans le rôle artistique que dans celui du mécénat pour le Celtic Revival. Les soeurs Yeats vont fonder un atelier, aux abords de Dublin, qui sera le célèbre Dun Emer Press, où par les industries de broderie et de tapisserie, ainsi que par les publications des auteurs de l'Irish Literary Revival. Elles vont propulser et diffuser le courant à travers toute l'Irlande, voire au delà. Après cela, nous introduirons le personnage de Hugh Lane et sa Gallery of Modern Art de Dublin.

Nous allons, pour conclure, voir la marque très importante du mouvement Arts & Crafts au sein de l'Irlande revivaliste, quels sont les personnes-relais dans cet échange de procédés entre le mouvement de William Morris et Ruskin et l'Irlande des Yeats. Nous allons présenter brièvement les buts du mouvement Arts & Crafts en Irlande et les groupes et artistes touchés par cette influence, comme l'atelier An Túr Gloine.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous allons voir la situation en Écosse, où l'influence du courant revivaliste va correspondre avec leurs propres aspirations artistiques et socio-politiques. Ce groupe écossais va être présenté en deux phases, l'une entre 1870 et 1890, où va planer le fantôme de la confrérie préraphaélite et l'influence des Arts & Crafts.

La seconde, entre 1890 et les années 1920, où nous allons d'abord présenter les productions artistiques de John Duncan, présenté comme chef de file du courant revivaliste en Ecosse. Le groupe se transformera ensuite et adaptera les formules iconographiques revivalistes à l'esthétique Art Déco.

Enfin, dans la dernière partie de ce chapitre, nous évoquerons l'apport d'Archibald Knox et de Kate Pragnell en Angleterre. Knox, dans son travail avec Liberty & Co., sera le point de jonction

entre l'Art Nouveau et Pragnell, qui photographie des cérémonies ou des intervenants de cérémonies néodruidiques dans les premières années du XXe siècle.

Dans ce chapitre, où nous présenterons et analyserons les productions des différents groupes au sein du courant revivaliste, la dimension prosopographique pourra être abordée selon les artistes.

Contextualisation

L'*Acte d'Union* de 1801 fut, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, un coup de massue donné à l'identité législative irlandaise : le pouvoir législatif passa de Dublin à Westminster, un plus grand pouvoir fut donné à l'administration britannique sur place.

L'*Acte d'Union* de 1801, comme le *Catholic Emancipation Act* de 1829 entraînèrent des changements profonds de la politique irlandaise.

Suivant l'Acte de 1829, Daniel O'Connell, un député catholique, fonda la *Repeal Association*, un mouvement politique pour faire campagne contre l'Acte d'Union de 1801. Il fit campagne de manière généralement pacifique, ce qui entraîna des résultats au niveau local mais aucun au niveau national. Malgré cette politique pacifique, la situation empira, on connut de nombreux accès de violence opposant une communauté rurale catholique dont la démographie était en pleine croissance et les propriétaires terriens et les institutions politiques, protestantes et d'origine britannique.

Et puis il y eut la Grande Famine de 1845-1848, pendant laquelle un million d'irlandais moururent[263] et un autre million émigrèrent[264]. Pour être bref sur le sujet, quand le mildiou frappa l'Irlande, elle laissa le pays sans nourriture disponible, de plus le peu de nourriture qui restait était envoyée en Grande-Bretagne[265]. Les autorités se révélèrent impuissantes voire aggravèrent la situation par leurs actions.

Au même moment, dans les années 1840, un groupe de jeunes avocats, étudiants en droit et écrivains, lassés de la politique de O'Connell, se détachèrent de la *Repeal Association* et fondèrent Young Ireland, pour, comme leur devise l'indique « *créer et encourager l'opinion publique en Irlande pour en faire l'énergie de la terre* »[266]. Leur but était de développer « *un sens de l'identité nationale qui pourrait rassembler toutes les composantes de la société irlandaise* », de pouvoir

---

263 ROSS, S., 2002, p.225.

264 Cette génération d'émigrés et surtout la suivante constitueront la communauté irlandaise qui accueillera aux USA le Celtic Revival comme diffusé outre-Atlantique, créeront la Fenian Brotherhood, qui vont alimenter et encourager le processus d'indépendance irlandaise.

265 KINEALY, C., 1997, p.304.

266 SHEEHY, J., 1980, p.29.

combiner l'art et l'héritage national irlandais avec une vision politique à long terme, qui serait la restitution de l'autonomie législative[267].

Afin de propager leur message, ils publièrent un premier pamphlet en 1837 réclamant une chambre législative irlandaise élue, puis ils fondèrent un journal, *The Nation,* le 15 octobre 1842, avec notamment des articles de Douglas Gavan Duffy. En 1845, Frederic Burton, que nous avions déjà rencontré dans le chapitre précédent, réalise le frontispice de leur revue (fig.84) dans laquelle il représente, dans chaque coin, une allégorie d'une des quatre régions de l'Irlande et à l'avant-plan, sur un piédestal, un barde aveugle comme tiré d'Ossian.

Mais certains d'entre eux se risquèrent à prendre les armes contre les britanniques, au pire moment de la Famine, en 1848-1849, durant ce que l'on a appelé la *Young Irlander Rebellion*, à la suite de laquelle le groupe fut dissous par la répression britannique.

Une autre bataille attendrait l'Irlande, celle qui va sous-tendre le reste des événements jusqu'à l'indépendance, le *Home Rule Movement*, incarné entre 1886 et 1891 par Charles Stewart Parnell[268].

Après sa mort en 1891, de nombreux artistes vont se détourner de la chose politique pour se tourner vers les activités culturelles[269], notamment Douglas Hyde, qui va fonder la *Gaelic League* en 1892 et qui déclarera ceci devant les premiers groupes et artistes du groupe irlandais *« Un groupe de jeunes hommes, parmi les plus généreux et désintéressés que nous ayons dans nos annales, sont occupés, par des fouilles, à retrouver les reliques enterrées de notre histoire, afin d'illuminer le présent par une connaissance du passé, replaçant sur leurs piédestaux les anciennes statues détrônées des vertus irlandaises, attaquant les torts qui, par leur impunité, étaient devenus vénérables et incontestés, et réchauffant, comme par le vin, le coeur du peuple, par des chants de valeur et d'espoir ; et heureusement [ils] ne sont pas isolés dans leur oeuvre pieuse, car ils sont encouragés et portés par cette armée d'étudiants et de sympathisants que je vois ici aujourd'hui»*[270]. Lady Wilde, elle, se tournera vers l'étude du folklore et publiera en 1888 l'ouvrage *Ancient Legends of Ireland*, un corpus de témoignages et d'histoires glanées dans le monde rural irlandais, qui va alimenter le monde bouillonnant que va devenir le théâtre dublinois.

---

[267] Ni O'Connell ni les Young Irlanders ne sont pour l'indépendance, ce ne sera que plus tard avec le Home Rule Movement et puis avec le Sinn Féin que l'indépendance sera le but.

[268] https://en.wikipedia.org/wiki/Irish_Home_Rule_movement (consulté le 08-07-18).

[269] FELTON, R.T., 2007, p.135.

[270] CASTLE, G., 2001, p.239.

Dublin

En littérature : L'Irish Literary Revival

L'Irish Literary Revival fut la face littéraire du Celtic Revival. Nourrie de cette ambiance bouillonnante de prise de conscience nationale de l'Irlande, certains auteurs vont se joindre à cet élan de renouveau et permettre à la littérature irlandaise de connaître elle aussi un renouveau.

Ce sera le cas de Standish Thomas O'Grady qui va influencer toute la nouvelle génération d'écrivains qui vont devenir l'Irish Literary Revival.

O'Grady, qui selon Yeats, est « *le père de l'Irish Literary Revival* »[271], va publier plusieurs recueils de textes à caractère épique impliquant les personnages des cycles mythiques irlandais, comme dans *History of Ireland : Heroic Period* (1878-81) ou *The Coming of Cúchulainn* (1894).

Homme paradoxal, il fut éditeur d'une revue, la *All Ireland Review* (1900-1908) encourageant les valeurs de la langue gaélique et d'une spécificité culturelle irlandaise, mais il est tout aussi engagé à réconcilier les visions culturelles et sociales existant des deux côtés de la Mer d'Irlande[272]. Il est en même temps fier de son identité gaélique anglicane, aristocrate mais il est opposé aux visions politiques de ses pairs.

Son influence sur les fondateurs de l'I.L.R fut déterminante, lorsqu'ils fonderont l'Abbey Theatre en 1903, l'empreinte de O'Grady est plus que flagrante. Si Yeats l'appelle le « *père du Celtic Revival* », Lady Gregory l'appelle « *un unioniste fenian* », deux termes qui sont, au tournant des siècles, totalement antithétiques[273].

Si la figure de O'Grady est la figure tutélaire, un peu mythique, du mouvement littéraire, la figure de proue, la figure centrale du mouvement c'est Yeats.

William Butler Yeats, issu d'une famille gaélique installée à Londres, dont nous reparlerons plus tard, voyage entre les deux pays, écrivant et organisant à distance ou sur place les différents actes de création du mouvement. Il publie en 1888 un premier recueil folklorique sur les contes populaires de la paysannerie irlandaise (*Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*).

Assisté par Douglas Hyde et Charles Gavan Duffy, il fonde à Londres la Irish Literary Society et la National Literary Society à Dublin la même année.

---

[271] https://www.tcd.ie/library/manuscripts/blog/2016/07/standish-james-ogrady-1846-1928-father-of-the-irish-literary-renaissance-a-new-acquisition/ (consulté le 09-07-18).

[272] MAUME, P, 2004, p.11

[273] Idem

En 1893, Yeats publie *The Celtic Twilight*, une collection de témoignages et de souvenirs de ses voyages dans sa région natale, l'ouest de l'Irlande. Le poème qui conclut l'ouvrage, *Into the Twilight*, va donner le surnom donné au courant entier : *The Celtic Twilight*.

Lors d'une soirée à Tullira Castle[274], chez Edward Martyn, ami proche de Yeats[275], ce dernier rencontre Lady Gregory. Les trois auteurs se retrouvent dans la même optique de mettre en avant un théâtre national irlandais, avec des pièces irlandaises avec des thèmes irlandais et des acteurs irlandais. Ils vont publier, dans ce sens, en 1897, le *Manifeste pour un Théâtre Littéraire Irlandais*.

Cette vision nationale pour le théâtre irlandais est alimentée et encouragée par Martyn, qui encourage Yeats à poursuivre son oeuvre littéraire nationaliste.

Ce sera le début de l'aventure du futur Abbey Theatre, qui va naître de trois bases.

La première, en 1899, est la création du théâtre national irlandais par les trois auteurs, avec l'assistance de George Moore, dans un local à St Theresa Hall sur Clarendon Street. Son but était de promouvoir à Dublin de pièces irlandaises par des auteurs irlandais[276].

La seconde est le travail de deux metteurs en scène de Dublin, les frères Fay et de leur compagnie, la W.G. Fay's Irish National Dramatic Company[277].

La troisième est l'aide financière d' Annie Horniman, une productrice britannique qui va aider Yeats en 1903 pour l'aspect financier et administratif d'une de ses pièces.

Au tournant du siècle, vont orbiter autour de ce théâtre différentes associations, dont notamment la Irish Texts Society ou Filles d'Irlande (*Inghinidhe na hEireann*), un groupe de femmes proches des idées révolutionnaires qui vont inclure des auteures comme Sinead O' Flanagan (future femme du président Eamon de Valera) ou des actrices comme Sara Allgood.

---

274 FELTON, R.T., 2007, p.136.

275 Martyn sera le premier président du Sinn Féin, le protecteur et fondateur d'An Túr Gloine et payera les trois premières années de loyer pour l'Abbey Theatre.

276 FOSTER, R.F., 2003, p.486.

277 KAVANAGH, P., 1950, p.30.

De nombreux auteurs vont également orbiter autour de ce théâtre, comme sera le cas de John Millington Synge, de George AE Russell [278] , de George Moore ou James Joyce.

L'Abbey Theatre est inauguré en mai 1904 par Yeats, Lady Gregory, Russell et Synge.

Avant de parler de l'épopée pré-révolutionnaire de ce théâtre, attardons-nous brièvement sur certains des fondateurs et auteurs de l'Abbey Theatre.

Nous avons précédemment parlé de Yeats et de Edward Martyn, l'un figure de proue et chef de file de ce mouvement littéraire et l'autre première figure du premier parti nationaliste de cette Irlande moderne.

Mais présentons brièvement les autres membres de ce groupe : tout d'abord Lady Gregory,.

Cette veuve de 50 ans est d'abord connue pour ses écrits folkloriques, puis pour son nationalisme culturel, avant de reprendre goût au théâtre et à la langue irlandaise et de fonder avec les deux autres le théâtre national irlandais, puis en 1904, de fonder l'Abbey Theatre, avec le financement de Annie Horniman. Malgré le financement de cette dernière, c'est Lady Gregory qui va être la propriétaire du théâtre, car Horniman n'étant pas résidente en Irlande, les actes notariés vont être signés par Lady Gregory.

Lady Gregory va être aussi connue pour être la tante de Hugh Lane, dont nous reparlerons dans la suite de ce chapitre, et qui va créer le premier musée public de Dublin, une galerie d'art contemporain qui sera fondamental pour la compréhension et la diffusion du mouvement à l'extérieur. Elle est sans doute la figure la plus discrète de ce mouvement littéraire et surtout la moins connue, ses pièces, ayant perdu la faveur du public après sa mort, sens aujourd'hui rarement jouées.

James Joyce, lui, est une figure périphérique au mouvement, s'il attache et encore de l'importance aux travaux et aux pièces qui sont jouées à l'intérieur du Théâtre, il est tout de même, le critique le plus farouche à son encontre et de la littérature contemporaine en Irlande.

Selon Gregory Castle le travail de James Joyce peut être considéré comme une " une critique des prises de position d'un point de vue anthropologique du courant revivaliste"[279].

---

[278] http://libapps.libraries.uc.edu/exhibits/irish-lit/sample-page/ (consulté le 10-07-18).

[279] CASTLE, G., 2001, p.8-9

Selon Castle, la place de critique occupée par James Joyce, va être conditionnée, par des différences de positionnement sur le plan politique et culturelle. Si des auteurs comme Synge et Yeats, vont être plus attaché à des questions d'authenticité culturelle et de revendication d' une spécificité nationale irlandaise, Joyce, en revanche, lui va être moins touché par ces questions, même s' il a connu les mêmes problèmes et les mêmes questionnements : à savoir l'isolation et la marginalisation, le même sentiment d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'une culture de cette place ambiguë d'un écrivain irlandais au sein même d'une culture britannique et impériale qui s'affirme de plus en plus au fil des années et des décennies.

C'est cette dichotomie dans la perception qui va être la plus grande différence, mais également la plus grande force du questionnement critique de Joyce sur le mouvement littéraire et sur le courant revivaliste en général. Cette ambivalence, cette ambiguïté dans le discours de Joyce résume en fait bien les tensions sous-jacentes que ressent la société culturelle irlandaise au tournant des siècles.

Au début des années 1900, le nouveau théâtre irlandais formé par ces artistes, va trouver un très grand succès populaire, Synge est le dramaturge en chef et le théâtre joue de multiples pièces provenant de l'ensemble de la sphère littéraire irlandaise contemporaine.

Les choses vont changer à partir de janvier 1907, car à la première de la pièce de Synge *« The Playboy of the Western World »*, des émeutes vont éclater et l'image du théâtre va en pâtir. Ces événements vont mettre l'Abbey Theatre sous le feu des critiques.

Les nationalistes, qui ont d'un côté encouragé les émeutiers, vont critiquer l'Abbey Theatre et notamment Yeats, pour proposer des pièces trop peu nationalistes, ou comme Douglas Hyde le fera, de ne pas jouer exclusivement en gaélique.

Mais l'Abbey Théâtre va stimuler, bien au delà de ses murs, une nouvelle génération d'artistes profondément conscients de leur identité irlandaise, dont un nombre important vont être impliqués de près au combat pour l'indépendance.

On peut penser dans cette optique à Ella Young, active au sein du groupe de l'Irish Literary Revival et notamment proche d'AE Russell et de W.B.Yeats. Young qui va publier des textes inspirés des grandes sagas mythiques irlandaises, comme *The Coming of Lugh* en 1909 ou son oeuvre la plus connue *Celtic Wonder-Tales* (1910), un grand recueil d' histoires épiques où se rencontrent tous les héros et les êtres mythologiques celtes dans des grandes fresques littéraires monumentales.

Elle va être particulièrement impliquée dans les événements de l'indépendance irlandaise. Etant membre du Sinn Féin depuis 1912, elle est très proche de Daniel Pearse, un des leaders de l'Easter Rising, elle va faire partie d'un groupe paramilitaire de femmes et va introduire des armes et des vivres en contrebande pour les insurgés dublinois[280].[281] Après son émigration aux USA, elle va rester la figure incontournable du Celtic Revival, même lorsque les feux du courant en Irlande ou dans le reste de l'Europe se seront éteints.

Yeats, lui, qui va continuer de soutenir la quête pour l'indépendance jusqu'à l'Easter Rising, mais la tournure dramatique des événements le poussera à une crise de conscience, qui le fera repenser, ainsi que sa famille, à leur place au sein de cette vision nationale et sur leur place au sein du courant revivaliste.

La famille Yeats : les mécènes du Celtic Revival

La famille Yeats, est comme nous venons de le dire, au coeur du mouvement de l'Irish Literary Revival, par la figure de William Butler, figure de proue du mouvement littéraire, mais William Butler Yeats n'est pas la seule figure connue de cette famille.

Il y a d'abord Jack Butler Yeats, peintre et illustrateur, qui aura une carrière d'une grande qualité, et qui va être un des premiers mécènes et artistes à être exposés dans la *Hugh Lane Gallery of Modern Art* de Dublin.

Et puis, il y a les soeurs Yeats, Susan « *Lilly* » et Elizabeth, qui auront une plus grande importante rétrospectivement aussi bien dans la diffusion de l'Irish Literary Revival que dans la diffusion du Celtic Revival en Irlande et au-delà.

Susan et Elizabeth vont créer, avec l'aide d'Evelyn Gleeson, l'atelier Dun Emer, dans une maison dans un des villages de la banlieue de Dublin, appelée Dundrum.

Le nom de l'atelier viendrait de la figure mythologique d'Emer, femme de Cúchulainn, réputée pour ses talents artistiques ainsi que pour sa beauté.

---

[280] STARR, K., 2009, p.324.

[281] Les événements de 1916 la menèrent en prison puis elle émigra aux USA, particulièrement en Californie, où elle va ardemment continuer de faire connaître la culture celtique aux étudiants de Berkeley, d'ailleurs elle aurait déclaré au douanier d'Ellis Island qu'elle croyait aux fées. Elle apparaissait dans les couloirs de Berkeley, disait-on, vêtue d'une longue robe verte bordée d'entrelacs dorés ou comme dirait Kevin Starr « comme une figure qui serait sortie des manuscrits médiévaux irlandais de ceux que l'on voit à Trinity College ».

A l'origine, Dun Emer était un atelier de femmes pour les femmes et avec un but d'éducation des jeunes filles « *pour que leurs esprits et leurs doigts soient plus actifs et compréhensibles* »[282]. Fort loin de l'agitation de la capitale et des visions nationales de leur frère, les soeurs Yeats, au sein de Dun Emer, se sont fait connaître pour leurs talents dans le domaine des arts décoratifs, notamment dans la tapisserie et la couture, comme on peut le voit dans cette photo (fig.85).

A sa création, l'atelier était composé de deux grandes sections : Dun Emer Guild (avec d'un coté le département couture dirigé par Lilly Yeats et de l'autre le département tapisserie dirigé par Evelyn Gleeson) et Dun Emer Press, le département d'imprimerie et d'édition avec une marque typographique créée par une artiste locale, Elinor Munsell[283] représentant une femme, identifiée comme Emer, adossée à un arbre (fig.86).

L'éducation des jeunes filles était également un aspect important dans la philosophie de Dun Emer. Chaque apprentie recevait des leçons correspondant à chacun des départements et des savoir-faire appliqués dans l'atelier : dessin, peinture, couture et tapisserie, avec également des cours de cuisine et de gaélique irlandais. Le but de l'atelier étant de « *trouver de l'ouvrage pour des mains irlandaises pour la création de beaux objets* »[284]. Cette philosophie fait écho à celle de Ruskin, non seulement dans la nécessité d'insuffler l'art dans chaque objet, mais aussi comme le souligne Jeanne Sheehy, sur la liberté et l'importance de l'artisan.

La production de chacune de ces deux sections fut très populaire et très importante pour la diffusion du courant.

