

Le peintre et la mort : à propos d'un tableau de Joseph Hornund

Autor(en): **Junod, Philippe**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **41 (1990)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-650283>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PHILIPPE JUNOD

Le peintre et la mort

A propos d'un tableau de Joseph Hornung

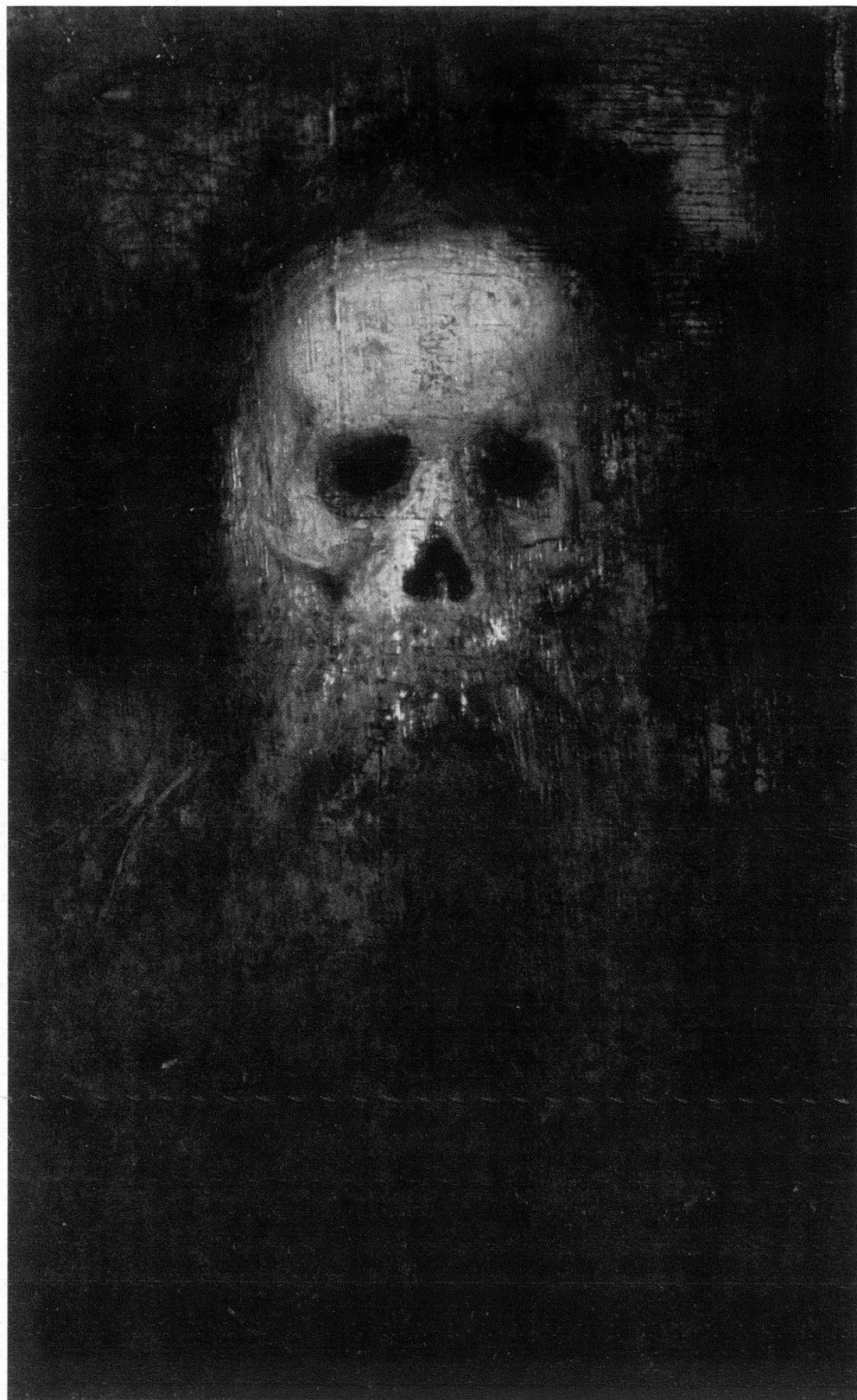
Issue de l'iconographie de la danse macabre, la confrontation du peintre et du squelette a profondément marqué la tradition de l'autoportrait. La transformation du statut social de l'artiste à l'époque romantique donne à ce thème une nouvelle actualité, qui se prolonge jusqu'au XX^e siècle. Un tableau inédit de Hornung (1792-1870) semble être le premier exemple d'auto-représentation sous la forme d'un crâne. L'examen du contexte historique montre cependant que cette œuvre a plus d'affinités avec le passé qu'avec la modernité.

Un curieux autoportrait

En 1911, le Musée d'art et d'histoire de Genève recevait, d'un certain Christin, un petit panneau sur bois de Joseph Hornung, entré dans les registres sous le titre de «Portrait macabre de l'auteur»¹. Quasi-monochrome, cette œuvre étrange représente un crâne vu de face. La symétrie et la frontalité de la composition lui confèrent une allure d'icône, et ses dimensions très réduites (95×57 mm) semblent suggérer une destination privée, voire confidentielle.

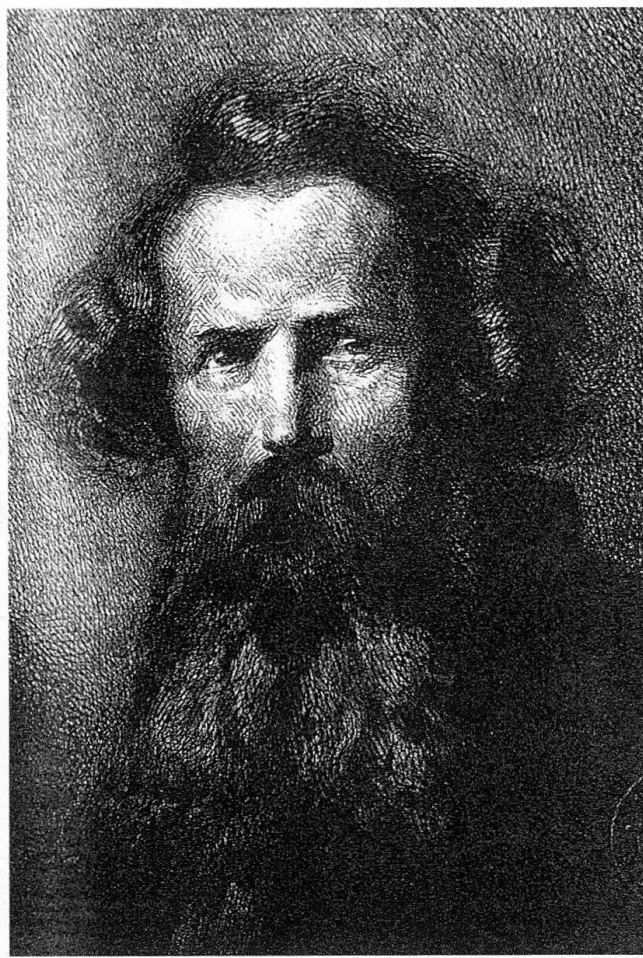
Le tableau n'est ni signé ni daté. S'agit-il vraiment d'un autoportrait? En l'absence de tout document relatif à son histoire ou à sa genèse, le seul moyen de répondre à cette question est de procéder par comparaison, la physionomie du peintre nous étant connue par d'autres autoportraits ainsi que par des photographies². Un premier élément nous paraît ainsi confirmer l'identification traditionnelle: la forme du crâne, et notamment du front, légèrement bombé, se retrouve en effet dans tous les documents, et cette signature morphologique est d'autant plus significative que l'époque accordait une valeur objective à la phrénologie.

