



Jean Lorrain : de la caricature à l'*ekphrasis*, entre critique sociale et fascination de la déchéance

Victoria Ferrety Montiel
Universidad de Cádiz  

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.105450>

Recibido: 09/12/2025 • Aceptado: 23/04/2026

FR Résumé : Cette étude explore l'esthétique de Jean Lorrain à la lumière de la caricature et de l'*ekphrasis*, deux formes complémentaires qui structurent son rapport au réel. Chroniqueur et romancier de la fin-de-siècle, Lorrain transforme la caricature en un langage critique et poétique, révélant la duplicité du monde mondain qu'il observe. Ses collaborations avec des illustrateurs tels que Bottini ou Orazi témoignent d'un dialogue constant entre texte et image, où la satire visuelle se double d'une écriture picturale. Dans *La Maison Philibert* (1904), la déformation devient procédé esthétique et moral, servant à dénoncer les hypocrisies bourgeoises tout en exaltant la beauté artificielle de la décadence. Par une prose empreinte d'ironie et d'hallucination, proche des visions de Goya ou Redon, Lorrain élabore une véritable poétique de la déformation, où l'autoreprésentation et la modernité se rejoignent dans une quête ambiguë de vérité et de style.

Mots clés : satire graphique ; littérature fin-de-siècle ; modernité ; esthétique décadente.

ES Jean Lorrain: De la caricatura a la *ekphrasis*, entre la crítica social y la fascinación por la decadencia

Resumen: Este estudio explora la estética de Jean Lorrain a través de la doble influencia de la caricatura y la *ekphrasis*, dos formas complementarias que estructuran su relación con la realidad. Cronista y novelista del fin de siglo, Lorrain transforma la caricatura en un lenguaje crítico y poético que revela la duplicidad del mundo burgués que describe. Sus colaboraciones con ilustradores como Bottini u Orazi muestran un diálogo constante entre texto e imagen, donde la sátira visual se refleja en una escritura pictórica. En *La Maison Philibert* (1904), la deformación se convierte en un procedimiento estético y moral que denuncia las hipocresías burguesas al tiempo que exalta la belleza artificial de la decadencia. Mediante una prosa impregnada de ironía y de visión alucinada, cercana a Goya o Redon, Lorrain elabora una auténtica poética de la deformación, donde la autorrepresentación y la modernidad convergen en una ambigua búsqueda de verdad y de estilo.

Palabras clave: sátira gráfica; literatura finisecular; modernidad; estética decadente.

ENG Jean Lorrain: From Caricature to *Ekphrasis*, Between Social Critique and Fascination with Decadence

Abstract: This study explores Jean Lorrain's aesthetics through the dual lens of caricature and *ekphrasis*, two complementary forms shaping his relationship to reality. As a fin-de-siècle chronicler and novelist, Lorrain transforms caricature into a critical and poetic language, revealing the duplicity of the bourgeois world he depicts. His collaborations with illustrators such as Bottini and Orazi demonstrate a constant dialogue between text and image, where visual satire is mirrored by pictorial writing. In *La Maison Philibert* (1904), distortion becomes both an aesthetic and moral device, denouncing bourgeois hypocrisy while celebrating the artificial beauty of decadence. Through a prose infused with irony and hallucination, reminiscent of Goya or Redon, Lorrain develops a true poetics of deformation, where self-representation and modernity converge in an ambiguous quest for truth and style.

Key words: graphic satire ; Fin-de-siècle literature ; decadent modernity ; decadent aesthetics.

Sommaire : 1. Introduction. 2. Caricature et critique sociale. 3. *Ekphrasis* et fascination de la déchéance. 4. Conclusion.

Cómo citar: Ferrey Montiel, Victoria (2026). « Jean Lorrain : de la caricature à l'*ekphrasis*, entre critique sociale et fascination de la déchéance ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 41(1), 137-147. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.105450>

1. Introduction

Précurseur du « Pall-Mall semaine » publié dans *L'Écho de Paris* de 1890 à 1895 puis dans *Le Journal*¹, Jean Lorrain est sans nul doute l'écrivain et le chroniqueur français qui a bâti une grande partie de son œuvre sur la dualité de l'autoreprésentation. En effet, il se plaît à collectionner des pseudonymes et à créer des personnages à clef qui s'adressent à un public averti². À travers eux, il élabore un imaginaire qui lui permet une présentation de soi, lorsqu'il laisse circuler une multiplicité d'images, un kaléidoscope divers et contradictoire où les frontières du texte de fiction requièrent la conciliation et la participation de l'auteur implicite. Par ailleurs, la spécificité novatrice du Pall-Mall³, qui réside dans l'aspect oral qu'il introduit dans ses chroniques hebdomadaires, n'atténue en rien la virulence avec laquelle Lorrain brosse et condamne les mœurs et les personnages de la société contemporaine :

Mais le poète et le peintre se doublent chez lui d'un critique acerbe et paradoxal, prompt à saisir le ridicule des hommes et des choses à l'exprimer en de bouffonnes et macabres caricatures [...] qu'il se flattait de connaître, et dont il ne voulait voir [...] que les tares et les difformités, [il] apparaissait à travers ses articles comme le repaire des ruffians et des filles du monde entier, comme le paradis des grosses dames pavoisées et fracassantes et des vieux messieurs libidineux ». (Emanuel, *Le Petit Niçois*, 4 juillet 1906)

L'usage systématique des pseudonymes⁴ qu'il utilise à outrance⁵ devient chez lui la clef de voûte d'une expression narrative particulièrement libre, où la censure ne trouve aucune prise, faute de preuves tangibles qui pourraient l'incriminer. Bien qu'il devienne le chroniqueur le mieux payé⁶ de la Belle Époque, en dépit des apparences, il se révèle également être le critique d'art le plus redouté des milieux mondains auxquels il participe notamment avec une certaine allégresse. Comme le décrit Jean Dorsenne, lorsque Jean Lorrain disparaît :

[il] paya la rançon du polémiste. Tous ceux que vivant il avait fouaillés d'une plume cruelle, se vengèrent du satiriste défunt. Les calomnies, les médisances furent à profusion répandues contre celui qui était si terriblement craint, lorsqu'il rédigeait ses fameuses chroniques que personne n'a jamais égalées. (Dorsenne, 1927 : 4)

Cet amalgame qui oscille « de la fascination totale au mépris absolu »⁷ que Jean Lorrain suscite chez les lecteurs de ses chroniques s'explique par la diffusion de potins d'actualité croustillants et cocasses lorsqu'il signale les tares occultes accompagnées de surnoms ironiques et vexants souvent faciles à deviner, qui visent des notoriétés publiques et les « gendelettes » de son époque.

Cette maîtrise de l'occultation qui s'exerce dans les deux sens – de l'incursion de l'auteur, en tant qu'alter ego⁸, vers les personnages qu'il dissimule à l'aide de stratagèmes en tout genre – montre d'emblée que le pseudonyme et le masque jouent un rôle crucial dans l'ensemble de la production romanesque de Jean Lorrain. Parallèlement, la caricature littéraire semble également occuper une place privilégiée tant dans ses « Pall-Mall Semaine » que dans certaines caractérisations que l'on retrouve dans ses romans⁹ et nouvelles. Dans cette perspective, et en considérant l'émergence du masque¹⁰ particulièrement fécond à la fin de siècle dans l'œuvre de Jean Lorrain, comment ne pas établir la subtile frontière qui souligne l'imperceptible

¹ À partir de 1895, il quitte *L'Écho de Paris* et collabore dans *Le Journal* jusqu'à 1905. Il continue la publication des « Pall-Mall », puis les remplace par la section de « Poussières de Paris ».

² Comme le montre Sébastien Paré dans son article « Les avatars du Littéraire chez Jean Lorrain » : « Certaines personnalités littéraires en vue dans le tout Paris 1900 sont les figures de prédilection des virulentes moqueries de Jean Lorrain. Souvent le jeu onomastique camoufle mal la véritable identité des gendelettes visés par Lorrain, et les allusions, pour un lectorat connaisseur, sont quasiment transparentes. » (Paré, 2007 : 6).