D'un côté, chez Dun Emer Guild, nous avons trace de plusieurs grandes commandes, pour du textile ecclésiastique, l'un à Loughrea en 1902-1903 et l'autre pour la Honan Chapel, à la fin des années 1910.

Pour Loughrea, nous savons, selon un prospectus publié par Dun Emer en 1903[285] , que Lilly et Jack Yeats vont livrer un lot de 24 bannières brodées en soie et laine sur lin, dans le « style médiéval tel que retrouvé par William Morris » (fig.87). Ces bannières représentent des saints

---

[282] EDELSTEIN, T.J., 1992, p.23.

[283] http://infoshare1.princeton.edu/rbsc2/ga/unseenhands/printers/yeats.html (consulté le 10-07-18).

[284] SHEEHY, J., 1980, p. 159.

[285] SHEEHY, J., 1980, p.199.

irlandais, représentés sur un fond jaune, de manière hiératique et selon une gamme chromatique qui peut être plus ou moins saturée.

Pour Honan Chapel, comme nous le verrons dans le septième chapitre de notre étude, le textile ecclésiastique livré par Dun Emer se composera d'un antependium, d'un lot de chasubles et de bannières brodées (fig.88 à fig.90) avec une influence de la Société Irlandaise des Arts & Crafts qui ne sera pas négligeable.

Outre ces commandes prestigieuses, Dun Emer produisait des éléments de décoration textile pour des églises plus petites, comme la Donnybrook Church de Dublin, où Evelyn Gleeson livra un tapis d'autel aux emblèmes du livre de Kells et ornementé d'une bordure de raisins et de blés.

L'atelier produisait également pour des intérieurs bien moins prestigieux, comme des pendentifs cousus, des tapis (fig.91)ou des costumes folkloriques (fig. 92 et fig.93), reprenant ainsi le flambeau de la tradition du costume rural irlandais tel qu'il avait été conservé au fil des siècles. Jeanne Sheehy nous dit également que certaines de ces productions furent exposées lors de l'exposition de 1904 à St.Louis[286].

Ces costumes étaient ornementées de motifs celtiques et Linda Seidel nous précise que des femmes de Dun Emer, que, « *comme Lady Gregory, elles annoncèrent leur identification à la tradition celtique par le choix des matériaux et des ornements. Elles usèrent le lin et la laine et employèrent des motifs composées d'entrelacs traditionnels et de formes zoomorphes. De tels éléments indéniablement irlandais distinguent leur travail du vocabulaire international végétal et serpentin de l'Art Nouveau* »[287].

Les productions de Dun Emer Guild seront très populaires et seront fréquemment pointées par les critiques contemporains pour leur qualité, *l'Art Journal* de 1906 va jusqu'à suggérer que Dun Emer Guild est meilleur que Dun Emer Press, ce qui ne sera pas du gout de W.B Yeats[288].

Dun Emer Press, de l'autre côté, commença à publier dés 1903, sous la direction d'Elisabeth Yeats et la direction éditoriale de W.B Yeats et met l'accent sur la fabrication par des jeunes filles. Les publications de Dun Emer Press sont choisies « *en fonction du critère de proximité avec le mouvement littéraire de l'Irlande contemporaine* » comme dira W.B. Yeats. La plupart des

[286] SHEEHY, J., 1980, p.24.

[287] SEIDEL, L, dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.24.

[288] SHEEHY, J., 1980, p.161.

premières publications sont des oeuvres d'artistes du mouvement de l'Irish Literary Revival (Russell, Lady Gregory, Yeats…).[289]

Le but, implicite, de Dun Emer Press, avec W.B.Yeats à la direction éditoriale, était donc « *de diffuser l'idéologie revivaliste plutôt que de gagner de l'importance en tant que maison d'édition aux yeux des britanniques* »[290].

Elle fut très importante pour la diffusion des oeuvres des auteurs du mouvement et « *pour construire une nouvelle histoire pour le peuple. Dun Emer-Cuala fut fondée au meilleur moment pour les écrivains revivalistes, leur donnant une plateforme efficace […] cette presse fut posée comme un rempart protecteur pour la production et la distribution de la littérature contemporaine irlandaise et travailla à contrebalancer les caricatures utilisées par les Britanniques, notamment dans des magazines satiriques comme Punch* »[291].

En apportant une plateforme pour que les auteurs irlandais puissent diffuser leur oeuvre auprès du public, « *elle les libérait de la dépendance des éditeurs britanniques qui ne montrait que peu d'intérêt pour les jeunes auteurs irlandais* ».

En 1904, des dissensions entre les fondatrices de l'atelier va mener à la scission des deux sections en groupes indépendantes : Dun Emer Guild reviendra à Evelyn Gleeson, qui se spécialisera dans le tissage et Dun Emer Industries (tapisserie, couture et presse) reviendront aux soeurs Yeats, qui s'installeront dans un autre village, à Churchtown.

Ce sera en 1908 qu'elles renommeront Dun Emer Industries en Cuala Industries, le nom Dun Emer ayant été attribué à E.Gleeson jusqu'à sa mort en 1944. Dun Emer Press sera, entre 1908 et les années 1940, connu sous le nom de Cuala Press.

D'après les dispositions légales mises en oeuvre pour la séparation des biens, en 1908, les presses d'imprimerie furent donnés à Elizabeth Yeats et les soeurs sont tenues « *de ne pas continuer ou de promouvoir pendant cinq ans, au sein du comté de Dublin, de produire des tapis, tapisseries, tissages, reliures de livres ou émail artistique, ou d'agir de manière telle qu'il apparaitrait que ces dits travaux ont été transférés autre part que dans la résidence d'Evelyn Gleeson* »[292]. On peut dire qu'il y a une réelle animosité entre les soeurs Yeats et Evelyn Gleeson, qui se targent chacune d'avoir fondé Dun Emer.

---

[289] SHEEHY, J. 1980, p.160.

[290] RUSSELL, E., 2014, p.7.

[291] RUSSELL, E., 2014, p.6

[292] SHEEHY, J., 1980, p.163.

La marque des Arts & Crafts, d'abord directement d'Angleterre puis sa filiale irlandaise aura une influence considérable sur les productions du groupe irlandais.

Les Yeats ont été toujours été très proches de la famille Morris, Lilly a été, en 1888, assistante tisseuse auprès de May Morris, la fille de William Morris, laquelle travaillait dans l'entreprise de décoration de son père.

Le théoricien des Arts & Crafts parlait de Lilly Yeats d'une manière assez positive, si non élogieuse, vantant sa persévérance et la qualité de son travail « *elle aime ça beaucoup, elles [Lilly et May] font des taies d'oreillers et des couvertures de cheminée sans jamais s'arrêter* »[293]

Le travail d'imprimerie des soeurs Yeats est également semblable à celui de Morris avec Kelmscott Press.

L'atelier An Túr Gloine et les Arts & Crafts en Irlande.

Si l'influence des Arts & Crafts a pu être perçue de manière assez intense chez les productions de Dun Emer Guild/Industries, elle a, en revanche, été encore plus importante dans celles du groupe An Túr Gloine, qui s'est donné pour mission de redonner une renaissance à l'industrie du vitrail en Irlande.

Cette industrie est, au milieu du XIXe siècle, en plein essor, les ateliers de vitriers apparaissent de manière exponentielle à partir de la proclamation du Catholic Emancipation Act de 1829. Cette croissance exponentielle est à mettre en parallèle avec la construction d'églises néogothiques qui se multiplie et par conséquence une demande très forte en vitraux.

« *C'est uniquement avec l'émergence du Celtic Revival et la recherche culturelle pour une identité nationale et l'indépendance politique à la fin du siècle, qu'une poignée de critiques, artistes et mécènes appellent à une production nationale de vitraux de haute qualité. Ils stipulèrent qu'ils devaient être produits par des artistes irlandais hautement qualifiés utilisant les meilleurs matériaux et une iconographie irlandaise reconnaissable, plutôt que les motifs littéraires utilisés par la plupart des maisons de commerce* »[294]

L'atelier An Túr Gloine prend son origine en septembre 1901, Nicolas Gordon Bowe nous raconte qu'en septembre 1901, Alfred Ernest Child arrive à Dublin pour prendre un poste à la

[293] SHEEHY, J., 1980, p.158.

[294] http://www.buildingconservation.com/articles/towerofglass/towerofglass.htm (consulté le 10-07-18).

Dublin Metropolitan School of Art et que son arrivée provoque des discussions entre Sarah Purser, une peintre déjà accomplie, ayant passé par l'académie Julian et la Metropolitan School of Art of Dublin[295], Edward Martyn, W.B. Yeats et Christopher Whall, un proche de William Morris et qui est à l'origine de la renaissance du vitrail en Grande-Bretagne et dont Child a été l'apprenti.

En janvier 1903, Sarah Purser fonda le modeste mais très prometteur atelier qu'elle appela « *la tour de verre »* en gaélique « *An Túr Gloine »* avec Child comme contre-maître et deux vitriers, Charles Williams et Michael Healy, deux anciens élèves de Child.

Fonctionnant de manière coopérative, ses principes sont basés sur ceux de Christopher Whall et la firme londonienne de Lowndes et Drury (fondée en 1897).

Le but étant que « *chaque fenêtre devrait dans toute ses parties artistiques être le travail d'un artiste individuel, choisis et peints par le même esprit et la main qui a fait le dessin et tracé le carton, l'idéal étant qu'en fait un peu de ce vitrail devrait être le fruit d'une improvisation* ».

Ces nouveaux vitraux devaient imiter les motifs complexes, la couleur, et l'ingénuité dans l'imagination du travail du métal, tel que connu à l'époque celtique et médiévale, notamment dans le travail de l'émail, la sculpture et des manuscrits, comme nous avons pu le voir au fil des chapitres de cette étude.

Bien que les débuts aient été modestes avec quelques commandes de taille réduite, notamment la fenêtre du roi Cormac de Cashel (1906[296]), disposée au sein la cathédrale Saint-Patrick de Dublin (fig.94) elle commença à accueillir plusieurs artistes prometteurs comme Catherine O'Brien (1906-1963), Ethel Rhind (1908-1939), spécialiste de l'opus sectile au sein de l'atelier, Hubert McGoldrick et deux artistes que nous aurons l'occasion de reparler au cours de ce chapitre, à savoir Béatrice Elvery et Wilhemina Geddes[297].

Le rôle de Sara Purser au sein de l'atelier, a été principalement administratif et social, puisque son réseau artistique et social au sein de la scène artistique et culturelle irlandaise et anglaise, ainsi que ses connaissances approfondies sur le vitrail médiéval français et anglais, ont été précieux pour la renommée de l'atelier.

---

[295] Elle avait déjà exposé à de multiples reprises au sein de la Royal Hibernian Academy, en 1878, 1890, 1923 et 1925 (DE BREFFNY, B., 1983, p.201)

[296] http://www.buildingconservation.com/articles/towerofglass/towerofglass.htm (consulté le 10-07-18).

[297] DE BREFFNY, B., 1983, p.244.

L'atelier a été en étroite collaboration avec la filiale irlandaise du groupe des Arts & Crafts, aussi appelé Société Irlandaise des Arts & Crafts, fondée en 1886, avec le but de « *promouvoir et encourager le développement des industries artistiques en Irlande, de tenir des expositions d'arts décoratifs irlandais, de promouvoir la culture artistique par la diffusion de modèles et par des conférences et de publier un journal et d'autres publications supportant les fondements de la Société* ».

Les deux centres vont collaborer avec des expositions communes, entre 1904 et 1925, en outre, tous les membres de l'atelier ont appartenu à la guilde des ouvriers d'art irlandais (fondée en 1909).

La première commande d'importance octroyée à l'atelier fut également la plus longue, car elle va être une succession de fenêtre pour la cathédrale Saint-Brendan de Loughrea, dans le comté de Galway, dans l'est de l'Irlande. Cette commande sera exécutée entre 1903 et 1940, avec notamment des oeuvres de Michael Healy, qui réalisa *le Jugement Dernier* (fig.95) ou *St Jean Baptiste* (fig. 96).

Nous avons également connaissance de commandes diverses, notamment une commande pour l'église Coolcarrigan de Kildare, en 1911, réalisée par Catherine O'Brien (fig.97).

Par ces commandes, l'atelier obtint une renommée qui dépasse les frontières de l'Irlande, un journaliste du magazine *The Studio*, commenta les premières créations de l'atelier comme « *peut-être l'exemple le plus flagrant de ce nouvel esprit, de ce nouveau désir d'encourager un génie créatif irlandais* »[298], il décrit l'atelier comme « *d'abord une école d'art, où les instructions dans chaque détail connecté avec le dessin et la production vente de vitrail est donné aux travailleurs, et une usine depuis laquelle certains ouvrages de qualité esthétique avancée sont déjà apparus* ».

Malgré cette popularité, certaines personnes ont pu critiquer certains choix dans les travaux réalisés ou dans les commandes acceptées par l'atelier, c'est notamment le cas de William Butler Yeats, qui critiqua une commande d'un couvent de Galway, dans le magazine *Samhain*. « *le couvent de Galway refusa il y a un petit moment un dessin correct pour un vitrail, qui avait été envoyé par l'atelier de Miss Sarah Purser, à cause de la trop grande personnalité apportées au visages et aux attitudes, qui leur semblaient déplacés voir impieuses. Ils ont envoyé à la place, une chromolithographie allemande totalement insipide, rempli de visage sans aucune expression ou dignité, c'est que des gestes sans aucune distinction personnelle, et Miss Purser sans doute parce*

[298] E.D., 1933, p. 260-262.

que son entreprise était trop nouvelle, anxieuse pour le succès de son entreprise, ne pouvant rejeter aucune commande, a accepté de réaliser cette commande ignoble sur du verre d'une exceptionnelle couleur et qualité. » Cette critique assez acerbe de la part de l'écrivain dublinois, montre toute l'étendue du nationalisme culturel comme professer par la famille Yeats et le dégoût que leur occasionne cette « *mentalité bourgeoise »* qui selon lui « *n'est jamais sincère en arts »*.

Une autre artiste qui va être immensément connue au sein de l'atelier, est Wilhelmina Geddes (fig.98). Elle fut remarquée par Beatrice Elvery, à Belfast, alors qu'elle exposait à Belfast un tableau « *avec une force de la couleur dans l'illustration* »[299]. Elle fut invitée par Sarah Purser à rejoindre l'atelier en 1910 où « *la grande originalité de Geddes éclata au grand jour* »[300]. Les commandes qu'elle livra, dans toute l'Irlande et même au delà entre 1910 et 1925, montrèrent une force dans la représentation humaine, avec des traits comme taillés à la serpe, une puissance physique et également une puissance chromatique fidèles à « *sa recherche pour une vigueur presque architecturale du dessin et une intensité de la couleur, en n'ayant pas peur de supprimer quelque détail qui nuirait au pathos et à la force de ses figures, en accentuant le chiaroscuro sur certaines figures* »[301].

Elle va s'illustrer dans ce sens dans plusieurs grandes commandes, notamment après la WWI, comme dans la *War Mémorial Window d'Ottawa* (fig.99) (1919) ou celle de la *King Albert Mémorial Window* (fig.100), présentée à St Martin d'Ypres[302], une ville que Geddes et Purser avait pu voir avant la guerre, lors de leur voyage vers la France.

Ce sont toutes deux des vitraux commémoratifs, en souvenir des soldats morts pendant la première guerre mondiale. Celui d'Ottawa, présente une quantité de personnages disposés en deux registres, le registre inférieur présente des personnages aux couleurs ternes et sombres, la mine grave et les traits tirés. Le second registre présente des personnages en majesté, flamboyants de couleur. L'ensemble dégage une force dans la représentation et dans les couleurs et la même analyse peut être faite pour le vitrail d'Ypres, où la force de la couleur employée par Geddes rayonne.

---

[299] BOWE, N.G., 1988, p. 62.

[300] https://www.irishtimes.com/culture/books/wilhelmina-geddes-life-and-work-by-nicola-gordon-bowe-awkward-artist-of-many-colours-1.2506944 (consulté le 11-07-18).

[301] BOWE, N.G., 1988, p. 66.

[302] Cet ensemble de vitraux fut réalisé pendant la guerre mais ne put être installée qu'en 1938.

En 1925, elle retourne à Belfast pendant une courte durée avant de partir définitivement s'installer à Londres, où elle se retirera au sein de la Glass House d'Exeter, produisant ses dernières commandes, dont la dernière commande monumentale sera faite en 1943, pour une église galloise représentant le prophète Isaïe.

Pendant et après la guerre, elle produisit encore plusieurs vitraux de taille plus réduite, jusqu'à sa mort en 1955.

Quant à Beatrice Elvery, qui fut le point de liaison entre Wilhemina Geddes et Sarah Purser, nous avions déjà introduit son oeuvre picturale avec *Eire* (1907) (fig.83), une oeuvre qui permet de voir la transformation de la production de certains artistes impliqués dans le combat pour l'indépendance. Elle fut également membre de l'atelier An Túr Gloine entre 1904 et 1912.

Enfin, pour introduire brièvement Harry Clarke, dont nous présenterons plus tard les vitraux de la Honan Chapel dans le septième chapitre de notre étude, il nous faudrait commencer par dire qu'il est autant artisan vitrier qu'illustrateur. Il sera associé au groupe An Túr Gloine durant les années 1910-1920, durant lesquelles il réalisera les vitraux de la Honan Chapel.

La caractéristique de ces vitraux sont une grande finesse du dessin, une intégration du vitrail par rapport à son environnement et une utilisation soutenue d'une gamme chromatique très importante, et notamment de la couleur bleue, qu'il affectionne particulièrement.

Hugh Lane et la Modern Art Gallery de Dublin

Aussi loin que les arts furent touchés par le Celtic Revival, l'élément le plus concret et important apporté au courant en Irlande, ne fut pas les oeuvres qui purent être créées, copiées ou diffusées. Ce ne fut pas Dun Emer ni les vitraux d'An Túr Gloine ou tous les bijoux ou tableaux ossianiques qui purent être créées, l'élément le plus important fut une galerie d'art.

Une galerie d'art non seulement pour l'art irlandais contemporain mais aussi pour apporter un nouveau regard aux artistes irlandais sur l'art tel qu'il pouvait être présenté sur le continent.

Cette galerie, c'est la Modern Art Gallery fondée par Hugh Lane au coeur de Dublin.

Elle aura un lien particulier avec le courant revivaliste et avec le groupe irlandais en particulier, car son fondateur, Hugh Lane, est le neveu de Lady Gregory.

Il est par conséquent proche de tous les auteurs prenant part à l'Irish Literary Revival et aussi aux différents groupes et ateliers artistiques se développant à Dublin, comme Dun Emer ou Sarah Purser, qui vont participer à la création de cette galerie.

Nous savons que Yeats, Synge, Martyn et Moore vont contribuer à sa création, par des levers de fonds[303] ou des premiers articles la concernant, par des articles dans les revues attachées aux mouvements littéraires et/ou culturels, car comme le dit Jeanne Sheehy, cette galerie était considérée comme une part importante de l'idéologie revivaliste en Irlande[304].

Preuve en est cet article du Freeman's Journal, daté du 13 décembre 1904, écrit par Lady Gregory, dans lequel elle explique que l'Irlande moderne doit se comparer à un bâtiment en construction, avec « *la Gaelic League* comme la pierre angulaire du bâtiment, l'école de langue gaélique, le *' Feis Ceoil'* (une compétition musicale) et l'*Abbey Théâtre* comme une pierre importante de l'édifice […] personne ne peut douter que la possession de ces oeuvres et l'influence qu'elles auront sur nos élèves sera une avancée dans la dignité de notre pays au sein du concert des nations, et sera une pierre importante posée sur ce noble mur »[305].

L'aventure de cette galerie d'art, appelée à devenir le premier édifice artistique public à être fondé dans le Dublin moderne, va commencer avant même sa fondation en 1908.

Quatre ans auparavant, Hugh Lane avait été sollicité par le *Department of Agriculture and Technical Instruction* d'organiser une exposition d'art irlandais qui pourra être envoyée pour être exposée au sein de la *Louisiana Purchase Exposition* de St Louis, mais cette exposition fut annulée en raison de couts d'assurance trop élevés.

Mais Hugh Lane, nous rappelle Sheehy, qui avais mis toute son âme dans la préparation de cette exposition, la présenta lui-même dans une salle d'exposition au Guidhall à Londres en mai 1904[306].

L'idée d'une galerie d'art moderne pour Dublin commençait à prendre corps, Lane, nous déclare Sheehy, « *acquerra des peintures de Nathalie Hone lors d'une exposition conjointe qu'il*

---

[303] Nous avons la connaissance dans la correspondance de Hugh Lane, de 23 lettres de Yeats concernant ces levers de fonds pour l'édification de la Galerie (https://www.nli.ie/pdfs/mss%20lists/lane.pdf) (consulté le 11-07-18).

