

Henri Viltard

Une caricature se distingue généralement d'un dessin traditionnel par son schématisme. Simplifier le trait ne suffit pourtant pas à faire œuvre satirique. Lorsque l'on étudie les origines de la caricature, dans l'œuvre de Léonard de Vinci ou dans celle d'Annibal Carrache, la charge se présente comme une forme d'idéalisation inversée. Au lieu d'arranger et d'épurer la réalité dans le sens de l'idéal, le caricaturiste accentue l'accident, le détail, la transition disgracieuse, et ne dissimule plus le repentir, les égarements ou les ratés du crayon. Ouvrant le champ artistique à l'expressionnisme, cette forme de représentation du monde ne s'accompagne pas nécessairement d'une intention satirique. Celle-ci apparaît seulement lorsque l'artiste l'investit d'une charge identitaire et l'utilise dans le but de se distinguer de ses aînés, de la tradition artistique, et des valeurs sociales attachées aux normes classiques. Considérée à l'origine comme un simple mode artistique s'inscrivant dans une échelle graduée – imitation, copie, charge – la caricature a joué sur ce visage bénin pour distiller son contenu subversif. Ambiguïté est le maître mot du caricaturiste tant il est vrai que le comique dans ses formes tendancieuses reste, comme l'affirmait Ernst Kris, « un moyen de maîtriser simultanément des sentiments d'admiration et d'aversion »<sup>1</sup>.

Pour un certain nombre d'artistes, la caricature permet de conjuguer les contraires : « tuer le(s) père(s) », mais s'approprier un héritage artistique ; affirmer sa personnalité artistique mais avec la légitimité d'une tradition ; faire table rase, mais créer la valeur de la nouveauté. C'est en assumant cette tâche que la caricature a joué un rôle considérable dans l'évolution de l'art moderne. Deux artistes, Aubrey Beardsley et Gustave Henri Jossot<sup>2</sup>, permettent de mettre en évidence l'intrication des enjeux identitaires et artistiques dans l'art satirique. Chez eux, la satire génère de nouvelles formes artistiques en même temps qu'elle participe d'une construction identitaire et sociale : en un mot, la parodie est *créatrice*.

---

<sup>1</sup> KRIS (Ernst), *Psychanalyse de l'art*, trad. Béatrice BEX, PUF, 1978 (éd. orig. 1952), p. 228. Dans son livre sur *Le mot d'esprit*, Freud évoque déjà le fragile équilibre des ingrédients de la caricature qui peut aisément osciller du rire à l'hommage. En présence d'un personnage important, explique Freud, chacun tend, par empathie, à se surveiller pour mieux se contrôler et être « à la hauteur ». Le caricaturiste qui rabaisse le personnage par sa représentation fait l'économie de cette contrainte et la différence quantitative de dépense entre les deux attitudes est déchargée dans le rire. Mais cette décharge ne s'effectue qu'à la seule condition « que la présence du sublime lui-même ne nous maintienne pas dans une certaine disposition, celle de l'hommage. » (FREUD, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduction par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 335).

<sup>2</sup> Pour une première approche sur Jossot, voir la présentation biographique de DIXMIER (Michel), « Jossot », *Cahier de l'art mineur*, n° 23, Paris, Vent du Ch'min et Limage, 1980 ; VILTARD (Henri), « Jossot (1866-1951), Un caricaturiste libre-penseur et musulman », *Recherches en Histoire de l'Art*, n° 5, 2007 et VILTARD (Henri), *Jossot et l'épure décorative (1866-1951), Caricature entre anarchisme et Islam*, doctorat de l'EHESS, 2005.

## Tuer le père

L'œuvre de Jossot et celle de Beardsley ont plusieurs points communs dont le plus remarquable est peut-être d'être actuellement considérés comme des « précurseurs ». On peut chercher à reconnaître dans leurs dessins l'héritage néo-classique de Flaxman, la trace des fresques médiévales ou, pourquoi pas, de l'art des cavernes ; on peut encore dérouler artificiellement le « fil de l'histoire » et voir dans leurs œuvres les prémisses d'une épure caractéristique des dessins animés de Walt Disney ou de l'école de la « ligne claire » dans bande dessinée<sup>3</sup>. Cette façon de légitimer son temps et son regard en en faisant le produit logique, nécessaire et souhaitable du passé, ne permet pas de comprendre l'enjeu historique et plastique d'images où l'ambiguïté et la demi-rupture font parties intégrantes des stratégies de légitimations artistiques et sociales. Jossot et Beardsley sont deux artistes formés par les maîtres symbolistes. Ils sont en révolte contre un système académique soutenu par les valeurs de la bourgeoisie. L'un et l'autre trouvent refuge dans une identité d'esthète dandy, répondant largement aux débats en vigueur sur le rôle social de « l'aristocratie intellectuelle »<sup>4</sup>.

Fidèles aux mythes de la biographie d'artiste, les dessinateurs se présentent comme des artistes précoces<sup>5</sup>. Dès l'âge de neuf ans, Beardsley effectue des travaux sur commande, moyen élégant pour l'entourage de soutenir une famille dont le chef est singulièrement absent. Tandis qu'Ellen, la mère du dessinateur, comble les frustrations d'un mauvais mariage en éduquant ses enfants dans une haute culture littéraire et musicale, s'acharnant à leur donner le sentiment d'appartenance à une certaine aristocratie avec le désir d'y briller, le père travaille dans une brasserie de Londres. A son infortune s'ajoute la responsabilité d'une maladie – la tuberculose – que l'on croyait héréditaire. Mis à l'écart dans une école de campagne de Brighthelm, Beardsley décore les marges de ses cahiers, charge ses professeurs tout en recherchant leur sympathie et se fait remarquer pour une version comique de l'*Enéide* – preuve de sa précoce ambivalence à l'égard de l'autorité et de la tradition. Passionné de théâtre et de littérature, Beardsley ne s'oriente vers une carrière de dessinateur ni par le goût ni par la nécessité. Il gagne sa vie grâce à un emploi dans la *Guardian Fire and Assurance Company*, où il

---

<sup>3</sup> Voir par exemple EPISTOLIER (Théophraste), « Les petits miquets, trois 'politiques' sans le vouloir », *Charlie (mensuel)*, n° 108, janv. 1978, pp. 36-38 ; BENOIT (Gérard), *Abdu'l Karim Jossot*, Ecole du Louvre, dir. Michel Hoog, Arlette Serullaz, 5 déc. 1978, p. 97 ; BELL (Daniel O.) *A Pious Bacchanal, Affinities between the Lives and Work Of John Flaxman and Aubrey Beardsley*, Peter Lang, New-York, 2000 ; KURYLUK (Ewa), *Salome and Juda in the Cave of Sex, The Grotesque : Origins, Iconography, Techniques*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1987.