³ Outre les « Pall-Mall Semaine » qui étaient des articles brefs portant sur des faits divers de l'actualité de la semaine, Lorrain « fut [...] l'un des premiers à découper ses romans en contes séparés construits de telle manière que tous s'enchaînent et que pourtant chacun d'eux se suffit à lui-même. Cette formule, combinaison ingénieuse de la nouvelle et du roman-feuilleton, il l'appliqua à presque toutes ses œuvres qui parurent ainsi au *Journal*. La plupart des autres quotidiens l'adoptèrent et aux environs de 1900, de nombreux romanciers s'en servirent heureusement » (Gauthier, 1935 : 372).

⁴ En les signant tout d'abord du pseudonyme Restif de la Bretonne qu'il devra par la suite modifier par Raitif à cause de l'usurpation du nom déjà existant et d'une plainte d'un de ses descendants.

⁵ Par exemple « Arlequine, Bruscombille, Zakouski, Satarello [et] le Cadavre » (Kyria, 1973 : 22).

⁶ Selon Thalie Rapetti « [à] compter de cette date et durant les dix années qui suivront, [que] Lorrain jouira d'un prestige qui lui assurera une grande liberté dans le choix de ses sujets : si la chronique, qu'elle soit mondaine, littéraire, artistique, dramatique ou plus rarement politique, continue d'absorber l'essentiel de son activité journalistique [...] » (2007 : 18).

⁷ « Dès le lendemain de ses obsèques, toutes les cuistreries éclopées, toutes les fausses dignités salonniers écorchées, tentèrent, en sourdine, de faire admettre que Jean Lorrain devenait hors la loi, qu'il ne méritait que le silence et, surtout, que ses écrits ne valaient que l'oubli – que son nom et son souvenir étaient une honte. » (Normandy, 1928 : 174).

⁸ On se réfère à l'écrivain Jean d'Arbos de *L'école des vieilles femmes*.

⁹ On peut citer, parmi d'autres exemples, la caricature de Guy de Maupassant dans *Très Russe*, ainsi que Liane de Nalie dans *Le Poison de la Riviera*, sans oublier les divers personnages aristocratiques présents dans *L'école des vieilles femmes*.

¹⁰ Consultez le roman *Histoires de Masques* (1900) de Jean Lorrain.

rapprochement entre le masque et la caricature littéraire¹¹, voire entre cette dernière et la caricature proprement dite ? En effet, le terme *masque* peut être interprété de diverses manières, allant de l'objet en carton, en soie ou en plâtre, aux portraits littéraires qui soulignent l'ambiguïté représentative d'un personnage. De la même manière, ces notions peuvent être renversées lorsqu'on évoque le terme de « caricature », ou « caricatura » (du latin populaire signifiant « charger » ou « exagérer »), qui met en avant l'exagération¹² dans un dessin ou une peinture. Introduit en français en 1740¹³ pour évoquer la notion de « charge », le terme est défini par Bertrand Tillier comme « une représentation révélant des aspects déplaisants ou risibles d'un sujet ou d'une situation, en en accentuant des caractères ou des détails choisis au préalable » (2005 : 16), dont « le dessein est de railler les comportements individuels ou les coutumes collectives » (2005 : 31). Au-delà de ces définitions, la caricature apparaît ainsi comme une forme d'expression hybride, souvent envisagée par l'historiographie comme un objet protéiforme et insaisissable¹⁴ (2007 : 13). À cet égard, il apparaît clairement que Jean Lorrain, en tant que chroniqueur¹⁵, nourrissait une véritable admiration pour les arts plastiques et décoratifs. Cette sensibilité se manifeste notamment dans son intérêt marqué pour des illustrateurs¹⁶ de renom tels que Bottini, Orazi, Marold et Mittis. Certains¹⁷ d'entre eux ont d'ailleurs contribué à magnifier son œuvre en illustrant de nombreuses éditions de luxe, ainsi qu'en concevant les couvertures de plusieurs de ses ouvrages¹⁸.

Cette complicité artistique n'exclut en rien la dimension critique et subversive propre à Jean Lorrain, comme en témoigne l'édition originale *Le Crime des riches* (1905), où il fustige avec une ironie mordante les hypocrisies sociales et morales de la bourgeoisie dans une tonalité résolument provocatrice qui s'étend jusque dans le choix de la couverture, illustrée par Manuel Orazi. Jugée trop suggestive, cette illustration fut totalement désapprouvée car elle représente un homme mûr tenant sur ses genoux une jeune courtisane dénudée, offrant ainsi une représentation frappante des rapports de pouvoir, de désir et de corruption que le roman s'emploie à dénoncer.

Cette censure révèle non seulement les limites morales de l'époque, mais souligne également la volonté de Jean Lorrain et de ses collaborateurs d'insuffler à l'œuvre une véritable portée subversive. La couverture fut d'ailleurs remplacée, la même année, par une version plus acceptable, dessinée par Albert Guillaume, signe évident d'une concession face aux pressions sociales et judiciaires.

Outre cet état de fait, le vif intérêt¹⁹ que Jean Lorrain porte aux arts graphiques se manifeste à travers de nombreuses chroniques et, plus largement, dans l'ensemble de son œuvre, témoignant d'une attention constante à la scène artistique de son temps. Il y valorise notamment le talent de certains caricaturistes²⁰ dont l'expression restait alors marginalisée par la critique d'art en raison de son caractère perçu comme transitoire²¹ ou mineur. Ainsi que l'observe Thalie Rappetti, « Lorrain accordait à la caricature un caractère sérieux et hautement estimable » (2009), car il y percevait une forme de synesthésie esthétique, c'est-à-dire une fusion entre plusieurs arts et sensations. Cette approche lui permettait d'apprécier la caricature non seulement comme un simple dessin satirique, mais comme un art capable de combiner le visuel, le symbolique et le critique. Si le XIX^e siècle constitue un moment clé marqué par l'essor de la caricature française et par les débuts de l'internationalisation de la presse illustrée amorcée dès les années 1840, comme le souligne Ségolène Le Men, ce siècle voit émerger un véritable « nouveau théâtre de l'humour ». Ce dernier est

¹¹ Il convient de souligner que la caricature littéraire n'est pas un procédé inédit, puisqu'elle était précédemment désignée sous le terme de satire graphique. À cet égard, on peut se référer à l'ouvrage de Champfleury, intitulé *L'Histoire de la caricature*, qui se déploie sur six volumes et couvre l'évolution de cet art, allant de l'Égypte ancienne jusqu'au XIX^e siècle.

¹² Selon le Larousse en ligne, la caricature est une « représentation grotesque, en dessin, en peinture, etc., obtenue par l'exagération et la déformation des traits caractéristiques du visage ou des proportions du corps, dans une intention satirique. »

¹³ Il apparaît pour la première fois dans la préface de « Quatre-vingts figures diverses » du peintre Annibal Carrache, publié à Rome par Giovanni Massani en 1646. En 1740, il est repris dans les *Mémoires et journal inédit du marquis d'Argenson*.

¹⁴ Les définitions de la caricature mobilisées ici s'appuient sur deux travaux de Bertrand Tillier : l'ouvrage collectif *Quand le crayon attaque. Images satiriques et opinion publique en France, 1814-1918* (2007), auquel il contribue, et son étude monographique *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000* (2005).

¹⁵ Grâce au format du « Pall-Mall Semaine », et en marge des critiques professionnels qui attaquent sa prétendue vision de l'art, Jean Lorrain parvient à se forger une certaine reconnaissance en tant que critique d'art, en publiant des chroniques de plus en plus artistiques. Comme le remarque Thalie Rappetti dans son article intitulé « Le portrait de Lorrain en Dorian Gray » : « Entre 1886 et sa mort, Jean Lorrain a produit près de cent cinquante textes sur l'art » (2009 : 121).