[304] SHEEHY, J., 1980, p.107.

[305] Idem

[306] SHEEHY, J., 1980, p.108.

organisa avec Jack Butler Yeats durant l'automne 1901, il obtint des peintures de ce dernier auquel il commanda une série de portraits de personnalités irlandaises, comme sa tante, Lady Gregory ou de AE Russell, et durant une rétrospective de [l'artiste] Walter Osborne, durant l'hiver 1903-1904 il acquerra plusieurs de ses peintures »[307].

Ce serait pendant cette exposition au Guildhall que Lane va donner corps à cette idée de galerie d'art moderne à Dublin. Il déclara que l'Irlande avait besoin d'une galerie d'art à Dublin pour que cette idée d'une école artistique proprement irlandaise prenne réellement forme.

Cette idée d'une galerie d'art moderne en plein coeur de Dublin ravit plusieurs personnes, bien sur au sein des cercles revivalistes et littéraires de Dublin, où dominaient sa tante et ses plus proches contacts, mais aussi dans un premier temps les cercles nationalistes irlandais et les cercles artistiques avec une grande diffusion internationale, qui lui donneront les nouvelles fraîches de l'art sur le continent.

Lane commença à accumuler un certain nombre d'oeuvres qui devaient constituer le noyau de sa galerie, il entretient une correspondance avec un grand nombre d'artistes, irlandais comme Sarah Purser, Lilly Yeats, John Plunkett, William Orpen, Nathalie Hone (avec lequel il négocie la cession d'oeuvres en vue de l'ouverture de la galerie en 1908) ou non, comme c'est le cas de Phoebe Anna Traquair, dans le but de donner des oeuvres à sa galerie.

En 1904, on l' informe qu'une grande collection française[308] va être vendue et Lane s'arrange pour l'exposer avant vente pour récolter de l'argent pour sa galerie. Il correspond aussi avec plusieurs personnalités du monde de l'art ou du monde aristocratique ou politique pour qu'elles ajoutent quelques unes de leurs oeuvres à cette exposition. Ce sera le début de la correspondance avec le critique et marchand d'art français Paul Durand-Ruel[309] qui apportera à cette exposition certains tableaux d'artistes impressionnistes, notamment Monet, Renoir, Sisley ou Pissarro, ainsi que des tableaux de Corot[310].

Cette exposition fut très importante pour Lane, qui apporta certains tableaux, car c'était la première fois que des artistes modernes irlandais exposaient à coté d'oeuvres impressionnistes et où Lane put acquérir les oeuvres qui pouvaient lui manquer pour la constitution de ses collections.

---

[307] Idem

[308] la collection Staats-Forbes

[309] SHEEHY, J., 1980, p.111.

[310] https://www.hughlane.ie/phocadownload/pdf/hughlanehisartists.pdf(consulté le 11-07-18).

En 1908, Lane put ouvrir sa galerie sur Harcourt Street à Dublin, avec une collection autant nationale qu'internationale, avec des artistes allant de l'impressionnisme au symbolisme. La galerie fut acclamée par de nombreuses personnes : les Yeats et Synge l'acclamèrent et la lièrent à leur propre renaissance, la *Gaelic League* fut contente de pouvoir avoir des cartels bilingues dans une institution artistique publique, même le Sinn Féin était satisfait.

Mais la galerie eut aussi des opposants, notamment chez les nationalistes qui ne voyaient pas d'un bon oeil cette préoccupation pour les arts, et surtout pour des artistes non-irlandais, George Moore, qui d'abord avait été enthousiaste, va être dés 1903, un opposant farouche à Lane en déclarant que « *cette galerie n'était que pur gaspillage d'argent public, qu'elle attirerait d'autres officiels à Dublin, alors qu'il y en avait déjà assez à Dublin, qu'elle propagerait une standardisation d'un art faux dans tout le pays et que Lane intriguait et corrompait les artistes* ».

Un autre opposant, qui va jouer un rôle presque « mauclairien »[311] auprès de Lane, sera William Murphy, un magnat de la presse, que Jeanne Sheehy dépeint comme quelqu'un d'aigri et de déplaisant, totalement opposé au modernisme de Lane et qui sera totalement contre la création d'une école picturale moderne irlandaise. Il prétendait « *qu'il y avait bien assez de sujets dans l'histoire irlandaise, dans les sagas celtiques et dans les pages sombres et lumineuses de l'histoire irlandaise pour remplir une galerie et non pas en important des oeuvres d'artistes étrangers* ».

L'aventure de la galerie de Lane va vivre des tribulations. Ne trouvant pas de lieu définitif pour sa galerie, il se décida à mettre au concours public la construction d'un lieu d'exposition valable pour ses oeuvres (fig.101) et en attendant de les mettre en prêt aussi bien à Londres qu'à Belfast.

Mais Lane mourut en 1915 dans le naufrage du Lusitania, qui devait le ramener de New York et les oeuvres furent ballotées entre Londres et Dublin jusqu'en 1959 où un accord fut trouvé entre les deux gouvernements pour une garde alternée de cette collection[312].

---

311 William Murphy sera le Camille Mauclair de Lane. Camille Mauclair était un critique d'art français très influent au cours du dernier tiers du XIXe siècle. Ses positions acerbes, réactionnaires voire xénophobes feront de lui l'archétype du critique aigri et opposé à toute forme de changement. Une personne, par conséquence, est dite « mauclairienne » lorsqu'elle est totalement opposée à toute forme de changement, notamment dans la sphère culturelle, et qu'elle s'acharne sur une personne en particulier, en dédaignant tout ce qu'elle peut produire ou entreprendre.

312 Cinq ans à Londres et cinq ans à Dublin.

Dans les autres provinces d'Irlande

Pour compléter cette étude sur les productions en arts plastiques et littérature du groupe irlandais revivaliste, nous pourrions également présenter certains artistes ayant produit des oeuvres pouvant être rattachés au courant revivaliste.

C'est notamment le cas de Alice Hart, qui à Donegal, s'inspira du modèle de Dun Emer, pour proposer ses tapisseries et ses broderies, en y incluant des éléments ornementaux celtiques et ce de manière industrielle, en nommant son entreprise le *Donegal Industrial Fund* ou *Kells Embroidery*[313].

Dans les autres provinces d'Irlande, nous pouvons également citer le travail du métal repoussé de J.M. Kavanagh[314] et *Belleek Pottery* en Ulster[315] (fig.102) ainsi que la production de *Youghal Art Workers*[316] (fig.103), Robert Lees et John Dennehy[317] (fig. 104 et fig.105) en Munster (particulièrement à Cork).

Le groupe revivaliste écossais

En Ecosse, le courant revivaliste va se propager par contact ou correspondances. Les artistes du groupe écossais vont être au centre de deux influences : d'une part par les contacts et correspondances que les artistes écossais pouvaient entretenir avec le groupe irlandais et d'autre part par l'influence du mouvement Arts & Crafts, avec une forte empreinte sur les artistes revivalistes écossais. Nous pouvons observer deux phases au sein de ce groupe écossais, ces phases sont délimitées de manière arbitraire, les termini choisis pour délimiter ces phases ont été choisies par rapport aux oeuvres délimitant deux tendances dans le groupe écossais revivaliste[318].

La première phase, située entre 1862 et 1890, avec l'influence des Arts & Crafts, des contacts avec le groupe irlandais et certaines poches préraphaélites, développés par certains artistes, vont développer une esthétique hybride, entre préraphaélisme, influences régionales et idéologie revivaliste irlandaise. Ce sera l'époque de Phoebe Anna Traquair et de Edward Atkinson Hornel.

---

313 BEATTIE, S., 2014, p.63.

314 DE BREFFNY, B., 1983, p. 58.

315 KREILKAMP, V., 2016, p.250.

316 KREILKAMP, V., 2016, p. 229-230.

317 KREILKAMP, V., 2016, p. 243.

318 Elles sont totalement arbitraires car un artiste comme Duncan appartient aux deux phases, il appartient à cette esthétique hybride mêlant le fond iconographique celtique et des influences formelles continentales mais en même temps il n'a pas ces influences des Arts & Crafts ou de la Confrérie.

La seconde phase entre 1890 et 1921 sera une phase de transition, car tout en développant et faisant murir cette esthétique revivaliste écossaise, nourrie des différentes influences circulant au sein du courant, elle deviendra, au fil des années, plus attirée par une esthétique nouvelle, celle de l'Art Déco. Cette seconde phase sera d'abord celle de John Duncan et de Patrick Geddes et puis celle du Glasgow Style, du groupe des 4 et d'une production proche de l'Art Déco avec ses touches celtiques.

Première phase : 1862-1890

Avant de présenter les artistes de cette première phase, il serait opportun de rappeler la situation artistique en Ecosse à cette époque, et notamment la place prépondérante des Arts & Crafts.

La place des Arts & Crafts va avoir une empreinte tout aussi forte que celle que nous avons eu et aurons l'occasion de voir en Irlande.

En Ecosse, les Arts & Crafts ont été apportés par James Ballantine et Daniel Cottier, un vitrailliste et un peintre qui étudièrent ensemble et furent directement influencés par les théoriciens des Arts & Crafts, Ruskin et Morris.

Cottier fut également influencé par la production picturale de Dante Gabriel Rossetti, et il n'est pas le seul artiste écossais à revendiquer une filiation avec la confrérie préraphaélite.

Joseph Noel Paton fut également un artiste écossais qui eut une filiation avec la confrérie, bien que ses influences le rendent inclassable, tantôt préraphaélite dans ses oeuvres, tantôt revivaliste dans son iconographie. Il sera également un artiste tiraillé entre Londres et Edimbourg, entre l'esthétique victorienne de la *fairy painting*, que nous analyserons dans le chapitre suivant et l'idéologie revivaliste transposée en Ecosse.

Phoebe Anna Traquair, un artiste que nous évoquerons un peu plus tard dans cette première phase du groupe écossais, va être également une artiste qui sera inspirée par la confrérie et par William Blake[319].

Au point de vue littéraire, le groupe écossais va posséder un auteur folkloriste d'envergure, à savoir John Francis Campbell, qui, dans la veine des auteurs folkloristes comme Carmichael, Lady Wilde ou Ella Young, va publier en 1862, un recueil de contes populaires des West Highlands « *Popular Tales of the West Highlands* » en 4 volumes.

[319] Son frère, William Richardson Moss étant un grand collectionneur de Rossetti et l'influence formelle de ce dernier va s'imprimer sur sa soeur.

En 1885, on fonde l'*Edinburgh Social Union*, un organe qui est censé, par un but d'abord social mais surtout culturel, d'apporter, comme le font le groupe irlandais avec les ateliers d'art et l'avant-garde littéraire, de produire un nouveau discours moderne pour une identité culturelle écossaise en se basant sur l'histoire écossaise, ses mythes et son art. Par ce biais, cet organisme espère diffuser les idées du courant dans toutes les couches de la scène artistique écossaise moderne.

Parmi les figures de ce organisme, figure Patrick Geddes, qui est un philosophe et urbaniste originaire de Glasgow et que nous évoquerons brièvement lors de la seconde phase de ce groupe écossais. Il y a aussi Robert Lorimer et Douglas Strachan, un vitrailliste contemporain du travail de Harry Clarke en Irlande.

De la même manière que Dun Emer ou An Túr Gloine avait été des pôles de production et d'attraction artistiques très importants dans le groupe irlandais, *l'Edinburgh Social Union* fut un pôle de production artistique très important pour le groupe écossais. C'est lui qui va commander des oeuvres aux artistes revitalistes écossais et c'est lui qui va diffuser les idées du courant en Ecosse.

Parmi ces artistes, il y a Phoebe Anna Traquair (1852-1936), une artiste d'origine irlandaise, peintre et illustratrice, proche de Geddes et de Duncan, qui va obtenir la commande par la *Edinburgh Social Union*, de l'ornementation de la *Mortuary Chapel du Royal Hospital for Sick Children* d'Edimbourg, entre 1885 et 1886 (fig. 106 à fig. 109).

Elle va réaliser une série de peintures murales représentant des enfants protégés par des anges ou les thèmes de la maternité ou de la rédemption de l'humanité. Les thèmes étant choisis en fonction du lieu choisi, une chapelle mortuaire où les enfants décédés recevaient les sacrements de manière digne[320].

Si les marqueurs stylistiques peuvent rappeler « *les manuscrits enluminés médiévaux que Traquair affectionnait particulièrement ou l'imagerie orthodoxe, dans un syncrétisme entre réalisme et symbolisme* »[321], elle n'oublia pas de représenter ses modèles ou ses pairs dans les lunettes d'une de ses oeuvres (fig.106), comme Noel Paton, Edward Burne-Jones ou Ruskin.

---

[320] CUMMING,E., 1993, p.14-27.

[321] CUMMING, E., 2005, p.20-22.

Elle produira de nombreuses autres oeuvres, exposées principalement à Edinburgh, entre 1892 et 1902 et puis d'autres oeuvres qui seront exposées en Angleterre et aux USA (quatre panneaux brodés seront exposés à St Louis en 1904).

Au sein du groupe écossais, il y a également deux autres artistes très intéressants, Edward Atkinson Hornel et George Henry, qui vont collaborer en 1890 et présenter à la Grosvenor Gallery de Londres un tableau-jalon au sein du courant : *The Druids* (fig.110).

Les deux artistes se connaissent depuis 1885, à la suite du retour d'Hornel d'Anvers où il a séjourné entre 1883 et 1885, période durant laquelle il a étudié sous la direction du peintre Michel Charles Verlat[322]. A son retour d'Anvers, il rencontra George Henry qui collaborait déjà avec les Glasgow Boys, qui seront appelés à devenir The Glasgow Four (le Groupe des 4) quelques années plus tard.

En 1890, ils présentent *The Druids*, représentant une procession de druides, vêtus de tissus chamarrés et parés d'artefacts supposés être celtes pour l'époque « *une serpe dorée en forme de lunule, dérivée d'une torque datant de l'Age du Bronze, un motif serpentiforme [à l'avant-plan au milieu du pectoral du premier druide] repris d'une pierre picte, des motifs spiralés inspirés de manière libre du Battersea Shield et des coupes préhistoriques retrouvées peu de temps auparavant à Galloway* »[323]

La toile fit sensation, le critique d'art R.A.M Stevenson la décrit, le 10 mai 1890, comme une toile « *sauvage, mystérieuse, clinquante et irradiant de lumière par ses couleurs saturées* »[324].

Cette toile est évidemment une reconstitution d'après la vision que les artistes revivalistes avaient des Celtes et des druides, mais au sein du groupe écossais, cette vision va perdurer notamment au sein de la seconde phase et principalement chez John Duncan.

Seconde phase : 1890-1920's

La première partie de cette seconde phase sera effectivement dominée par John Duncan, mais la seconde partie sera, comme nous l'avons dit, une phase de transition entre cette esthétique

---

322 Un point qu'il partagera avec John Duncan.

323 FOWLE, F., dans FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p. 237.

324 Frances Fowle cite l'article de R.A.M Stevenson publié dans le périodique *The Saturday Review* du 10 mai 1890, que nous n'avons pu consulter dans le cadre de ce chapitre.

hybride et puis celle du Glasgow Style, du groupe des 4 et d'une production proche de l'Art Déco avec ses touches celtiques.

John Duncan

John Duncan (1866-1945) est, sans doute, avec Phoebe Anna Traquair, le chef de file de ce groupe écossais. Il est originaire de Dundee, dans le sud de l'Ecosse, et à l'âge de 21 ans, part à Londres pour travailler en tant qu'illustrateur, puis part à Anvers pour étudier sous la direction de Michel Charles Verlat avant de revenir en Ecosse en 1889 où il va être un des fondateurs de la Dundee Art Society.

En 1892, il part pour Edinburgh où il part travailler pour Patrick Geddes, qu'il avait connu à Dundee, l'animateur principal de l'*Edinburgh Social Union*, sociologue, philosophe, botaniste, urbaniste et éditeur de la revue *The Evergreen.*

Patrick Geddes va être également l'homme du lien entre les groupes irlandais et écossais, qui dans *The Evergreen*, va encourager les liens entre l'Irlande et l'Ecosse, déclarant « *qu'il était urgent de reconnaître les liens entre la culture irlandaise et écossaise* », le but final étant pour lui d'aboutir « *à une conscience panceltique* »[325].

Duncan va côtoyer le groupe revivaliste écossais et va notamment peindre pour la résidence de Geddes à Ramsay Garden. Il sera aussi illustrateur de certains numéros de *The Evergreen*, une revue littéraire et artistique dans laquelle les artistes en vue du moment qu'ils soient écossais ou internationaux illustrent certaines portions du numéro, comme ce sera le cas dans le numéro de printemps 1895 où Paul Sérusier représentera une « *Pastorale Bretonne* » (fig.111).

C'est en 1897 que Duncan débute sa période revivaliste, où les thèmes, les iconographies et les modèles ornementaux sont repris du corpus ornemental et iconographique celtique et insulaire. Ce sera sa plus longue période qui durera jusqu'en 1924 avec *The Children of Lir* (fig.112).

Durant cette période, il va représenter de nombreuses scènes issues soit des sages celtiques ou issues soit du cycle arthurien ou des légendes médiévales.

Les caractéristiques de la touche de Duncan pourraient être une gamme chromatique assez vive, des personnages représentés de manière stoïque, avec une influence symboliste dans le

[325] JONES, A., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.53.

traitement des visages et un apport continu d'éléments provenant du fond iconographique et ornemental celtique.

Nous pouvons le voir, par exemple, dans son tableau *The Glaive of Light* (1897) (fig.113), la première oeuvre de cette période revivaliste. Dans cette oeuvre, nous pouvons voir deux personnages cambrés vers la gauche, couverts d'étoffes ornementées d'un patchwork de couleurs. Le personnage masculin de gauche semble tirer l'épée pour affronter une créature de couleur brune, qui semble être un dragon.

Le personnage féminin, elle, semble plus impassible, la chevelure rousse flottant dans le vent. Il y a également une atmosphère particulière, les protagonistes qui semblent flotter dans l'espace sont entourés par une brume fantomatique, sinueuse, presque surnaturelle.

En 1895, il publie dans *The Evergreen*, un dessin remarquable, car il réunit à lui seul tous les éléments de la culture celtique comme imaginée par les romantiques et les revivalistes.

Ce dessin, c'est *Anima Celtica* (fig.114). Dans ce dessin en noir et blanc, Duncan représente, sur un plan médian, une femme, de profil, pensive, vêtue « à la celte », avec une tunique brodée d'entrelacs et fermée par une broche pennanulaire comme celle de Tara. Elle est appuyée sur une table, située à l'avant-plan, où sont disposés plusieurs objets, deux épées et un bonnet noir décoré d'un noeud blanc. Juste à coté de son bras gauche, se trouve un bougeoir dont les volutes de fumée virevoltent en liés et déliés et où se détachent à l'arrière-plan plusieurs scènes tirées de la mythologie celtique ou de la geste ossianique.

Les deux épées sont en fait respectivement « une épée de l'Age du Bronze (c.800BC) et une dague écossaise datant du XVIIIe », le bonnet qui s'accorde à la dague, est un bonnet jacobite, montrant les sympathies de l'artiste pour ce mouvement.

Les scènes représentées en arrière-plan représentent dans le sens inverse des aiguilles, Fingal et Cuchulainn, le sanglier provenant soit du Mabinogion ou du cycle fenian, Ossian et Malvina, comme il avait été peint par Carmichael[326], peut-être le bras de Nuada et potentiellement une scène des enfants de Lir.

[326] dont Duncan était très proche, d'ailleurs la femme représentée serait Ella Carmichael, d'après Murdo Macdonald.

Cette oeuvre, comme le dit Julia Farley, serait une sorte de somme panceltique, « *rassemblant délibérément 3000 ans d'archéologie, d'histoire et de mythologie d'Ecosse ou d'Irlande dans une scène intemporelle. Pour Duncan, tous ces objets sont des symboles des Celtes, utilisés pour créer une oeuvre qui parlerait des visions d'un passé et d'un présent panceltique* »[327].

Parmi les oeuvres qu'il va présenter dans les années 1910, trois oeuvres peuvent être signalées comme étant, d'une part les plus connues de l'artiste, et d'autre part la marque la plus vive de sa période revivaliste. Il s'agit de *Tristan and Isolde* (1912) (fig.115), des *Riders of the Sidhe* (1911) (fig.6) et des *Fomorians* (1912) (fig.116).

C'est dans ces oeuvres que les caractéristiques de l'artiste vont s'exprimer de manière pleine et entière. Dans Tristan and Isolde, on peut voir les deux figures protagonistes de la geste médiévale dans une position de profil, au sein d'un environnement maritime vaporeux.