Mais il y a plus: barbe, moustache et chevelure, distinctement lisibles sur l'original, confèrent au crâne le statut d'un portrait individuel et correspondent très précisément à l'iconographie du peintre. On sait d'ailleurs l'importance de ces attributs dans la définition de l'identité sociale de l'artiste romantique, et dont témoigne la caricature en «grosse tête» exécutée par Affolter pour le *Panthéon genevois*. Or Hornung était très fier de sa barbe. Dans un de ses *Gros et menus propos*, il évoque une rencontre avec une vieille connaissance et lui prête ces mots: «Je vous ai reconnu à votre barbe: c'est la première du pays.»³ Lors d'une conversation avec son ami Amiel, il lui tient un discours sur «la valeur esthétique de la barbe»⁴. Et il n'est pas un portrait brossé par ses contemporains qui ne mette en évidence cet attribut dans lequel, des Barbus de Maurice Quai à la barbe «assyrienne» de Courbet, tant d'artistes se reconnaissaient⁵. Ainsi Bornstedt: «une épaisse barbe entoure cette physionomie comme un cadre gothique un portrait de Rembrandt...»⁶



1 Joseph Hornung, Portrait macabre, huile sur bois, 9,5×5,7 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

Quant à la chevelure, longue et bouclée, elle correspond aussi aux descriptions du personnage que nous ont laissées ses amis, et sa disposition ternaire, voire triangulaire est très proche de celle qui apparaît sur un autoportrait lithographié de 1845, dédié à François Diday. La confrontation avec des photographies plus tardives, qui do-



cumentent la calvitie progressive de l'artiste, confirme cette datation approximative. Dans ces conditions, il est tentant d'identifier notre panneau avec le «portrait du peintre», daté 1841, que mentionne le catalogue sommaire de la *Notice biographique* publiée par ses enfants⁷: l'œuvre appartenait alors au fils aîné de l'artiste, et cette transmission familiale pourrait corroborer le caractère de méditation privée du «Portrait macabre».

Si l'on admet que le panneau de Genève est bien un autoportrait, il reste à tenter de l'interpréter et de le situer dans son contexte pour en dégager la portée historique. S'agit-il d'un simple «caprice», inspiré des célèbres catacombes de capucins comme celles de Rome ou de Palerme, où le système pileux des squelettes est souvent conservé grâce à la sécheresse du climat? Nous savons que Hornung fit en 1834 un voyage en Italie, mais son itinéraire semble s'être limité à Milan, Turin, Brescia, Vérone, Padoue, Venise et Bologne⁸. Faut-il mettre cette fantaisie macabre en relation avec le caractère de l'artiste, que ses contemporains nous dépeignent tantôt comme «philosophique ou même mélancolique»⁹, tantôt comme facétieux? «Les mystifications surtout le séduisaient, et il y était passé maître, rapporte Philippe Plan. Hornung avait plus de deux cordes à son arc à malices.»¹⁰ «Sa grande joie est la mystification gaudriolesque, remarque aussi son ami Henri-Frédéric Amiel¹¹. Au fond, c'est un rusé timide, et un farceur prudent.» «Notre peintre aimait à rire», note en-

2 E. Affolter, Hornung peintre, lithographie, 16×11 cm, in: Panthéon genevois, Genève, éd. L. Servant, 1864, pl. 20, Genève, BPU.

3 Joseph Hornung, Autoportrait, 1845, lithographie à la plume, 11,8×8,1 cm, Genève, BPU.

4 Sébastien Straub, portrait de Joseph Hornung, photographie, 8,9×5,6 cm, Genève, BPU, (inscription manuscrite au verso: janvier 1861).

5 Sébastien Straub, portrait de Joseph Hornung, photographie, 8,9×5,6 cm, Genève, BPU.



core Marc Monnier¹². N'est-ce pas l'image qu'il a voulu laisser de lui en posant devant le photographe son chapeau à la main?

Par ailleurs, sa préoccupation constante de la mort est attestée par des œuvres comme «Calvin sur son lit de mort» (1829 et 1838), «Catherine de Médicis considérant la tête de l'amiral Coligny» (1835), le «Lit de mort de Louis XIV» (1843), le «Lendemain de la Saint-Barthélémy» (1852), ou encore l'«Enterrement au village», le «Vieillard auprès de sa femme morte», la «Jeune fille qui lit la Bible à un mourant», «Luther au cimetière de Worms» et la «Paysanne au cimetière» par exemple. Deux textes des *Gros et menus propos* de Hornung témoignent aussi de son goût pour la veine macabre: *Le cimetière* et *A Monetier*. Un fossoyeur y déterre sous les yeux de son fils le cadavre d'une femme décédée six ans plus tôt: «Si tu veux voir les os de ta mère, je vais leur faire prendre un peu d'air (...). Au bout d'un moment, la tête de la pauvre femme a paru (...). Les trous des yeux étaient tout remplis de terre...»¹³

Toujours est-il que la mort est à la mode dans les milieux artistiques depuis le début du siècle. «Wahre Künstler sterben gern», proclame un vers du poète Friedrich Franz von Maltitz dans le dessin célèbre où Ferdinand von Rayski s'est représenté pendu à son chevalet (c. 1840, Dresden, Kupferstichkabinett). Hornung sacrifiera à nouveau à ce goût pour le macabre en posant pour une photographie signée Straub et dédicacée «à son ami Gloor»¹⁴. Le peintre s'y montre en pied, dans une mise en scène très traditionnelle, devant son chevalet, tenant les instruments de sa profession: pinceau, palette, appuie-main. Derrière lui, une toile retournée et un cartable à dessins. A ses pieds, un gros livre, recouvert d'une draperie. Sur la gauche, un rideau dévoile une commode sur laquelle figurent deux

Fig. 5



6 Matthäus Merian, Basler Totentanz, éd. de 1649, eau-forte.

autres attributs canoniques du peintre d'histoire: une épée et un casque¹⁵. Quant à ce dernier, il coiffe un crâne, accessoire traditionnel de l'atelier, mais auquel l'imagerie pittoresque de la bohème a définitivement conféré le statut d'emblème de la condition d'artiste.

La tradition macabre

L'artiste et la mort. L'association de ces deux thèmes semble en effet remonter à la Renaissance et prendre racine dans l'iconographie de la danse macabre¹⁶. C'est entre 1516 et 1519 que Niklaus Manuel Deutsch réalise son cycle célèbre sur le mur d'enceinte du cimetière des Dominicains de Berne, dont la dernière scène représente le peintre lui-même surpris par un squelette¹⁷. En 1568, Hans Hug Kluber suit son exemple en procédant à la première restauration de la fresque du mur d'enceinte du cimetière des Dominicains de Bâle: il ajoute deux épisodes où il se représente, ainsi que sa femme, aux prises avec la mort¹⁸. C'est encore un autoportrait, celui de Jakob



7 Robert Hammerstiel, Braunschweiger Totentanz, 1988, 84×60 cm (feuille), xylographie.

von Wyl, qui concluera la «Danse macabre» du collège des Jésuites de Lucerne vers 1615, suivi en 1632 par celui de Caspar Meglinger dans le cycle du pont de la même ville¹⁹.