<sup>4</sup> L'idée de la nécessité d'une aristocratie dans la démocratie est défendue dans de très nombreux journaux autour de 1895. Il s'agit de dénoncer le triomphe du nombre au travers d'une « médiocratie » alliée aux « ploutocrates » (l'aristocratie de l'argent), pour promouvoir et légitimer une aristocratie intellectuelle fondée sur la solidarité désintéressée. Dans *L'Aristocratie intellectuelle*, (Paris, Armand Colin, 1895), le futur sénateur Henry Bérenger et grand ami de Jossot, se réclame de la pensée de Guyau, Fouillée, et Léon Bourgeois, pour imaginer un socialisme qui ne se place plus sur le terrain de la lutte des classes, mais sur celui de la conciliation par la persuasion. Comme chez Fouillée, la place la plus haute, dans l'aristocratie intellectuelle, revient à l'artiste : il « commande par la grâce, on lui obéit par amour, et ses ordres sont des affranchissements » (p. 167). On trouve notamment un vaste débat dans *La Plume* en juin 1894, avec des articles de Henri Mazel, Henry Bérenger, Rémy de Gourmont et Alphonse Germain.

<sup>5</sup> Cf. KRIS (Ernst), KURZ (O.), *L'Image de l'artiste, Légende, mythe et magie, Un essai historique*, Paris, éd. Rivages, 1979.

trompe l'ennui en caricaturant ses collègues. Il a dix-neuf ans lorsqu'il découvre Dante-Gabriel Rossetti puis Edward Burne-Jones. Il parvient à rencontrer ce dernier et à gagner son soutien et sa reconnaissance. C'est grâce à la recommandation du maître que Beardsley peut suivre les cours du soir de la Westminster School Art, école pourtant plutôt tournée vers le mouvement impressionniste venu de France. Fred Brown, maître fondateur du New English Art Club, y dispense son enseignement, insistant sur la structure, la simplicité, et la ligne, dans le respect des individualités<sup>6</sup>.

Jossot naît en 1866 dans une famille bourgeoise dijonnaise et perd sa mère trois ans plus tard. Son goût pour la révolte graphique se serait développé en réaction à l'éducation infligée par sa belle-mère. Le caricaturiste s'identifie d'ailleurs à la figure baudelairienne du « Fœtus récalcitrant » pour présenter sa vocation innée de caricaturiste<sup>7</sup>. Ses cahiers d'écolier, tels ceux de Beardsley, sont émaillés de charges. Après des études médiocres destinées à le conduire au *Borda*, une école préparant aux métiers de la marine, Jossot effectue son service militaire comme sous-officier de réserve. La blanchisseuse familiale donne alors naissance à Irma Jossot. L'artiste a dix-neuf ans et, bravant l'exigence parentale, ne répudie pas sa maîtresse. Son « bourgeois de père » l'introduit donc dans une compagnie d'assurance où il s'ennuie ferme. Il perd rapidement ce poste, à la suite d'une rixe engagée contre un collègue à propos d'une charge<sup>8</sup>. Les premiers dessins de Jossot publiés dans la presse dijonnaise datent de 1886 et sont plutôt maladroits. Son style s'épanouit réellement dans l'album *Artiste et bourgeois* où affleurent les tensions familiales : « – Tu devrais pourtant comprendre qu'un comptable de chez Potin ne peut pas épouser sa blanchisseuse ! », dit un bourgeois à une blanchisseuse en ceint<sup>9</sup>. Ou encore, un bourgeois à son fils : « Avec tes théories subversives tu deviendras tout simplement un fruit sec, un déclassé... ». Les numéros de *L'Assiette au beurre*, sur « Le Respect », « l'Honneur » ou « la Pudeur » sont aussi très largement inspirés du quotidien de leur auteur<sup>10</sup>. Que la caricature de Jossot, sous des dehors très universalistes, soit investie d'une charge éminemment personnelle, c'est encore ce que confirme sur le mode humoristique une pointe du *Fœtus récalcitrant* :

« [...] Avez-vous assisté à l'ahurissement d'une poule qui a couvé des oeufs de canne et qui voit ses canetons barboter dans la rivière ? Alors vous pouvez comprendre l'état d'esprit de mon bourgeois de père quand il sut qu'il avait pour fils un artiste potentiel »<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> STURGIS (Matthew), *Aubrey Beardsley, a Biography*, Harper Collins Publisher, Londres, 1998.

<sup>7</sup> JOSSOT (Gustave-Henri), *Le Fœtus récalcitrant*, Sainte-Monique par Carthage, à compte d'auteur, 1939, p. 15. L'artiste comme monstre rebelle apparaît dans « Bénédiction », premier poème des *Fleurs du mal*. Voir aussi JOSSOT, « El Akarab - Akarab, Les parents sont des scorpions (proverbe arabe) », *Tunis socialiste*, 15 décembre 1926 : « Moi aussi j'avais l'inappréciable bonheur de posséder une belle mère dévouée, tellement dévouée que j'étais tourmenté par la continuelle démangeaison de lui démolir une chaise sur la tête ».

<sup>8</sup> JOSSOT (Gustave Henri), *Goutte à goutte*, inédit, dactylographié, coll. privée, p. 4.

