Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 41 (1990)

Heft: 3

Artikel: L'égomorphisme d'Ignaz Epper : l'autoportrait au-delà du narcissisme

Autor: Lepdor, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-650290

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CATHERINE LEPDOR

L'égomorphisme d'Ignaz Epper

L'autoportrait au-delà du narcissisme

L'œuvre du Saint-Gallois Ignaz Epper est peuplé de figures stéréotypées situées à mi-chemin entre l'anonymat et l'autoportrait. L'analyse de six dessins exécutés par cet artiste expressionniste entre 1914 et 1969 permet de montrer que cet «égomorphisme», loin de se réduire à une obsession narcissique, explore dans le cadre d'une esthétique subjectiviste les modalités d'une relation à l'altérité.

Dans un article récent, Wieland Schmied analyse la complexité des liens de ressemblance qui unissent les trois autoportraits revendiqués par Magritte aux figures stéréotypées qui, en chapeau melon et manteau noirs, peuplent son œuvre[1]. Attentif au seul cas Magritte, Schmied omet de rappeler que le recours à des figures situées à mi-chemin entre l'autoportrait et l'anonymat n'est pas propre au peintre belge et qu'on en trouve de nombreux exemples dans l'œuvre d'artistes du XXe siècle. Parmi ceux-ci, les artistes expressionnistes occupent une place prééminente tant le travail sur les diverses modalités d'insertion de l'autoportrait dans la représentation paraît être profondément lié à leur esthétique subjectiviste.

A cet égard, l'œuvre du Saint-Gallois Ignaz Epper (1892–1969) présente un caractère exemplaire. L'étude de quelques-uns de ses dessins me permettra d'interroger la fonction qu'il attribue à l'autoportrait dans l'élaboration de figures stéréotypées dont il s'agira de préciser le statut.

Considéré par ses contemporains comme un des plus importants représentants de l'expressionnisme suisse, Ignaz Epper fait partie – au même titre que les frères Gubler, Fritz Pauli ou Robert Schürch – de cette génération d'artistes nés dans les années 1890 et tombés à tort dans les oubliettes de l'histoire de l'art suisse[2]. De même que Max Beckmann ou Lovis Corinth, Epper s'est adonné avec une assiduité remarquable au genre de l'autoportrait qu'il a pratiqué dans des techniques aussi diverses que l'huile, le fusain ou la gravure sur bois. Le travail obsessionnel auquel il s'est livré «autour» de ce genre tire son intérêt majeur de ce qu'il nous fait prendre conscience que, loin de se réduire à une exploration narcissique, la pratique de l'autoportrait peut être le lieu de la construction d'une relation à autrui.

La petite histoire qui inspira à Lewis Carroll l'écriture du récit intitulé *De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva* servira de fil conducteur aux considérations qui vont suivre. Ayant donné une orange à une petite fille nommée Alice, Carroll lui demanda dans quelle main elle la tenait: «Dans ma main droite», répondit-elle; «Regardez la petite fille qui est dans la glace et dites-moi dans quelle main elle tient l'orange»; «Elle la tient dans sa main gauche, mais ajouta-t-elle, à supposer que je sois de l'autre côté du miroir, est-ce que l'orange ne serait pas toujours dans ma main droite?»

Mettons donc une orange dans la main droite d'Epper, ou, plus exactement un crayon, et plaçons-le en face de son miroir aux environs de l'année 1914. A cette époque, Epper, qui a abandonné son métier de dessinateur de broderies en 1913 pour se consacrer à une carrière artistique, vient de rentrer en Suisse pour cause de mobilisation, après avoir séjourné une année en Allemagne. Un groupe de trois autoportraits[3], à l'iconographie similaire, le représente dans un cadrage serré, en buste et dessinant. Le premier est esquissé sommairement au pinceau et à l'encre noire, et nous permet d'observer à quel prix s'effectue la confrontation avec le miroir. Se représentant les sourcils contractés par l'attention, le visage légèrement penché en avant, Epper vient d'opérer les transformations minimales liées à l'exercice du genre: l'image qui nous est proposée est bel et bien fidèle au représenté, mais, lui étant symétrique, elle ne lui est pas superposable. De la main droite, l'orange, ou plus exactement le pinceau, est passé dans la main gauche, le nez, fortement busqué, n'est plus dévié vers la droite mais vers la gauche.

