

## « Monsieur, JE JOUE MON PERSONNAGE » : Jean Lorrain, construire sa propre légende

Alexandre Burin  
University of Durham

**RÉSUMÉ.** Cet article propose d'étudier les nombreuses représentations textuelles et visuelles de Jean Lorrain, chroniqueur et écrivain scandaleux de la Belle Époque. Lorrain a tout au long de sa carrière frayé avec ses héros, en jouant de manière systématique, dans son œuvre comme dans sa vie, sur la porosité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité. L'intense autoréflexivité qui caractérise sa production journalistique et littéraire permet de saisir la mise en place d'une subjectivité – voire d'un *ethos* auctorial – à une période où mise en scène médiatique et mystifications littéraires prolifèrent de manière prodigieuse. Cet article entend montrer que Lorrain participe activement à la construction de sa propre légende sur trois niveaux de représentation : le réel, le textuel et l'imaginaire.

**MOTS-CLES :** *ethos* auctorial, Jean Lorrain, mystification, métalepse, performance

### The Self-Construction of Jean Lorrain's Legend

**ABSTRACT.** This article explores the various textual and visual representations of *Belle Époque* scandalous writer and journalist Jean Lorrain. Throughout his career, Lorrain never ceased to associate with his fictional heroes; he also played with the blurring of the frontiers between reality and fiction in his oeuvre, as well as in his personal life. The intense self-reflexivity that runs through his journalistic and literary production helps us understand the development of a subjectivity – or even, an authorial *ethos* – at a time when media dramatisation and literary mystification proliferated. The aim of this article is to prove that Lorrain actively participated in the construction of his own legend through three levels of representation: real, textual and imaginary.

**KEYWORDS:** Authorial Ethos, Jean Lorrain, Mystification, Metalepsis, Performance

« Il était à la fois le peintre et le modèle de ses héros. Qui était vrai ? Qui était faux ? Le savait-il lui-même ? » (Rachilde, 1930 : 91) C'est par ces mots que Rachilde décrit son ami Jean Lorrain (1855-1906), chroniqueur et écrivain scandaleux de la Belle Époque, qui a tout au long de sa carrière frayé avec ses héros,

en jouant de manière systématique de la porosité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité dans son œuvre, mais aussi dans sa vie. L'intense autoréflexivité qui jalonne son travail nous donne l'occasion de découvrir les coulisses de la construction d'une subjectivité, voire d'un *ethos* auctorial, à une période où mise en scène médiatique et mystifications littéraires semblent proliférer de manière prodigieuse. Si l'auteur en littérature, intimement lié au concept de « sujet », est une invention de la modernité, alors Jean Lorrain l'incarne parfaitement<sup>1</sup>. Mais il l'incarne d'une manière trouble, en se positionnant constamment dans un champ qui se situe dans l'intervalle qui sépare réalité et fiction. L'enjeu est considérable : il s'agit bien là de construire sa propre légende. Ce que j'aimerais étudier ici, ce sont les représentations textuelles et visuelles de Jean Lorrain, à trois niveaux, « réel, textuel, et imaginaire ». Cette triple définition de la notion d'auteur est établie par José-Luis Diaz dans *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* : il y perçoit l'auteur réel (c'est l'homme saisi dans les biographies), l'auteur textuel (l'écrivain) et sujet textuel, et enfin l'écrivain imaginaire (l'ensemble des représentations de l'auteur) (Diaz, 2007 : 17-20).

L'image auctoriale impose ainsi trois types d'espaces : un espace de circulation (les objets, les discours, les coutumes), un espace de sociabilité, et enfin un espace de représentations qui est à la fois réel et symbolique (ou personnel et collectif), qui aide l'auteur en tant que sujet écrivant à structurer et construire son propre *ethos* auctorial. Le transfert du réel vers l'imaginaire, et vice versa, devient pour Lorrain un enjeu esthétique et symbolique – l'entreprise métaleptique de « transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation » (Genette, 2004 : 14) – mais aussi médiatique, puisqu'il vise à faire circuler de manière continue l'image de l'auteur dans le champ culturel et artistique de l'époque. Dans un discours, l'auctorialité – quelle soit littéraire ou non – consiste à penser les images de l'auteur dans ce même discours. C'est une entreprise assez complexe puisque l'auteur peut se manifester à travers de multiples aspects, comme le rappelle Éric Bordas : « l'auteur est [...] bien une *construction*, historique, sociale, littéraire, en un mot, culturelle » (Bordas, 2002 : 27). On verra ici que Lorrain lui-même participe activement à la construction de sa propre image, ou plutôt de ses propres images (celles d'auteur, de personnage, mais aussi celle de personnage d'auteur).