<sup>9</sup> JOSSOT (Gustave Henri), *Artistes et bourgeois*, préf. Willy, Paris, éd. G. Boudet, 1894.

<sup>10</sup> *L'Assiette au beurre*, n° 302 du 5 janvier 1907 ; n° 322 du 1<sup>er</sup> juin 1907 et n° 311 du 16 mars 1907.

<sup>11</sup> JOSSOT (Gustave-Henri), *Le Fœtus récalcitrant*, op. cit., p. 11.

L'engagement artistique de Beardsley paraît répondre aux attentes de sa mère et constitue une *adhésion* aux symboles d'une distinction intellectuelle susceptible d'effacer l'échec du père et de la maladie. Chez Jossot, la caricature est clairement définie comme un moyen de résistance et de *rupture* à l'égard de l'autorité incarnée par le père. Les enjeux différents de leur vocation artistique par rapport à l'autorité familiale, paraissent déterminer la nature de leur relation respective aux gardiens de la tradition artistique. D'une certaine façon, le maître relaie le père.

### **Tuer le maître**

En 1884, Beardsley tombe en admiration devant un tableau de Rossetti conservé dans une église qu'il fréquente régulièrement. Ses premiers dessins sont profondément marqués par cette découverte et par Burne-Jones, mais le jeune disciple prend du recul vis-à-vis de ses modèles en étudiant méthodiquement leurs sources : Mantegna, Botticelli, Dürer. Invité par Burne-Jones à délaisser les anciens, Beardsley se représente dans un dessin satirique, éjecté à coup de pieds de la National Gallery par Raphaël, Titien, et Mantegna. La caricature est ici un vecteur de distanciation et un hommage, subversif parce qu'ambigu, à l'égard de maîtres qui le fascinent et dont il attend une reconnaissance totale. Burne-Jones ayant incité son disciple à se tourner vers la peinture, Beardsley s'adonnera exclusivement au dessin, singeant le travail de Williams Morris demeuré indifférent à ses avances, puis décrétant son travail bien supérieur à celui du maître trop attaché aux motifs médiévaux. Pour les préraphaélites, les procédés industriels ôtent aux œuvres leur naturel et nuisent au rapport personnel de l'artiste avec le spectateur. Bien que réalisées avec des moyens industriels, les images de Beardsley pour *La Morte d'Arthur* vont jusqu'à imiter les trous de vers des gravures anciennes... À la différence de W. Morris qui pense le livre dans son unité, ses illustrations prennent leur autonomie par rapport au texte. L'iconographie et la composition amplifient de façon parodique le « maniérisme » de Morris. Enfin, le médiévisme de Beardsley est teinté de rococo, style honni de tous ses maîtres<sup>12</sup>. L'admiration de Beardsley pour Raphaël est encore un moyen de se distinguer de l'héritage de Burne-Jones qui se réclame des canons antérieurs. Ce dernier est encore représenté aux côtés de Millais, Whistler et W. Crane dans un concours pour des pièces de monnaies satiriques. Dans ses rapports avec Whistler, Beardsley mêle toujours étroitement l'hommage symbolique à la satire.

Beardsley est présenté à Whistler en mai 1893, à l'occasion d'un voyage en France. Le peintre lui décoche alors un trait plutôt ironique<sup>13</sup> : « What do you make of that young thing ? », demande-t-il à J. Pennel, avant de donner son verdict : « He has hairs on his head, hairs on his hands, in his ears, all over », allusion aux « poils » qui ornent souvent les dessins de Beardsley. En mal de reconnaissance, le disciple va parodier les titres du maître et multiplier les charges durant plusieurs années. Un dessin<sup>14</sup> de composition caricaturalement « whistlierienne », représente le peintre avec un tournesol – attribut de

---

<sup>12</sup> SNODGRASS (Chris), *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*, Oxford University Press, 1995, pp. 251-252.

<sup>13</sup> STURGIS (Matthew), *Aubrey Beardsley... op. cit.*, p. 141.

<sup>14</sup> Aubrey Beardsley, dessin pour une caricature de Whistler.

son ennemi, Oscar Wilde. Whistler avait trouvé ridicules le canotier et les cheveux longs de Beardsley : il s'en trouve coiffé à son tour. Enfin et surtout – allusion perfide – le banc est de fabrication E. W. Godwin, industriel dont la femme est précisément la maîtresse de Whistler<sup>15</sup>. Avec *The Fat Woman*, Beardsley s'en prend à la femme de Whistler qui est assimilée à une prostituée. Ces attaques ne l'empêchent pas de s'identifier au maître au point de mimer ses intonations, son humour et son arrogance. Le jeune dessinateur sollicite encore son aîné pour collaborer à *The Savoy* et éclate en sanglots lorsque son talent est enfin reconnu !<sup>16</sup>.

Cette oscillation entre identification et distinction se constate encore dans ses rapports avec Oscar Wilde<sup>17</sup>. D'une manière générale, Beardsley s'emploie à obtenir l'assentiment des artistes les plus établis comme F. Lord Leighton, président de l'Académie Royale, ou Puvis de Chavannes. Pour obtenir cette reconnaissance officielle, il orchestre de véritables stratégies d'approche, s'affirmant simultanément comme un disciple séducteur et un rival indiscipliné. La parodie est alors autant le moyen de mettre à distance l'autorité et la fascination exercée par les maîtres, qu'une véritable méthode d'assimilation et de détournement esthétique. Sous la simplicité apparente de l'épure beardsleyenne se cache un art savant et codé, à l'adresse d'une élite capable d'en déchiffrer les détails subversifs. D'une certaine façon, la satire de Beardsley s'inscrit pleinement dans le culte dandy de la simplicité, qui, disait Baudelaire, est motivée par « le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances »<sup>18</sup>.