Ce premier stade franchi, c'est comme si s'effectuait une libération des contraintes de vraisemblance qui pèsent sur la représentation de soi. L'artiste est désormais en mesure de travailler, avec la figure d'un «tu» matérialisé, d'un «je» infidèle. Un deuxième autoportrait, effectué cette fois à la craie noire, témoigne d'une seconde phase d'élaboration tout à la fois stylistique et iconographique. Les proportions ont été étirées de manière à accentuer l'expressivité de la figure. Excessivement allongés, les doigts et le visage donnent au portrait un aspect ascétique. Les traits au pinceau qui, dans la première version, avaient été posés avec célérité autour du visage pour le détacher du fond, ont disparu pour faire place à une sorte de halo lumineux. Un col blanc, à larges rabats pointus a été ajouté. A ce stade, l'association confuse qui se fait dans l'esprit du spectateur avec certains portraits de saints du Greco, démontre qu'Epper est en train d'accorder un nouveau statut à l'autoportrait. Cette hypothèse se voit confirmée par un dernier dessin qui marque l'aboutissement de cette série. Egalement tracé à la craie noire, cette œuvre, reproduite ici, accuse des modifications encore plus importantes. Le travail formel mis ici en œuvre par Epper témoigne de l'influence qu'eurent sur lui les travaux cubistes et futuristes exposés en 1913 dans les galeries munichoises et berlinoises. Remarquons d'autre part l'éclairage dramatiquement contrasté, la tête de l'artiste couronnée d'un nimbe, la lumière qui éclaire durement son crâne lui dessinant une sorte de tonsure, l'intensité mystique du regard et l'oreille nettement détachée qui paraît être à l'écoute d'une voix: autoportrait d'artiste ou portrait de saint? Le rapprochement des vocations artistiques et religieuses a été mis ici au service de l'autonomisation d'une figure qui, de l'autre côté du miroir, emporte une partie des traits de l'artiste.

En 1918, Epper, qui s'est définitivement installé à Zurich, effectue sa véritable percée sur le marché de l'art. Ayant abandonné toute velléité constructive et évolué vers un style qui le situe dans la filiation du groupe de la *Brücke*, il est remarqué par la critique qui le classe désormais au nombre des chefs de file de l'expressionnisme

1 Autoportrait, 1914 (?), craie noire, 28,3×24,5 cm. Propriété privée.

suisse. Un dessin à la craie noire, daté de cette même année, mérite qu'on lui accorde une attention toute particulière. Plus qu'à un autoportrait, c'est à ce que je qualifierais de «figure prototypique» que nous sommes confrontés ici. En effet, ces yeux démesurément agrandis et ce regard vide, ce nez aquilin et ces os pariétaux proéminents, ce petit col droit et ouvert, ce n'est désormais plus dans les seuls autoportraits d'Epper que nous les retrouverons. Dès cette époque, un nombre de plus en plus considérable de personnages arbo-

2 Autoportrait, 1918, craie noire, 46,8×37,2 cm. Museo Epper Ascona.

rent ces traits dans son œuvre. Paraissant avoir tous été coulés dans le même moule et revêtus du même complet noir étriqué, on les rencontre participant ici à des récits mythologiques ou bibliques, animant là des scènes de bordels ou de cafés, ou ailleurs encore, se croisant dans des représentations de rue.