## Images de soi dans l'espace médiatique

Dès la fin des années 1880, la carrière journalistique de Lorrain bat son plein. Il quitte *L'Événement* pour *L'Écho de Paris* où il est chroniqueur

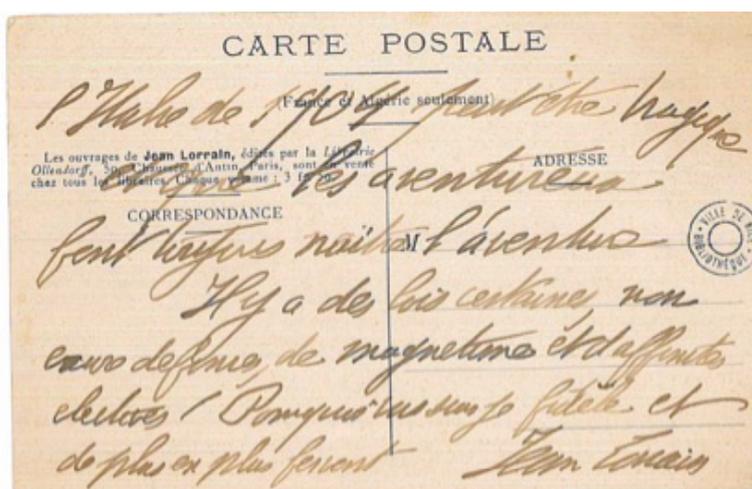
<sup>1</sup> Je fais ici allusion à l'idée que la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a vu la littérature devenir une haute valeur culturelle. Avec elle sont apparues de nouvelles responsabilités pour l'écrivain (Bénichou, 1996). Mais l'écrivain-journaliste n'est pas en reste, comme le rappelle Guillaume Pinson : « le siècle du "sacre de l'écrivain" était aussi celui, certes moins glorieux mais peut-être plus fondamental, de l'écrivain-journaliste, omniprésent à tous les niveaux de la culture » (Pinson, 2012 : 8).

littéraire et mondain ; il y a créé sa fameuse série des « Pall Mall Semaines », dans laquelle il encense et critique tour à tour les personnalités et artistes du moment. Il rejoint en 1895 *Le Journal* où il connaîtra sa plus grande popularité. En effet, c'est à cette période que Lorrain est considéré comme le journaliste le mieux payé de la Belle Époque. Mais Lorrain est aussi un écrivain prolifique de la mouvance décadente, à qui l'on doit entre autres les recueils de nouvelles *Histoires de masques* (1900) et *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902), les romans *Monsieur de Bougrelon* (1897), *Monsieur de Phocas* (1901), *Les Noronsoff* (1902) ou encore *La Maison Philibert* (1904), ainsi que de nombreux volumes de poésie, du théâtre et autres recueils de chroniques. En tant qu'écrivain-journaliste, il est un expert des techniques modernes de communication et de promotion, qu'il applique autant à ses contemporains qu'à lui-même (il participe indirectement au *theatrum mundi* qu'il ne cesse de dénoncer). Le public le connaît déjà – que ce soit à travers ses livres signés de son nom ou ses chroniques signées de l'un ou l'autre de ses pseudonymes – *via* son exposition presque quotidienne dans les médias, en tant qu'auteur écrivain-journaliste. En fait, sa position première de journaliste lui permet de construire une identité auctoriale *a priori*, dans la presse et les rassemblements publics, une position qui peut être définie par le terme « *ethos* préalable » de l'auteur : c'est la réputation, « l'image préexistante du locuteur » (Amossy, 1999 : 155). Jean Lorrain, parce qu'il est une figure publique importante, est toujours perçu comme la représentation de l'auteur spectaculaire à travers différents médiums, qu'ils soient textuels ou visuels. Sa littérature négocie sans cesse entre fiction et réalité, notamment au travers d'une structure de l'auteur émergeant d'une relation entre *ethos* « préliminaire » et *ethos* « présent », soit les images de soi présentées par l'auteur.