Dès lors, le thème de la mort dans l'atelier appartient au répertoire. On le retrouve par exemple dans un emblème d'Abraham a Sancta Clara en 1711²⁰, un dessin de Johann Elias Ridinger («Selbstbildnis mit dem Tod», 1767, Berlin, Kupferstichkabinett), ou une caricature de George Cruikshank («A Design for an Album», 1834–35, eau-forte), ainsi que dans les danses macabres de Matthäus Merian le Vieux («Réponse du peintre à la mort», 1621, burin), Rudolph et Conrad Meyer («Tod und Maler», 1650, eau-forte), Jacques-Anthony Chovin («Tod zum Maler», 1744, burin), Karl Gottfried Merkel («Tod und Künstler», 1850, xylographie), Ferdinand Barth («Tod und Bildhauer», 1867, xylographie), Otto Seitz («Tod und Maler», 1889, lavis, München, Graphische Sammlung), Hans Meyer («Maler», 1911, eau-forte), Arminius Hasemann (planche III de son «Totentanz», 1921, xylographie) et Robert Hammerstiel («Tod und Maler» 1988, xylographie).

C'est à la même tradition que se réfère le fameux «Autoportrait au squelette violoneux» de Böcklin (1872, Berlin, Nationalgalerie). Après lui, bien d'autres varieront le même thème, comme Hans Thoma («Selbstbildnis VII mit dem Tod», eau-forte, 1875/1920, et «Selbstbildnis mit Amor und Tod», 1875, Karlsruhe, Kunsthalle), Lovis Corinth («Selbstbildnis mit Skelett», 1896, Munich, Lenbachhaus, «Der Künstler und der Tod I» et «Doppelbildnis mit Skelett», 1916, eaux-fortes, «Tod und Künstler», 1920–1921, vernis mou, et 1922, eau-forte), Fritz Pauli («Selbstbildnis», 1913, eau-forte), Edvard Munch («Danse macabre, autoportrait avec la mort», 1915, lithographie), Alfred Kubin («Der Zeichner», 1916, dessin à la plume, coll. privée, et «Flötenspieler Tod – Selbstbildnis», 1927, lithographie), Johann Robert Schürch («Selbstporträt», c. 1930, plume et lavis, Zurich, Kunsthaus), Ludwig Kirchner («Selbstbildnis mit tanzendem Tod», 1918, xylographie), Käthe Kollwitz («Ruf des Todes», 1934–1935, lithographie), Charles Hug («Selbstbildnis mit dem Tod», 1942, eau-forte), Hermann Ebers («Tod und Maler im Gebirge», 1952, dessin, Graphiksammlung der Universität Düsseldorf), Marc Gonthier («Le jeu avec la mort», xylographie) ou Walter Ritzenhofen («Der Tod und der Künstler», 1984, dessin, Düsseldorf). Parfois, la mort a pris la place du peintre et s'installe au chevalet, comme chez Vincenzo Bonomini (Bergamo, S. Grata, 1802–1814)²¹ ou plus tard chez James Ensor («squelette peignant dans l'atelier», c. 1896, Musée d'Anvers) et Alfred Kubin («Totentanz», 1915–1916, et «Maler», 1918, du cycle «Die Blätter mit dem Tod»). Enfin, les scènes de la mort du peintre de la «Danse macabre» de Grieshaber (1966) ou de celle de Herwig Zens (1990) renoueront explicitement avec les origines bâloises²².

Parallèlement, une autre tradition se développe, celle du *memento mori*, dont le crâne est l'attribut le plus fréquent. Dès la Renaissance, de nombreux portraits au crâne, tant au nord qu'au sud des Alpes, proposent ainsi une réflexion sur la brièveté de l'existence terrestre. Ici aussi, la jonction avec l'autoportrait ne tarde pas à se faire. En 1458, une médaille du vénitien Giovanni Boldù présente

un crâne au verso de l'effigie de l'artiste²³. Les autoportraits gravés de Jacob Binck (1530) ou de Theodor de Bry (1597) associent aussi les deux éléments. Dans son «Autoportrait avec sa femme», Pieter Coecke van Aelst a la main posée sur un crâne (c. 1545, Zurich, Kunsthau). Il en va de même d'un autoportrait de Gerrit Dou (Florence, Offices). Le portrait de la famille de Matthäus Merian le Vieux par Merian le Jeune juxtapose aussi un crâne et un autoportrait (1641, Musée de Bâle). Celui de Hans Burgkmair avec sa femme, connu par une copie de Lukas Furtenagel (1529, Vienne, Kunsthistorisches Museum), combinait déjà ce motif avec celui du miroir, autre symbole de *vanitas*²⁴.

A l'époque baroque, l'iconographie de la mélancolie se transforme et prend l'allure d'une méditation sur la mort. C'est alors que le crâne, apparu dans l'atelier d'abord comme objet d'étude, et allusion à la science de l'anatomie indispensable au *pictor doctus* est investi d'une dimension morale, dont nombre d'autoportraits font foi, tels ceux de Salvator Rosa (New York, Metropolitan Museum), ou de Johann Zoffany (1778, Florence, Offices): *ars longa, vita brevis*²⁵. François Barraud, dans sa «Mélancolie» (1931, collection Stoll), témoignera, après Corinth et bien d'autres, de la survie de cette tradition jusqu'au XX^e siècle.

C'est ainsi que le genre de l'autoportrait a peu à peu développé l'une de ses virtualités existentielles les plus attachantes en se faisant méditation sur l'écoulement du temps, interrogation sur le vieillissement inéluctable²⁶. Explicite dans la «Vanité» de David Bailly (1651, Musée de Leyde)²⁷, ce dialogue virtuel avec la mort nourrit ainsi bien des séries d'autoportraits, comme ceux du dernier Rembrandt²⁸ ou de Hodler²⁹ par exemple. Mais si le passage du thème de la mort dans l'atelier à celui de la fin qui attend l'artiste se fait de manière progressive, la représentation directe de l'artiste en cadavre ou en squelette marque un seuil que Hornung semble bien être l'un des premiers à avoir franchi. Du simple constat, on est passé à l'anticipation, opération qui pourrait bien relever d'une forme d'esprit liée au mouvement romantique³⁰.

La BPU de Genève possède un curieux «Paysage funèbre» de Hornung. Sous un ciel orageux, une montagne et un château sur un éperon rocheux dominant une plaine marécageuse. Des cygnes, une cascade, un cyprès, un arbre mort, une route campent un décor au symbolisme évident. Au premier plan, un cippe, un sarcophage et deux stèles funéraires portent, précédés de la mention «cigit» (ci-gît), quatre noms: ceux de Marc Debrit, Marc Monnier, Philippe Plan et Petit-Senn, tous amis du peintre³¹. Le tableau n'est pas daté. Mais les quatre «défunts» étaient alors bien vivants, puisqu'ils ont tous survécu à Hornung, leur aîné, qui a d'ailleurs lui-même placé sa signature sur une dalle funéraire. Cette nouvelle fantaisie macabre n'est pas sans précédents. Piranèse avait déjà dessiné des «tombeaux» pour ses amis. Hubert Robert, spécialiste des «ruines anticipées», s'était aussi érigé un monument funéraire fictif, à lui et à sa famille, dans un petit tableau du Musée Cognac-Jay («L'abreuvoir», 1804). Au Musée de Marseille, enfin, on peut voir une «Femme s'évanouissant



8 Joseph Hornung, Paysage funèbre, huile sur toile, 46×38 cm, Genève, BPU (détail).



9 Joseph Hornung, Paysage funèbre, huile sur toile, 46×38 cm, Genève, BPU.

devant le tombeau d'Auguste Forbin», l'auteur du tableau (1838). Dans les trois cas, la démarche est la même. Mais dans son «Autoportrait macabre», Hornung a fait un pas de plus en se représentant lui-même en «transi», illustrant ainsi à la lettre le *motto* médiéval du *Dit des trois morts et des trois vifs*: «Je suis ce que vous serez...»