Tristan (à droite) tenant les mains d'Isolde (à gauche), très droite, tenant un calice translucide. Tous les deux ont un visage fermé, stoïque, presque sculptural. Ils sont vêtus de tuniques très colorées, avec une gamme chromatique très chaude, dans les rouges et les verts pour Tristan et rouges et dorés pour Isolde.

Nous pouvons remarquer comment les entrelacs couvrent la tenue de Tristan ainsi que l'élément de support du bateau, derrière Isolde.

La même analyse peut être faite pour son oeuvre la plus connue, *Riders of the Sidhe*, présentée en 1911, nous sommes en présence d'une scène de littoral, avec une facture extraordinaire, dans le traitement des rochers et des nuages.

La scène principale, à l'avant-plan, montre une procession de cavaliers, trois femmes et un homme, richement parés et accompagnés par une foule d'oiseaux. Ce sont des Tuatha De Danann, qui porte en procession leurs trésors.

Les deux femmes à l'avant de la procession, sont montés sur des licornes somptueusement parées, d'étoffes précieuses et de protections frontales en or ornementées d'éléments végétaux stylisés. La figure féminine de droite, coiffée d'un serpent doré, dont la tenue semble irradier de lumière, tient une baguette et un arbrisseau qui foisonne de vie, sans doute une évocation de l'Arbre de Vie. Celle de gauche, dont le visage triste ou indifférent qui est légèrement tourné vers nous, a la

[327] FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p. 278.

tête qui irradie comme d'un halo lumineux. Elle tient de ses deux mains un grand calice doré et ornementé de pierreries[328].

Les deux cavaliers à l'arrière de la procession, leurs têtes constellées d'oiseaux, sont plus sobrement vêtues mais dans une gamme chromatique bien vive. Le guerrier à gauche, dont le visage dur, est légèrement porté vers la gauche, porte une tunique rouge vif et bleu et brandit fièrement l'épée de Nuada ainsi que son bouclier, bouclier qui fut inspiré ici par le *Battersea Shield*, comme nous l'avions vu dans le premier chapitre de notre étude.

La facture générale reflète une très grande maîtrise, dans le travail des vêtements, des visages, des mouvements des chevaux, dont les queues semblent flotter dans le vent, voire dans le traitement des végétaux ou des animaux autour des protagonistes.

Dans le même style, mais traité de manière plus sombre et glauque, les *Fomorians* (1912) représentent les ennemis héréditaires des Tuatha De Danann, des monstres informes, porteurs de malheur, de mort et de destruction. Dans ce tableau, la gamme chromatique est plus sombre, l'atmosphère plus lourde et les expressions plus grimaçantes, avec toujours ce même travail sur les détails et sur tous les personnages. On peut remarquer dans ce sens le travail apporté au cavalier blanc au milieu de la composition et comment il a représenté son cheval cadavérique, au bord de l'épuisement.

Ses oeuvres, notamment du point de vue de la gamme chromatique, vivante et iridescente, ainsi que l'importance du travail sur le détail et de la stylisation, va trouver son apogée dans le travail du Groupe des 4 à Glasgow.

Ce groupe composé de Charles Rennie Mackintosh, Herbert MacNair et des frères Macdonald (Margaret et Frances) vont associer l'héritage celtique à une nouvelle esthétique développée à Glasgow et va devenir une des formes les plus particulières de l'Art Déco.

Leurs oeuvres vont se caractériser par des formes très élonguées, stylisées, avec une importance donnée à la ligne droite et à la calligraphie, comme on peut le voir dans cette affiche pour le *Glasgow Institute of the Fine Arts* (fig.117), « *avec une influence de William Blake ou de*

[328] C'est une évocation du chaudron de Dagda.

sources ésotériques indiennes ou égyptiennes ». Ces oeuvres qui seront très commentées par les critiques, va leur donner le surnom de « *Spooky Style* ».

Mais comme le souligne Frances Fowle, pour le groupe des 4, l'ornement celtique et insulaire était « *une passerelle pour la modernité, et représentait une alternative native au primitivisme continental, tel que développé par Gauguin* ».

Le groupe des 4 va être connu également pour son interdisciplinarité, que ce soit dans le domaine de l'illustration avec *The May Queen* de Margaret Macdonald (1900) (fig..118)[329], une adaptation du thème celtique de la *May Queen* avec des influences japonisantes et symbolistes apportées à l'oeuvre.

Une autre artiste proche du groupe, Margaret Gilmour, va présenter, en 1900, ce plat en bronze et émail (fig.119), « *embelli d'entrelacs celtiques et colorés d'émaux bleus ronds, créant ainsi un design complexe et hautement décoratif* »[330].

<u>Le groupe britannique : Archibald Knox et Kate Pragnell</u>

En Angleterre, le Celtic Revival va arriver de manière ponctuelle, certes, mais ces quelques touches vont être d'une importance et d'une taille très importante.

Cette diffusion revivaliste en Angleterre va être l'oeuvre d'un homme, Archibald Knox, un artisan originaire de l'ile de Man.

Par son origine, Knox va être influencé par toutes les parties des terres celtiques, l'Irlande à l'ouest, l'Ecosse par ses parents et toutes les traces archéologiques des passages successifs des cultures celtes et vikings au cours des siècles sur [331].

Il est très tôt passionné par l'héritage celtique, publie en 1896 un article à ce sujet dans *The Studio Magazine*, visite l'Irlande autour de 1890 et voit les manuscrits enluminés et les artefacts présentés à Dublin.

Ces expériences vont marquer son style, qui va « amalgamer des entrelacs des entrelacs plats repris de ces sources historiques avec des motifs pris de la nature, comme des feuilles, des baies et sarments de vigne).

---

[329] Cette oeuvre selon Frances Fowle, fut exposée à Vienne en 1900.

[330] FOWLE, F., dans FARLEY, J., et FRASER, H., 2016, p.251.

[331] JONES, A., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.47.

Durant ses recherches stylistiques et ornementales, il va travailler pour M.H. Baillie-Scott, un architecte et designer ayant travaillé pour Liberty & Co., et qui initie Knox au goût Arts & Crafts[332]. Knox va trouver intéressante l'idéologie des Arts & Crafts, mais n'est, en revanche, pas d'accord en ce qui concerne sa haine viscérale vis à vis de la machine.

Knox considère que pour qu'une oeuvre puisse se diffuser, elle peut être industrialisée tout en gardant les caractéristiques du « fait main ». Anthony Jones dira que « *son génie réside dans son agilité à créer des objets simples avec une forme forte et avec des lignes épurées, et les embellir avec des formes géométriques abstraites provenant de la nature et du vocabulaire du passé celtique* »[333].

C'est dans l'environnement des différents groupes revivalistes, aussi bien en Irlande qu'en Ecosse, que Knox va articuler son propre style tout en étant respectueux de ce grand fond iconographique et ornemental celtique. « *Pour Knox, le passé celte et les exemples irlandais furent une source d'inspiration, mais l'Angleterre sera pour lui une source de production.* »[334].

En 1897, il arrive à Londres, et commence à travailler pour Liberty & Co., une entreprise qui va être fondamentale pour la diffusion à grande échelle des modèles stylistiques du Celtic Revival. Liberty était déjà à l'époque un des plus grands magasins de Londres, avec un service de catalogues pouvant être envoyés à domicile et un nombre impressionnant d'articles pouvant être vendus, du verre au cachemire, en passant par l'artisanat d'art.

C'est dans ce domaine que Knox va s'illustrer, malgré le fait que le magasin va être celui qui va signer les oeuvres. Pour Liberty, Knox va créer des objets où la pureté moderne des lignes vont se coupler harmonieusement aux lignes stylisées de l'héritage celtique.

C'est ainsi qu'en 1899, Liberty dévoile le service Cymric (fig.120) avec une esthétique affirmée de Knox, facilement reconnaissable dans ses oeuvres. « *Sa vigoureuse manipulation du médium, ainsi que l'introduction inspirée d'émail, de pierres semi-précieuses, de perles et d'abalones [font que][…] l'effet soit une claire récollection de la beauté du détail de l'enluminure irlandaise avec les éléments lapidaires formant des contrepoints brillants au corps de l'objet* »[335].

---

[332] JONES, A., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.49

[333] Idem.

[334] JONES, A., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.54.

[335] JONES, A., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.56.

Le succès fut également au rendez-vous pour la gamme Tudric, en 1901 (fig.11), mais cette fois avec un héritage celtique moins déclaré et une plus grande incorporation des éléments copiés d'après nature[336]. Le succès des productions revivalistes de Knox va être énorme et va être décliné dans tous les objets du quotidien, entre 1901 et 1909, et va être exporté partout en Europe, faisant de Knox un lien entre l'esthétique revivaliste et l'Art Nouveau.

En 1909, la demande de Liberty pour ce type d'objets commence à décliner, jusqu'en 1912, où la production s'arrête.

En 1912, il partira aux USA donner un cycle de conférences au cours desquelles un certain Thomas Gus O'Shaughnessy va être très influencé par les productions de Knox pour ses propres productions, que nous présenterons dans le chapitre suivant.

Knox repartira ensuite à Man pour enseigner à la Douglas School of Art, tout en continuant de créer, mais cette fois dans le domaine de la pierre tombale. Il continuera cela jusqu'à sa mort en 1933[337].

Le nouveau goût pour les « choses celtiques » apparait aussi dans la veine du néodrudisme, que nous avions déjà présenté dans le troisième chapitre de notre étude, mais qui est encore bien vivace en ce début de XXe siècle.

Kate Pragnell va photographier des cérémonies druidiques, comme une ronde, prise au mois de mai 1902 (fig.121) ou ces pratiquants néodruidiques, vers la même période (fig.122).

En conclusion, nous avons vu que les différents groupes, s'ils communiquent entre eux, vivent une vie différente. En Irlande, la quête pour l'indépendance va entrainer un nombre impressionnant d'artistes dans un engagement graduel vis au vis du nationalisme et produire des oeuvres d'une grande qualité en vue de produire cette identité nationale irlandaise dans les arts. En Ecosse, la sensibilité locale va produire une esthétique hybride, entre présent et passé, entre histoire écossaise et passé commun celtique. En Angleterre, enfin, la vision de Knox pour cet héritage celtique va propulser les modèles formels revivalistes bien au delà des frontières des terres celtiques.

[336] JONES, A., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.58.

[337] JONES, A., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.60.

Chapitre 6

La diffusion du Celtic Revival : les groupes de contact

Ireland is the mystic land of the past. This is the land of the Celtic Twilight, the country of Synge and Yeats and Stephens. It is the seat of an age-old tradition, of the remains of a once brilliant Celtic civilisation.[338]

Si la migration des terres celtiques, notamment la diaspora irlandaise et écossaise, furent des événements de grande ampleur d'un point socioculturel, dans les arts visuels, à la charnière du XIXe et du XXe, il y eut aussi une diaspora celtique, avec une influence se diffusant de manière internationale et créant ainsi ce que nous appellerons des groupes de contact.
Les artistes que nous allons présenter ici, dans le cadre de ce chapitre, sont ceux qui ont eu un contact direct ou indirect avec l'un des groupes celtiques que nous avons présenté au cours du chapitre précédent.

Ce contact peut être de trois ordres, iconographique, comme en Allemagne, en France ou en Angleterre, socio-artistique, comme aux USA ou méthodologique, comme en Norvège, un pays qui va également connaître un mouvement de renaissance artistico-nationale, avec les arts décoratifs comme médium principal de diffusion.

Dans le cadre de ce chapitre, nous allons également aborder la figure d'Alfons Mucha. Cet artiste, que l'on connaît pour être l'affichiste phare de l'Art Nouveau, diffuseur de son esthétique à travers les affiches de théâtre de *la Divine* Sarah Bernhardt, va être également en contact avec certains artistes du Celtic Revival, notamment Thomas Gus O'Shaughnessy, que nous allons présenter dans quelques instants.

[338] Citation de Conan Arensberg dans " *The Irish Countryman*" (1937).

En Angleterre : la fairy painting

Nous avons pu voir dans le chapitre précédent, que l'Angleterre, après avoir impulsé les idées primordiales de ce qui allait devenir le Celtic Revival, va continuer d'être affecté par le courant, avec un accent folkloriste bien plus prononcé, notamment sur le néo-druidisme, comme il a pu être photographié par Kate Pragnell.

Le regard britannique, encore conditionné par une esthétique victorienne, avec ce filigrane préraphaélite encore présent, va être attiré par un autre type de productions picturales, dont les références iconographiques celtisantes ont été puisées dans les oeuvres de Shakespeare ou de Spencer.

Ce type de productions picturales, qui va être présent durant toute la seconde moitié du XIXe et en ce début de XXe, c'est la peinture féerique ou *fairy painting*.

Ce genre est profondément ancré dans l'esthétique victorienne romantique, caractérisé par un très grand souci du détail, une utilisation de motifs iconographiques ou de personnages puisés dans l'imaginarium celtique.

Néanmoins, il faut souligner une différence entre la production britannique et irlandaise, notamment du point de vue du discours sous-jacent à cette production.

En Grande-Bretagne, elle s'articule autour d'une dimension plus folkloriste, avec des références au patrimoine oral et aux oeuvres de Shakespeare, comme on le verra avec les productions de John Anster Fitzgerald, de J.A Grimshaw ou d'Arthur Rackham, que nous commenterons dans quelques instants. Au même moment où les antiquarians ou des artistes comme William Blake cherchent dans les fouilles archéologiques de Stonehenge, Avebury ou à Uffington, des preuves de la véracité des récits à propos des druides, des folkoristes comme Sir John Rhys cherchent des « *preuves archéologiques et des témoignages oraux sur l'existence du Petit Peuple »*[339]

En Irlande, le curseur est tourné bien plus vers la dimension politique voire patriotique, selon W.B.Yeats, « *la croyance au Petit Peuple est une nécessité politique »* [340], pour les partisans de l'indépendance, les fées et les peuples de l'Autre Monde sont originaires d'Irlande ou plus

---

[339] SILVER, S.G, 1999, p.33.

[340] SILVER, S.G., 1999, p.35.

largement du monde celtique et n'ont par conséquence aucune lien ou affinité avec les anglo-saxons.

Ces deux discours, aussi bien folkloriste que patriotique, sont évidemment à nuancer, quand nous savons que la mythologie se diffuse aussi bien au gré des mouvements de population que des influences littéraires et artistiques d'artistes pouvant être fortement éloignés du point d'origine du mythe.

Il est également à noter que ces différentes productions, qu'elles soient féériques, préraphaélites voire des Arts & Crafts, s'inscrivent dans cette dimension de *l'escapisme* victorien, qui s'oppose à cette industrialisation qui s'accentue au fil de la seconde moitié du XIXe siècle en Angleterre.

Certains folkoristes ou auteurs, comme Charlotte Brontë proclament même « *les fées s'en vont de Grande-Bretagne »*[341] et ils se hâtent de vouloir collecter chaque trace de leur passage avant qu'elles ne disparaissent.

Du point de vue artistique, nous pouvons isoler trois phases au sein de la peinture féerique. La première, celle des précurseurs, est représentée par les oeuvres de Henry Fuseli et de William Blake, est plus influencée par le romantisme et les oeuvres découlant des oeuvres shakespeariennes.

La seconde, constituée des oeuvres de Richard Dadd, John Anster Fitzgerald, J.A Grimshaw et Joseph Noel Paton, un artiste que nous avons déjà introduit dans le chapitre précédent, possède ce filigrane folkloriste, avec une gamme chromatique bien plus colorée que la précédente et des influences iconographiques plus larges, reprenant des thèmes et des personnages aussi bien de l'époque élisabéthaine que de l'imaginarium celtique.

Nous pouvons également inclure dans cette période certaines oeuvres d'Edward Robert Hughes, comme c'est le cas de l'oeuvre *Midsummer Eve* (1908) (fig.123), dont les caractéristiques formelles et iconographiques vont être semblables à celles proposées par Fitzgerald ou Paton[342].

Enfin, la troisième, que l'on considère comme la « *dernière floraison »* de la peinture féerique est principalement constituée des oeuvres d'Arthur Rackham et du changement de perspective visuelle donnée aux fées et aux elfes chez J.R.R Tolkien.

---

341 SILVER, S.G., 1999, p.34.

342 Artiste proche de la confrérie préraphaélite, il fait partie, comme Paton, de ces artistes inclassables, proches de la confrérie mais qui ne peuvent pas être rattachés de manière claire à un courant ou une tendance particulière.

Tout d'abord, la première phase se concentre sur des oeuvres de Henry Fuseli et de William Blake, entre 1790 et 1821.

Pour mémoire, Henry Fuseli (1741-1825) est un artiste suisse installé en Grande-Bretagne, artiste de la mouvance romantique, s'est intéressé très tôt aux sujets provenant du corpus mythologique germanique, avec un intérêt porté au cycle ossianique depuis 1769[343] et aux oeuvres de Shakespeare. Son oeuvre la plus célèbre est le *Cauchemar* (1781) dans laquelle il met en avant sa caractéristique formelle principale : cette gamme chromatique très sombre, avec des monstres monumentalisés ou théâtralisés avec un chiaroscuro marqué, qui donne encore plus d'intensité à cette obscurité. C'est notamment le cas pour une oeuvre de 1790 nommée *Titania et Bottom* (fig. 124), une oeuvre inspirée d'un épisode provenant d'*Un Songe d'une nuit d'été.*

William Blake, que nous avons déjà présenté dans le troisième chapitre de notre étude, influencé par Fuseli, a représenté un personnage mi-homme mi-animal dans *The Ghost of a Flea* (1810)(fig. 126), que Blake aurait imaginé à la suite d'une vision[344].

Ensuite, la seconde phase, représentée par les productions de Richard Dadd, J.A Fitzgerald, Joseph Noel Paton et J.A Grimshaw, que l'on pourrait qualifier d'apex de la tendance de la fairy painting.

Par rapport aux oeuvres des "précurseurs", nous pouvons constater trois choses :

Tout d'abord, bien que la fairy painting soit désormais appréciée et représentée dans les salons et les médias britanniques, les artistes qui les produisent, sont paradoxalement, des personnes en marge de la société britannique : reclus comme J.A Fitzgerald, perturbés comme Richard Dadd ou tiraillés entre une identité écossaise et une attention portée pour un marché londonien comme c'est le cas de J.N Paton.

Ensuite, les références littéraires des oeuvres des artistes de cette période varient, si les références shakespeariennes continuent d'être appréciées, comme dans la production féerique de Joseph Noel Paton, que nous commenterons dans quelques instants ; ces références littéraires peuvent être, en revanche, devenir plus subtiles ou inexistantes, comme c'est le cas pour John Anster Fitzgerald, qui

---

343 ANTAL, F., 1989, p.43-46.

344 http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889 (consulté le 14-06-18).

"*réalise des images féériques d'une pure fantaisie, rarement basés sur un quelconque thème littéraire*"[345].

Ce cas de figure peut être particulièrement pertinent en ce qui concerne l'oeuvre de Richard Dadd. Interné à vie dans un institut psychiatrique après le meurtre de son père, il réalise entre 1855 et 1864 un tableau nommé *The Fairy Feller's Master-Stroke* (fig.127) dont tous les personnages proviennent d'un de ses propres poèmes, *The Elimination of a Picture and the Subject- The Feller's Master Stroke*, dans lequel tous les personnages du tableau sont nommés et où leur rôle est strictement défini, accompagné d'une myriade de références à la culture britannique.

Enfin, la gamme chromatique utilisée dans les productions de ces artistes est beaucoup plus chaude, comme dans l'oeuvre *The Captive Robin* (1864) (fig.128) de John Anster Fitzgerald. Dans cette oeuvre, Fitzgerald utilise avec abondance une gamme chromatique bien plus fournie que celle qu'utilisait Blake, Fuseli mais aussi Dadd. On peut remarquer, en plus d'un grand souci du détail, l'utilisation d'un rouge chaud en haut à gauche et en bas à droite, le bleu utilisé dans le personnage féminin en bas à gauche et les ocres et les blancs au centre et en haut à gauche.
La même analyse pourrait être faite dans une autre oeuvre de l'artiste, *The Fairy Lake* (fig.129), exposée dès 1866.

Joseph Noel Paton, à présent, est un artiste que nous avons déjà introduit dans le chapitre précédent, a également produit un diptyque féerique, sur le thème shakespearien d'Obéron[346] et Titania, le roi des elfes et la reine des fées.
Ce diptyque se compose des oeuvres *La Querelle d'Obéron et Titania* (1849) (fig.130) et *la Réconciliation d'Obéron et Titania* (1847) (fig.131)

Dans *la Querelle d'Obéron et Titania*, Paton a représenté la dispute du couple royal féerique dans une clairière en dehors d'Athènes, aux dernières lueurs du soleil couchant[347].