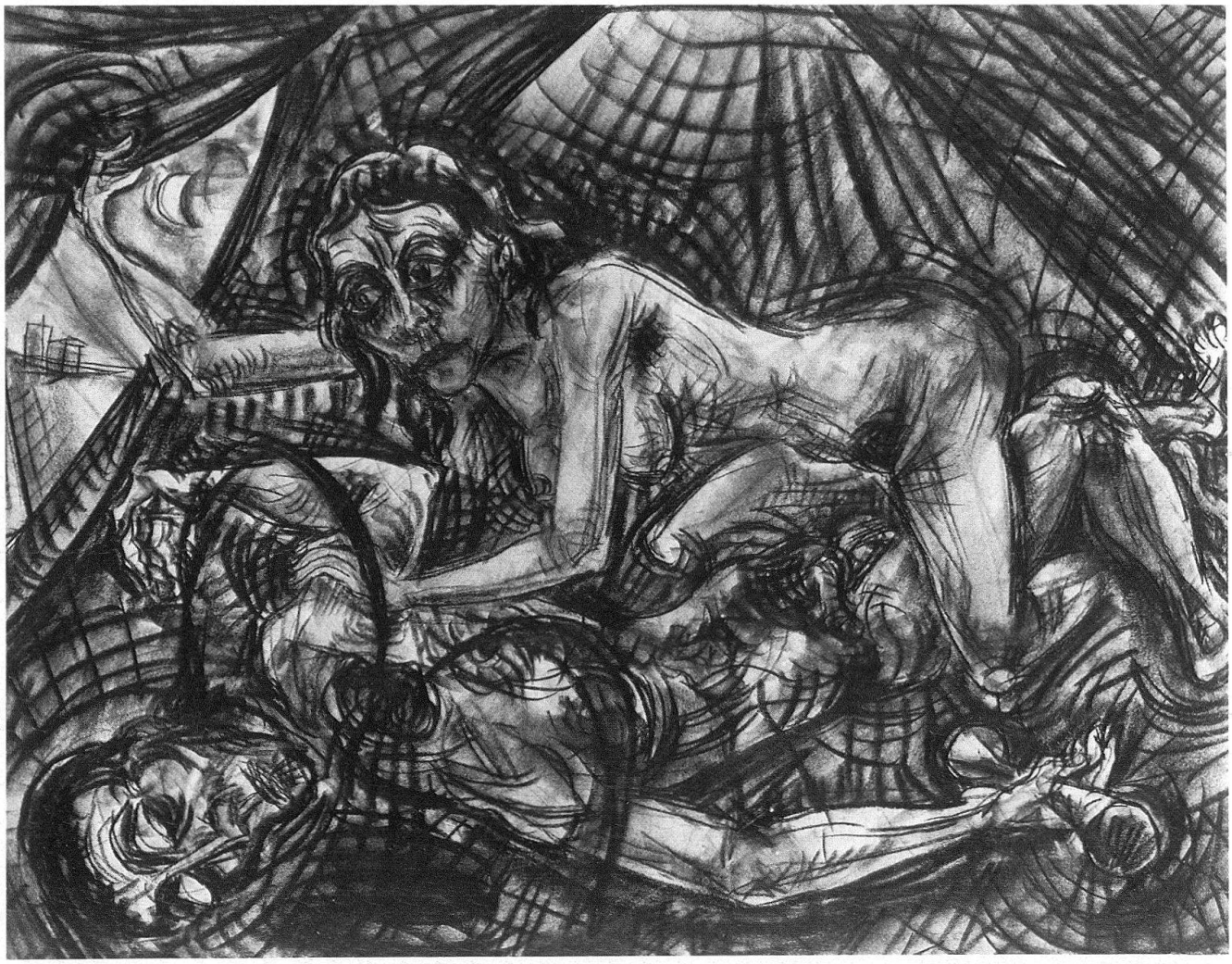
Libéré de sa traditionnelle fonction autoréférentielle, l'autoportrait acquiert sous cette forme stéréotypée une autonomie qui permet à l'artiste de conférer une valeur transsubjective à son expérience: le rapport d'opposition que les linguistes admettent généralement entre la personne («je») et la non-personne («il») a été neutralisé au profit de l'émergence d'un «nous» réconciliateur. Ce coup de force ne passa pas inaperçu aux yeux des contemporains d'Epper qui n'y virent cependant que l'expression d'un narcissisme primaire. Dès

3 Le baiser de Judas, 1921 (?), fusain, 51×45,5 cm. Museo Epper Ascona.

4 Les Amants, 1923, fusain, 49,5×44 cm. Museo Epper Ascona.

1919, le critique Hans Ganz s'étonne de ce qu'il qualifie très justement d'«égomorphisme»: détectant une projection généralisée de l'image de l'artiste – et ceci jusque sur le visage des hommes dont il exécute le portrait –, Ganz n'hésite pas à déclarer qu'Epper ne sera en mesure d'atteindre une certaine objectivité formelle que le jour où il se sera libéré de lui-même[4].