A notre connaissance, le seul exemple antérieur d'auto-représentation en mort nous est fourni par un dessin de Niklaus Manuel Deutsch, où une sorcière volante tient un crâne identifié par la signature de l'artiste, le *cartellino* portant le monogramme «NMD»³². Le contexte et le sens en sont cependant fort différents, et il y a tout lieu de croire que le peintre réglait ici un compte personnel avec la gent féminine. Quant à l'autoportrait d'Hippolyte Bayard, qui s'est photographié en noyé en 1840³³, il témoigne d'une déception d'ordre professionnel et proteste contre la non-reconnaissance d'une invention, éclipsée par le brevet de Daguerre.

Ce n'est donc qu'à partir de la génération suivante que l'on trouvera des autoportraits squelettiques. Les plus connus sont ceux de James Ensor, dont trois eaux-fortes développent notamment ce thème: «L'artiste décomposé» (1886), «Mon portrait en 1960» (1888) et «Mon portrait squelettisé» (1889)³⁴. L'autoportrait lithographié à l'avant-bras squelettique d'Edvard Munch suit de peu: 1895³⁵. Ce

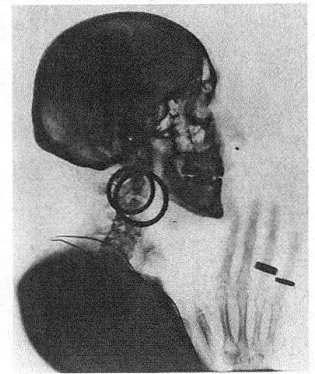
nouveau type iconographique sera repris notamment par Oskar Koschka («moi-même mort», in: *La Révolution surréaliste*, 15. 1. 1925), Elisar von Kupffer («Autoritratto sul letto di morte e resurrezione», 1939, Minusio, Sanctuarium Artis Elisarion), Meret Oppenheim (Photographie de son crâne aux rayons X, 1964)³⁶, Horst Janssen («Duett für Carl Vogel», 1965), Arnulf Rainer («Sterbender Rainer» 1949, dessin, «Sterbender Maler», 1954, et «Selbstdarstellung als Toter», 1955, peintures sur photographies)³⁷ ou Boris Fröhlich («Selbstbildnis», 1977, lithographie). Enfin, le thème de la mort de l'artiste dépassera le cadre de la seule peinture, comme le montre la série photographique et la bande vidéo de Franziska Megert intitulées «Totentanz» (1982), et servira de leitmotiv à diverses «actions» ou «happenings» (Joseph Beuys, «Der Chef», 1964)³⁸.

Le cas Hornung

Il va sans dire que l'intention qui préside à chacune de ces expériences est différente et qu'on ne saurait réduire à un dénominateur commun des «autoportraits macabres» d'époques si différentes et dont le sens et l'esprit couvre un large spectre allant de la méditation angoissée à l'ironie et au cynisme provocateurs. Toujours est-il que le phénomène dans son ensemble traduit, par sa seule progression, une évolution, celle de la condition de l'artiste et de l'image qu'il se donne face à la société, dont l'autoportrait est un révélateur privilégié.

Bien que le cas de Hornung occupe, dans la séquence, une place étonnamment précoce, on ne saurait faire de lui le précurseur d'une modernité dont tout le reste de son œuvre l'éloigne. Ses goûts et ses intérêts le portent délibérément vers le passé, notamment vers ce XVI^e siècle qui lui a fourni tant de sujets et de modèles. Et l'on peut se demander si celui qui s'est amusé à pasticher le style des écrivains de la Réforme n'a pas d'abord, dans son «Autoportrait macabre», voulu aussi jouer la carte de l'anachronisme³⁹. En effet, plusieurs études parues à l'époque témoignent d'un renouveau d'intérêt pour les origines de la danse macabre⁴⁰.

Quant à sa conception de la peinture d'histoire, elle apparente Hornung aux générations romantiques⁴¹. En revanche, son attitude face à la société est loin d'être celle d'un révolté, si l'on en croit le nécrologe rédigé par son ami Marc Debrit, qui insiste sur son «existence si calme, si bourgeoise», et son engagement civique. Ce plaidoyer bien-pensant s'appuie d'ailleurs sur une critique révélatrice d'une nouvelle image de l'artiste: «C'est une opinion assez répandue, mais à notre avis profondément fautive, que l'art et le désordre doivent marcher de compagnie. La bohème artistique comme la bohème littéraire a ses raisons pour propager une théorie qui la flatte et l'excuse. Mais toute la carrière d'Hornung, comme celle de bien d'autres artistes genevois, peut servir à prouver que le sens du beau qui élève l'intelligence n'a rien d'hostile aux vertus domestiques; en d'autres termes, il n'est pas absolument nécessaire de jeter son argent par les fenêtres, d'être poursuivi par ses créanciers et de faire une vie de carnaval.»⁴²



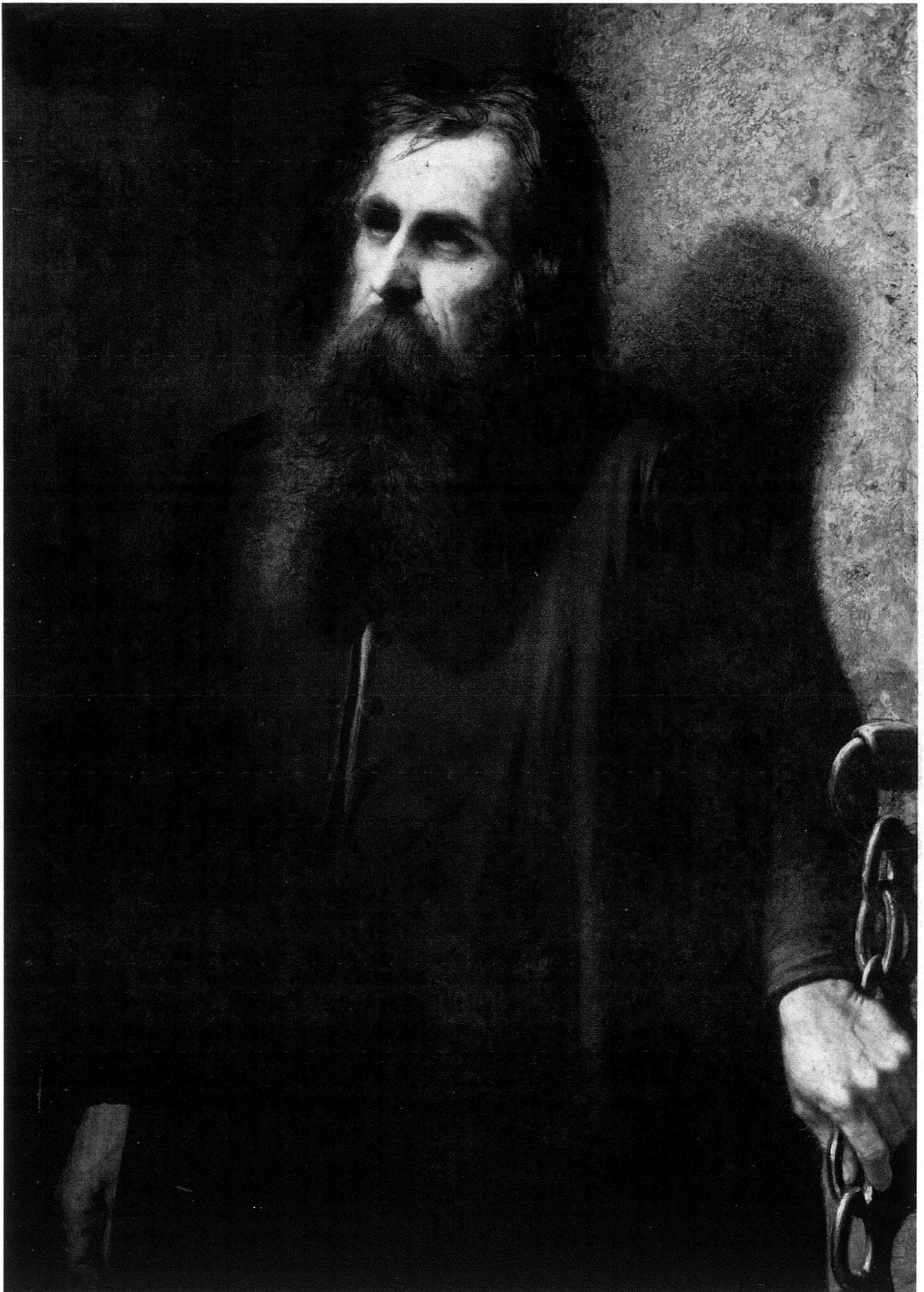
10 Meret Oppenheim, Photographie du crâne de l'artiste aux rayons X, 1964, 13×18 cm, Berne, Kunstmuseum, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung.