---

345 WOOD, C., 1999, p.45.

346 Le personnage d'Obéron, que l'on connaît par la pièce de Shakespeare, serait un personnage provenant étymologiquement des sagas germaniques (où il serait appelé Alberich) et dont on retrouve la trace en littérature dés le XIIIe siècle avec le Huon de Bordeaux.

347 Shakespeare, A Midsummer's Night Dream, acte II, scène I

Nous pouvons voir au centre de la composition la reine Titania, la tête de face, regardant son époux. Ce dernier est représenté en armes, vêtu d'une très fine tunique, que l'on distingue uniquement par l'ourlet couvrant la cuisse, d'une cape courte et d'un couvre-chef formé de deux ailes de papillon.
S'ils sont représentés tous les deux en marche, le roi des elfes est représenté de profil tandis que la reine des fées, elle, montre un contrapposto.

Paton a également insisté sur la gestuelle, le regard et a apporté dans l'oeuvre une attention particulière au détail.
La gestuelle et le regard du couple royal en disent long sur la querelle qui se trame sous nos yeux. La reine des fées regarde son époux dur d'un air dur et protège cet enfant féerique, ce changelin, aux cheveux noirs couronnés de fleurs et vêtu d'une peau de bête, de son bras droit. Le roi des elfes, lui, la regarde d'un air médusé et semble l'inviter à le précéder.

Il y a également un exceptionnel sens du détail donné dans l'oeuvre, chaque personnage, petit ou grand, est représenté avec un naturalisme et une finesse considérables. Preuve en est, par exemple, la myriade de petits personnages se déployant autour du couple royal qui déploient toute la palette des émotions, amoureux, malicieux, bagarreurs, curieux, aventuriers, émerveillés, apeurés, transis ou lascifs. On peut aussi le remarquer dans le halo autour de la tête de Titania, formé de fées à peine esquissés mais qui l' illuminent par leur nombre.

Nous retrouverons pratiquement les mêmes caractéristiques dans *la Réconciliation d'Obéron et Titania* (1847), nous retrouverons le même souci du détail dans les vêtement et la diversité des émotions des sujets d'Obéron et Titania et le même cadre spatio-temporel, en plus de retrouver la figure du dieu Pan, représenté en statue (à droite dans *la Querelle* et au dessus des personnages principaux dans *la Réconciliation*). Seuls vont différer, le thème l'exigeant, les postures des personnages et leur gestuelle, plus calme et posée.

Cette manière de représenter le monde féerique, extrêmement détaillée et avec une gamme chromatique vive et chaude, va persister jusqu'en devant du siècle suivant, où la fairy painting va connaître ses premières difficultés, malgré le succès que put avoir les fées dans les premières décennies du XXe, notamment avec l'engouement autour des fées de Cottingley, cette tendance artistique va progressivement se mettre en sommeil.

On considère que cette “fin”, cette “dernière floraison”[348] de la fairy painting va se produire de pair avec le dernier essoufflement du romantisme, la Première Guerre Mondiale et le désintérêt progressif mais fatal de ces productions par le public[349].

La « dernière floraison » de la fairy painting va se produire entre 1900 et 1914, avec les illustrations aquarellées d’Arthur Rackham, où il représente les personnages de manière plus esquissée, plus simple, sur un fond blanc mais en gardant toujours ce souci du détail et de la forme, notamment lorsqu’il illustre Titania quittant Obéron (fig.132), le détail apporté aux cheveux, aux couleurs et aux vêtements est virtuose.

Arthur Rackham va illustrer une grande quantité de contes entre 1896 et 1936, dont notamment des contes irlandais, illustrés pour certains avec des scènes encadrées d’entrelacs, qui vont être une des influences de la diffusion du courant revivaliste au sein de la diaspora celtique aux USA.

[348] http://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fairy-painting (consulté le 14-06-18).

[349] Une nouvelle conception de la fée en tant que personnage peut aussi avoir eu une conséquence sur sa potentialité artistique, notamment celle de J.R.R Tolkien, qui ne verra plus les fées comme des personnages ailés de petite taille, mais des êtres de taille humaine, qui vont évoluer, au fil de son parcours littéraire, en elfes, avec une histoire plus sombre, plus tragique, avec des influences plus nordiques que victoriennes (FIMI, D., dans DROUT, M.D.C., 2007 p.187).

Aux USA: la World Columbian Exposition de Chicago et Thomas Gus O'Shaughnessy

Au tournant du siècle, le courant revivaliste parvient à se diffuser aux USA[350], particulièrement dans les villes où la diaspora irlandaise est bien représentée, comme c'est le cas à Chicago, qui va accueillir une exposition universelle, la World Columbian Exposition, mais qui va aussi produire des artistes qui vont pousser à un très haut niveau de qualité, et ce pour un public résolu à garder leur identité culturelle irlandaise tout en voulant s'intégrer dans la société américaine.

Ce sera le cas des réalisations de Louis Sullivan, en architecture, de Francis O'Neil, J.C. Leyndendecker ou de Thomas Gus O'Shaughnessy, dans différents domaines des arts décoratifs.

Fort de sa popularité au sein de la World Columbian Exposition, le pavillon britannique, jouant sur la fascination des américains par la noblesse ou la royauté anglaise, exposait de nombreux objets représentant les lieux du pouvoir.

Mais, il y avait au sein de ce pavillon « *presque cachés parmi la myriade d'objets, mais remarqués par certains spectateurs, des reproductions en métal de croix irlandaises, de joaillerie et d'ornements ecclésiastiques, au nombre desquels figuraient la broche de Tara et la croix de Cong copiés par Edmond Johnson*[351] *»*.

Neil Harris nous précise également, que la présentation de ce pavillon britannique, avec ces objets irlandais cachés au sein d'une foule d'objets britanniques, reflète la situation tendue entre les deux pays. « *Alors que les autres colonies de l'Empire arboraient des pavillons indépendants [...] l'Irlande, qui faisait encore partie intégrante du Royaume-Uni mais avec des revendications culturelles et politiques extrêmement puissantes, notamment auprès du public américain*[352]."

Si elle ne possède pas de pavillon officiel, l'Irlande a pu se vanter de posséder non pas un, mais deux reproductions de villages au sein de la grande avenue de l'exposition, le Midway.

Ces villages, organisés par des personnages privés, Alice Hart d'un coté et les Irish Industries Association, dirigés par Peter White et Ishbel Maria Gordon, comtesse d'Aberdeen, de l'autre.

---

[350] Si le courant revivaliste peut se diffuser au sein de la communauté irlandaise aux USA, il faut aussi reconnaître l'influence de la Fenian Brotherhood, créée en 1858 à Chicago, qui diffuse le combat pour l'indépendance de l'Irlande auprès de la diaspora irlandaise.

[351] HARRIS, N., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.88.

[352] Idem

Les deux villages étaient en compétition tacite pour montrer au public américain « *le charme de l'Irlande rurale, de démontrer la force de son histoire et de persuader les potentiels acheteurs que l'industrie irlandaise et son artisanat était plus que vivante, elle était en très bon état.* » [353]

Chaque organisatrice impulsa un programme différent, culturel et folklorique pour Alice Hart, avec des conférences, des démonstrations d'artisanat, des performances et des objets de chez Edmond Johnson ; social et industriel pour la comtesse d'Aberdeen[354], avec des reproductions du Blarney Castle, et des démonstrations d'artisanat, avec un caractère social appuyé par Ishbel Gordon, lorsqu'elle déclare « *une manière de supporter les cycles de famine et de désastre est d'encourager l'industrie artisanale, autant la broderie, le tricot ou le tissage, qui pourront, avec le patronage suffisant, devenir des voies importantes pour l'auto-suffisance* »[355].

A Chicago, certains artistes vont produire, dans la lignée de cette exposition, des oeuvres dont les caractéristiques vont manifester autant leur double identité que celle de leur public.
En architecture, le style ornemental de Louis Sullivan, avec « *ses motifs denses de feuillages et de tiges abstraits* »[356], peut avoir été influencé, selon Edelstein, par les écrits de Pugin, de Ruskin et par la Grammaire de l'Ornement d'Owen Jones, en plus de ses propres origines[357].

Les motifs dits celtiques, tels que proposés par Owen Jones vont être une influence prépondérante dans les oeuvres de Sullivan, notamment dans le Schiller Theater Building[358], un immeuble qu'il réalisera au sein de son bureau d'architectes, et dont Edelstein précise " *que le motif du cuir découpé et croisé [...] peut être vu dans un des motifs celtes reproduits dans la planche XIV du Grammar [of Ornament]* ".

---

[353] HARRIS, N., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.90.

[354] Jeanne Sheehy nous parle de Lady Aberdeen comme d'une figure très importante pour la diffusion de la culture irlandaise, de ses industries, du merchandising autour de la culture irlandaise et particulièrement autour de son artisanat et de ses costumes. (SHEEHY, J., 1982, p.147-148).

[355] HARRIS, N., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.93.

[356] EDELSTEIN, T.J., 1992, p.145.

[357] Le père de Sullivan était irlandais.

[358] Ce bâtiment sera malheureusement détruit en 1961 après un lent déclin amorcé dès les années 1930.

Mais la marque d'Owen Jones se marque aussi dans d'autres oeuvres, comme celles qui décoraient la "Vieille" Bourse de Chicago, un bâtiment que Sullivan & Adler construisirent en 1894[359]. Cet élément métallique en forme de T (fig.133) reproduit « *dans la composition, avec les ornementations entrelacées des manuscrits irlandais pré-romans comme repris chez Owen Jones* » , mais aussi « *les ligatures esquissées de manière effusive [...] comme reproduites dans plusieurs exemples de la Grammaire de Jones »*[360].

Et suivant les théories de Ruskin, Sullivan va ensemencer ses influences dans tous les objets qu'il va créer, depuis les médaillons muraux jusqu'aux éléments les plus petits, comme les poignées de portes. Ces dernières, qui selon Edelstein, vont être adaptées de facsimilés de broches produites par Edmond Johnson et présentées à la World Columbian Exposition de Chicago[361].

Cette présence des Arts et Crafts, des théories de Ruskin et l'influence d'Edmond Johnson, au sein de la scène artistique de Chicago[362], va se diffuser au sein de groupes, sociétés ou entreprises et d'artistes, au nombre desquels figure Sullivan, mais aussi d'autres artistes travaillant d'autres médiums, comme le métal.
C'est le cas de Carence Crafters of Chicago, qui réalise en 1905 une broche aux motifs d'entrelacs (fig.134), de Robert Jarvie, qui réalise un pichet pour Marshall Field's dans le style d'Archibald Knox pour Liberty (fig.135).

Nous savons que Thomas A. O'Shaughnessy a travaillé pour cette entreprise avant de produire son oeuvre majeure, la décoration de l'église St Patrick de Chicago.
O'Shaughnessy, né au Missouri en 1870, de parents issus de la seconde génération d'hiberno-américains, visite la World Columbian Exposition en 1893 et en fut très impressionné. Vers 1900, il voyage à travers l'Europe pour étudier l'art médiéval et notamment Dublin, où il visite Trinity College.

---

[359] et qui fut détruit en 1972.

[360] BORN, R.A, dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p. 147.

[361] Idem

[362] La Chicago Arts & Crafts Society, fondée en 1897, dans la foulée d'une première visite à Chicago d'un des fondateurs du mouvement des Arts & Crafts, C.R. Ashbee (EDELSTEIN, T.J., 1992, p.151).

Après son retour à Chicago, sa passion pour l'art celtique, l'ornementation ecclésiastique et ses propres origines lui valurent la commande de la décoration de l'église St Patrick, la paroisse des irlandais et dont le pasteur, William J. Mc Namee, voulait en faire un centre pour la diffusion de la culture irlandaise au sein de la cité[363].

Les travaux commencent en 1912 et se termineront en 1922, avec un total de 15 fenêtres produites par O'Shaughnessy.

D'après ses dessins préparatoires (fig. 136 à fig.140)[364], on peut voir les influences qu'il utilise pour les vitraux de cette église, comme le livre de Kells, de Durrow ou de Lindisfarne, les entrelacs, les triskels, les croix dressées et d'autres ornements issus de la fusion insulaire mêlés à des épisodes de l'évangélisation de l'Irlande par Saint Patrick.

L'une de ses fenêtres, située au dessus du choeur, réalisée en 1920, est particulièrement spectaculaire, nommée *Faith, Hope and Charity*, elle est connue comme la *MacSwiney Memorial Window*, après qu' O'Shaughnessy l'eut dédicacé au maire de Cork qui mourut cette année-là pendant une grève de la faim durant la Guerre d'Indépendance Irlandaise.

Il applique ces mêmes références dans ses autres commandes, comme la *Henry O. Shepard Memorial Window* (fig.141), commandé par la *Old-Time Printers' Association of Chicago* et présentée en 1914 au Chicago Board of Education avant d'être placée dans la Shepard Public School[365]. D'un point de vue technique, selon Sue Taylor, O'Shaughnessy aurait utilisé des sables et des oxydes locaux qu'il aurait mélangé à sa pâte de verre avant de le découper[366].

O'Shaughnessy va continuer de travailler sur le médium du vitrail jusqu'au moins 1934, date à laquelle il va réaliser et diriger l'installation et la construction, au sein de la *Century of Progress Exhibition*, de la *Tara Hall*, « *un bâtiment de grande taille fait de pierre et de bois embelli avec des bandes appliquées de motifs insulaires et de cuirs fantaisistes et où sont déployés des symboles nationaux de l'Irlande, comme la harpe* » [367]

---

[363] TAYLOR, S., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.154.

[364] http://archives.nd.edu/findaids/ead/xml/tao.xml#id0x05301a70 (dernière consultation le 14-06-18).

[365] TAYLOR, S., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.154.

[366] Idem

[367] TAYLOR, S., dans EDELSTEIN, T.J., 1992, p.155.

Il va également réaliser, au cours de cette période, une affiche pour le XXVIIIe Congrès Eucharistique International (fig.142), en juin 1926, dans laquelle il va représenter le tétramorphe de manière stylisée comme on peut le voir dans les enluminures irlandaises de la période insulaire.

D'autres artistes américains vont également produire soit des illustrations de contes irlandais, comme c'est le cas pour J.C. Leydendecker, lorsqu'il illustre l'épopée de Cúchulainn (fig.143), soit comme Edward Austin Abbey, qui va représenter, dans son tableau *Les Adieux à Cordelia* (1898) (fig.144), des éléments ornementaux ou calligraphiés issus des manuscrits irlandais ou de la fusion insulaire, comme on peut le voir dans le dossier et les accoudoirs du trône.
Mais nous pourrions voir également un élément issu du manuscrit de Lindisfarne (notamment du folio 27r) peint sur le pilier à l'avant-plan à gauche du personnage féminin vêtue de noir[368].

En Europe

En Europe continentale, les contacts sont plus diffus, plus subtils, plus enclins à suivre les modèles stylistiques ou iconographiques, comme ce sera le cas en France, notamment en Bretagne, avec cette affirmation de leur identité culturelle régionale, au sein de la mouvance panceltique.
Dans les autres parties de l'Europe, notamment en Allemagne, en Norvège ou dans les terres tchèques de l'empire Austro-Hongrois, on assiste à un lien plus méthodologique, on s'inspire du mode de fonctionnement du courant revivaliste pour l'appliquer aux réalités du pays, un courant culturel et social ancré dans les arts, principalement artisanaux, avec un ancrage ferme dans la construction d'une identité nationale voire au niveau d'un groupe culturel transnational.

En France, les artistes comme Elisabeth Sonrel, Armand Larochel et Lionel Royer sont plus attirés par l'ambiance arthurienne, qui commence à s'immiscer dans la perception par le public du monde celtique. Elisabeth Sonrel le représente dans ses oeuvres avec des femmes issues de Brocéliande (fig.145), avec une facture proche de la confrérie préraphaélite et de l'Art Nouveau, avec ses liés et déliés et ses couleurs. Larochel et Royer, eux, sont plus attirés par le personnage du druide ou plutôt de la druidesse (fig.146).

En Norvège, Lars Kinsarvik crée du mobilier (fig.147) dans le style Viking Revival, un mouvement analogue au Celtic Revival, dans la mesure où les artistes de ce mouvement remettent au gout du

[368] qui est probablement Goneril, duchesse d'Albany et fille ainée du roi Lear.

jour les modèles formels et ornementaux de leur passé national, afin de construire leur identité. Kinsarvik, au sein de ce mouvement, crée un mobilier inspiré des stavkirke, ces églises de bois des pays nordiques, et particulièrement la *stavkirke* d'Urnes, datée du XIIe siècle et dont l'ornementation du portail principal a eu une grande influence sur l'artiste.

Enfin, en ce qui concerne la situation tchèque, nous pouvons l'étudier par l'exemple d'un de ses artistes les plus connus, l'affichiste de l'Art Nouveau parisien, Alfons Mucha. Nous savons que l'artiste tchèque était en recherche d'un procédé formel pour représenter sa grande épopée panslave. Il sera inspiré, comme nous l'avons introduit dans le chapitre précédent, par Knox, et il influencera à son tour O'Shaughnessy lors de son voyage aux USA, lorsque ce dernier assista à une conférence de Mucha.

En conclusion, la diffusion des idées et des modèles du courant revivaliste s'accomplit avec plus ou moins de succès et de force suivant les régions, elle rencontra du succès en Angleterre, par la tendance de la fairy painting et aux USA par la présence de la communauté irlandaise et le tremplin que procura l'exposition de Chicago. En Europe, par contre, elle fut plus subtile, d'un aspect plus méthodologique que purement iconographique et donna lieu à des mélanges qui persisteront jusqu'à nos jours.

Chapitre 7

Le Crépuscule des Celtes (1916-1926)

« Ce style qui aura servi la cause nationaliste comme un emblème d'une culture irlandaise distincte, finira par être abandonné par les intellectuels, comme un signe d'une nostalgie depuis longtemps perdue »

Nous avons pu voir dans le chapitre précédent, que le Celtic Revival jouissait, au cours de la première décennie du XXe, d'une diffusion internationale, notamment au sein de la diaspora irlandaise. Cette mise en évidence de l'identité irlandaise au travers d'expositions internationales ou d'oeuvres copiées représentant des ornements celtiques, arrive paradoxalement au même moment où le courant commence à décliner dans son espace géographique de naissance.

La situation en Irlande commençait à être de plus en plus critique et le sentiment nationaliste commençait à se radicaliser, aussi bien en politique qu'en art, où nous avions le changement d'humeur dans les oeuvres de certains artistes liés au courant, comme Beatrice Elvery.

Cette tension va s'accentuer dans les années 1910, où l'escalade des tensions entre l'Ile Verte et le gouvernement de Sa Très Gracieuse Majesté va mener à une guerre d'indépendance d'une violence sans précédent, preuve en est les dégâts causés à la ville de Dublin par la répression de l'Easter Rising de 1916, dont nous reparlerons en fin de chapitre.

Si les artistes les plus proches et engagés dans le combat pour l'indépendance seront bien plus radicaux dans leurs oeuvres, cette ultime époque du Celtic Revival va voir triompher l'influence des Arts & Crafts en Irlande.

Nous avions brièvement introduit dans le cinquième chapitre de notre étude, les artistes et les revendications du groupe des Arts & Crafts, tel qu'il se présente en Irlande.

Nous allons, dans la première partie de ce chapitre, présenter plus largement l'activité de la Société Irlandaise des Arts & Crafts, ses expositions et ses artistes les plus emblématiques, au premier rang duquel figure Harry Clarke.

Harry Clarke, que nous avions déjà introduit, va, au cours de la première décennie de ce siècle, accomplir l'une des dernières grandes oeuvres du Celtic Revival, la Honan Chapel de Cork dont il réalise les vitraux dans la seconde moitié de cette décennie.

Cette chapelle, liée à l'Université de Cork et nommée d'après la famille Honan[369], va être construite selon un style appelé « *hiberno-romanesque* »[370], dernière bouture en architecture du courant revivaliste.

La seconde partie de ce chapitre sera consacré au déclin et à la fin du Celtic Revival, comment les événements de la guerre d'indépendance irlandaise et l'indépendance finale de l'Irlande va paradoxalement entraîner la fin du courant revivaliste.

Les expositions de la Arts & Crafts Society of Ireland

Comme nous l'avions vu dans le cinquième chapitre de notre étude, la Société des Arts & Crafts d'Irlande a été fondée en 1894 avec comme but « *d'encourager les industries artistiques irlandaises, promouvoir la culture artistique par le biais de conférences et la livraison de modèles et la tenue d'expositions d'art et artisanat irlandais* »[371].