En fait, Epper s'est déjà libéré de lui-même: tout comme Alice, il a choisi de passer de l'autre côté du miroir. Et c'est bien de la main droite qu'une des figures stéréotypées qu'il a conçues tient, non pas une orange, mais la torche qui éclaire la scène du «Baiser de Judas». Comme de nombreux expressionnistes – que l'on songe à Wilhelm Morgner ou à Oskar Kokoschka, – Epper s'est beaucoup intéressé aux épisodes de la Passion du Christ, récit qu'il considère comme une métaphore universelle de la souffrance humaine. Le dessin qui nous occupe n'est pas la seule illustration qu'il ait fourni de la trahison de Judas, mais il nous intéresse plus particulièrement dans la mesure où il tire sa force du statut ambigu réservé à la figure stéréotypée. Rendu oppressant par une ligne d'horizon située au second tiers supérieur de l'image et par une atmosphère crépusculaire obtenue grâce à un balayage extrêmement serré du crayon, l'espace de la représentation paraît à première vue être fortement polarisé de part et d'autre d'un axe central. A gauche (espace connoté négativement par la tradition chrétienne), la figure stéréotypée est doublement associée à celle de Judas: d'une part par leur commune tenue anachronique (un complet noir) et d'autre part par l'obscurité presque complète dans laquelle ils sont tous deux noyés au même titre qu'un troisième personnage symbolisant sans doute la présence de soldats prêts à intervenir. A droite, le Christ, en longue toge blanche, est au contraire inondé d'une lumière blanche qui éclaire également un se-



5 Judith et Holopherne, 1921 (?), fusain, 38×48,5 cm.

cond personnage que sa situation au second plan et son attitude indifférente excluent de l'action. Faut-il lire ici la dénonciation d'un complot contre l'innocence dans lequel nous serions impliqués au même titre qu'Epper? Un indice majeur s'oppose à cette lecture manichéenne. C'est en effet à la figure stéréotypée qu'Epper attribue la fonction d'éclairer le méfait qui se déroule sous nos yeux; c'est la torche qu'elle tient qui distribue les contrastes d'ombre et de lumière. Nous dirions donc que coupable par essence, l'être humain est présenté ici comme susceptible de racheter ses torts pour autant qu'il adopte une attitude militante de dénonciation. Autant que sur la figure stéréotypée qui s'implique, Epper semble nous inviter à méditer sur le personnage passif du second plan: s'agit-t-il d'une reprise quelque peu déroutante du motif du disciple endormi, motif que l'iconographie classique nous a plutôt habitué à voir associé à la représentation du Christ au mont des Oliviers? Les yeux ouverts du personnage et sa pose mélancolique m'inciteraient, simple hypothèse, à lire ici une allégorie du statut de l'artiste privé de tout rôle actif dans la société.

Fig. 4 «Les Amants» (1923): peut-on imaginer titre plus paradoxal pour un dessin représentant un homme en complet noir, violemment enlacé par une femme nue, et subissant passivement des assauts qui

6 Autoportrait, 1969, fusain et craie noire, 56×44,2 cm. Museo Epper Ascona. Il s'agit du dernier autoportrait d'Epper, dessiné le 11 janvier 1969. Le lendemain, l'artiste s'immole par le feu.

paraissent tout à la fois le terroriser et le paralyser? Pour déchiffrer le sens de cette œuvre étrange – nouveau témoignage de l'égomorphisme d'Epper – deux comparaisons au moins s'imposent. Considérons tout d'abord une huile non datée, mais probablement antérieure, conservée à la Thurgauische Kunstsammlung de Frauenfeld. Sur cette toile, intitulée «Tentation», Epper représente également un homme en complet noir poursuivi par les assiduités d'une femme nue. Seule différence notable, l'homme n'est plus passif: au contraire, il tente à toute force de se dégager de l'étreinte pour s'enfuir. De nombreux dessins nous le confirment, ce tableau trouve sa place dans une série d'œuvres consacrée à l'illustration d'un thème biblique, celui de la tentative de séduction de Joseph par la femme de Putiphar. Avant de revenir au premier dessin, considérons encore «Judith et Holopherne», fusain datant environ de 1921. Ici, le drame dont nous n'avions encore observé que les prémices a trouvé sa conclusion: penchée au-dessus du corps du général assyrien qu'elle vient d'assassiner après l'avoir séduit, Judith contemple le sang qui jaillit de sa plaie, macabre écho d'une éjaculation fatale. Détail important, la figure stéréotypée est nue, fait extrêmement rare et qui nous livre une clef de déchiffrement applicable aux «Amants». Pour Epper, l'éros est un pouvoir meurtrier dont la femme est l'agent actif et l'homme l'impuissante victime. Habillé de son complet noir, moderne version de l'armure du chevalier, l'homme est incité à se garder d'une relation érotique indissolublement liée au funèbre.