¹⁶ Ces illustrateurs étaient, dans certains cas, également peintres, affichistes ou caricaturistes, témoignant de la polyvalence artistique propre à la Belle Époque.

¹⁷ Ainsi, *Monsieur de Bougreton* (1897) bénéficia des illustrations de Marold et Mittis, dont les compositions graphiques prolongent l'étrangeté troublante et l'atmosphère vénéneuse du récit. Dans *La Maison Philibert* (1904), c'est Georges Bottini qui assura l'ensemble des dessins dans le texte comme hors texte, tandis que Manuel Orazi fut chargé de la couverture, offrant à l'ouvrage une unité esthétique où l'ironie visuelle rencontre le goût du détail. De même, les recueils *Ma Petite Ville*, *Le Miracle de Bretagne*, *Un veuvage d'amour*, ainsi que *Princesse d'Italie* (1898), furent illustrés par les précieuses aquarelles de Manuel Orazi, dont le style art nouveau et symboliste épouse admirablement l'imaginaire décoratif et sensuel de Jean Lorrain.

¹⁸ Dans cette perspective, le dialogue entre écriture et représentation visuelle peut également être envisagé à la lumière des phénomènes d'intermédialité, qui interrogent les transferts esthétiques entre littérature et arts visuels à la fin du XIX^e siècle. Plusieurs travaux récents ont d'ailleurs renouvelé l'analyse de ces dispositifs d'autoreprésentation chez Jean Lorrain, notamment autour des enjeux identitaires et performatifs liés à la figure du masque (Ferrety Montiel, 2023 ; Burin, 2020 ; Gougelmann, 2018).

¹⁹ Jean Lorrain figure au nombre des auteurs illustrés par la librairie parisienne Per Lamm, réputée pour ses éditions soignées.

²⁰ Parmi les grands noms tels que Villette, Rops, Granville, Capiello, Forain, Caran d'Ache et Hermann Paul, Jean Lorrain s'illustra particulièrement comme un véritable découvreur de talents, notamment celui de Sem. Voir *Jean Lorrain : Miroir de la Belle Époque* de Thibaut d'Anthonay.

²¹ À cet effet Émile Bayard remarque que : « Chaque génération, du reste, adopte une manière de caricature politique. Cette manière, relevant autant de la vie courante que de l'art, sombre en même temps que la génération qui la vit naître. Elle est aussi éphémère que les hommes qu'elle caractérisait » (1900 : 21).

étroitement lié à l'usage de la lithographie, qui devient une « arme redoutable » dans la presse satirique dès le début des années 1830. Celle-ci s'attaque d'abord à « la physionomie du bourgeois » avant de se tourner vers les scènes de mœurs.

Au regard de ces constats, il ressort également que dans le dernier tiers du XIX^e siècle le développement de la caricature s'inscrit dans un contexte de profondes mutations sociales et techniques car l'industrialisation atteint alors son apogée, tandis que les premières grandes structures de diffusion²² de masse se mettent en place et investissent progressivement l'espace public. Philippe Hamon décrit cette transformation à travers l'image d'un paysage urbain saturé de signes et d'images, où : « le badaud, le flâneur, sont appelés par la vitrine, la statue, la cérémonie publique qui promène ses icônes et ses insignes, l'enseigne, l'affiche politique ou commerciale illustrée placardée sur les murs de la ville » (2001 : 149). Dans ce contexte où le visuel envahit la sphère publique, la caricature s'impose comme un langage hybride, à la fois graphique et discursif. Edmond et Jules de Goncourt avaient déjà perçu cette évolution dans leur étude consacrée à Gavarni, soulignant que :

L'artiste mettra au bas de ses dessins toutes les phrases, les ironies, les blagues du dix-neuvième siècle. Et ce ne sera pas le moindre des étonnements de la postérité que tous ces tableaux soient des tableaux parlants, que toutes ces images aient une langue et une voix, et que le miracle soit renouvelé au bas de ses lithographies des paroles dégelées dans l'air, au dire du curé de Meudon. (Goncourt, 1873 : 271)

Les deux écrivains discernent ici, dans l'imbrication de la légende et de l'image, l'émergence d'un nouveau mode d'expression mixte, tout à la fois visuel et verbal, un principe que Jean Lorrain transpose dans son écriture critique et romanesque, où l'image devient mot et le mot, image.

De la presse écrite à l'œuvre romanesque, le support iconographique apparaît donc pour Jean Lorrain comme un véritable acteur médiatique, capable de capter l'actualité et de la transmettre avec un minimum de mots et de traits, à travers des scènes fondées sur la déformation. En effet, comme le remarque Lo Feudo : « L'image satirique occupe [...], une place non négligeable au sein d'une presse parisienne en plein développement qui impose de nouveaux moyens de transmission des idées et des connaissances » (Lo Feudo, 2013 : 313).

Dans cette perspective, nous proposons d'analyser comment l'esthétique de Jean Lorrain s'articule autour d'une tension fondamentale entre déformation et contemplation. À travers ses chroniques, ses romans et ses collaborations avec les caricaturistes, l'auteur met en œuvre diverses stratégies d'autoreprésentation, du masque et de la satire graphique afin d'élaborer une critique mordante de la société fin-de-siècle. Il s'agira ainsi de montrer comment son œuvre se construit sous la double influence de la caricature et de l'*ekphrasis*, dans un mouvement oscillant entre critique sociale et fascination pour la déchéance, où texte et image se confondent pour exprimer la crise de la modernité.

2. Caricature et critique sociale

Lorsque Charles Baudelaire écrivait dans *Les Curiosités esthétiques*²³ que « la caricature est double : le dessin et l'idée : le dessin violent, l'idée mordante et voilée » (1855 : 175), Champfleury, pour sa part, consacrait six précieux volumes à ce thème, intitulés *L'Histoire de la caricature*. Dans ces ouvrages, il développe l'évolution de la caricature à travers les siècles et explore le lien étroit qui unit chaque époque historique et sa représentation.

Bien que son propos fût clair, il souligne que « la caricature tient un rang très-bas dans l'histoire [et] que peu d'écrivains [se sont] préoccupés de ses manifestations » (Champfleury, 1865 : VII). Il avance même que la caricature est pratiquement « disparue en France [et qu'elle] semble morte » (*Ibidem*, VIII). En outre, il soutient que la caricature peut paraître « violente, injuste, taquine, hardie, turbulente, passionnée, menaçante, cruelle, impitoyable. Elle représente la foule [et] elle n'est significative qu'aux époques de révolte et d'insurrection » (*Ibidem*, VII-VIII). Dans ce contexte, il observe qu'en France²⁴ la figure du caricaturiste demeure quasiment inexistante du onzième jusqu'à la fin du XVIII^e siècle car elle est perçue comme « un art grossier, cynique, un art sans art » qui ne correspond qu'aux « sentiments de révolte d'un peuple qui se réveille » (*Ibidem*, X).

À la lumière de cette observation, il apparaît clairement que la démarche de Baudelaire et de Champfleury²⁵ présente de nettes similitudes, car tous deux ont cherché à redonner vie à certains caricaturistes français tombés dans l'oubli en raison du manque de reconnaissance dont ils souffraient. Comme le souligne Champfleury : « Le caricaturiste subit une partie de ces dédains. On le méconnaît, on le laisse dans l'isolement. À côté de lui la société facilite le chemin aux nullités peu dangereuses » (*Ibidem*, XIII). Sachant que

²² En 1830, la revue satirique intitulée *La caricature, politique morale et littéraire* est fondée par Charles Philippon, en réaction à la liberté de presse promise proclamée sous le règne de Louis-Philippe et la Monarchie de Juillet. Toutefois, cette liberté reste fragile : sous l'effet des lois de septembre 1835, qui instaurent une censure sévère après l'attentat de Fieschi contre le roi, Philippon est contraint de cesser la publication de la revue. Voir à ce propos *La Caricature et la censure sous la Monarchie de Juillet* de Madeleine Rebérioux (1984). Par ailleurs, entre 1880 et 1904, une nouvelle revue hebdomadaire, reprenant le titre de *La Caricature*, est publiée d'abord par la Librairie illustrée, puis par Eugène Kolb, et enfin par les frères Fayard. Elle est dirigée par Albert Robida, qui en assure la rédaction en chef.