La première exposition fut organisée à Dublin en 1896, inaugurée avec un poème à la gloire de l'Irlande par T.W. Rolleston, mais, aux yeux des critiques, comme William Hunt, chargé d'en faire le compte-rendu, compte tenu de cette renaissance des arts décoratifs et de l'ornement, « *cette exposition n'est guère excitante [...] mais dés que les artistes auront étudié et compris les principes sur lesquels les meilleures périodes de l'art décoratif (et non pictural) ont été fondés, il n'y aura plus aucune raison pourquoi une École Irlandaise d'Arts Décoratifs ne reprendrait pas une place prédominante au sein du monde artistique ».* Hunt nous décrit également que le travail du bois fut traité de manière excellente, mais que celui du métal fut totalement inintéressant, hormis quelques pièces d'Edmond Johnson[372].

L'orfèvre dublinois présenta des adaptations de la broche de Tara, de fibules, de vases à boire en argent, tout comme le fit Waterhouse & Co., qui fut également présent à cette exposition, ainsi que d'autres maisons d'orfèvrerie.

Cette exposition eut un succès en demi-teinte, tout comme la seconde en 1899, mais la troisième, en 1904, fut d'un autre ordre : elle accueillait les oeuvres d'artistes issus de l'atelier An Túr Gloine et de Dun Emer.

---

[369] une influente famille de commerçants locaux depuis le XVIIIe et dont l'héritière, Isabella Honan, subventionne l'Université de Cork à condition de construire une chapelle familiale.

[370] DE BREFFNY, B., 1983, p.108.

[371] SHEEHY, J., 1980, p.152.

[372] Idem

La quatrième exposition, en 1910, fut celle de la réorganisation, la Société fut couplée à un autre groupe, la Guilde des Artisans d'Art Irlandais (*Guild of Irish Art Workers*) qui comptait parmi ses membres AE Child, Evelyn Gleeson ou Sarah Purser.

Ce sera pendant la cinquième exposition, en 1917, que les oeuvres de Harry Clarke et de Dun Emer pour la Honan Chapel furent présentées. Le catalogue d'exposition fut aussi illustré par Harry Clarke, qui présenta un frontispice où se mêlèrent animaux, végétaux, humains et êtres mythologiques dans une grande virtuosité (fig.148).

Les deux dernières expositions, la sixième et septième, en 1921 et 1925, dont nous reparlerons en fin de chapitre, furent organisées en plein déclin des deux mouvements (revivaliste et Arts & Crafts) et précipitèrent quelque peu leur fin.

Harry Clarke et la Honan Chapel : le chant du cygne du Celtic Revival

Avant de présenter la Honan Chapel d'un point de vue artistique et les personnes ayant travaillé à son ornementation, il nous faut présenter brièvement le style qui la caractérise, à savoir le style « *hiberno-romanesque* ». Il est caractérisé par « *des bâtiments de plan rectangulaire, assez simples, avec des tours rondes détachées et élancées avec des plafonds coniques, des ouvertures semi-circulaires et l'utilisation usuelle d'ornementation romane mêlée à des structures comme des croix dressées celtiques somptueusement sculptées* ».[373]

Il y également le travail de John O'Connell et de Bertam Windle, sans qui le bâtiment n'aurait pas été construit, concepteurs et maîtres d'oeuvre de la chapelle.

Si O'Connell, lié de près à la Gaelic League et aux Irish Volunteers, mais désillusionné, choisit de quitter l'Irlande en 1919 [374], Windle fut réellement un élément clé au sein de cette base du Celtic Revival. Revivaliste convaincu, il était l'avocat de cette renaissance culturelle et de cette auto-suffisance irlandaise dans les domaines culturels et industriels. Il est très proche de Douglas Hyde et défend la vision revivaliste de Hyde lors d'un discours pendant la *Irish Industrial Conférence* de 1905[375].

La Honan Chapel, est dans ce sens, et comme l'exprime Virginia Teehan, « *l'expression la plus tangible des passions d'O'Connell et de Windle pour la promotion des industries irlandaises et de leur design* ».

[373] CURL, J.S., 2006, p.362.

[374] TEEHAN, V., dans KREILKAMP, V., 2016 p.74.

[375] Idem.

Au point de vue de l'ornementation intérieure, on peut citer Oliver Sheppard et William Scott, de l'atelier Edmond Jonhson & Cie.[376], qui ont réalisé les grilles de style revivaliste, Harry Clarke pour les vitraux et Dun Emer pour le textile liturgique.

Harry Clarke réalise plusieurs vitraux pour la nef de l'église, représentant des saints irlandais. « *Ses références incluent le vitrail médiéval français qu'il a étudié en France et en Angleterre, des hagiographies de saints irlandais, à l'art contemporain et aux observations qu'il a pu faire sur les îles d'Aran, entre 1909 et 1914* »[377].

Un exemple de ses vitraux pour Honan Chapel pourrait être celui représentant St. Gobnait, patronne des apiculteurs (fig.149), qu'il réalisa en 1916. Clarke la représente de profil, hiératique, avec une chevelure d'un rouge extrêmement vif, avec sa main légèrement levée pour lâcher ses abeilles contre des voleurs voulant vandaliser son sanctuaire.

Dun Emer, quant à elle, réalise le textile liturgique, pour l'autel, Katherine MacComarck, assistante d'Evelyn Gleeson, réalise un antependium et une courtine d'autel, laquelle arbore un tétramorphe comme représenté dans le livre de Kells avec une bordure d'entrelacs[378]. Ethel Josephine Scally réalise une chasuble et une étole dans le même style (fig.150).

Derniers coups d'éclats et baisser du rideau

L'aventure hiberno-romanesque fut le chant du cygne du Celtic Revival.

L'Easter Rising de 1916 fut l'insurrection finale de cette quête pour l'indépendance. Le soulèvement de Dublin, qui occasionna plus de 400 morts et plusieurs milliers de blessés, en plus d'un tissu urbain dublinois largement affecté par les bombardements britanniques, ce qui entraîna de nombreux incendies[379].

Cette insurrection qui échoua à rassembler l'entièreté du peuple irlandais entraîna une répression sans précédent de la part des Britanniques, ce qui radicalisa d'autant plus le sentiment anti-britannique et galvanisa la popularité du Sinn Féin, qui remporta les élections générales de 1918.

---

376 TEEHAN, V., dans KREILKAMP, V., 2016, p.78.

377 BOWE, N.G., dans KREILKAMP, V., 2016, p.123.

378 SHEEHY, J., 1980, p.164.

379 MAXENCE, P., mars-avril 2016, p.52-54.

A la suite de ces élections, en janvier 1919, le Sinn Féin se retira dans un parlement uniquement irlandais , réitéra la déclaration d'indépendance de 1916 et proclama qu'il existait un état de guerre entre la République d'Irlande et la Grande- Bretagne.

Le même jour, un commando de l'IRA abattit deux officiers de la police royale irlandaise. Cet incident est considéré comme le déclencheur de la guerre d'indépendance[380], bien qu'il fallut attendre plusieurs mois avant qu'Eamon de Valera, président de la République d'Irlande, ne reconnaisse un état de guerre entre les deux pays.

Cette guerre d'indépendance, entre 1919 et 1921, causa plus de 2000 morts et se termina par le Traité Anglo-Irlandais, la partition de l'Irlande et la création de l'Etat libre d'Irlande (qui deviendra la République d'Irlande en 1937).

Mais paradoxalement, la naissance de l'Irlande indépendante fut suivie par le déclin et la fin du Celtic Revival ou de l'utilisation d'ornements d'origine celtique ou issue de la fusion insulaire dans les productions artistiques. Ce « Crépuscule des Celtes » va se jouer en quatre actes, qui vont être très rapides, entre 1917 et 1926, et voit le désintérêt voire l'animosité d'abord des expositions et des critiques, ensuite celle des ateliers et enfin des institutions étatiques.

Le premier acte voit attirer l'attention, lors d'une déclaration au magazine Studio, sur ce déclin pendant la Cinquième Exposition de la Société Irlandaise des Arts & Crafts, en 1917.

Il déclara, en insistant sur les différences entre la Société Irlandaise des Arts & Crafts et la société-mère britannique, que « *l'appel en Irlande n'a pas été celui des suiveurs, et n'est pas apparu par l'intervention de grands maîtres. Voilà le secret des différences de caractère en art qui se sont développés entre les deux pays*. » Il déclara également qu'il y avait « *une tendance à un regard nostalgique pour l'antique art celtique et qu'il existe des tentatives de le refaire ressusciter* ». Cette année-là, la conférence inaugurale fut celle de George Coffey sur « *l'Usage et l'Abus de l'Ornement Celtique* »

Le second acte viendra en 1921, lors de la Sixième Exposition de la Société Irlandaise des Arts & Crafts. George Atkinson, qui écrivit la préface du catalogue de cette même exposition, mit plus l'accent sur le sentiment de lassitude et de désintérêt de la société irlandaise à propos de

[380] HOPKINSON, M., 2002, p.115.

l'ornement celtique et de ses applications en art *« une plaidoirie spéciale en faveur de la tradition nationale ornementale n'est plus justifiable »* [381].

Stephen Walker dira que *« ce style qui aura servi la cause nationaliste comme un emblème d'une culture irlandaise distincte, finira par être abandonné par les intellectuels, comme un signe d'une nostalgie depuis longtemps perdue »*[382].

Il est vrai qu'après l'indépendance de l'Irlande, le Celtic Revival, en tant que courant appuyant une culture principalement irlandaise se devant d'être distincte de la britannique, a perdu sa raison d'être.

Le troisième acte prend place en 1925, lorsqu'une autre trompette apocalyptique vient retentir au dessus du ciel revivaliste. Oswald Reeves, quand il écrit la préface de la septième et dernière exposition de la Société Irlandaise des Arts & Crafts, se fait le porte-parole de cette fronde contre l'usage de l'iconographie et de l'ornement celtique, déclarant « *qu'un art national irlandais ne se fait pas juste en copiant et en remettant au gout du jour les caractéristiques d'une Irlande passée* » [383].

En 1926, vient le quatrième et dernier acte de ce Ragnarok revivaliste. Tels les deniers de Judas, le coup de grâce du Celtic Revival viendra d'une commission gouvernementale devant choisir les emblèmes de la nouvelle monnaie irlandaise.

Jeanne Sheehy nous relate que cette commission[384], avec W.B. Yeats à sa tête, exerce un lobbying considérable pour écarter des « *prétendus symboles nationaux, totalement dépassés, que sont les shamrocks, la tour ronde ou le rayon solaire* »[385]. Seuls survivent à cette purge, la harpe et le lévrier irlandais.

Malgré l'opposition d'un public certes lassé mais qui a baigné dans cette ambiance revivaliste depuis plus de 60 ans, un appel d'offre international est lancé.

Des Irlandais y participeront mais seront totalement occultés par les dessins de Percy Metcalfe, un artiste anglais qui va gagner la faveur de la commission.

---

381 BOWE, N.G., 1985, p.39-40

382 WALKER, S., 2013, p.65

383 SHEEHY, J., 1980, p.170.

384 SHEEHY, J., 1980, p.175.

385 YEATS, W.B., 1928, p.5

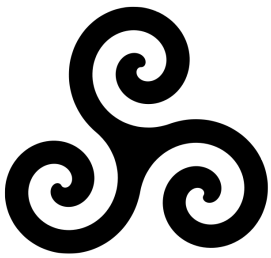
« *Cette compétition, dans un sens, va marquer la fin d'une ère, en démontrant que l'Irlande n'a pas pu produire un artiste d'un calibre suffisant pour concevoir sa propre monnaie et que les symboles qui avaient alimenté pendant prés d'un siècle toutes les branches de l'artisanat, devenaient totalement dépassées et vides*. »[386]

Privé de toute reconnaissance, les différents groupes ayant tourné la page des Celtes, l'Ecosse ayant embrassé l'Art Déco tout comme l'ont fait les U.S.A et les Arts & Crafts ont disparu en 1925. Les artistes phares du courant, comme Clarke ou Duncan ont changé, Clarke est en charge de l'entreprise familiale et est parti en Australie honorer une commande et Duncan est à Edinburgh, travaillant sur ses dernières oeuvres[387].

Même les Yeats, les mécènes et gardiens du feu revivaliste, ont tourné la page du Celtic Revival en lui assénant le dernier coup de poignard (W.B est devenu sénateur, J.B est passé à l'expressionnisme, et est plus intéressé par les thèmes comme la solitude de l'individu et la détresse humaine et deviendra un des artistes irlandais les plus importants du XXe et les soeurs continuent d'entretenir Cuala Press mais il est plus en aucune manière question de Celtes).

Les artistes sont de moins en moins intéressés par les imitations du livre de Kells, de la broche de Tara, des croix dressées ou de quelque autre artefact venant du passé.

Abandonné par ses mécènes et ses artistes, le monde celtique tourne la page du Celtic Revival. C'en est fini des Celtes.



386 SHEEHY, J., 1980, p.175.

387 Sa dernière oeuvre connue, Mary of the Scots at Fotheringhay, est datée de 1929.

Chapitre 8
L'héritage celtique à l'heure actuelle

C'en est fini des Celtes. Réellement ? Aux oubliettes Boudicca, les croix dressées, fées et entrelacs ?

Nous n'adhérons pas à cette idée. Il est vrai que durant la première moitié du XXe siècle, les deux guerres mondiales et une lassitude du public face à ce type d'iconographies ont poussé le Celtic Revival dans la tombe. Mais plusieurs millénaires d'histoire ne peuvent pas disparaître du jour au lendemain et les Celtes, fidèles à leur réputation, ont supporté les assauts, siècle après siècle, décennie après décennie, avant-garde après avant-garde.

Ce que nous pouvons remarquer, c'est qu'au fil de la seconde moitié du XXe siècle, l'héritage celtique revient sur le devant de la scène, mais le jeu des influences ayant eu cours, l'identité celtique s'est transformée, ses frontières se sont brouillées, elle est devenue une idée au sens le plus large du terme, il y aurait une intermédialité entre les genres, entre les types mythiques et l'histoire qui formerait une « idée celte » et où la dimension « folklorique » est d'autant plus importante.

L' « idée celte » serait à l'heure actuelle, une sorte de syncrétisme entre la culture matérielle des Celtes, la mythologie celtique, le cycle arthurien, les influences de J.R.R Tolkien et de la vision victorienne notamment des fées et tout comme l'époque victorienne l'avait imaginée, cette idée celte serait une sorte d'échappatoire pour l'imaginaire.

A l'heure actuelle, l'idée que l'on se fait de la culture celtique est soit influencée par la culture irlandaise soit par cet mélange qui nous fait imaginer une terre emplie de forêts et de brumes, où voyagent druides à la barbe fleurie, des guerriers à la chevelure rousse, au visage peint de bleu et aux boucliers frappés d'entrelacs, avec si possible des fées et des elfes gracieux et irradiant d'une lumière surnaturelle.

En plus de cette identité artistique qui se complique, au fil de cette seconde moitié du XXe, se construit une identité « inter-celtique », une identité qui se construit au sein des terres celtiques pour promouvoir et diffuser leur identité culturelle.

En guise de conclusion ouverte, nous allons présenter dans ce chapitre cette idée celte telle qu'appliquée dans les arts visuels, principalement au cinéma, mais aussi en musique et en illustrations.

Nous allons pouvoir la voir également représentée dans d'autres domaines de la culture, comme la promotion de cette identité inter-celtique par les différents festivals ayant été créées depuis les années 1970, ou comment cette appellation de « celte » a pu être utilisée dans le monde politique[388] ou économique[389].

Nous allons, enfin et très brièvement, la voir représentée dans les nouvelles formes de religion, telles que le mouvement de la Wicca.

L'idée celte dans les arts visuels

Dés les années 1950, on recommence à percevoir des productions artistiques faisant appel à l'héritage celtique, comme c'est le cas de Robert Berthelier qui dessine le drapeau interceltique (fig. 151), afin de donner une nouvelle corporéité au mouvement interceltique[390].

C'est également à cette époque que l'artiste irlandais Art O'Murnaghan publie son *Livre de la Résurrection* (*Lebhar na Haisérighe*) (fig.152), une oeuvre produite entre 1924 et 1951, commandée par l'Irish Republican Mémorial Commitee, afin de commémorer l'Easter Rising de 1916 et les morts de la Guerre d'Indépendance. Faite en réponse à une autre oeuvre commémorative produite en 1918 par Harry Clarke[391], on peut considérer que le *Livre de la Résurrection* est une des dernières oeuvres pouvant être attribuées au courant du Celtic Revival.

C'est enfin le cas de Francis Cargeeg, qui dans les années 1970, va réaliser, sur commande du Gorsedd des Cornouailles, plusieurs objets de bronze avec des ornements celtiques. Ce qui va le rapprocher des pratiques des premiers revivalistes, c'est son étude intensive des ornements et des artefacts archéologiques provenant de la période de la Tène, lesquels vont être copiés dans ses oeuvres et notamment dans sa *Jar with Lid* (fig.153).

---

[388] notamment la reconnaissance en 1959 du drapeau gallois par la reine Elizabeth II à la demande du Gorsedd des bardes gallois (http://www.bbc.co.uk/wales/history/sites/themes/society/flag_officialemblem.shtml) (dernière consultation le 21-06-18).

[389] Les doctrines du Celtic Tiger en Irlande entre les années 1990 et 2003 ou du Celtic Lion en Ecosse.

[390] qui serait une évolution, un mouvement culturel issu du mouvement plus politique du panceltisme.

[391] http://inspiring-ireland.ie/art-omurnaghans-leabhar-na-haiséirighe-book-of-resurrection (dernière consultation le 21-06-18).

C'est aussi à cette époque que les premières publications académiques modernes principalement sur l'ornement celtique apparaissent. En 1951, George Bain publie son ouvrage *Celtic Art : Methods of Construction*, dans lequel il va décortiquer minutieusement les différents types d'ornements celtiques ou provenant de la fusion insulaire, afin de pouvoir les copier[392]. Cet ouvrage, réédité en 1972, va introduire l'ornement celtique ou irlandais médiéval à toute une génération et va permettre de repopulariser ce type ornemental.

Il va enflammer la flamme de la curiosité chez de nombreuses personnes, comme Courtney Davis, qui depuis 1989, continue de publier des ouvrages, la plupart de vulgarisation, à propos des ornements celtiques.

Mais c'est réellement à partir des années 1980 que l'idée celtique, l'univers celtique vont être remis au devant de la scène par le cinéma et l'illustration par le biais du genre de la fantasy[393].

Des longs-métrages comme *Dark Crystal* (1981) ou *Labyrinth* (1986), imaginés par l'illustrateur Brian Froud ou *le Voyage de la Licorne* (*Voyage of the Unicorn*) (2001), issu, lui, du roman *The Voyage of the Basset* de James C.Christensen, publié en 1996, vont donner un nouveau souffle au genre féerique, un nouvel entrain qui connait depuis les années 2000, d'autant plus de ferveur.

Nous pouvons également citer les films qui vont, eux, mettre en avant le cycle arthurien, de manière romancée, comme *Excalibur* (1981), *Merlin* (1998), *le Roi Arthur* (2004) et le téléfilm *Les Brumes d'Avalon* (*The Mists of Avalon*) (2001), issu du roman éponyme de Marion Bradley Zimmer.

Ces films mettent l'accent sur le personnage du druide, porteur de la sagesse, de la magie et de la mémoire de « l'Ancienne Tradition », et à ce titre, être percepteur ou conseiller des plus hautes instances temporelles. On reprend dans ces films cette dialectique ayant cours à l'époque pré-romaine, avec un monde des hommes et un Autre Monde, avec le druide faisant lien entre les deux.

---

[392] http://www.celtarts.com/continuum_of_celtic_interlace.htm (consulté le 21-06-18).

[393] et notamment la high fantasy ou l'historical fantasy.

C'est ce qui est par exemple, mis en oeuvre chez *Merlin* (1998), avec ce personnage issu du monde magique, le monde de la féerie et où règne Mab[394], une souveraine féerique essayant de sauver son monde de l'arrivée du christianisme[395].

Dans *les Brumes d'Avalon* (2001), l'histoire d'Arthur et des personnages du cycle arthurien sont bien évidemment romancés et il existe, certes, des incongruités chronologiques. Mais un élément a attiré notre attention. Dans une des scènes du film, lorsque Viviane, la Dame du Lac et Grande Prêtresse de la Déesse sur l'île d'Avalon, explique à la jeune Morgane la signification du culte de la Déesse, la caméra nous montre une scène peinte sur un mur (fig.154).

Cette peinture mettant en scène un personnage féminin de face, les bras en croix, entre deux animaux, un cerf à gauche et un loup à droite. Nous pourrions émettre l'hypothèse que cette image aurait pu être inspirée d'une scène représentée sur la plaque intérieure A du *chaudron de Gundestrup* (fig.155) et dont la probable représentation de Cernunnos, dieu de la fertilité, aurait été remplacé par un équivalent féminin[396].