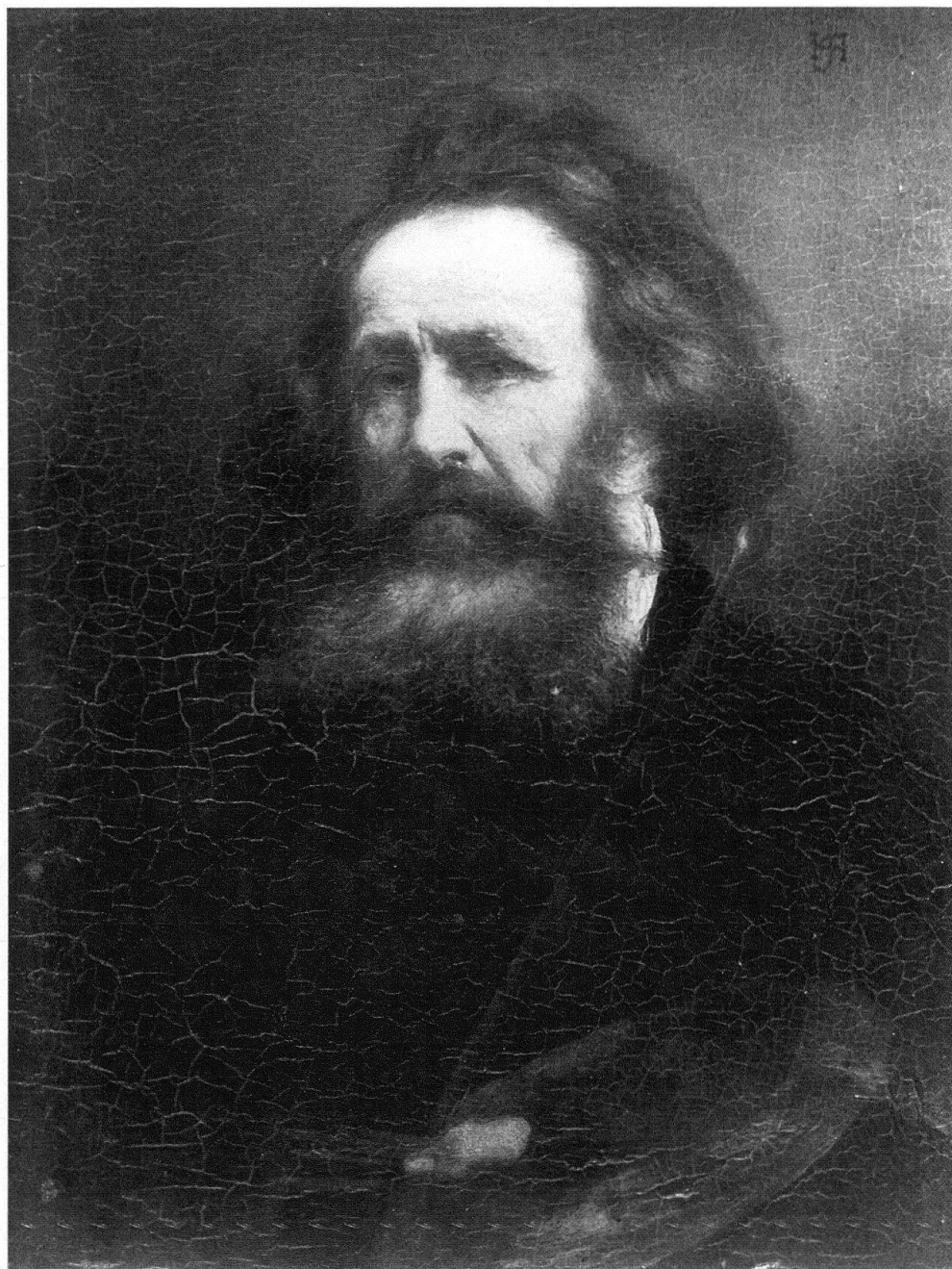
Dont acte. Certes, Hornung appartient à un siècle qui a vu le statut de l'artiste se transformer profondément et sa marginalisation progressive, d'ordre économique et social, s'exprimer dans une galerie de portraits et d'autoportraits symptomatiques. Bien avant l'apparition de la figure du «maudit», le peintre se définit souvent en opposition au «bourgeois» et revendique un statut de victime qui se traduit par un jeu de rôles et le recours à des identités d'emprunt. C'est ainsi que les personnages de Don Quichotte, du Tasse, du saltimbanque, ou de saints martyrs, par exemple, ont pu servir de référence à de nombreuses représentations. Hornung lui-même a peut-être sacrifié une fois à cette mode de l'autoportrait travesti: un exemplaire, conservé à la BPU, de sa gravure d'après son *Prisonnier de Chillon* porte l'indication manuscrite «portrait d'Hornung (en Bonivard) par lui-même». La figure du héros martyr⁴³ aurait pu se prêter à une projection de cette nature, mais cette interprétation paraît peu vraisemblable si l'on tient compte du relatif succès de la carrière de Hornung. «Il n'y a pas de genevois qui ait eu l'honneur de plus d'articles biographiques pendant sa vie», rappelait Philippe Plan en 1872⁴⁴.

Mais revenons à l'«Autoportrait macabre». L'absence de toute mention dans les critiques, biographies ou témoignages contemporains indique probablement qu'il n'a jamais été exposé du vivant du peintre. Ainsi notre panneau se différencie-t-il, par son caractère privé et son unicité, des autoportraits squelettiques d'Ensor, qui choisira précisément l'estampe pour assurer la publicité de son défi. Reste le problème du sens et de la fonction de l'objet. Le vide documentaire, comme l'absence de terme de comparaison, contraignent ici à rester sur le terrain des hypothèses. Le matériau du support, une fine lamelle de bois, en facilite le transport. Pourrait-il s'agir d'une sorte de «mémorial» au sens pascalien, d'un *memento mori* que l'artiste aurait porté sur lui, dans une poche par exemple? Protestant engagé, le «peintre officiel de la Réforme», comme le nomme Marc Monnier⁴⁵, croyait fermement en l'immortalité de l'âme.