La stratégie de distinction propre à Jossot a été radicalement différente et beaucoup moins efficace. Autodidacte, il ne reconnaît aucun maître et évoque toujours ses aînés sur le mode burlesque. Jean-Paul Laurens, dans l'atelier duquel il n'aurait passé qu'une seule journée, est familièrement appelé « Jean-Paul » ou, plus ironiquement, « le Patron »<sup>19</sup>. Incapable de supporter la discipline de l'enseignement académique, il fréquente ensuite un atelier libre, probablement l'Académie Colarossi, au 10 de la rue Campagne Première, où Carrière vient corriger deux fois par semaine<sup>20</sup>. L'artiste y trouve assurément un enseignement beaucoup plus souple que celui de Jean-Paul Laurens. Carrière, ancien élève des Beaux-Arts passé par l'atelier de Cabanel, est une figure indépendante qui a su obtenir une reconnaissance suffisante pour créer sa propre académie en 1899. Son enseignement libéral, respectueux des penchants individuels de ses élèves, a favorisé l'émergence des peintres fauves. Jossot décrit pourtant ce maître comme un homme autoritaire, pétri de contradictions, dont la tolérance se réduit aux discours :

---

<sup>15</sup> SNODGRASS (Chris), *Aubrey Beardsley... op. cit.*, p. 123.

<sup>16</sup> *Ibid.*, et STURGIS (Matthew), *Aubrey Beardsley... op. cit.*, p. 200.

<sup>17</sup> Cf. STURGIS (Matthew), *Aubrey Beardsley... op. cit.*, p. 237.

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art suivie de Critique musicale*, Gallimard, 1992, p. 370.

<sup>19</sup> JOSSOT, *Goutte à goutte, op. cit.*, p. 5.

<sup>20</sup> Il semblerait que Jossot, sous l'effet de la vieillesse, mélange les lieux et les personnages dans ses Mémoires. Ainsi Carrière vient-il corriger chez Jean-Paul Laurens mais rien ne confirme sa présence rue Campagne Première. Le « rapin de son âge » qui fonde un atelier est peut-être Alfred Mortier, élève de Carrière, que Jossot retrouve ensuite aux « mardis » de Mallarmé, mais il ne s'agit plus alors de la rue Campagne Première. Je remercie Sylvie Le Gratiet pour ces précisions.

« Un jour le peintre des grisailles prit, dans ma boîte, mon couteau à palette et, l’approchant de la toile que je venais de barbouiller, il me demanda : – Vous permettez ?... Sans attendre ma réponse, il gratta de haut en bas ce que j’avais fait. Puis il se recula, cligna de l’œil et dit : – Vous voyez comme tout s’estompe, comme tout est bien mieux : il ne reste plus qu’à poser ici ou là quelques touches et ce sera parfait »<sup>21</sup>.

Jossot dépeint ensuite Carrière interdisant à ses élèves de plagier sa technique ! Ce témoignage contredit tout ce qu’on connaît de la pédagogie du maître et ne peut être attribué qu’à la sensibilité exacerbée du caricaturiste devant tout principe hiérarchique. L’indiscipliné sait toutefois reconnaître sa dette à Alphonse Osbert, peintre symboliste de Rose-Croix, lorsqu’il est introduit à *La Plume* : « C’est à vous que je devrai peut-être l’Opulence et la Gloire, ces deux Chimères ! »<sup>22</sup>. Il ne se refuse pas non plus à rendre visite à Puvis de Chavannes qui a admiré ses dessins exposés en 1895 dans une galerie. Le maître lui propose d’ouvrir une section « caricature » au Salon de la Société Nationale des Beaux Arts<sup>23</sup>. À l’évidence, l’appui de quelques personnalités reconnues est d’une grande importance en termes de légitimité :

« mes admirateurs, pour ne citer que les principaux, se nomment Eug. Carrière, Grasset, Gabriel Fabre, O. Maus, Luce, Signac etc.<sup>24</sup> – Inutile de vous dire que la bienveillante amitié dont veut bien m’honorer Carrière et le sympathique intérêt que me témoigne Grasset, me cuirassent d’indifférence contre les venimeuses attaques des petits giboyers »<sup>25</sup>.

Fort de cette reconnaissance, Jossot devient rapidement un parodiste spécialisé dans l’esthétique parnassienne<sup>26</sup>. Une page de son premier album, *Artiste et bourgeois*, peut se lire comme une charge personnelle contre ses maîtres. Un vieux peintre conseille doctement à son élève : « – Avant d’exercer un métier, il faut l’apprendre... tu ne sauras jamais peindre si tu persistes à ne pas vouloir suivre les cours de l’école ». Lors de sa parution, l’ouvrage a d’ailleurs été dédié au maître

---

<sup>21</sup> JOSSOT, *Goutte à goutte, op. cit.*, p. 5-6.

<sup>22</sup> Lettre à Osbert conservée à la Bibliothèque des musées nationaux, (Ms 307 (1), [Paris], s. d. [sept-oct. 1894], f. 111-112). Sur Osbert, voir : DUMAS (Véronique), « Le peintre symboliste Alphonse Osbert et les Salons de la Rose+Croix », *Revue de l’art*, n° 140, 2-2003 et DUMAS, (Véronique), « Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939) », *Recherches en Histoire de l’Art*, n° 2, 2003.

<sup>23</sup> JOSSOT, *Goutte à goutte, op. cit.*, p. 14.

<sup>24</sup> Octave Maus a donné un article élogieux sur Jossot lors de la parution de *Artiste et Bourgeois* : « Un maître caricaturiste, Gustave Henri Jossot », *L’Art Moderne*, Bruxelles, n° 33, 19 août 1894. A la même époque, Jossot dédicace son album à Carrière. Il rencontre le compositeur Gabriel Fabre à Audierne dans une table d’hôte et Signac et Luce, chez Fabre, rue Lepic. Sur Fabre et son milieu, voir JUMEAU-LAFOND (Jean-David), « Un Symboliste oublié : Gabriel Fabre (1858-1921) », *Revue de musicologie*, Société Française de Musicologie, Paris, n° 1, 2004, pp. 83-114. Jossot a pu aisément rencontrer Grasset qui a été lancé par le Salon des Cent.