La même analyse peut être faite avec un autre long-métrage de fantasy, à savoir le second volet de *Hellboy*, où l'inspiration du nom de l'antagoniste principal, le prince Nuada de Bethmorha, prend sa source dans le personnage de Nuada *Lance d'Argent* de la mythologie celtique irlandaise[397].

L'idée celte puise dans cet imaginaire collectif, où l'imaginaire celtique se situerait dans les régions comme l'Ecosse ou l'Irlande, une tendance qui s'accentue encore à l'heure actuelle, avec d'une part les « films historiques » et par les séries d'autre part.

Les uns comme les autres, qui sont dans une plus ou moins grande mesure romancés, comme c'est le cas de *Boudicca* (2003), *l'Aigle de la Neuvième Légion* (2011), *Centurion* (2010), *le*

---

[394] Le personnage de Mab serait originaire de chansons de geste médiévales anglaises, et serait reprise par Chaucer et Shakespeare.

[395] Le personnage de Mab, d'ailleurs, dans le film, endosse une dimension presque pygmalionesque, dans la mesure où pour sauver son monde, elle crée par la magie (et non plus par intervention divine) un être qui est d'abord de pierre et puis qu'elle donne vie. La relation pygmalionesque de Mab et Merlin qui est une relation d'amour-haine qui est autant paradoxale que fascinante. Elle est en même temps celle d'une « mère » à un « fils » mais dont on soupçonne être plus qu'un amour maternel vis à vis de Merlin, se rapprochant ainsi de manière paradoxale à un amour pygmalionesque déçu et qui serait intéressant à étudier.

[396] cette vision d'un dieu cornu et d'une déesse de la fertilité se rapprocherait de la vision proposée par les wiccans, que nous présenterons très brièvement en fin de chapitre.

[397] Un personnage que nous avions présenté au cours de la seconde section du premier chapitre de notre étude.

Secret de Kells (2009), mais aussi *Michael Collins* (1996), *Braveheart* (1995) ou dernièrement la série *Outlander* (2014), issus des romans de Diana Gabaldon.

Nous ne pouvions, enfin, pas exclure de cette résurgence, de ce nouveau souffle d'un imaginaire dit « celtique », l'impressionnante influence de l'oeuvre de J.R.R Tolkien et particulièrement la trilogie du *Seigneur des Anneaux*, réalisée par Peter Jackson au début des années 2000.

Afin de conclure ce volet sur les arts visuels, au point de vue des illustrations, nous pouvons signaler le travail d'illustrations de la française Sandrine Gestin (fig.156) et celles de James C. Christensen, dans son ouvrage *The Voyage of the Basset*.

Ses illustrations pourraient être mises en relation d'un point de vue iconographique et stylistique avec celles que nous avions pu observer chez celles de J.A. Fitzgerald.

Nous pourrions ainsi émettre l'hypothèse d'un lien entre Christensen et des artistes comme J.N. Paton ou Fitzgerald au point de vue de la gamme chromatique ou de la composition de certaines scènes de l'ouvrage. Ce serait par exemple le cas dans l'illustration de la scène où les protagonistes rencontrent Titania et Obéron (fig.157), au sein d'une forêt emplie de ruines et de personnages d'un nombre aussi importants que l'on pouvait le trouver dans *la Querelle d'Obéron et Titania de Paton*.

L'idée celte en musique : la percée de la musique celtique

Dans le monde musical, dans le mouvement plus large d'une renaissance de la musique folk, au cours des années 1960, des musiciens comme Alan Stivell vont contribuer à la popularisation de la musique celtique à travers le monde, « *il est en grande partie à l'origine de ce mouvement de renouveau [de la musique celtique] à partir des années 1970* ». Il est le premier à utiliser le nom Celtes (ou *Celtic* ou *Keltia*) dans ses oeuvres.

A partir des années 1960, il va alimenter, propager, diffuser le message de la musique celtique à travers le monde, popularisant le motif du triskel, en unifiant les différentes sonorités et instruments des différentes terres celtiques, pour réellement donner corps à cette intercelticité. Mais il est en même temps très engagé dans le mouvement régionaliste breton[398].

[398] La Bretagne étant selon lui autant française que celte (http://alan-stivell.discuforum.info/t869-ELEMENTS-BASIQUES-ELFENNOu-DIAZEZ-BASIC-ELEMENTS.htm) (consulté le 22-06-18).

Cette popularisation de la musique celtique va donner vie à une « fusion celtique » (Celtic Fusion), qui sera dominée par le groupe Clannad dans les années 1970 et puis qui va diffuser dans le monde et se diversifier dans les genres musicaux.

Dans les années 1980-1990, l'ajout d'éléments New Age ou folk-rock vont permettre à des artistes comme Enya ou Loreena McKennitt, les deux grandes dames de la musique celtique, de percer et d'intégrer leur vision de l'univers celtique au sein de l'imaginaire collectif, de l'idée celte[399].

Au cours de la dernière décennie du siècle, le mouvement se diffuse plus largement et prend de l'ampleur, dans le rock avec Dropkick Murphys (accentuant sur la dimension des Irlandais aux USA), Nolwenn Leroy en pop, Mago de Oz ou Eluveitie en métal voire Manau en rap.

Un autre grand jalon dans cette diffusion de la musique celtique est à trouver dans la performance de Michael Flatley et Jean Butler lors de l'intermède du Festival d'Eurovision 1994, qui se passait à Dublin. Leur performance, incluant danse moderne irlandaise, chant et percussions eut un tel succès qu'ils créèrent le spectacle Riverdance, qui eut, comme l'on sait, un succès plus que considérable.

Dans les autres domaines de la culture, le mouvement panceltique que nous avions vu dans le troisième chapitre de notre étude, va évoluer et devenir un mouvement proprement culturel, pour la diffusion de l'identité interceltique, de la coopération culturelle entre les différentes nations celtiques et de la connaissance des traditions musicales celtiques. C'est dans ce cadre que va naître les premiers festivals inter-celtiques comme le Festival Interceltique de Lorient (fig. 157), fondé en 1971, qui met chaque année un pays celtique à l'honneur et qui est actuellement un des événements culturels les plus populaires en France.

L'idée celte dans les nouvelles formes de religion : la Wicca

L'idée celtique se propage aussi dans les nouvelles formes de religion, dans le néopaganisme, dans la lignée du mouvement néodruidique, initié dés le XVIIIe siècle.

Parmi elles, la Wicca, mouvement néopaganiste fondé au milieu du XXe siècle par Gerald Gardner et Doreen Valiente. Elle repose sur une double déité représentée sous les traits d'un dieu

[399] Aussi bien le single The Celts, issu du premier album d'Enya que différentes chansons de Loreena McKennitt comme The Mummer's Dance ou the Mystic's Dream en sont des exemples les plus significatifs.

cornu et d'une Grande Déesse, les deux étant complémentaires et représentant les forces de la nature.

Les wiccans s'appuient sur un profond respect de la nature et d'un principe de boucle de rétroaction, qui rend trois fois plus fort les actions commises en bien ou en mal.

Ils pratiquent des rituels de magie à différents moments de l'année, que ce soit en groupe (appelé un coven) ou en solitaire. Ces rituels suivent un but bien précis, prédéfini à l'avance et nécessitent l'utilisation d' instruments bien précis, comme des athamés (couteaux rituels), un calice, un pentacle, offrandes végétales, etc…. afin d'abord *« de purifier l'espace, de tracer le cercle, d'invoquer les énergies élémentaires, puis de former un cône de pouvoir, d'invoquer ensuite les dieux, de lancer le sort, d'accomplir le rite, de l'accompagner de vin, de chants, de danses, de gâteaux et de jeux, et enfin de refermer le cercle et de l'effacer »*[400].

En outre, ils coordonnent leurs actions selon des sabbats répartis sur un calendrier largement inspiré du calendrier celtique (avec certains ajouts)[401] (fig.158).

Enfin, il est intéressant de signaler que ce mouvement connaît une forte croissance depuis les années 1990, notamment popularisé par des séries comme *Charmed* et par l'arrivée d'Internet, qui a pu accentuer la curiosité vis à vis de la Wicca, de la sorcellerie ou des philosophies néopaganistes contemporaines.

[400] FARRAR, J., et FARRAR, S., 1981, p.143.

[401] les sabbats wiccans, que nous avions présenté au cours du premier chapitre, sont Samhain, Yule, Ostara, Beltaine, Litha, Lughnasadh et Mabon.

Conclusion générale

Après cette étude menée dans le cadre de ce mémoire, nous pouvons voir que le Celtic Revival est bien plus protéiforme que nous avions pu le croire d'entrée de jeu.

Tout d'abord, nous avons pu voir que ce courant reposait sur des bases solides, sur une connaissance de l'art celtique et insulaire et sur une connaissance approfondie des traditions orales et du folklore des différentes régions où le courant a pu s'incarner.

Nous avons pu voir, ensuite, que, tel le Méphistophélès de Delacroix rodant au dessus des Iles Britanniques, l'ornement et l'iconographie celtique a toujours survécu aux changements de goût, de dynastie ou d'agenda politique, se réfugiant dans une tradition régionale avant de revenir dans la pleine lumière.

Il est intéressant de souligner la qualité variable des informations qu'ont pu donner les acteurs du courant, notamment les antiquarians, qui, soit par un manque d'informations, par un tâtonnement méthodologique à l'heure des premières fouilles archéologiques ou par un sentiment culturel exacerbé par une image romantique de leur nation, ont produit des erreurs chronologiques, culturelles ou sémantiques qui ont influencé les artistes du Celtic Revival à l'heure de leur émergence.

Nous avons vu au cours de ce mémoire, que l'ornement et l'iconographie celtiques ont pu jouer un rôle d'unificateur au sein d'un univers celtique complexe et pluriel. Pluriel par les diversités régionales, pluriel dans la sensibilité politique ou culturelle, pluriel dans la gradation de l'importance des influences (notamment celle des Arts & Crafts) et surtout pluriel par la diversité des sources sur lesquelles vont se baser chacun des groupes de ce courant.

Le lecteur doit retenir que ce courant s'est donné un but, trouver dans les arts une identité culturelle distincte de celle prodiguée par l'Angleterre. Par l'intermédiaire du Celte, de son art et de ses traditions, les artistes de ces « terres celtiques » ont voulu faire barrage à la modernisation galopante et sans âme de la Grande-Bretagne.

La recherche d'une différence culturelle à travers les arts est la racine la plus profonde de ce courant, soutenu par les lignes de force que nous avons évoqué au fil de cette étude : étude plus ou moins minutieuse du patrimoine ornemental, culturel et iconographique du monde celtique, appropriation identitaire de ce patrimoine afin de faire barrage au britannique et transmission de cette identité et de ces caractéristiques (parmi lesquelles une liberté politique et culturelle, une stylisation des formes

et un appel à des références qui vont du régional au transnational) dans le plus grand nombre de formes artistiques possibles.

Et cette identité perdure toujours aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif, à travers cette idée celte qui est désormais l'image de ce que nous avons du celte et de la culture celtique.

Il aura fallu plusieurs années avant que cette confusion originelle autour du Celtic Revival ne s'estompe, par les travaux de Jeanne Sheehy, de T.J. Edelstein, de Lloyd et Jennifer Laing et enfin par l'exposition du British Muséum sur l'identité celte. Il est clair que le monde anglo-saxon redécouvre en ce moment ce pendant oublié de son histoire culturelle. Il faudrait également que du côté francophone, nous puissions également nous y intéresser d'un peu plus près. Nous espérons que ce mouvement de redécouverte de cette identité celtique amène à une plus grande connaissance du courant et pourquoi pas à l'intégrer dans la grande mosaïque des styles, courants et mouvements ayant eu cours dans les Iles Britanniques au cours du XIXe et du XXe.

Les influences du mouvement Arts & Crafts sur ce courant est incontestable et devrait être plus approfondie. Une étude plus exhaustive du courant, incluant cette fois l'ensemble des arts décoratifs, que nous n'avons pas eu l'occasion d'étudier, ainsi qu'une étude plus approfondie sur des artistes comme John Duncan ou les Yeats seraient intéressantes de ce point de vue.

Bibliographie

Sources antiques

CESAR, *De Bello Gallico*, livre 1, chapitre 1.

HÉRODOTE, *Histoires,* livre IV, p.78.

Sources modernes

AYLETT, S., *Britannia Antiqua Illustrata* …, Londres, 1676, p.101.

DE GAULLE, C., *Les Celtes au dix-neuvième siècle : Appel aux représentants de la race celtique*, Londres, 1864, p.53.

DRESSER, C., *Studies of Design*, Londres, 1847, p.33.

FERGUSON, S., *The Cromlech on Howth*, Dublin, 1865.

GEDDES, P., et alii., *The Evergreen : A Northern Seasonal : The Book of Autumn*, Londres, 1895.

JOHNSON,S.,et BOSWELL, J.,*Boswell's Life of Johnson: including Boswell's Journal of a tour to the Hebrides and Johnson's Diary of a journey into North Wales*, Londres, 1786, p.120.

O'NEILL, *Illustrations of the Most Interesting of the Sculptured Crosses of Ancient Ireland*, Dublin, 1857.

SHAKESPEARE, W., *A Midsummer Night's Dream*, acte II, scène I.

ROWLANDS, H., *Mona antiqua restaurata* …, Londres, 1766, p.68.

VIRTUE, G., et CARTER HALL, S., éd., *The Art Journal Illustrated Catalogue of the Great Exhibition*, 1851, p.20.

YEATS, W.B., *The Coinage of Saorstat Eireann*, 1928, p.5.

Sources contemporaines

EDELSTEIN, T.J., et CAMILLE, M., *Imagining a Irish Past - The Celtic Revival, 1840-1940*, Chicago, 1992.

FARLEY, J., et HUNTER, F., *Celts : art and identity*, cat.exp. (Londres, British Museum, 2015-2016), Londres, 2016.

LLOYD et LAING, J., *L'art celte*, Londres, 1992.

SHEEHY, J., *The Rediscovery of Ireland's Past : The Celtic Revival 1830-1930*, Dublin, 1980.

YEATS,W.B., *The Coinage of Saorstat Eireann*, Dublin, 1928, p.5.

Travaux

ALDHOUSE-GREEN, M.J., *Celtic art : symbols and imagery*, Londres, 1997.

ALDHOUSE-GREEN, M.J., *Celtic Art : Reading the Messages*, Londres, 1996, p.104-105.

ALDHOUSE-GREEN, M.J., *The Celtic World*, New York-Londres, 1996.

ALDHOUSE-GREEN, M.J., *Les druides*, Londres, 2000.

ARNOLD, B., *Irish Art : A Concise History*, Londres, 1977, p.115-134.

ATKINS, S., et BOWERS,K, *Sturm und Drang*, dans CUSHMAN, S., et alii, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics : Fourth Edition*, Princeton, 2012, p.1368-1369.

BEER, J.J., *Blake's Visionary Universe*, Manchester, 1969, p.17.

BERRESFORD ELLIS, *The Celtic Dawn: A History of Pan Celticism*, London, 1993.

BLAIR, J., *The Church in Anglo-Saxon Society*, Oxford, 2005.

BOWE, N.G., *Synge and Edwardian Ireland : Preserving the Relics of Heroic Time : Visualizing the Celtic Revival in Early Twentieth-Century Ireland*, Londres, 2012, p.58-83.

BOWE, N.G., dans KREILKAMP, V., *The Arts & Crafts Movement : Making it Irish*, Chicago, 2016, p.123.

BOWE, N.G., *The Journal of the Decorative Arts Society 1850-The Present, n°9, Aspects of British Design, 1870-1930*, 1985, p.39-40.

BRAILSFORD, J., *Early Celtic Masterpiees from Britain in the British Museum*, Londres, 1975, p.26.

BRASEY, E., et MERINDOL, I., *Traité de Faërie*, Paris, 2009, p.223.

CAMPBELL, G., *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, vol.I, Oxford, 2015, p.550.

CAMPBELL, M., GOULD, W., et O'NEILL, M., *Poetry and Revival*, dans BREARTON, F., et GILLIS, A., éd., *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*, p.3-20, Oxford, 2012.

CASTLE, G., *Modernism and the Celtic Revival*, Cambridge, 2001.

CUDDON, J.A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford, 1992, p. 125-126.

CUNLIFFE, B., *The Ancient Celts*, Oxford, 1997, p.66.

CURL, J.S., *A Dictionary of Architecture*, vol.1, Oxford, 2006, p.362.

CURLEY, T.M., *Samuel Johnson, The Ossian Fraud and The Celtic Revival in Britain and Ireland*, Cambridge, 2009, p.123-156..

CHAPMAN, W.K., *Literary Renaissance (Celtic Revival)* dans DONNELLY, J.S., *Encyclopedia of Irish History and Culture*, vol.I. p.387-389.

CHIPPINDALE, C., *Stonehenge complete*, Londres, 1983, p.20.

CUMMING, E., *Phoebe Anna Traquair*, Edinburgh, 1993, p.14-27.

CUMMING, E., *Phoebe Anna Traquair : 1852-1936*, Edinburgh, 2005, p.20-22.

DE BREFFNY,B., *Ireland : A Cultural Encyclopaedia*, Londres, 1983, p.235.

DRAGUET, M., *Le Symbolisme en Belgique*, 2004, p.217-219.

ELUERE, C., *L'art des Celtes*, 2004, fig.427, p.424.

ERDMAN, D.V., *The Illuminated Blake*, Londres, 1975, p.96.

ESCRITT, S., *L'art nouveau*, Paris, 2002, p.331-333.

FALKINER, C.L, dans LEE, S., éd., *The Dictionary of National Biography*, Londres, 1901, Supplément n°III, p.1234-1235.

FARRAR, J., et FARRAR, S., *A Witches' Bible: The Complete Witches Handbook*. London, 1981, p.143.

FIMI, D., dans DROUT, M.D.C., *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York, 2007 p.187.

FELTON, R.T., *A Journey into Ireland's Literary Revival,* Berkeley, 2007.

GARROW, D., *Rethinking Celtic Art*, Oxford, 2008, p.85.

GARZANTI, éd., *Encyclopédie de la littérature*, Paris, 2003, p.1555.

GOSDEN, C., et alii, *Celtic Art in Europe : Making Connections*, Oxford, 2014, p.22-23.

GREENHALGH, P.,dir., *L'art nouveau en Europe, 1890-1914*, Londres, 2000, p.50-52; p. 127-146.

GUYONVARC'H, C.J et LEROUX, F., *La civilisation celtique*, Paris, 1990.

HAYES MC ROY, G.A., *A History of Irish Flags from Earliest Times*, Londres, 1979, p.43.

HOPKINSON, M., *The Irish War of Independance*, 2002, p.115.

HUTTON, R., *Blood and Mistletoe : The History of Druids in Britain*, New Haven, 2009.

KAVANAGH, P., *The Story of the Abbey Theatre*, 1950, p.30.

KENDALL, G.W, dans CRESS, L.D, éd. *Dispatches from the Mexican-American War*., Oklahoma City, 1999, p.350.

KETTON-CREMER, R.W., *Thomas Gray : A Biography*, Cambridge, 1955, p.150-151.

KINEALY, C., *A Death-Dealing Famine : the Great Hunger in Ireland*, Londres, 1997, p.304.

KOCH, J.T., *Celtic Culture : A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara - Oxford, 2006.

KRUTA, V., *Les Celtes : histoire et dictionnaire : des origines à la romanisation et au christianisme*, Paris, 2000, p.583.

LARMOUR, P., *Celtic Revival* dans DE BREFFNY,B., *Ireland : A Cultural Encyclopaedia*, Londres, 1983, p.58-59; p.117; p.173-174.

LARMOUR, P., 1992, *The Arts and Crafts Movement in Ireland,* 1992, p. 104.

LITTON, H., *The Celts : An Illustrated History*, Dublin, 2007.

LUCAS, A.T., *Treasures of Ireland : Irish Pagan & Early Christian Art*, Dublin,1973, p.88.

MARTIN, S.A., *Archibald Knox*, Londres, 1995.

MEEHAN, B., *The Book of Kells : an illustrated introduction to the manuscript in Trinity College*, Dublin, Dublin, 1996, p.53.

MEULEAU, M., *Les Celtes en Europe*, Rennes, 2007.

MONAGHAN, P., *Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, New York, 2004.

MOSCATI, S., éd., *Les Celtes,* Paris, 2001, p.703.

MULLER, F., *L'art des Celtes : 700 ACN- 700 BC*, Berne, 2007.

NATIONAL MUSEUM OF IRELAND, *The Irish High Cross : Exhibition Guide*, Dublin, 2010, p.3

NICOLSON, W., *The English Historical Library in Three Parts*, Londres, 1714, p.5

Ó CORRÁIN, D., *Ireland before the Normans*, Dublin, 1980, p.81.