Reste à savoir dans quelles circonstances le tableau a été peint. L'histoire du genre montre à l'évidence que, lorsque les autoportraits ne sont pas l'objet d'une commande, mais bien le fruit d'une initiative personnelle, leur fréquence a tendance à suivre le rythme de la biographie de l'artiste, dont ils ponctuent les étapes importantes. La jeunesse, marquée par une quête d'identité, ou la vieillesse, source d'angoisse devant la mort, sont ainsi des périodes particulièrement fécondes. Entre deux, un événement important, souvent un échec, une maladie ou un deuil, peuvent être l'occasion d'une crise existentielle provoquant l'apparition d'autoportraits à fonction introspective. Dans le cas de Hornung, il est difficile d'avoir une vue d'ensemble de son œuvre, faute d'un catalogue complet et de recherches récentes. Ses autoportraits, apparemment peu nombreux, semblent se situer au milieu de sa carrière. L'un d'eux fut exposé au Salon parisien de 1840⁴⁶. Quant à l'«Autoportrait à la palette» du Musée de Genève, il n'est pas daté, mais pourrait se placer, à juger de l'âge du modèle, vers la fin des années 1840. Son expression tourmentée, voire douloureuse, correspond aussi à l'esthétique du romantisme tardif.

▷
11 Joseph Hornung,
Le prisonnier de Chillon,
1845, huile sur toile,
136,5×103 cm, Genève,
Musée d'Art et d'Histoire.





12 Joseph Hornung,
Autoportrait à la palette,
huile sur toile, 23×17 cm,
Genève, Musée d'Art et
d'Histoire.

Ces années sont, pour Hornung, une période marquée à la fois par le succès et le doute. Encouragé à s'établir à Paris, il refuse de s'exiler. Ses déplacements, qui l'éloignent de sa famille, lui pèsent. Lors d'un séjour à Paris, en mars-avril 1843, ses lettres à sa femme traduisent un certain abattement, probablement causé par la maladie. A deux reprises, il écrit: «je suis trop vieux...»⁴⁷ Tels sont, jusqu'à plus ample informé, les seuls indices qui permettent d'avancer une hypothèse relative à l'origine de l'«Autoportrait macabre». Son sens reste ambigu dans la mesure de notre ignorance de l'intention qui présida à sa genèse. Aussi est-il difficile d'échapper au mécanisme du regard rétrospectif, qui tend à projeter sur le passé notre connaissance de l'évolution qui nous en sépare. Seule la prise de conscience, par l'historien, de la nature téléologique de sa vision du temps peut ici restaurer le doute qui fonde la vraie objectivité.



13 Joseph Hornung, lithographie, 21×16 cm, d'après une photographie d'E. Pricam, in: A. Hartmann, Galerie berühmter Schweizer der Neuzeit, in Bildern von Fr. und H. Hasler, vol. II, Baden, 1971.

Die Gegenüberstellung von Maler und Skelett geht auf die Ikonographie des Totentanzes zurück und prägt die Tradition des Selbstbildnisses. Der Wandel des sozialen Status des Künstlers in der Romantik verleiht diesem Thema neue Aktualität, die bis ins 20. Jahrhundert hinein fort dauert. Ein noch unveröffentlichtes Bild Hornungs (1792–1870) scheint das erste Beispiel zu sein, in dem sich ein Künstler als Totenschädel darstellt. Die Analyse der geschichtlichen Zusammenhänge zeigt indessen, dass dieses Werk mehr der Vergangenheit als der Moderne verpflichtet ist.

Zusammenfassung

Derivato dall'iconografia della danza macabra, il confronto del pittore e dello scheletro ha segnato profondamente la tradizione dell'autoritratto. La trasformazione dello status sociale dell'artista nell'epoca romantica dà a questo tema una nuova attualità, che si pro-

Riassunto

trae fino al Novecento. Un quadro inedito di Hornung (1792–1870) sembra essere il primo esempio di auto-rappresentazione sotto forma di cranio. L'esame del contesto storico rivela però che quest'opera ha maggiori affinità con il passato che con la modernità.

- Notes
- ¹ Numéro d'inventaire: 1911–21. L'existence de ce tableau m'a été signalée par M^{me} Marie-Claude Alamir-Paillard, que je tiens à remercier ici, ainsi que M^{me} Danielle Buysens et MM. P. Waeber, M. Piller et D. Ryser, de leur précieuse collaboration.
 - ² L'iconographie de Joseph Hornung conservée à la BPU de Genève comprend plusieurs photographies et gravures. Il faut y ajouter une statuette de Louis Dorcière (1860), au Musée d'art et d'histoire.
 - ³ JOSEPH HORNUNG, *Rambosson à Vicence* in: *Gros et Menus propos*, Genève 1864, p. 61.
 - ⁴ HENRI-FRÉDÉRIC AMIEL, *Journal intime*, Ed. intégrale, Lausanne 1976, vol. I, p. 961, 4. V. 1851. Cf. aussi vol. III, p. 812 et 1193 et IV, p. 462, 712, 1116 et 1161, et VII, p. 1243. À partir de 1860, Amiel désigne souvent Hornung comme «patriarche» ou «papa Titien», toujours en référence à sa barbe.
 - ⁵ GEORGE LEVITINE, *The Dawn of Bohemianism: The Barbus Rebellion and Primitivism in Neo-classical France*, Pennsylvania Univ. Press, 1978. Pour un document contemporain sur l'importance des barbes d'artistes, cf. FRANCISQUE SARCEY, *Bohème – Philistins*, in: *L'Illustration*, 15 juin 1861. Cf. aussi *Portraits d'artistes*, Paris, Musée d'Orsay, 1986. Dans la galerie des barbes illustres, il faut citer encore celle de Liotard, vedette de plusieurs autoportraits.
 - ⁶ ADELBERT VON BORNSTEDT, *Der Maler Hornung* in: *Basreliefs*, Francfort-sur-le-Main, 1837, t. II, p. 64. Pour d'autres exemples de mise en évidence de la barbe de l'artiste, cf. MARC DEBRIT, *Joseph Hornung*, in: *Journal de Genève*, 9 février 1870; nécrologe in: *La Suisse radicale*, 9 février 1870; MARC MONNIER, *Joseph Hornung*, in: *Journal des débats*, 15 mai 1870 et in: *La Suisse illustrée*, I, n^o 32, 10 août 1872; ou HENRI F. AMIEL, *Le peintre Hornung*, in: *Galerie suisse III*, 1880, p. 524. C'est encore sa barbe qui vaut au peintre d'être comparé au «vieux de la montagne» et à un «barde» par FANNY LEWALD, *Joseph Hornung als Maler und Dichter*, in: *Sommer und Winter am Genfersee*, Berlin, 1872, p. 170–193.
 - ⁷ *Notice biographique sur Joseph Hornung peintre d'histoire et de genre publiée par ses enfants*, Genève et Paris, 1872, p. 175. La même source mentionne un «portrait de l'auteur (fantaisie)» appartenant à son fils cadet Jean, mais malheureusement sans date, et qui aurait été exposé à la rétrospective Hornung à l'Athénée en avril 1870 sous le numéro 143. Nous n'avons pas trouvé trace de catalogue de cette exposition.
 - ⁸ C'est du moins ce que l'on peut affirmer sur la base des lettres de l'artiste à sa femme, conservées aux Manuscrits de la BPU de Genève, sous la cote Ms. fr. 5601, ff. 18–22. La *Notice* (cf. note 7), p. 34 mentionne aussi un voyage en Hollande en 1838 en compagnie de Calame. Hornung a pu y voir des *vanitas* allégoriques.
 - ⁹ *Notice* (cf. note 7), p. 12.
 - ¹⁰ PHILIPPE PLAN, *Le peintre Hornung et son livre*, in: *Bibliothèque universelle et revue suisse XLIV*, 1872, p. 691–709 (p. 705).
 - ¹¹ *Journal* (cf. note 4), vol. IV, p. 1168, 16. IV. 1963. Amiel qualifie aussi Hornung de «malicieux» (ibid. V. p. 866) et de «narquois» (VII, p. 1243), parle de «bonne humeur communicative» (III, p. 542), et de «goût de bouffon, de la drôlerie, de la mystification, de la charge»: *le peintre Hornung*, in: *Galerie Suisse III*, 1880, p. 524–535 (p. 532).
 - ¹² MARC MONNIER, *Joseph Hornung*, in: *La Suisse illustrée*, 10 août 1872, p. 378, qui rapporte, ainsi que tous les biographes, quelques anecdotes relatives aux farces de l'artiste. La *Notice* (cf. note 7), p. 133, signale que Hornung fit partie d'une «Académie pour rire».
 - ¹³ JOSEPH HORNUNG, *Gros et menus propos* (op. cit. note 3), p. 55/56 et 20.
 - ¹⁴ Cette photographie, réutilisée comme frontispice de la *Notice* (épreuves collées) servira aussi de base à la xylographie illustrant l'article de Marc Monnier cité à la note 12. Le Département iconographique de la BPU en conserve deux tirages. L'un d'eux porte la mention «Emile Pricam, Genève», et au verso: «successeur de Paul Gausson, rue Petitot 7, Genève». L'autre porte l'indication «Straub, phot». Sébastien Straub (1806–1874), musicien et peintre avant d'être photographe, fut l'élève de Hornung, ce qui confère à cette mise en scène un intérêt particulier. En mars 1861, le peintre, qui semble s'être beaucoup intéressé à la photographie, conduit chez Straub son ami Amiel pour se faire portraiturer (Cf. le *Journal*, op. cit. note 4, vol. IV, p. 94 et 202–228). Sur l'histoire de la photographie à Genève, qui reste à faire, cf. MICHEL PILLER, *La mémoire photographique de Genève*, in: *Musées de Genève*, n^o 285, mai 1988, p. 2–7.
 - ¹⁵ Pour d'autres exemples de natures mortes emblématiques du même type, comme les «défroques romantiques» de l'«Atelier» de Courbet, cf. BRADFORD R. COLLINS, *Manet's Luncheon in the Studio*, in: *Art Journal*, hiver 1978/79, p. 107–113.
 - ¹⁶ De la vaste bibliographie sur la danse macabre, on retiendra: HELLMUT ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz*, Münster/Cologne, 1954; REINHOLD HAMMERSTEIN,

Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern, 1980; KARL BERND HEPPE (éd.), *Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter*, Paderborn, 1982; GERT KAISER, *Der tanzende Tod*, Frankfurt, 1982; FRITZ EICHENBERG, *Dance of Death. A Graphic Commentary on the Dance Macabre through the Centuries*, New York, 1983.

¹⁷ Fresque détruite, connue par la copie d'Albrecht Kauw (1649) conservée au Musée d'histoire de Berne, cf. PAUL ZINSLI, *Manuels Totentanz*, Berne, 1979, pl. XXIII.

¹⁸ Cf. PAUL H. BOERLIN, *Der Basler Prediger-Totentanz*, in: Nos monuments d'art et d'histoire XVII, 1966, p. 128-140. Ce cycle célèbre, qui a disparu en 1805, nous est connu par les copies aquarellées d'Emmanuel Büchel (1773) et de Johann Rudolph Feyerabend (1806), ainsi que par les gravures de Matthäus Merian le Vieux (1621) et leurs nombreux dérivés. Une gravure du maître HLW, de 1578, reproduit aussi la scène, introduite par Kluber, de la mort du peintre. Celle qui la précède, la mort de la mère, est souvent assimilée, par effet de contiguïté, à la mort de la femme du peintre. Enfin, on a quelquefois interprété les «Armoiries de la mort», la dernière planche des «Simulacres et historiées faces de la mort» de Hans Holbein (Lyon 1538), comme un portrait du peintre et de sa femme.

¹⁹ Cf. PAUL HILBER, *La danse des morts du pont des Moulins à Lucerne*, Lucerne, 1937.

²⁰ ABRAHAM A SANCTA CLARA, *Todten-Capelle oder allgemeiner Todten-Spiegel*, Nürnberg, 1711, qui ajoute le motif de la mort du musicien; JAN BIALOSTOCKI, *Kunst und Vanitas* (1961), rééd. in: *Stil und Ikonographie*, Cologne, 1981, p. 269-316, reproduit (fig. 50) un relief anonyme polonais du XVII^e siècle représentant aussi la mort du peintre dans un cycle de la danse macabre (église de Tarlow).

²¹ Repr. in: Vincenzo Bonomini, *I disegni macabri*, Bergamo, Accademia Carrara, 1981, fig. 33.

²² HAP GRIESHABER, *Totentanz in Basel*, Dresden, 1966, rééd. 1985, p. 247-251, et HERWIG ZENS, *Projekt Basler Totentanz*, Bâle, Paderborn, Galerie B, 1990, p. 30/31, 60 et 75, qui ajoute la mort de la musicienne. Les prolongements modernes de l'iconographie macabre ont fait l'objet d'expositions récentes: *Der Künstler und der Tod*, Berlin, Galerie Pels-Lensden, 1981; *Memento mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1984; *L'homme et la mort. Danses macabres de Dürer à Dali*, Paris, Goethe Institut, 1985; *Totentanzfolgen: aus der Sammlung eines Braunschweiger Bürgers*, Braunschweig, Städtisches Museum, 1989. Cf. aussi DIETRICH BRIESEMEISTER, *Bilder des Todes*, Unterschneidheim, 1970; GION CONDRAU, *Der Mensch und sein Tod*, Zürich, 1984; GÜNTER GERKEN et al., *Todesbilder in der zeitgenössischen Kunst, mit einem Rückblick auf Hodler und Munch*, Hambourg, 1983; SARAH WEBSTER GOODWIN, *Kitsch and Culture: the Dance of Death in 19th Cent. Literature and Graphic Arts*, New York, 1988; FRIEDRICH W. KASTEN (éd.), *Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis heute*, Mannheim, Kunstverein, 1986; EVA SCHUSTER, *Mensch und Tod, Graphik Sammlung der Universität Düsseldorf, Bestand Katalog*, Düsseldorf, 1989; MARY PATRICIA SCOTT-CHANDLER, *The Dance of Death in the Works of Strindberg, Ensor and Mann: a Study in the Grotesque*, Ph.D. Ohio, 1981; CONRADIN E. WOLF, *Todesauffassung und Todesdarstellung im Realismus des 19. Jh.*, Diss. Zürich, 1981.

²³ Cf. JEAN SEZNEC, *Youth, Innocence and Death*, in: *Journal of the Warburg Institute I*, 1937, p. 298-303.

²⁴ Cf. JAN BIALOSTOCKI, *Kunst und Vanitas* (op. cit. note 20); R. B. SONNEMA, *The Early Dutch Vanitas Still-life*, California State University, 1980; A. VECA, *Vanitas, il simbolismo del tempo*, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1981.

²⁵ Cf. WILLIAM L. PRESSLY, *Genius Unveiled: The Self-portraits of Johann Zofany*, in: *Art Bulletin*, March 1987, p. 88-101. Un «Self-portrait with Anatomy» de Jack Beal (1986/1987), entre squelette et crâne, témoigne de la persistance de cette iconographie. Cf. ORA LERMAN, *Contemporary Vanitas*, in: *Arts Magazine*, March 1988, p. 60-63.

²⁶ Cf. PASCAL BONAFUOX, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, 1984. La bibliographie sur le sujet est vaste. On retiendra en particulier: LUDWIG GOLDSCHIEDER, *500 Selbstporträts*, Vienne, 1936; MANUEL GASSER, *Das Selbstbildnis*, Zurich, 1961; SIEGMAR HOLSTEN, *Das Bild des Künstlers, Selbstdarstellungen*, Hambourg, Kunsthalle, 1978; et pour la Suisse: GEORG REINHART/PAUL FINK, *Selbstbildnisse Schweizer Künstler der Gegenwart*, Zurich, 1918.