Fig. 5

Le 12 janvier 1969, Ignaz Epper s'immole par le feu dans le jardin de sa maison d'Ascona. La veille de son suicide, il exécute un dernier autoportrait qui le représente errant pieds nus dans un paysage désertique et revêtu d'une longue toge blanche. A la manière d'un orant, il lève les bras vers un ciel enflammé par les derniers rayons d'un soleil couchant et saisit par le doigt une main gigantesque descendue du ciel. Cette main est-elle celle de la mort, comme pourrait nous le faire penser un dessin de Käthe Kollwitz intitulé «L'Appel de la Mort» (1935) et où l'artiste s'est représentée touchée à l'épaule par une main similaire? Ou faut-il voir là une résurgence des mains qui manifestent la présence de Dieu dans les œuvres médiévales? Quoi qu'il en soit, la genèse de cet autoportrait nous intéresse directement car elle paraît signaler une ultime inversion de la démarche égomorphiste d'Epper. Comme j'ai essayé de le démontrer, Epper a toujours accordé une fonction initiatrice à la pratique de l'autoportrait, première étape essentielle à l'élaboration de sa figure stéréotypée. Or, comme nous le démontre un dessin exécuté en 1959, dessin non-égomorphiste et représentant le «Christ dans le désert»[5], ce processus a été inversé dans le dernier autoportrait, puisque Epper s'est cette fois contenté de citer littéralement l'iconographie de ce dessin antérieur de dix ans, et d'y projeter ses traits. La boucle s'est en somme refermée sur elle-même.

Fig. 6

Manifestation parmi d'autres de la crise d'identité qui constitue un des thèmes centraux de la modernité, l'égomorphisme d'Epper peut donc être lu comme une tentative originale de dépassement d'un narcissisme que le discours freudien nous a habitué à considérer

avec plus d'indulgence que de considération. Ce travail de réévaluation, Epper n'est pas le seul à l'avoir mené à son époque puisque, dès 1921, Lou Andréas-Salomé publiait un article dont on est aujourd'hui en train de reconsidérer l'importance et dont le titre aurait pu convenir à cet article: *Le narcissisme comme double direction*[6].

Zusammenfassung

Das Werk des St. Gallers Ignaz Epper wimmelt von stereotypen Figuren zwischen totaler Anonymität und Selbstbildnis. Die Analyse von sechs Zeichnungen, die dieser expressionistische Maler zwischen 1914 und 1969 ausgeführt hat, zeigt, dass dieser «Egomorphismus» nicht Frucht eines übertriebenen Narzissmus ist, sondern im Rahmen einer subjektivistischen Ästhetik die Erkenntnis des Menschseins ausdrückt.

Riassunto

L'opera del Sangallese Ignaz Epper è popolata di figure stereotipate a metà strada tra l'anonimato e l'autoritratto. L'analisi di sei disegni eseguiti da quest'artista espressionista fra il 1914 et il 1969 ci consente di dimostrare che questo «egomorfismo», lungi dal ridursi a un'ossessione narcisistica, esplora nell'ambito di un'estetica soggettivista le modalità di un rapporto con l'alterità.

Notes

[1] WIELAND SCHMIED, *Das verborgene Gesicht. Über die Rolle der Selbstbildnisse im Werk von René Magritte*, in: *Kunst um 1800 und die Folgen*, Munich 1988, p. 393–401.

[2] Pour une information plus complète sur cet artiste on consultera le catalogue *Ignaz Epper. 1892–1969*, La Chaux-de-Fonds 1989.

[3] La datation de ces trois autoportraits prête matière à discussion. Ils ont été élaborés à mon avis à la même époque. Les deux premiers sont répertoriés par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (ISEA) sous les n° 63322 et 45500 et conservés au Musée Epper d'Ascona; le troisième (que je reproduis ici) appartient à un particulier.

[4] HANS GANZ, *Drei junge Schweizer*, in: Die graphischen Künste 1, 1919, p. 99: «Viele Männerporträte erreichen ähnliche Konzentration, nur wird aus dem intuitiv expressionistischen Sehen oft Eppers Eigenbild mitprojiziert und so den Sitzenden ein egomorphisches Gesicht aufgedichtet. Wenn der Künstler von sich selbst freier wird, kann er auch Menschen formal objektiv gestalten.»

[5] Musée Epper d'Ascona (n° 113).

[6] Cet article qui a paru en 1921 dans la revue *Imago*, a été réédité dans LOU ANDRÉAS-SALOMÉ, *L'amour du narcissisme*, Paris 1970.

Sources des illustrations

1, 6: Museo Epper, Ascona. – 2–5: ISEA, Zurich.

Adresse de l'auteur

Catherine Lepdor, lic. ès lettres, historienne de l'art, 3, rue des Jardins, 1800 Vevey