<sup>25</sup> Lettre à Léon Deschamps, (bibl. litt. Doucet), s. d. [sept-oct. 1894].

<sup>26</sup> Gustave Jossot, dessin de l’album *Artiste et Bourgeois*, préf. Willy, Paris, éd. G. Boudet, 1894 : « Mon opus est l’idiosyncrasie synthétique des vésaniques et abscondes morbides de la moralité des contingences ».

des grisailles : « à E. Carrière, j'offre respectueusement ces dessins frivoles, Jossot ». <sup>27</sup> Deux ans plus tard, Jossot se moque de Puvis de Chavannes et des gardiens de l'académisme, tout en ayant l'air de s'attaquer à l'ignorance du public : « – Oh ! Mon ami, que c'est beau !... c'est un Puvis de Chavannes, n'est-ce pas ? » <sup>28</sup>. Il renouvelle ce pied de nez dans *Mince de trogne* en s'attaquant à la musique : « – Mais c'est horriblement faux ce que vous jouez !... – Il y a peut-être quelques dissonances, mais ce n'est pas faux ! ». Jossot a en effet rencontré Gabriel Fabre dans une auberge d'Audierne et le compositeur l'a introduit dans les cercles symbolistes. Aux soirées de la rue Lepic, le timide Jossot fréquente Signac, le sculpteur Alexandre Charpentier, Jehan Rictus, Francis Jourdain, Charles Henri Hirsch, Alfred Mortier, Georgette Leblanc et Paul Adam.

« Tous commençaient à se faire connaître ; moi seul étais encore ignoré. Aussi me tenais-je dans un coin, n'osant ouvrir la bouche : j'étais affligé de la timidité du provincial fraîchement débarqué sur le boulevard. Les amis de Fabre, au contraire, depuis longtemps à Paris, étaient au courant des potins ; ils connaissaient plus ou moins des gens célèbres, ils émettaient avec aplomb leurs idées, alors que je n'osais formuler les miennes. Fabre m'initia au mouvement symboliste, me prêta des livres, me dévoila les dessous littéraires et artistiques. Grâce à lui, je ne tardais pas à enrichir mon esprit et à vaincre ma timidité. » <sup>29</sup>.

La spécialité de Fabre est de mêler poésie et musique dans des « gloses » ou des « commentaires musicaux » destinés à mettre en valeur des poèmes de Maeterlinck, Van Lergerghe, Paul Fort, Camille Mauclair, T. Klingsor, etc. Jossot se moque probablement de son ami ou même de Mallarmé <sup>30</sup> lorsqu'il publie un dessin où un artiste barbu et chevelu s'écrie devant sa pile de soucoupes : « – Mais, vil troupeau de bourgeois, vous ne comprendrez jamais que la poésie doit être musicale, la peinture littéraire et la musique picturale ? ». On trouve encore dans *Mince de trogne* un poète qui déclame dans un cimetière : « – Et maintenant, ô barde, transsubstantie-toi dans la courbe des siècles... En tes vagations cueille adorativement les mystiques fleurs, les immarcessibles lys qui croissent impollués et opalescents emmi l'infinitude des Iles Blanches ésotériques. » Ou encore : « – Il ne fume que des tabacs rares et ne mange que des confitures de lys ; c'est un artiste... » <sup>31</sup>. En 1901, Jossot poursuit dans la même veine avec son album *Femelles !* où il décline des bas-bleus qui s'entortillent dans l'autosuffisance et la prétention esthétique : « Ma palette est vierge de toute maculature : point ne m'est besoin de matériaux grossiers pour remembrer des âmes fluides et des paysages plantés

---

<sup>27</sup> L'ouvrage est conservé à la documentation de l'espace Eugène Carrière à Gournay sur Marne.

<sup>28</sup> Gustave Jossot, *La Plume*, n°162, 15 janvier 1896 : « Devant un Bouguereau : – Oh ! mon ami, que c'est beau !... C'est un Puvis de Chavannes, n'est-ce pas ? ».

<sup>29</sup> *Goutte à goutte*, op. cit., p. 7.

<sup>30</sup> Dans une conférence prononcée à Oxford et à Cambridge le 1<sup>er</sup> et le 2 mars 1894, publiée dans *La Musique et les lettres*, Paris, Perrin, 1895, Stéphane MALLARME rapproche effectivement poésie et musique dans un langage plutôt hermétique.

<sup>31</sup> JOSSOT (Gustave-Henri), *Mince de trogne*, Paris, G. Hazard, 1897.

d'anomalies », explique une femme maigre et laide, agenouillée devant une toile blanche et munie d'une vaste palette immaculée. Une autre, bossue ou pliée en S pour rentrer dans le cadre de l'image, présente un dessin abstrait : « – Les lignes de mon dessin vibrent en des ondes rythmiques, se gondolent en tirebouchonnantes arabesques pour manifester les Joies, s'horizontalisent pour exprimer le Repos et se dirigent vers les Tristesses en de douloureuses diagonales »<sup>32</sup>.

A la différence de Beardsley, Jossot ne rivalise pas avec les maîtres symbolistes dans un registre aussi savant que parodique ; il ne biaise pas discrètement leurs procédés tout en paraissant les respecter. Ses charges sont volontairement frontales et, devant les subtilités de l'iconographie symboliste, il adopte un langage volontairement rudimentaire, ouvertement satirique.