²³ Il parut à titre posthume en 1868.

²⁴ Même si le terme de caricature apparaît en Italie aux alentours de 1600 dans l'œuvre d'Annibale Carracci, en Angleterre, William Hogarth (1697-1764) fut considéré comme le véritable précurseur de la caricature, comme objet de satire sociale car il exécuta un panorama de la société capitaliste et moderne britannique.

²⁵ On se réfère à l'ouvrage de Champfleury *L'Histoire de la caricature moderne* publiée en 1865.

le rôle des caricaturistes repose sur l'indépendance²⁶ de leur satire graphique, ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle qu'ils commencent à être pris au sérieux et à bénéficier d'une considération artistique, tant dans les revues de presse que de la part d'écrivains de l'époque, tels que Jean Lorrain, pour qui la liberté d'expression constituait une valeur essentielle. Par ailleurs, avec l'invention de la lithographie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, la caricature connaît en France un véritable essor, offrant aux artistes un terrain fertile pour expérimenter et diffuser leurs visions critiques et satiriques. Il n'est donc pas étonnant de relever une certaine affinité entre Lorrain et les caricaturistes de son temps, car tous partageaient un libre arbitre au cœur de leurs créations. De plus, ils convergeaient sur d'autres points, notamment une non-conformité face aux règles supposément établies de leur époque. Comme l'observe Lo Feudo :

La caricature joue un rôle fondamental. Elle devient l'une des formes d'expression du mécontentement du peuple, et son agressivité se « charge » d'une instance politique d'anéantissement du pouvoir établi en faveur d'un renouvellement radical de la société. Pendant cette période, la caricature possède des caractéristiques qui la connotent comme expression typiquement « populaire ». (2009 : 41)

Au regard de ces réflexions, il semble donc pertinent de considérer que Jean Lorrain et les caricaturistes honnissaient de la même manière la société contemporaine dans laquelle ils vivaient. Un exemple particulièrement révélateur se trouve dans une chronique de *Poussières de Paris*, où Jean Lorrain analyse les conséquences des caricatures de Sem²⁷ tirées de son album « Turf » :

[...] C'est la contemplation muette, secouée de petits rires, de tout le pesage évoqué par Sem dans son album le « Turf ». Ils défilent tous, les gros propriétaires et les entraîneurs, princes du paddock et rois de la cote, et c'est, silhouettés avec une verve bon-enfant et à peine caricaturale, les carrures et les maigreurs, dos voûtés ou les svelteness connues des hautes personnalités des courses ; leur tenue habituelle a même été saisie, le chiffonnage de leur cravate et la façon de porter en arrière ou en avant la jumelle ou la sacoche. Et c'est la barbe blanche et carrée de M. Aumont à côté du petit pardessus mastic de M. Edmond Blanc. Voici la canne de M. Abeille et le melon-cap de Morand, le pince-nez de Veil-Picard, la moustache et le pantalon tirebouchonné du baron Finot, la rose rouge de M. Schickler, les sourcils méphistophéliques de Rochefort, et les favoris en nageoires du baron de Rothschild, et c'est Pratt. Et c'est, démantibulé et ressemblant à crier, M. Ledat. *Dimanche 17 juin*. (Lorrain, 1902 : 300)

Dans ce passage, Jean Lorrain illustre comment la caricature opère dans un double mouvement : d'une part, la caricature est transgressive grâce à « la négativité critique de son trait » ; d'autre part, elle est consensuelle par l'usage des stéréotypes qui structurent ses représentations et capturent ainsi l'essence de son époque. En effet, l'image satirique s'inscrit dans des codes esthétiques et marchands, qui répond aux attentes des lecteurs, ce qui l'empêche de constituer un reflet fidèle des pratiques réelles. Elle puise sans cesse dans des motifs préexistants, les adaptant et les réinventant à chaque fois. Par ailleurs, ce qui est ici perçu comme une nouveauté à la fin du siècle répond à un « conformisme de l'imaginaire qui tend au fond à conserver le *statu quo* social » (Bellet, 1996 : 14).

Sem m'apporte les épreuves de son nouvel album. — Déjà en juin dernier, Sem avait remué le monde du pesage par son premier album. Paru la veille du Grand Prix, il portraicturait en les cinglant tous les gros bonnets et les habitués des courses, mais le trait était si sûr et la ressemblance saisie si frappante dans la déformation, que les victimes du caricaturiste ne crièrent pas ; mieux, ce furent les sportsmen épargnés qui réclamèrent. Le trait de plume de Sem consacrait, son ironie pour ceux qu'elle atteignait devenait de la gloire. C'est cette gloire qu'il distribue aujourd'hui dans « Paris-Trouville » à pleines poignées de sel et d'orties et les trente-trois planches de son nouvel album sont le défilé typique toutes les notabilités de plage et de pelouse du monde parisien... et c'est frappant à crier, le tremblement de doigt de tel habitué du pesage et son port de canne en discutant la cote avec tel autre bedonnant et replet, l'air d'un casoar. *Lundi 22 octobre*. (Lorrain, 1902 : 373)

À travers cette scène consacrée à Sem, Lorrain montre comment la chronique mondaine devient un espace de satire et de dévoilement, où la mise en scène du ridicule social remplace l'éloge des apparences. C'est précisément cette dimension que Guillaume Pinson met en évidence lorsqu'il souligne la portée de cette écriture satirique, en observant que :

sous la plume de Lorrain, la mondanité devient un défilé de personnages dont le paysage, tel un panorama, accentue les tares et dessine à la perfection les silhouettes grotesques. [...] Cette risible parade constitue en fait une parodie du genre de la petite chronique mondaine et de son motif récurrent : l'énumération des mondains, les belles toilettes, les réceptions, etc. Lorrain propose un *mundus inversus* de l'élégance fondé sur le défilé de déplorables physiologies. [...] (Pinson, 2008 : 308)

Cette analyse éclaire pleinement le dispositif critique de Jean Lorrain car la chronique mondaine devient, sous son écriture, une scène de travestissement où les apparences se fissurent et la vérité sociale se révèle dans toute sa vanité. En transposant dans le champ littéraire les procédés du dessin satirique, il transforme la chronique en un espace où se rejouent les tensions entre spectacle et vérité, entre représentation et

²⁶ En effet car « pour le gouvernement et ses partisans, en somme, la satire à voir – qu'il s'agisse du théâtre ou des images diffusées par les journaux et les feuilles volantes – représente dans son ensemble une menace infiniment plus inquiétante que la satire à lire. D'où la spécificité des mesures répressives qui la visent » (*Régner et al.*, 1996).

²⁷ Voir site web : <https://www.sem-goursat.com/>

dévoilement. Le grotesque, loin d'être un ornement stylistique, devient ici un véritable instrument de lucidité, permettant de dévoiler les contradictions d'une société fondée sur le culte du paraître.

À une époque où le XIX^e siècle consacre l'avènement d'une société bourgeoise régie par la publicité, la spectacularisation et les codes de représentation, Jean Lorrain perçoit mieux que quiconque l'emprise de l'apparence, et le rôle fondamental de la caricature dans la compréhension des nouveaux enjeux du visible et du paraître. Celle-ci constitue, selon l'expression d'Ernst Kris, « une arme sociale, destinée à démasquer l'outrecuidance des puissants et à tuer le ridicule »²⁸ (1978 : 237). En ce sens, la plume du chroniqueur agit comme un trait incisif car elle trace les contours d'une critique sociale où la satire graphique et la prose décadente s'unissent dans un même projet de démystification du réel et de dévoilement des illusions collectives.