²⁷ Sur cet autoportrait, dont l'interprétation est très controversée, cf. en particulier N. POPPER-VOSKUIL, *Self-portraiture and Vanitas Still-life Painting in 17th Cent. Holland in Reference to David Bailly's Vanitas Oeuvre*, in: *Pantheon* 31, 1973, p. 58-74. La nouvelle lecture qu'en donne MAARTEN WURFBAIN, *David Bailly's Vanitas of 1651*, in: *The Age of Rembrandt, Papers in Art History from the Pennsylvania State University III*, 1988, p. 48-69, ne nous paraît pas convaincante.

²⁸ CHRISTOPHER WRIGHT, *Rembrandt Self-portraits*, New York, 1982. On notera que l'inventaire des biens de l'artiste, dressé lors de sa faillite en 1656, comprenait un crâne peint: «Een dootshoof, van Rembrandt overschildert» (WALTER L. STRAUSS, *The Rembrandt Documents*, New York, 1979, p. 379, n^o 295).

- ²⁹ JURA BRÜSCHWEILER, *F. Hodler, Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Bâle, Kunstmuseum, 1979.
- ³⁰ Cf. PHILIPPE JUNOD, *Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur*, in: L'homme face à son histoire, publ. de l'Université de Lausanne, 1983, p.23-47. Amiel, *Journal* (cf. note 4), vol. IV, p.912, 21. VI. 1862, écrit à propos de son portrait: «...j'ai à peine atteint la physionomie que le peintre Hornung m'a donnée en 1852; anticipant ainsi de plus de dix ans sur mon âge et sur les avaries du temps.»
- ³¹ Marc Debrit, 1833-1911, littérateur, directeur du Journal de Genève; Marc Monnier, 1829-1885, écrivain et professeur; Philippe Plan, 1827-1885, homme de lettres et journaliste, conservateur de la bibliothèque de Genève; John Petit-Senn, 1792-1870, poète.
- ³² Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, cf. *Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann*, Berne, Kunstmuseum, 1979, n° 159.
- ³³ Repr. in: ANDRÉ JAMES and EUGÉNIE PARRY JANIS, *The Art of the French Calotype*, Princeton Univ. Press, 1983, p.22.
- ³⁴ Le même thème apparaît encore dans deux dessins, *L'artiste décomposé* (1886, Paris, coll. Musées Nationaux, fig.9) et *Le miroir aux squelettes* (1890, Bruxelles, coll. Mabille). Par ailleurs, Ensor s'est souvent représenté en compagnie de squelettes. Cf. F.EDEBAU, *James Ensor und der Tod*, in: H.H. JANSEN (éd.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt, 1978, p.133-143.
- ³⁵ La présence de la mort est une constante dans l'œuvre de Munch, qui l'a parfois associée implicitement à ses autoportraits. Celui de 1940/44 (*E.Munch*, Zurich, Kunsthau, 1987-1988, n° 113) se présente à nouveau comme un squelette.
- ³⁶ Adzak en 1984 a repris le procédé de l'autoportrait aux rayons X: cf. *Le peintre devant son miroir. 200 autoportraits XVIII-XX^{èmes} siècles*, Paris, Louvre des antiquaires, 1987, n° 2. Pour d'autres exemples suisses d'autoportraits en crâne, cf. HANS JÖRG HEUSSER, *Max von Moos (1903-1979)*, Lucerne, 1982, p.97-103, et Roger Gigandet, «Face à face», 1977, repr. in: *Auto-portrait?*, Genève, Musée Rath, 1977-1978, n° 55.
- ³⁷ *Arnulf Rainer, Mort et sacrifice*, Paris, Centre Pompidou, 1984, p.10/11. Cf. aussi *Arnulf Rainer, Totenmasken*, Frankfurter Kunstverein, 1979.
- ³⁸ Cf. H.M.SCHMIDT, *Künstler und Tod - Selbstbildnisse*, in: H.H. JANSEN, *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1978, p.120-131.
- ³⁹ MARC MONNIER (op.cit. note 12), p.378, présente Hornung comme «l'homme d'un autre siècle, un contemporain de Calvin et de Rabelais».
- ⁴⁰ Cf. entre autres GABRIEL PEIGNOT, *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts*, Paris, 1826; EUSTACHE H.LANGLOIS, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, Rouen, 1851; et GEORGES KASTNER, *La danse des morts*, Paris, 1852. H.ROSENFELD (op.cit. note 16) rappelle qu'entre 1835 et 1853 ne parurent pas moins de 9 articles sur le sujet dans le seul Bulletin monumental.
- ⁴¹ M.G.MONGERI, *De la conception historique en peinture, à propos d'un tableau récent de J.Hornung*, in: Bibliothèque universelle de Genève, 4^e sér., tome 21, 1852, p.289-314, situe le peintre dans l'Ecole romantique et le compare à Delaroche et Ary Scheffer.
- ⁴² MARC DEBRIT, *Joseph Hornung*, in: Journal de Genève, 9 février 1870, p.1.
- ⁴³ Il va de soi que le choix du sujet est à mettre aussi en relation avec le concours organisé en 1824 par la Société des Arts, qui vit s'affronter Chaix et Lugardon. Cf. DANIELLE BUYSSENS, *Art et patrie: polémique autour d'un concours de peinture d'histoire à Genève*, in: Genava, 1985, p.121-132.
- ⁴⁴ PH. PLAN (op.cit. note 10), p.691. La BPU conserve un important dossier de coupures de presse sur Hornung, souvent comparé à Van Dyck ou à Rembrandt. Cette relative notoriété est confirmée par l'éloge précoce que fait de lui THÉOBALD WALSH, *Voyage en Suisse, en Lombardie et au Piémont*, Paris 1834, vol. II, p.255-258, ou par la place que lui réserve ALFRED HARTMANN dans sa *Galerie berühmter Schweizer der Neuzeit*, Baden, 1868-1871, vol. II, n° 92 (fig.13). BORNSTEDT (cf. note 6) va jusqu'à faire de lui «le plus grand coloriste vivant» (p.65) et à trouver le cadre genevois trop étroit pour lui (p.68). Rappelons aussi son succès au Salon de 1840 à Paris (médaillon d'or), les éloges de Delécluze ou d'Ary Scheffer, ainsi que ses ventes en Italie ou en Angleterre.
- ⁴⁵ MARC MONNIER (cf. note 12), p.378. Sur la religiosité de Hornung, cf. aussi la *Notice* (op.cit. note 7), p.127 et 143, et H.F.AMIEL, *Journal* (op.cit. note 4), vol. VII, p.1018.
- ⁴⁶ HORST W. JANSON, *Catalogues of the Paris Salon*, New York, 1977, année 1840, n° 845. Selon MONGERI (op.cit. note 41), p.312. Hornung se serait aussi représenté lui-même sous les traits d'un garde suisse dans son *Lendemain de la Saint-Barthélémy*, où il serait reconnaissable à sa «barbe épaisse».
- ⁴⁷ *Correspondance* (cf. note 8), f.43-49.

Sources
des illustrations

1, 4, 5: Musée d'art et d'histoire, Genève. - 8: François Martin, Genève. - 10: Kunstmuseum Bern. - 13: Bernard Delessert, BCU Lausanne.

Adresse de l'auteur

Philippe Junod, prof.d'histoire de l'art, Université de Lausanne, 1015 Dorigny.