PEVSNER, N., *The Buildings of England : Herefordshire, Harmonsworth*, 1963, p.22

POKORNA, L., *Celtic Elements in Yeats' Early Poetry and their influence on Irish National Identity*, Masaryk University, Brno, 2012 (mémoire de Master en Littérature Anglaise).

POWELL, D., *Eccentric: The Life of Dr. William Price*, Llantrisant, 2005.

RAOULT, M., *Les druides : les sociétés initiatiques contemporaines*, Monaco, 1983.

ROSS, D., *Ireland : History of a Nation*, Dublin, 2002, p.226.

SALWAY, P., et BLAIR, J., *The Oxford History of Britain*, vol.I, Oxford, 1992, p.61.

SILVER, C.G., *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford, 2000.

SMYTH, D., *A Guide to Irish Mythology*, Dublin, 1996.

STALLEY, R.A., *European art and Irish high crosses*, Dublin, 1990

STEER, K., BANNERMAN, J.W.M, et COLLINS, G.H, *Late Medieval Monumental Sculptures in the West Highlands*, Edinbourg, 1977, p.185.

STONE, L., *Sculpture in Britain : the Middle Ages*, Londres, 1955, p.18.

SWEET, R., *Antiquaries : The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, Londres, 2004.

TEEHAN, V., dans KREILKAMP, V., *The Arts and Crafts Movement : Making it Irish*, Chicago, 2016 p.74.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, éd., *Treasures of early Irish art : 1500 BC to 1500 AD*, New York, 1978, p.91.

WALKER, S., *The Modern History of Celtic Jewellery*, New York, 2013, p.65.

WEBSTER, G., *Boudica : The British Revolt against Rome AD 60*, Londres, 1978.

WERNER, M., *The Beginning of Insular book illumination*, dans LINDLEY, P., éd., *Making Medieval Art*, Donington, 2003, p.91-103.

WILLIAMS, W.D, et alii., *Gray, Collins and their Circle*, Londres, 1937, p.131-132.

WILSON, D., *The Archaeology and Prehistoric Annals of Scotland*, Edinbourg, 1851, p. 504-505.

WOOD, C., *Victorian Painting*, Boston, 1999, p.45

ZARNECKI, G., *Regional Schools of English Sculpture in the Twelfth Century: the Southern School and the Herefordshire School*. Thèse de doctorat non-publiée (University of London, 1951), p.316-318.

Articles

BOWE, N.G., *Aspects of British Design, 1870-1930* dans *The Journal of Decorative Arts Society 1850- The Present*, n°9, 1985, p.39-40.

BOWE, N.G., *Wilhemina Geddes, Harry Clarke and their part in the Arts & Crafts movement in Ireland*, dans *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 8, Spring 1988, pp. 58-79.

BRAUNLIN, H., *"Erin's Struggle for Freedom: Thomas Buchanan Read's The Harp of Erin, 1867." Art Words: University of Cincinnati Studies in Art* 4, 5 (Spring 1999):6-9.

CARTER, D.T. "*Nineteenth- Century Painters and Patrons in Cincinnati*." *Antiques* 66, 5 (November 1979): 1153-1159.

CASTLE, G., *Irish Revivalism : Critical Trends and New Directions* dans *Literature Compass*, 2011, vol.8.5, p.291-303.

E.D., *An Tur Gloine* , dans *The Studio Magazine*, n°33, 15 octobre 1904, p.260-262.

FORD, M.K., I*s the Celtic Revival really Irish ?* dans *The North American Review*, vol. 183,1906, p.771-775.

MARTIN, S.A., *The Genius of Archibald Knox*, dans *Style 1900 : The Quartely Journal of the Arts and Crafts Movement*, vol.II, numéro 2, 1987.

MAUME, P., *Standing James O'Grady : Between Imperial Romance and Irish Revival* dans *Eire-Ireland*, vol.39, n°1 et 2 (Printemps 2004), p.11-35.

MAXENCE, P., « *Avril 1916 : les Pâques sanglantes de Dublin* », *Nouvelle Revue d'Histoire*, no 83 de mars-avril 2016, p. 52-54.

McCARTHY, F.I., *The Bard of Thomas Gray : Its Composition and Use by Painters*, dans *National Library of Wales Journal*, t.XIV, n°1, 1965, p.106.

OKUN, H., *Ossian in Painting*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol. 30, Londres, 1967, pp. 327-356.

RUSSELL, E., *The Celtic Twilight : Folklore and the Irish Literary Revival* dans *The Journal of Publishing Culture,* Vol.2, May 2014 (http://journalpublishingculture.weebly.com/uploads/1/6/8/4/16842954/the_celtic_twilight-folklore_and_the_irish_literary_revival_emma_russell.pdf) (consulté le 11-02-17)

STAMP, G., *Was no Celtic Revival to vie with the Gothic ?* dans *Apollo*, 21 December 2015 (https://www.apollo-magazine.com/was-there-no-celtic-revival-to-vie-with-the-gothic/) (consulté le 22-11-16)

VERNAM, H.,, *The four jewels of the Tuatha Dé Danann*. in *Zeitschrift für Celtische Philologie*. vol 18, Halle/Saale, Max Niemeyer (1930) 73-89] (url : http://pw1.netcom.com/~kyamazak/myth/celtic/four-jewels-of-tuatha-ie.htm)

WHITFIELD, N., *The Finding of the Tara Brooch*, dans *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol.104, n°1, 1974, p.120-143.

Webographie

BEATTIE, S., Cottage Industries : Arts and Crafts in Donegal (https://www.academia.edu/1016567/Cottage_Industries_Arts_and_Crafts_in_Donegal) (consulté le 11-07-18).

RADCLIFFE, D.H, The Bard : A Pindaric Ode – Thomas Gray – 1757, dans RADCLIFFE, D.H., Spencer and the Tradition : English Poetry 1579-1830, (http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=34497) (consulté le 15-02-18).

SOMERVILLE-WOODWARD, R., (http://www.ucd.ie/pages/99/articles/somewood.html) (consulté le 1-03-18)

THIESSE, A.M., 2018 (https://www.histoire-image.org/fr/etudes/mythe-ossian?i=35&oe_zoom=89&id_sel=89) (consulté le 24-02-18)

https://web.archive.org/web/20121007073449/http://www.isle-of-man.com/manxnotebook/mannin/v7p381.htm

(http://alan-stivell.discuforum.info/t869-ELEMENTS-BASIQUES-ELFENNOu-DIAZEZ-BASIC-ELEMENTS.htm) (consulté le 22-06-18).

http://www.archibaldknoxsociety.com

(http://www.bbc.co.uk/wales/history/sites/themes/society/flag_officialemblem.shtml) (dernière consultation le 21-06-18).

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=828309&partId=1 (consulté le 7-11-17).

http://www.celtarts.com/continuum_of_celtic_interlace.htm (consulté le 21-06-18).

http://inspiring-ireland.ie/art-omurnaghans-leabhar-na-haiséirighe-book-of-resurrection (dernière consultation le 21-06-18).

https://en.wikipedia.org/wiki/Arminius (consulté le 9-11-17).

https://en.wikipedia.org/wiki/Anglo-Saxon_settlement_of_Britain (consulté le 20-11-17).

https://en.wikipedia.org/wiki/Boudica (consulté le 9-11-17).

https://en.wikipedia.org/wiki/Celtic_animism (consulté le 9-11-17).

https://en.wikipedia.org/wiki/Fionn_mac_Cumhaill (consulté le 9-11-17).

https://en.wikipedia.org/wiki/Fairy_painting (consulté le 18-06-18).

https://en.wikipedia.org/wiki/Hill_of_Tara

https://en.wikipedia.org/wiki/Lebor_Gabála_Érenn (consulté le 9-11-17)

https://en.wikipedia.org/wiki/Lughnasadh (consulté le 9-11-17).

https://en.wikipedia.org/wiki/Triquetra (consulté le 9-11-17).

https://en.wikipedia.org/wiki/Samhain (consulté le 9-11-17) .

https://en.wikipedia.org/wiki/Urnes_Stave_Church (consulté le 9-11-17)

https://en.wikipedia.org/wiki/Wheel_of_the_Year (consulté le 9-11-17) .

https://en.wikipedia.org/wiki/Wicca (consulté le 18-06-18).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Religion_des_Celtes

https://fr.wikipedia.org/wiki/Táin_Bó_Cúailnge (consulté le 9-11-17).

http://archives.nd.edu/findaids/ead/xml/tao.xml#id0x05301a70

http://www.greatenglishchurches.co.uk/html/eardisley.html (dernière consultation le 01-12-17).

http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199846719/obo-9780199846719-0025.xml#obo-9780199846719-0025-div2-0021

https://www.revolvy.com/topic/Dun%20Emer%20Press&stype=topics

http://www.nationalgallery.ie/en/Exhibitions/Creating_History/Highlights/Glenavy.aspx

https://sites.google.com/site/eholloway17/the-celtic-revival-1

http://www.newulsterbiography.co.uk/index.php/home/viewPerson/1669

http://nms.scran.ac.uk/database/record.php?usi=000-100-036-198-C&scache=1cnl3113a1&searchdb=scran (consulté le 5-12-17)

https://museum.wales/art/online/?action=show_item&item=1154 (consulté le 15-02-18).

http://salons.musee-orsay.fr/index/oeuvres/50?sort=li.annee%2An.oeuvre_titre%2Aexp.nom_prenom&order=asc

http://www.ossianet.it/wp-content/uploads/2015/02/Cesarotti_Opere-2-3_Ossian-1-2.pdf

http://www.unc.edu/celtic/catalogue/mirrors/#The%20Desborough%20Mirror (consulté le 7-11-17).

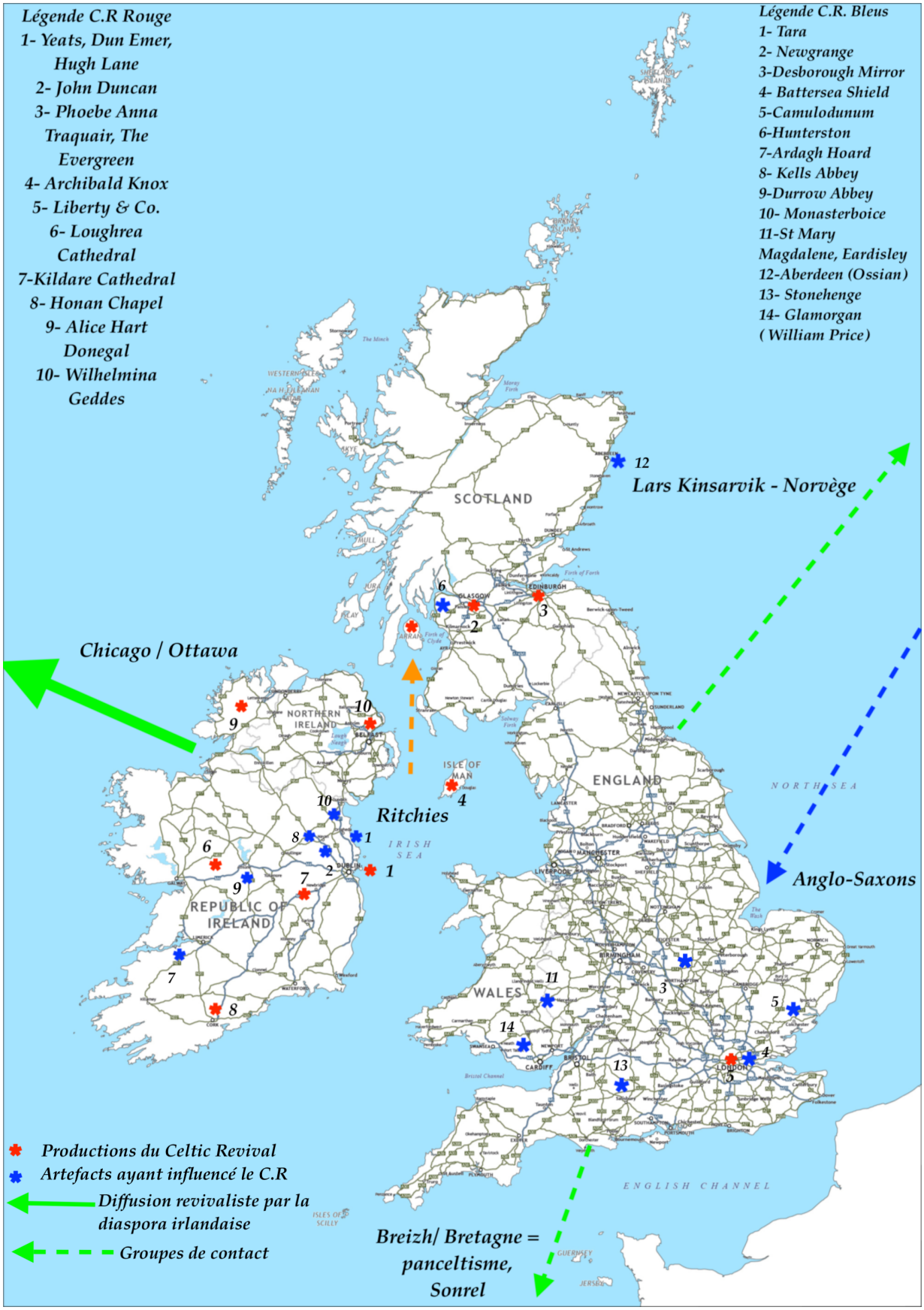
https://vimeo.com/174541366 (consulté le 9-11-17).

http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889 (consulté le 14-06-18)

http://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fairy-painting (consulté le 14-06-18).

http://infoshare1.princeton.edu/rbsc2/ga/unseenhands/printers/yeats.html (consulté le 10-07-18).

Annexes



Annexe 1 : Carte des principales productions et influences matérielles du Celtic Revival (BELFIORE, G., 2018)

Annexe 2 : Commentaire du tableau de Anne-Louis Girodet. « *Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la Liberté ou Ossian recevant les fantômes des héros français.* » lors du Salon de 1802. (http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/21437) (dernière consultation le 1-08-18).

Les Ombres des Héros français morts pour la patrie, conduites par la Victoire, viennent habiter l'Elysée aérien, où les Ombres d'Ossian et de ses valeureux guerriers s'empressent de leur donner, dans ce séjour d'immortalité et de gloire, la fête de la Paix et de l'Amitié. Description. Le vieux Barde de Morven, Ossian, privé de la vue, marche à la tête de ses guerriers ; ses dogues fidelles l'accompagnent ; il s'appuie sur sa lance renversée et se penche pour embrasser Desaix. Kléber tend une main à Fingal en signe d'alliance, et de l'autre il porte avec Desaix un trophée d'armes enlevées aux Mamelucks. Après eux vient Cafarelli-Dufalga, tenant un drapeau brisé conquis sur les Turcs ; il explique à l'armée française un prodige qui frappe ses yeux, l'aigle cédant au coq l'empire des airs, augure certain d'une paix prochaine et glorieuse. Marceau regarde Ossian avec admiration et respect ; les généraux Dampierre, Dugommier, Hoche, Championnet et Joubert, expriment les mêmes sentimens : près de ces guerriers un drapeau déchiré pris aux impériaux flotte dans les airs. La Victoire non ailée précède les bataillons français et plane entre ses trophées : d'une main elle tient un faisceau de palmes mêlées de lauriers et d'oliviers, emblême des conquêtes brillantes et utiles ; de l'autre elle présente, en souriant, aux Ombres des Héros calédoniens le caducée, symbole de la Paix : une étoile scintillante brille sur sa tête, et marque par un long sillon sa trace lumineuse et rapide. La Tour-d'auvergne, premier grenadier de la République, marche au second rang, à la tête de ses braves frères d'armes ; leur bonnet est ombragé d'olivier ; ils arrivent tambour battant. Sur le troisième plan sont les généraux Kilmaine, Marbot et Duphot. Dans une région de nuages plus élevés on aperçoit confusément, à travers des vapeurs, une troupe de hussards, dont quelques-uns se livrent au plaisir de la chasse. / De l'autre côté du Tableau le fils chéri d'Ossian, Oscar, est près de Fingal, son grand-père : derrière eux paraît le brave Cuchullin, roi de Dunscar, l'ami de Fingal ; le fer de sa lance est brisé : autrefois trahi par la victoire dans ses combats contre le fils de Starno, il fixe sur cette Déesse un regard sombre et farouche. D'autres guerriers calédoniens montrent avec orgueil aux guerriers français des trophées de leur valeur, une enseigne, une armure et une aigle légionnaire enlevées aux romains. Au-dessus du roi de Morven, dont le casque surmonté d'une aigle, brille des feux d'un météore, on voit la foule de ses ancêtres ; ils descendent des régions les plus élevées de l'atmosphère ; Combal, son père, tient sa lance ; ses cheveux blancs flottent épars autour de son visage : près de lui ses petits-fils Fillan, Fergus et Ryno, tous moissonnés dans leur printems par le fer ennemi ; des deux premiers, l'un sonne du cor, l'autre siffle un air belliqueux : de vieux guerriers se penchent sur leurs nuages. Trennor, souche illustre de la race des héros de Morven et aïeul de Comhal, s'appuie sur son sceptre ; un météore rougeâtre brille sur sa tête, ceinte d'une couronne radiale. Tous ces héros admirent les Héros français. De jeunes filles jouent de divers instrumens : dans l'éloignement, et à travers des rayons d'un météore, on aperçoit un vieux barde et sa fille ; ils touchent leurs harpes en l'honneur de nos guerriers ; plusieurs d'entre eux, en battant des mains, applaudissent à leurs chants. / Sur le devant

un essaim de jeunes filles à demi-vêtues de leurs voiles de brouillards, viennent offrir à nos guerriers, l'une des couronnes, l'autre des fleurs qu'elle sème sur leurs pas ; plusieurs leur présentent un breuvage dans des coquilles. Deux braves, dont l'un a le visage couvert d'honorables cicatrices, boivent ensemble et portent un toast à leur général, à Ossian et à la Paix : l'un d'eux agite avec transport son chapeau orné de branches de laurier et d'olivier ; leurs feuilles ombragent le front d'un héros gravé sur sa pipe qu'on y voit attachée. / Evirallina, femme d'Ossian, et Malvina, épouse d'Oscar, sont auprès des rois ; leurs mains voltigent sur des harpes d'or ; l'une exprime une douce admiration, l'autre rougit de pudeur : deux météores brillent sur leurs têtes, et confondant leurs feux, tracent derrière elles un même sillon de lumière. Tout près on aperçoit les guerriers de Loclin ; ils s'agitent vainement pour troubler la fête de la Paix : l'un paraît faire entendre des sifflemens séditieux ; un autre frappe du pommeau de son épée le bouclier d'un guerrier de Morven, sur la bosse, dont le son était le signal de la guerre ; un autre enfin, enflammé de colère et de jalousie, agite son épée et regarde les Héros français d'un air menaçant, mais aucun ne daigne y faire attention. / Plus bas on voit le roi de Loclin, le féroce Starno, ennemi de Fingal ; son corps est couvert de fer ; un poignard est fixé à sa ceinture, d'où pend un crâne humain qui lui sert de coupe. Il a saisi par les cheveux agandecca, sa fille, amante de Fingal, qui s'était jointe aux belles de Morven pour célébrer l'arrivée des français ; il était prêt de la frapper de son épée, mais un jeune dragon vole pour la défendre, déjà le panache et le cimier de son casque son abattus ; sans s'effrayer, il saisit et arrête d'une main le glaive de Starno ; de l'autre, ayant engagé le fer, il le rompt, et perce son ennemi d'outre en outre avec un sabre d'honneur que lui a décerné le premier Consul : le barbare tombe en mordant de rage l'arme qui a mal servi sa fureur. / Un aigle traverse le nuage où se meuvent toutes ces ombres ; l'aspect de l'oiseau vigilant, symbole du génie de la France, qu'une gloire brillante environne, il a laissé échapper une colombe qu'il tenait dans ses serres ; il fuit épouvanté : le coq-dieu, élevé sur le faisceau de palmes, de laurier et d'olivier que porte la Victoire, et armé d'un foudre, étend son aile, comme un bouclier protecteur, sur l'innocente proie que l'aigle ravie, et qui vole en tremblant se réfugier sous son ombre. / Une étoile brille dans un des angles inférieurs du Tableau ; elle indique la région supérieure de l'atmosphère, où la scène, qui n'est éclairée que par des météores, est représentée : tous les êtres qui la composent sont fantastiques, à l'exception de la Victoire et des oiseaux symboliques, que l'Artiste a figurés réellement existans.

CREDENDO VIDES

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique **www.uclouvain.be/fial**