### Tuer les anciens

La parodie est déjà élevée au rang d'une méthode de création par les symbolistes lorsque Jossot commence à les fréquenter. Chez Rimbaud par exemple, l'imitation respectueuse ne se distingue pas toujours du pastiche et de la parodie<sup>33</sup>. La fin de la décennie 1880 est marquée par la mode des préraphaélites, introduite dans l'élite parisienne par Paul Bourget. *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*, pastiche de Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, conteste dès 1885 le goût des symbolistes pour l'hermétisme poétique, l'esthétique du rêve et du chaos, les fleurs vénéneuses, les pâles gracilités de vierges mystérieuses ou extatiques, etc.<sup>34</sup> Le Salon des Incohérents de 1886 tente encore une rupture sur le mode burlesque contre le « pessimisme » et « l'ennui » du mouvement Décadent. L'esprit fantasque de ce Salon revendiquant l'amateurisme, les techniques simplistes ou les titres moqueurs, tout en exposant des maîtres connus et des caricaturistes, a d'autant plus marqué les jeunes dessinateurs que *Le Courrier français* s'était auto-proclamé « organe officiel et officieux » du mouvement. Se moquer des « piteuses volailles » de Walter Crane ou des « pauvres arrangements » de Burnes-Jones est encore à la mode en 1895, à l'occasion du Salon des Indépendants<sup>35</sup>. Mirbeau se lance alors dans une série d'articles où il fustige les complications maniéristes des « peintres de l'âme » sur un ton très proche des caricatures de Jossot<sup>36</sup>. Dans ce contexte, les œuvres de Beardsley

---

<sup>32</sup> JOSSOT, *Femelles !*, Paris, Ollendorf, 1901.

<sup>33</sup> Voir par exemple les réflexions de Gérard Genette sur le pastiche littéraire qu'il définit comme un « régime non satirique de l'imitation », comme une sorte d'hommage ambigu qui ne peut pas rester neutre, entre moquerie et référence admirative, dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 106.

<sup>34</sup> BEAUCLAIR (Henri) et VICAIRE (Gabriel), *Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette.*, Byzance : Lion Vanné, éditeur, (édition originale 1885). Le texte a été numérisé par la Bibliothèque Municipale de Lisieux sur [http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib\\_lisieux/](http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/)

<sup>35</sup> GEOFFROY (Gustave), « Salon du Champs de mars 1895 », *Le Journal*, 24 avril 1895.

<sup>36</sup> MIRBEAU (Octave), « Des lys ! des lys ! », *Le Journal*, 7 avril 1895 ; « Toujours des lys », *Le Journal*, 28 avril 1895 ou lors d'une autre exposition : « Les artistes de l'âme », *Le Journal*, 23 fév. 1896. Zola reprendra ces critiques dans un article du *Figaro* daté du 2 mai 1896. Dans « Intimités préraphaélites », *Le Journal*, 9 juin 1895, Mirbeau se moque de Burnes-Jones et Rossetti qui, dans une extase mystico-amoureuse, partagent la même femme. Dans « Botticelli proteste !... », *Le Journal*, 4 et 11 octobre 1896, il décrit un Botticelli déprimé : « alors on invente des théories, des techniques, des écoles, des rythmes. On est mystique, mystico-larviste, mystico-vermicelliste... est-ce que je sais ? Les uns professent que l'art doit être mystico-hyperconique et kabbalospiroidal, les autres qu'il doit s'affirmer hautement octogone et carrément ellipsoïde. Pour exprimer les

ont pu frapper par leur capacité à renouveler une esthétique sur un mode à la fois sérieux et parodique. Jossot a très certainement eu connaissance de ces dessins largement reproduits dans les journaux ou exposés en 1895 au Salon de la Libre esthétique<sup>37</sup>. Des rapprochements iconographiques et formels entre les deux artistes sont d'ailleurs aisés à établir et l'historien de l'art Meier-Graefe associait étroitement leurs œuvres dès 1904, décelant une influence directe de Jossot sur Beardsley<sup>38</sup>. Quel que soit le sens de cette influence, la nouveauté formelle qu'ils introduisent dans les arts graphiques apparaît sous le sceau de la parodie stylistique et se légitime au travers d'un passé oublié ou d'une tradition artistique exotique.

Dans sa stratégie de rupture à l'égard de ses maîtres préraphaélites, Beardsley a largement fait appel au japonisme, tout en l'assimilant sur un mode satirique afin de se distinguer de Whistler. A l'époque où le Japon, devenu pour l'Angleterre une puissance menaçante, ne peut plus être le refuge d'une nostalgie primitiviste, Beardsley utilise les principes stylistiques et iconographiques de l'image érotique japonaise pour offrir à une petite bourgeoisie victorienne xénophobe et pudibonde, l'image d'androgynes, d'efféminés ou de « femmes nouvelles ». Il se moque au passage de l'art de l'allusion et de la demi-mesure de Rossetti et de Burne-Jones, en détournant leurs procédés, en biaisant la typologie de leurs modèles féminins, en accentuant leur sensualité<sup>39</sup>. Son épure ne se contente pas de faire appel à l'exotisme, mais elle y mêle les traditions les plus classiques : Beardsley a observé les vases grecs et étudié de près les satires de Juvénal<sup>40</sup>. Certains chercheurs remarquent même que les caractères prétendument « japonisants » de son œuvre sont déjà présents dans l'œuvre néo-classique de Flaxman<sup>41</sup>. Le synthétisme de Beardsley est ainsi au service d'une déconstruction : s'inspirant du grotesque antique et japonais, mais aussi des modèles les plus admis du néo-classicisme et du symbolisme, son mélange est explosif. L'artiste joue avec les connotations rattachées aux différents styles qu'il détourne complètement en les fusionnant de façon à en brouiller le sens. Ses images ne

---

âmes et les intellectualités que je t'ai dites, on enseigne qu'il faut mettre le ventre à la place des omoplates, les bras à la place des jambes, et la tête nulle part ; des croupes on fait des ailes, des ailes des chevelures, des chevelures, des ciels d'orages ou des arbres de rêve, et tout cela ressemble à des paquets de macaroni qui péréambulent à travers la marmelade de l'espace. » Ces textes ont été publiés dans MIRBEAU (Octave), *Combats esthétiques*, t. 2, éd. P. Michel et J-F. Novet, Séguier, 1993. Maurice Denis s'interrogeait aussi dès 1890 : « Croyez-vous que Botticelli ait voulu dans son Printemps ce que nous tous y avons vu de délicatesse malade, de préciosité sentimentale ? » (*Théories, Du Symbolisme au classicisme*, éd. Hermann, Paris, 1964, p. 41.)