Cette conception de la caricature, envisagée comme un instrument critique et herméneutique, rejoint celle que Cécile Guinand développe dans son étude *Roman et caricature au XIX^e siècle*. Elle rappelle que la caricature ne se réduit pas à une simple image comique ou déformée, mais engage un véritable travail d'interprétation de la part du spectateur :

La caricature naît d'une intention et, en retour, appelle une participation active de la lectrice et du lecteur en se présentant comme une image à déchiffrer. En cela, elle rejoint la phrénologie et la physiognomonie, pseudosciences qui ont établi les codes de l'analogie entre le physique et le moral. Les romanciers comme les caricaturistes se montrent souvent sceptiques quant au sérieux de telles théories, mais ne les mettent pas moins en pratique, souvent au service du comique. [...] Procédant de l'altération du corps, la caricature tient aussi aux habits et aux accessoires des personnages, lesquels sont, sur le modèle de la tradition allégorique, autant d'attributs satiriques qui participent à leur dégradation. (Guinand, 2020 : 385-386)

Cette précision vient confirmer que, chez Lorrain, la déformation n'est jamais gratuite car elle procède d'un regard analytique sur les signes visibles du social et du moral, que l'écrivain transpose dans un langage à la fois plastique et ironique. Elle éclaire également les procédés graphiques mis en œuvre dans les illustrations de ses textes, où les corps grotesques, les visages marqués et les accessoires outranciers ne relèvent pas du simple ornement, mais fonctionnent comme de véritables signes à déchiffrer. Héritières des traditions visuelles telles que la physiognomonie ou l'allégorie, ces représentations prolongent un imaginaire où le visible traduit le moral et le social, tout en servant un propos critique, souvent ironique sur les types, les mœurs et les figures marginales de la société fin-de-siècle.

Dans cette perspective, l'œuvre du caricaturiste et celle de Jean Lorrain apparaissent comme les deux versants d'une même esthétique du regard, car toutes deux fonctionnent à la manière de vases communicants, unies par un même esprit de satire et de désenchantement face au monde contemporain. Cette proximité esthétique se manifeste notamment dans certaines lithographies de Georges Bottini qui donne à voir un univers qui entre en résonance avec celui de l'écrivain : celui d'un Paris décadent peuplé de figures féminines ambivalentes, souvent des prostituées dont les représentations oscillent entre fascination et mépris social. Tantôt fatales, tantôt pathétiques, ces silhouettes cristallisent ce double regard critique et révèlent par leur stylisation et leur beauté altérée, les signes d'une société en voie de décomposition morale :

C'est le défilé un peu spectral et aguichant des élégances phtisiques, des chloroses fardées et des pâleurs, et des langueurs d'anémies, l'air de petites bêtes malfaisantes et malades, des petites prostituées de la place Blanche et de la Butte, Bérénice et autres petits calices de fleurs faisandées [...] Il y a là des insexuées et de fâcheuses androgynes, des bouches de proie et d'agonie, des morphinées, des éthéromanes et des buveuses d'absinthe, il y a de pauvres petites filles qui n'ont pas mangé de la journée, des pourritures naïves et des ferveurs émaciées de Lesbos, il y a beaucoup de pitié aussi dans tout ce vice, mais il n'y a pas de hideur. *Samedi 18 février*. (Lorrain, 1902 : 33-34)

Certes Bottini, et Lorrain, accordent tous deux une place centrale aux figures féminines marginales, en particulier aux prostituées, qui deviennent dans leurs œuvres bien plus que de simples objets de désir. Elles incarnent des figures d'excès, révélatrices des tensions et contradictions d'une société fin-de-siècle en crise morale et identitaire. Chez Lorrain, la prostituée apparaît comme un personnage ambivalent, à la fois victime et actrice, elle reflète les fantasmes masculins tout en révélant les symptômes d'un monde où les repères éthiques vacillent. Chez Bottini, cette figure tend au contraire à se spectraliser : théâtralisée et distordue, elle se partage entre grotesque et tragique et demeure toujours porteuse d'un malaise latent, condensant l'esthétique décadente d'une modernité perçue comme dégénéréscente :

Leur beauté de cimetière et de théâtre est le crime de Paris, mais elle en est aussi la parure et la fleur. Rats d'Opéra, lys du Rat Mort, pierreuses et diamanteuses, Bottini a silhouetté toutes ces filles-fantômes sur des fonds opulents et sourds allant du rouge de laque au rouge tan, fonds réveillés çà et là

²⁸ Dans *Psychanalyse de l'art*, Ernst Kris consacre un chapitre à la « Psychologie de la caricature » dans lequel il examine les apports de Freud à la compréhension des mécanismes psychiques à l'œuvre dans la production et la réception de la caricature. En effet, dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Freud se réfère à Kuno Fischer pour analyser les liens entre l'esprit et le comique. Dans son traité *Ueber den Witz (De l'Esprit, 1889)*, Fischer mobilise la caricature comme une forme intermédiaire, à travers laquelle s'expriment les mécanismes du comique. Selon lui, ce dernier, prend pour objet la laideur sous ses multiples manifestations : « se cache-t-elle, il faut la découvrir à la lumière de l'observation comique ; apparaît-elle peu ou prou, il faut la saisir et la révéler, afin qu'elle éclate au plein jour... Telle est l'origine de la caricature » (1889 : 45) ». Ainsi, Freud s'appuie sur cette conception pour montrer que le comique, et plus particulièrement la caricature, repose sur la révélation de la laideur et sur le jeu psychique qu'elle suscite (1905 : 11).

de bleus paon et de charme plutôt imaginé que vu dans la réalité, mais d'une tonalité savoureuse et savante. (Lorrain, 1902 : 33-34)

Cette connivence esthétique entre les deux artistes se traduit par une perception convergente de la société fin-de-siècle, partagée entre fascination pour la beauté artificielle et un profond désenchantement face à la modernité. Ainsi, les aquarelles²⁹ de Bottini ne se contentent pas d'illustrer l'univers de Lorrain, elles en prolongent la portée, en accentuant les contrastes et en donnant corps à un imaginaire où le grotesque côtoie le sublime, et où la figure de la prostituée cristallise les tensions morales, sociales et esthétiques de leur temps.

Cet art visuel, porté par des intentions similaires, se manifeste également dans l'édition de *La Maison Philibert* rééditée en 1904 par la Librairie Universelle, enrichie des lithographies incisives de Georges Bottini. À cet effet, Bouchot la décrit :

Elle est une forme de la peinture originale, reproductible et, par son essence, prime le burin, le bois, l'eau-forte, même soumise à des aléas nombreux. Plus que ces derniers, elle autorise les libertés de couleur et de dessin, à cause de sa facile pratique et de ses moyens restreints. (1895 : 9)

Grâce à la souplesse technique de la lithographie, cette collaboration donne naissance à un objet hybride, où le roman se situe à mi-chemin entre la littérature et l'art graphique. Ce type de production inclut naturellement la caricature, qui exploite pleinement les possibilités offertes par la lithographie pour servir une satire sociale et une politique percutante. Le style expressif de Georges Bottini prolonge ainsi le regard acéré de Jean Lorrain sur les marges sociales, et renforce la dimension critique du texte. Enfin, tout comme l'écriture de Lorrain, le trait de Bottini ne cherche pas à embellir, mais à révéler dans une esthétique résolument décadente les visages marqués, les corps fatigués, les gestes mécaniques du monde de la prostitution.

Texte et image se répondent ainsi dans une même volonté de dévoilement, accentuant la portée à la fois critique et satirique de l'œuvre.