<sup>37</sup> MAUS (Madeleine Octave), *Trente années de lutte pour l'art, 1884-1914*, Bruxelles, L'Oiseau Bleu, 1926 : Les dessins de Beardsley pour *Salomé* sont exposés dans le premier Salon de la Libre Esthétique, en 1894, avec des oeuvres de Morris, Toorop, Maurice Denis, Grasset etc., Invité au second Salon en 1895, Jossot exposera parmi ces artistes. ROQUES (Jules) « Une Exposition d'affiches artistiques à l'Aquarium », *Courrier français*, 11 nov. 1894 et 23 déc. 1894. On trouve 33 reproductions de Beardsley dans ce journal entre 1894 et 1896.

<sup>38</sup> *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst, op. cit.*, p. 718 : „ Das Einzelne ist ihm wenig, er nimmt die Anregung, wo er sie findet, ob es die Barockmöbel, Bauernschilder oder Burne-Jonessche Engel oder Zeichnungen Jossots sind.“ Sur les rapprochements iconographiques, voir : STEAD (Evangelia), *Le Monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, chap. 7.

<sup>39</sup> ZATLIN (Linda Gertner), *Beardsley, Japonisme and the Perversion of the Victorian Ideal*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 164. Sur les rapports de Beardsley et Rops et à la pornographie, voir LANGENFELD (Robert) éd., *Reconsidering Aubrey Beardsley, with an Annotated Secondary Bibliography by Nicholas Salerno*, Robert Langenfeld, UMI Research Press, Ann Arbor, London, 1989.

<sup>40</sup> Aubrey Beardsley, illustration pour *Lysistrata*, la sixième satire de Juvenal : *The Lacedaemonian Ambassadors*.

<sup>41</sup> BELL (Daniel O.) *A Pious Bacchanal, op. cit.*, p. 169.

peuvent être considérées comme des caricatures parce qu'elles défient volontairement l'interprétation et nourrissent des prétentions esthétiques : à la différence de Jossot, Beardsley est un satiriste qui sauve le sérieux de son esthétique. Le Japon est assimilé au travers d'un détournement ironique subversif, mais l'artifice du procédé parodique mis en œuvre n'est pas lui-même tourné en dérision. Si Beardsley utilise le langage plastique des Japonais pour se distinguer de ses maîtres, Jossot l'emploie pour rire de ceux qui, comme Beardsley, prennent ce langage au sérieux.

Dans les années 1890, Jossot semble fasciné par les étrangetés du symbolisme. C'est d'ailleurs au monde de l'esprit, du rêve et de l'occulte, que son art rend hommage jusqu'à la fin de sa vie. Son attirance, dès 1896, pour le spiritisme et les loges, n'est pas dissociable de sa fascination pour le monde des larves, des gnomes, des monstres et de l'étrange déformation<sup>42</sup>. Sans pour autant renier l'héritage de ses maîtres, Beardsley s'en est distancié par la satire, la bizarrerie, et en faisant appel aux esthétiques orientales. De la même manière, Jossot poursuit les problématiques du symbolisme, mais affirme son indépendance par le biais de la caricature et de l'Orient. Le style de ses débuts est très probablement né d'une parodie du « byzantinisme » des symbolistes, tel qu'il est par exemple défini chez P. Radiot, à l'occasion de la première « Exposition d'Art Musulman ». Afin d'expliquer la nouvelle sensibilité de son époque aux arts orientaux, Radiot évoque un vieux fond « byzantin » qui aurait imprégné l'Occident durant des siècles : « une sorte de « gauchisme », un ferment de croissance en grotesque et à rebours, endémique dans les vieux fonds d'Orient », s'oppose à une tradition de bourgeois pondérés, républicains, positivistes, amateurs d'œuvres réalistes et « solidement peintes ». L'Orient byzantin, dont on ne tarde pas à souligner l'influence sur l'esthétique médiévale occidentale, est alors synonyme d'indépendance révolutionnaire, anarchique. À travers lui, on promeut étrangement « le lâcher » et « l'emballement », l'ère du caprice, le triomphe de la marge, l'émancipation du détail contre le contrôle d'une raison centralisatrice. La « syntaxe serpentine » s'oppose à la raideur du carré, signe d'un art machiniste, démocratique, rationaliste, pressé et sec ; elle anime « l'art qui a le temps, qui rêve et cisèle avec grâce », les bijoux qui « deviennent les pétards de l'anarchie riche... ». Pour Paul Radiot, le byzantin « panégyriste » est proche du caricaturiste puisque son art repose sur « l'exaltation incohérente sur certains détails ». Dans les suites comiques des humoristes, l'auteur perçoit le travail décentralisateur des détails qui « cabotent » autour de la figure et lui donnent son sens. La référence à la tradition byzantine s'affirme ainsi explicitement comme le fondement d'un nouvel art, la promotion d'une sensibilité intuitive, la légitimation d'un regard égaré, errant, discontinu. Cette nouvelle esthétique paraît grimaçante et incohérente aux anciens regards, mais le byzantinisme contemporain « a au moins un appui maintenant, dans quelques peuples qui, pendant des dizaines de siècles, ont fait de ce déséquilibre *une méthode de voir, sinon de penser* »<sup>43</sup>.

En parodiant ce « byzantinisme » des Symbolistes, Jossot en assimile les principales caractéristiques et fait de la caricature une esthétique en soi : des lignes qui vibrent, des ondes

---

<sup>42</sup> Voir par exemple JOSSOT, « Extériorisation », *La Dépêche tunisienne*, 19 février 1913.

<sup>43</sup> RADIOT (Paul), « Notre byzantinisme », *La Revue blanche*, 1894, t. VI, *passim.*, pp. 111, 114, 117-121.

gondolées, des arabesques « tirebouchonnantes », tels sont les éléments qu'il tourne en dérision. C'est à partir des mêmes motifs qu'il constitue et revendique simultanément une nouvelle esthétique caricaturale. À l'époque où il fréquente les cercles symbolistes et expose au Salon des Cent avec Mucha et Grasset, ce bain idéologique mêlant anarchie, Orient, fantaisie grotesque et « syntaxe serpentine », le conduit probablement à ce trait virevoltant et aux couleurs stridentes.