Cette volonté de dévoilement et d'exploration des marges sociales se retrouve pleinement dans *La Maison Philibert*. Plus qu'un simple tableau naturaliste, le roman offre une plongée troublante au cœur d'un microcosme social souvent méconnu. Lorrain y brosse le portrait de Philibert Audigeon, ancien serrurier reconverti en proxénète, qui tient avec son épouse une maison close dans la banlieue d'Orléans. Sa rencontre à Paris avec le journaliste Jacques Ménard, alter ego à peine voilé de l'auteur, marque le point de départ d'un itinéraire à la fois intime et sociologique, où la prostitution devient le miroir des dérives morales et des tensions sociales de son temps. Le ton ironique laisse affleurer la violence d'un regard sans complaisance porté sur ce microcosme interlope, comme en témoigne l'extrait suivant :

Eh bien, mesdemoiselles, c'est là l'accueil que l'on fait au patron ? Vous vous conduisez comme des gamines. Quand je vous amène un monsieur de Paris, un journaliste ! Vous en avez un estomac ! Qu'écrira-t-il de vous dans les feuilles ? [...] En place, repos, mauvaises graines, et ayant frappé dans ses mains comme un maître de classe, faites comme chez vous, mais tâchez d'être convenable. J'ai l'œil sur vous. (Lorrain, 1904 : 41)

Par son ton autoritaire et son langage infantilisant, Philibert s'impose comme une figure de pouvoir, à la fois patriarcale et coercitive lorsqu'il s'adresse aux prostituées avec condescendance, en les qualifiant de « gamines » et qu'il adopte une posture d'éducateur, voire de surveillant, lorsqu'il frappe dans ses mains « comme un maître de classe ». Ce geste, chargé de symbolique, renvoie aux mécanismes de contrôle et de hiérarchie propres aux institutions sociales les plus normatives, et suggère que la maison close fonctionne comme un microcosme structuré par des rapports de domination et d'obéissance. Par cette mise en scène, Jean Lorrain dépeint avec acuité une microsociété fondée sur le contrôle et l'hypocrisie, tout en esquissant une critique mordante des faux-semblants d'une bourgeoisie plus préoccupée par les apparences que par les réalités sociales qu'elle engendre ou tolère. Cette double approche littéraire et graphique confère à *La Maison Philibert* une force singulière, lui permettant d'explorer les marges sociales non seulement par le récit, mais aussi par l'image, qui agit comme un miroir acéré et parfois déconcertant.

3. Ekphrasis et fascination de la déchéance

Dans d'autres cas, chez Jean Lorrain, la représentation visuelle du réel tend souvent à se détacher de la perception immédiate pour s'intérioriser, jusqu'à devenir mentale, voire hallucinatoire car elle procède d'une contamination réciproque entre image et texte, où la description cesse d'être mimétique pour devenir génératrice de visions. Cette dynamique donne naissance à une véritable iconographie littéraire, où l'écriture se substitue à la lithographie pour produire des visions plastiques et caricaturales. Cette approche sensorielle du réel prépare chez Lorrain une écriture de la vision, où la perception devient hallucination et l'*ekphrasis*, expérience de trouble et de fascination.

Deux chroniques offrent une illustration exemplaire : celle du 6 août 1899, consacrée à la description d'une morgue, et celle du 10 avril 1894 publiée³⁰ dans *L'Écho de Paris*, où Lorrain commente une lithographie

²⁹ À la galerie Kleinmann, l'exposition de Georges Bottini intitulée « Bals, bars, théâtres et maisons closes », présentée en 1899, réunissait une cinquantaine d'aquarelles qui donnent à voir l'univers bigarré et sensuel de la nuit parisienne.

³⁰ Elle parut dans le cinquième chapitre « Souvenirs », de *Sensations et Souvenirs*, publié à Paris en 1895 par la Bibliothèque Charpentier.

d'Odilon Redon intitulée *Un étrange jongleur*. Toutes deux témoignent d'une même poétique de la déformation, où la caricature et l'hallucination deviennent des modes d'accès privilégiés au réel. D'après Lo Feudo :

En fonction du développement d'une caricature considérée comme un moyen nouveau d'expression et de communication, on pourrait pousser la réflexion jusqu'à penser que l'image satirique, porteuse d'un rire oscillant entre terreur et hilarité, offre un véritable modèle pour les écrivains du XIX^e siècle. (2013 : 332-333)

Cette double approche, celle de la caricature comme mode expressif et comme structure narrative permet de comprendre comment Lorrain déforme le réel pour mieux en révéler la vérité morale. Sous la plume de l'écrivain, la mondanité devient un défilé de personnages dont le paysage, tel un panorama, accentue les tares et dessine à la perfection les silhouettes grotesques. Comme l'observe Guillaume Pinson :

Cette risible parade constitue en fait une parodie du genre de la petite chronique mondaine et de son motif récurrent : l'énumération des mondains, les belles toilettes, les réceptions, etc. Lorrain propose un *mundus inversus* de l'élégance fondé sur le défilé de déplorables physiologies. (Pinson, 2008 : 308)

Ce goût pour la déformation et la vision hallucinée s'exprime également dans la manière dont Lorrain convoque la peinture contemporaine pour traduire les tensions morales et esthétiques de son temps. Ainsi, à propos de la fresque de Willette, *Miserere*, il évoque un Paris spectral, théâtre de la déchéance et de la luxure :

Willette, dans sa fameuse fresque du *Chat-Noir*, intitulée *Miserere*, nous avait déjà montré ce Paris de luxure et de perdition, entraînant du haut de Montmartre toute une chevauchée de nudités fragiles et délirantes : cocottes haut troussées, premières communiantes, blanchisseuses éveillées, petites femmes pantalonnées de batiste et corsetées de satin noir ; tout le sabbat moderne de la prostitution se ruant à la curée de l'or. *Samedi 3 février*. (Lorrain, 1902 : 218)

Par cette vision presque apocalyptique, Lorrain érige la ville moderne en spectacle hallucinatoire, à la fois fascinant et repoussant où le réel s'y trouve transfiguré par l'imaginaire, et contaminé par la caricature et le fantasme.

Ce même processus est à l'œuvre dans d'autres chroniques, notamment celle du 6 août 1899 consacrée à la morgue, où la perception réaliste glisse vers une véritable expérience de la vision. En effet, la narration semble d'abord vouloir restituer fidèlement un espace concret, celui de la morgue, avant de glisser vers une perception déformée du réel : le lieu de la mort est aussitôt comparé à un musée de cire. Cette analogie transforme l'espace funèbre en une scène d'exposition³¹, où le tragique s'efface au profit de l'effet de spectacle. Ce déplacement opère une double mutation, d'une part, il banalise la mort en la réduisant à un objet de curiosité visuelle, d'autre part, il fige les corps dans une posture esthétique, en assimilant les cadavres à des statues ou à des gisants. Désacralisée, la mort devient pour l'écrivain un motif d'art, soumise au regard et à l'artifice. Ainsi, il y déploie une *ekphrasis* du malaise, où la précision descriptive chargée d'angoisse transforme progressivement la vision en expérience sensorielle car à mesure que la scène se déroule, le regard du narrateur se déforme et l'observation clinique cède la place à une perception hallucinée. Lorrain convoque alors l'univers pictural de Francisco de Goya, référence récurrente dans son œuvre, qui lui permet de transfigurer le macabre en vision artistique. La description des cadavres, des visages tuméfiés et des chairs congestionnées atteint une intensité plastique telle que le texte acquiert une véritable puissance caricaturale :

C'est un cauchemar. Bouffies, tuméfiées et noirâtres, les têtes apparues ont des faces de nègres, des faces congestionnées et huileuses, avec du sang coagulé dans les narines et d'atroces prunelles révulsées sous des paupières où on ne voit que du blanc. [...] Ce sont des cadavres d'étranglés, des chairs injectées qui évoquent des idées de supplices, des yeux jaillis de leurs orbites comme dans les plus horribles planches de Goya. (Lorrain, 1902 : 89)

Par l'*ekphrasis*, Lorrain fait de son écriture un instrument de picturalisation mentale, oscillant entre fascination esthétique et effroi existentiel. La référence à Goya agit comme un dispositif de transfiguration car elle déplace l'horreur sur le plan de l'art, et elle permet au narrateur de supporter symboliquement l'insoutenable. À ce titre, la réflexion de Sophie Spandonis sur l'*ekphrasis* dans l'esthétique décadente éclaire profondément cette démarche :

Primo, l'activité de Lorrain chroniqueur, invité aux vernissages, amateur de peinture plus que critique d'art au sens où il n'est pas un théoricien et se défend d'avoir une compétence technique en la matière. L'*ekphrasis*, dans ce cas, est description fidèle de l'œuvre d'art à des fins plus ou moins documentaires.

³¹ Il est essentiel de souligner qu'en France, sous l'Ancien Régime, la morgue jouait un rôle fondamental, considérée comme « le complément indispensable de l'état civil » pour le suivi des décès au sein des villages. Cette fonction, qui persista jusqu'à la fin du XIX^e siècle, illustre une réalité où, pour des motifs d'ordre public, la morgue se transformait en vitrine pour l'exposition des cadavres non identifiés ou non réclamés trouvés dans l'espace public. Son objectif principal était d'identifier les personnes décédées dans la métropole parisienne et de transmettre ces informations aux autorités judiciaires et policières, notamment à la préfecture de police. De plus, la police n'hésitait pas à mobiliser la presse populaire pour relayer ces informations, en publiant des « circulaires de justice » diffusées à des millions d'exemplaires. Ainsi, la morgue représentait le dernier recours pour ceux qui cherchaient un être cher disparu. À ce propos, consulter l'article de Bruno Bertherat « La mort en vitrine à la morgue à Paris au XIX^e siècle (1804-1907) ».

Secundo, l'aspect sociologique de la question. L'*ekphrasis* est un moyen de se positionner dans le champ littéraire et de déterminer son lecteur « modèle ». [...] Tertio, la question de l'artifice, abondamment agitée à propos de la décadence [...]. Soucieuse d'échapper à la réalité et de créer un univers artificiel, la décadence préfère en toute logique les diverses formes de la métamimésis à la mimésis réaliste. (Spandonis, 2003 : 203-204)

En fait, pour Lorrain, l'*ekphrasis* ne se limite pas à la simple transcription fidèle d'une œuvre car elle devient projection intérieure du regard, où le journaliste se fait voyant, substituant au réel une image mentale et symbolique. Cette évolution s'inscrit dans ce que Marie-Ève Thérénty identifie comme une mutation du regard journalistique à la fin du XIX^e siècle :

L'esthétique journalistique, essentiellement narrative sous la monarchie de Juillet et même encore sous le Second Empire, a inversé ses priorités [...] On retourne aussi en ce tournant de siècle à une forme de sensualisme, de confiance dans la perception des sens [...] (Thérénty, 2007 : 313)

Ainsi, chez Lorrain, l'*ekphrasis* devient un lieu d'expérimentation poétique où se nouent description, réflexion sur l'art et autoreprésentation. Par ce procédé, le chroniqueur explore la tension entre artifice et réalité, entre vision et hallucination. L'esthétique du grotesque et de la caricature omniprésente dans ces descriptions agit comme un filtre déformant qui exprime la peur à travers les visages. Inspirée de la tradition physiognomonique, cette déformation physique confère aux traits une valeur morale, faisant du visage le miroir des vices et des passions.

Cette poétique de la déformation propre à la caricature s'étend à d'autres textes, notamment à la chronique publiée le 10 avril 1894, dans laquelle Lorrain évoque la lithographie *Un étrange jongleur* d'Odilon Redon. Ici encore, il dépasse la simple *ekphrasis* critique pour devenir vision intérieure. Le jongleur, figure d'artiste exténué est décrit comme une incarnation de la souffrance créatrice :

Le jongleur, ébloui, épuisé sous le poids et l'éclat agonise et s'affaisse, toute sa face tiraillée demande grâce, son labeur surhumain est au-dessus de ses forces, et sous son front crispé un de ses yeux démesurément agrandi est prêt à jaillir de l'orbite [...] (Lorrain, 1895 : 213)

Aux prises avec des forces cosmiques, il incarne selon le chroniqueur « la déformation fatale, inéluctable, du cerveau humain en proie à l'idéal, la vérité rendue tangible de la folie mère de l'extase » (1895 : 214). À travers cette image, l'écrivain érige le jongleur en allégorie du créateur, être déchiré entre la quête de l'absolu et l'épuisement physique qu'elle suscite. La description, d'une grande densité sensorielle, confère à la scène une intensité dramatique et visuelle. Par la violence expressive des images « œil prêt à éclater », « comètes flamboyantes », « feu du ciel », Lorrain élabore une poétique de la déformation comparable à celles des caricaturistes où s'expriment la tension entre exaltation esthétique et déchéance charnelle. Le corps du jongleur devient le lieu d'une lutte entre l'élévation spirituelle et la chute matérielle, victime « de l'idéal même qu'il croit atteindre et qui l'anéantit » (*Ibidem*). Le texte se conclut sur une identification explicite du jongleur à Redon lui-même, présenté comme « la déformation du type humain la plus sinistre », artiste visionnaire dont les œuvres, peuplées de spectres et de créatures monstrueuses, semblent émaner d'un œil « éborgné par la lumière ». Par ce transfert, Lorrain confère à l'*ekphrasis* une dimension symbolique et réflexive : elle dépasse le simple commentaire critique pour devenir une méditation sur la condition de l'artiste moderne, déchiré entre l'élan créateur et la tentation de l'abîme.

Ainsi, de la morgue à Willette, de Goya à Redon, Lorrain compose une véritable poétique de la vision troublée, où la fascination pour la déchéance s'accompagne d'un vertige esthétique. L'*ekphrasis* n'est plus simple imitation, mais un acte de transfiguration car elle ouvre sur un espace mental où l'art, la mort et la folie se rejoignent dans une même expérience du regard. Qu'il évoque les cadavres de la morgue ou la figure du jongleur, Jean Lorrain explore la même dialectique du beau et du monstrueux. Dans ces trois chroniques, le réel se trouve transfiguré par une écriture hallucinée, qui fait de l'image le symptôme d'une âme moderne, déchirée entre l'aspiration à l'idéal et sa propre dissolution. Cette esthétique de la déformation, empruntant tour à tour à la caricature, à Goya, à Redon et à Willette, incarne l'un des paradoxes essentiels de la littérature décadente : miroir d'une conscience moderne en proie à la dualité du sublime et de l'abject, de la beauté et de la corruption.

4. Conclusion

L'œuvre de Jean Lorrain, à la croisée du journalisme, de la littérature et des arts visuels, se présente comme un laboratoire de la modernité fin-de-siècle, où se conjuguent le goût de la provocation, la fascination du déguisement et la quête d'une vérité esthétique par la déformation. Lorrain érige la caricature, le masque et l'autoreprésentation en instruments privilégiés d'exploration de soi et du monde contemporain. Dans ses chroniques comme dans ses romans, il déconstruit les apparences sociales et les figures convenues du pouvoir pour leur opposer des visages grimaçants, grotesques ou pathétiques, véritables révélateurs d'une humanité corrompue par ses propres illusions.

Cette poétique de la déformation, nourrie par la fréquentation des caricaturistes tels que Bottini ou Orazi, témoigne d'une profonde affinité entre l'écriture et l'image. Tous deux partagent le même geste critique, celui de « charger » la réalité pour en faire surgir la vérité morale ou symbolique. En transformant la chronique en caricature, et la vision en scène mentale, Lorrain réinvente la caricature sous une forme littéraire. À travers le rire, la laideur, l'excès ou la monstruosité, il parvient à dire ce que la représentation réaliste ne saurait exprimer : la décadence d'une société fascinée par le spectacle d'elle-même.

Ainsi, du masque mondain au grotesque de la morgue, du visage halluciné du jongleur à la prostitution sublimée de *La Maison Philibert*, se déploie une même tension entre l'artifice et la vérité, entre la fascination esthétique et la déchéance morale. Chez Lorrain, la caricature n'est plus seulement une arme satirique : elle devient une forme de connaissance, une voie d'accès à l'invisible et au tragique de l'existence. En transfigurant le réel par une écriture à la fois visuelle et hallucinée, Jean Lorrain s'impose comme l'un des témoins les plus lucides et les plus ambigus de la modernité décadente, où l'art, le masque et la dérision se confondent dans une même quête désespérée de création esthétique.