Jossot n'a pas assimilé la leçon du classicisme dans le mouvement de sa contestation : son opposition à l'autorité de la tradition établie est frontale et l'artiste quête sa légitimité artistique dans le « byzantinisme » du Moyen Âge. Il ne trouve pas son cerne et ses aplats dans le style troubadour et chevaleresque de Millais ou de Jean Dampt, mais dans le livre de Kells, les évangiles d'Echternach, les commentaires du *Beatus de Liébana (1028-1072)* et les fresques de l'église de Tahull. Le caricaturiste se place sous le patronage exclusif de l'art médiéval faisant un tabou du modèle oriental et japonais. À la façon de Henri Charles Guérard<sup>44</sup>, il aborde pourtant le japonisme en satiriste, dans un art burlesque, clair et univoque. Dans son *Peintre de marines*<sup>45</sup>, le personnage sectionné ne montre que ses membres inférieurs et la vue est littéralement plongeante. La vague ne constitue plus le sujet principal comme chez Hokusai : on aperçoit un chevalet évoluer dans les airs en compagnie d'une mouette et les jambes du peintre confisquent toute l'attention du spectateur. Tandis que chez Beardsley le pastiche prend au sérieux les éléments empruntés à l'esthétique de l'estampe japonaise et les utilise de façon subversive contre ses aînés, Jossot tourne en dérision ces moyens plastiques. Dans la parodie du japonisme, le Français assimile cependant un langage et prend tout à fait au sérieux cette nouvelle expression satirique. S'inspirant de toute une tradition grotesque qui va de Breughel à Callot, en passant par Goya et Odilon Redon, il revendique alors la pleine légitimité artistique de la caricature : « À mon avis, une gueule tirée, tordue, déformée par la souffrance, la colère, le rire, ou la frayeur, est mille fois plus Belle malgré sa laideur, que la tête insipide et inexpressive de la Vénus de Milo »<sup>46</sup>. Par ce manifeste, Jossot revendique l'invention d'un art expressionniste propre à la caricature et que d'autres peintres, comme Gauguin, Matisse ou Picasso, ont d'ailleurs su assimiler dans leurs propres travaux.

Au-delà du contenu ou de la fonction vulgairement satirique de la caricature, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle y découvre un art. Toutefois, pour accéder à la noblesse artistique, le caricaturiste doit faire la preuve de sa capacité à contrôler ses passions, c'est-à-dire à donner une tournure socialement

---

<sup>44</sup> Voir *Henri Guérard 1846-1897*, catalogue d'exposition, Galerie Antoine Laurentin, par Marie-Caroline SAINSEAULIEU, janv.-avril 2000, Paris, éd. Galerie Laurentin, 1999. Collectionneur de lampes, cet artiste a aussi réalisé en trois dimensions des frises de masques, réalisées à partir de métaux de récupération. Suivant la même technique il a aussi créé des décorations humoristiques de serrures.

<sup>45</sup> Le catalogue du Salon des Cent où elle a été exposée en 1895 sous le n° 137 permet de restituer son titre véritable à cette estampe parfois intitulée *Le Rameur*.

<sup>46</sup> Lettre à Clément-Janin, INHA, déc. 1897. Ces idées ont été publiées dans *L'Estampe et l'affiche*, n° 10, déc. 1897. On peut comparer cette invective à celle que l'on trouve chez KOLNEY (Fernand), *Le Salon de Mme Truphot, mœurs littéraires*, Albin Michel, 1904, pp. 315-316 : « ... criez-leur qu'il y a autre chose que cela dans la vie, que Littré avec sa face de laideur effroyable, que Renan avec son masque adipeux, aux tombantes bajoues, où brillait le génie étaient, même au point de vue de l'enveloppe, autrement beaux que le Laocoon, le Discobole ou l'Apollon du Belvédère... »

acceptable à l'expression de son agressivité. L'épure décorative sera le sceau d'un entendement puissant qui ne cède point au plaisir sensuel de l'informe et de la déstructuration complète du motif dans les détails ornementaux. Au travers de ses pastiches artistiques Beardsley a fini par créer un grand art satirique. A force de parodier l'esthétique symboliste, Jossot a tenté de prouver qu' « on peut faire de l'art et du grand avec la caricature »<sup>47</sup>. Gauguin raconte dans *Oviri* qu'au moment de partir pour son second séjour à Tahiti en 1895, il a intentionnellement rassemblé des estampes de Hokusai, des lithographies de Daumier, de Forain, et la photographie d'une fresque de Giotto :

« Parce que d'apparences différentes je veux en démontrer les liens de parenté. Les conventions imposées par de maladroits critiques ou par la foule ignorante classeraient ces diverses manifestations d'art parmi les caricatures ou [choses de l'] art léger. Il n'en est rien pourtant. *J'estime que l'art est toujours sérieux quel qu'en soit le sujet ; la caricature cesse d'être caricature du moment même où cela devient de l'art* »<sup>48</sup>.

En transformant en documents visuels comparables le grand art aussi bien que « l'art léger », Gauguin ne remet pas seulement en cause la hiérarchie artistique. S'il reconnaît un intérêt artistique à la caricature, c'est dans un formalisme abstrait qui sépare totalement l'expression plastique de l'intention satirique. En désincarnant ainsi la caricature, il élude la question de savoir si, en accédant à la légitimité artistique, l'art caricatural se dépouille de sa malice et si, inversement, « l'art sérieux » devient malicieux en puisant dans l'art caricatural.

---

<sup>47</sup> JOSSOT, « L'affiche caricaturale », *L'Estampe et l'affiche*, n° 12, 1897.

<sup>48</sup> GAUGUIN (Paul), *Oviri, Ecrits d'un sauvage*, prés. Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 162.