En érigeant la caricature en instrument de lucidité, Lorrain anticipe les interrogations de la modernité sur la fragmentation du moi et la crise du réel, et son œuvre, oscillant entre le rire et l'effroi, témoigne que la déformation n'est pas la négation du monde, mais la condition même de sa connaissance.

Cette mise en abyme de l'apparence, entre masque, lithographie et caricature, illustre combien, pour Lorrain, l'identité ne se révèle jamais pleinement. La caricature, loin de se réduire à une simple distorsion visuelle, devient un outil critique, par l'excès et la grimace, elle dévoile les tensions d'un être et d'une époque, ainsi que la théâtralisation d'une société en quête de repères esthétiques et moraux. Lorrain transforme la caricature en arme visuelle qui dénonce les excès sociaux, exacerbe les déformations du corps et met à nu la supercherie des apparences.

En exaltant l'artifice, Jean Lorrain fait de la déformation un véritable instrument critique. Son œuvre, située au carrefour du littéraire et du pictural, anticipe plusieurs interrogations centrales de la modernité, notamment celles qui concernent la fragmentation du sujet et la crise des représentations du réel.

À cet égard, René Wisner note que cette capacité à renouveler la chronique parisienne témoigne de son génie et de son influence durable :

Son talent raviva la chronique parisienne, qui se mourait. Jean Lorrain y déploya des audaces de plume et de langage, des trouvailles de mots et d'argot. Si être imité est une preuve de talent, il eut du génie, car depuis dix ans, presque tous les chroniqueurs imitent l'auteur de *Sonyeuse*. (*L'Action*, 11 juillet 1906)

Cette observation conclut idéalement notre étude en rappelant que Jean Lorrain ne se limitait ni à la littérature ni aux arts visuels, mais qu'il contribua à renouveler la chronique parisienne et le regard porté sur la modernité de son temps.

Références bibliographiques

- Anthonay, Thibaut d', (2005) *Jean Lorrain, Miroir de la Belle Époque*. Paris, Fayard.
- Argenson, Marquis de, (1979 [1857]) *Mémoires et journal inédit*, Tome II. Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint.
- Baudelaire, Charles, (1923 [1855]) « Curiosités esthétiques », *Œuvres complètes*. Paris, Louis Conard, Libraire-Éditeur.
- Bayard, Émile, (1900) *La caricature et les caricaturistes*. Paris, Delagrave.
- Bellet, Roger & Philippe Régner (dir.), (1996 [1991]) *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?* Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Bertherat, Bruno, (2017) « La mort en vitrine à la morgue à Paris au XIX^e siècle (1804-1907) » in Bertrand, Régis, Carol, Anne & Jean-Noël Pelen (dir.), *Les narrations de la mort* ». Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 181-196. DOI : 10.4000/books.pup.7228
- Bouchot, Henri, (1895) *La lithographie*. Paris, Librairies-Imprimeries réunies.
- Burin, Alexandre, (2020) « Monsieur, JE JOUE MON PERSONNAGE : Jean Lorrain, construire sa propre légende », *Savoirs en prisme*, Vol. 12, pp. 235-252.
- Champfleury, Jules, (1865) *Histoire de la caricature moderne*. Paris, Dentu.
- D'Anthonay, Thibaut, (2005) *Jean Lorrain, Miroir de la Belle Époque*. Paris, Fayard.
- Dixmier, Michel, Annie Duprat, Bruno Guignard & Bertrand Tillier, (2007) *Quand le crayon attaque. Images satiriques et opinion publique en France, 1814-1918*. Paris, Autrement.
- Dorsenne, Jean, (1927) *Jean Lorrain. Nouvelles littéraires*, 9 avril.
- Emanuel, Victor, (1906) *Le Petit Niçois*. 4 juillet.
- Ferrey Montiel, María Victoria, (2023) « Le masque objet et le masque du faux-semblant de Jean Lorrain », *Verbum, Analecta Neolatina*. Vol. 24, n° 1, pp. 163-186.
- Freud, Sigmund, (1905) *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris, Gallimard.
- Gauthier, Pierre-Léon, (1935) *Jean Lorrain. La vie, l'œuvre et l'art d'un pessimiste à la fin du XIX^{ème} siècle*. Paris, Lesot.
- Goncourt, Edmond et Jules de, (1873) *Gavarni, l'homme et l'œuvre*. Paris, E. Dentu, Libraire-Éditeur.
- Gougelmann, Stéphane, (2018) « En littérature, ils ont le sexe changeant : Jean Lorrain et l'émancipation des catégories de genre », *Romantisme*. Vol. 179, pp. 70-84.
- Guinand, Cécile, (2020) *Roman et caricature au XIX^e siècle. Poétiques réalistes entre Illusions perdues et Éducation sentimentale*. Genève, Librairie Droz. DOI : 10.47421/droz60356
- Hamon, Philippe, (2001) *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*. Paris, Librairie José Corti.
- Kyria, Pierre, (1973) *Jean Lorrain*. Paris, Éditions Seghers.
- Kris, Ernst, (1978) *Psychanalyse de l'art*, traduit de l'américain par Béatrix Beck et Marthe de Venoge, avec la collaboration de Claude Monod. Paris, Presses Universitaires de France.
- Le Men, Ségolène, (2011) *L'art de la caricature*. Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. Les arts en correspondance.

- Lo Feudo, Monica, (2009) *Jules Champfleury (1821-1889) : Littérature et caricature*. Thèse de doctorat.
- (2013) « Penser le rire au XIX^e siècle à travers les *Histoires de la caricature* » in Vaillant, Alain & Roselyne de Villeneuve (dir.), *Le Rire moderne*. Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 313-333.
- Lorrain, Jean, (1895) *Sensations et souvenirs*. Paris, Charpentier et Fasquelle.
- Lorrain, Jean, (1897) *Monsieur de Bougrelon*. Paris, Librairie Borel.
- Lorrain, Jean, (1900) *Histoires de masques*. Paris, Paul Ollendorff.
- Lorrain, Jean, (1902) *Poussières de Paris*. Paris, Paul Ollendorff.
- Lorrain, Jean, (1904) *La Maison Philibert*. Paris, Librairie Universelle.
- Lorrain, Jean, (2006) *Poussières de Paris*. Paris, Klincksieck.
- Normandy, Georges, (1928) *Jean Lorrain intime*. Paris, Albin Michel.
- Paré, Sébastien, (2007) « Les avatars du Littéraire chez Jean Lorrain », *Loxias*. N° 18. Disponible sur: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1924>. [Dernier accès le 15 mars 2025].
- Pinson, Guillaume, (2008) *Fiction du monde : de la presse mondaine à Marcel Proust*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».
- Rapetti, Thalie, (2007) *Jean Lorrain, Chroniques d'art 1887-1904*. Paris, Honoré Champion.
- Rapetti, Thalie, (2009) « Le portrait de Lorrain en Dorian Gray » in Walbecq, Éric & Jean De Palacio, *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, pp. 121-146. DOI : 10.4000/books.purh.1221
- Rebérioux, Madeleine, (1984) *La Caricature et la censure sous la Monarchie de Juillet*. Paris, Éditions du CTHS.
- Régner, Philippe, et al. (eds.) (1996) "Divsersification et limites de la satire" in *La Caricature entre République et censure*. Presses universitaires de Lyon, pp. 136-141. <https://doi.org/10.4000/books.pul.7799>
- Spandonis, Sophie, (2003) « De "paraphrase" en "hallucination" : réflexions sur l'*ekphrasis* chez Jean Lorrain » in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Écrire la peinture entre le XVIII^e et XIX^e siècles*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, pp. 203-214
- Thérenty, Marie-Ève, (2007) *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Tillier, Bertrand, (2005) *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris, Les Éditions de l'Amateur.
- Wisner, René, (1906) *L'Action*. 11 juillet.