À la Belle Époque, la presse mondaine peut se caractériser comme le lieu où la représentation de la vie mondaine émerge en tant que spectacle et comédie sociale. Durant cette période de sociabilité médiatique, les pratiques mondaines deviennent normalisées et sont, dans le même temps, rendues publiques. En ce sens, chaque mouvement et chaque attitude deviennent une stratégie de réclame et d'autopromotion. Dans *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Guillaume Pinson explique que « la presse incarne le règne de l'apparence mondaine, publicisée à outrance, éclatée, étalée. Contre cette réalité de surface, morcelée, la "réalité" du roman, ce n'est peut-être pas tant l'au-delà que l'en-dessous de la représentation médiatique » (Pinson, 2008 : 197). Ainsi, pour schématiser, on se rend compte que l'espace médiatique est tout imprégné de littérature – et vice versa. L'hypothèse sociocritique d'un « romanesque généralisé » (Pinson, 2008 : 8-9) dans le discours social de la Belle Époque indique que les écrivains-journalistes ne reconnaissent pas nécessairement de séparation entre l'information et l'invention dans l'espace du journal. Il n'est donc pas surprenant de remarquer que Jean Lorrain profite de ces frontières perméables pour participer de manière active à la construction de son image d'auteur. Sous plusieurs formes, l'identité auctoriale de Lorrain est omniprésente ; elle participe au récit comme si l'auteur se projetait délibérément dans l'espace textuel selon diverses méthodes qui ne concernent pas seulement la question du style.

Grâce à sa position d'écrivain-journaliste, Lorrain dissémine constamment sa propre *persona* – ou plutôt, ses propres *personæ* – dans l'intégralité de son œuvre. Ainsi, il contrôle son récit sur trois niveaux qui semblent tous négocier les uns avec les autres : le réel, le textuel, et l'imaginaire<sup>2</sup>.

238



Figures 1 et 2 : carte postale promotionnelle de la Librairie Ollendorff, Jean Lorrain, 1904, BMVR de Nice, Bibliothèque Romain Gary, MS.449, reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque Romain Gary de Nice.

Bien que Lorrain communique principalement à travers l'écrit, les diverses représentations visuelles de l'écrivain-journaliste circulent aussi de manière régulière dans la presse. Dans un contexte de portraitomanie généralisé, ces représentations ont une valeur signalétique. On peut le voir par exemple dans l'Album Mariani<sup>3</sup>, où Lorrain devient l'« enjeu d'une transaction, à l'intersection

2 La fonction auctoriale est complexe. Selon Diaz, ces trois instances (réelle, textuelle et imaginaire) « ne cessent de se recouper : il s'agit de trois strates *virtuelles* superposées, qui forment la réalité stéréoscopique de l'*espace-auteur* » (Diaz, 2007 : 17).

3 Parus entre 1897 et 1925, les albums Mariani forment 13 volumes qui présentent chacun 75 à 80 personnalités sous forme de vignettes rassemblant de manière systématique une notice biographique, un portrait gravé et des lignes autographes écrites à la gloire du vin Mariani, signées par la célébrité représentée. Si l'entreprise de réclame engagée par Mariani recherche constamment les personnalités en exposition, il faut rappeler que ces dernières cherchent aussi bien souvent à s'exposer dans les médias afin d'y rencontrer un public. En effet, la grande variété

de la réclame et de la biographie » (Wrona, 2012 : 40). Si les fins de l'album sont bien entendu commerciales, il est intéressant de constater qu'une telle plateforme crée aussi un nouveau type d'espace de représentation, tridimensionnel : le portrait écrit et le portrait photographique, mais aussi le fac-similé d'autographe qui, tout en faisant la promotion du vin Mariani, s'attache à figurer la personnalité de son auteur. La créativité des artistes invités est presque toujours convoquée : dans ce laboratoire de production commerciale et artistique, les poètes écrivent des vers – c'est le cas de Lorrain<sup>4</sup> –, les compositeurs des partitions, les peintres dessinent, etc. À l'hybridité sémiotique du portrait vient donc s'ajouter, dans les albums Mariani, l'hybridité créative du représentant et du représenté. Ce genre de livre publicitaire offre ainsi aux artistes la possibilité de participer à leur propre représentation, dans un espace de production entre réclame et biographie qui n'est pas si éloigné de l'espace fragmenté du journal dont Lorrain est si familier. Il comprendra d'ailleurs très rapidement la valeur symbolique de ces représentations, et en abusera. Lorrain semble ainsi utiliser son image symbolique d'auteur comme identité propre. Ainsi dans le texte « Une aventure », repris dans le volume *Pelléastres* (1910), qui relate un voyage en Italie en pleine révolte anarchiste, Lorrain est pris dans un guet-apens qui l'envoie au poste de police. Ses seuls papiers d'identité : « une carte postale sur laquelle est mon portrait avec la nomenclature de mes œuvres et mon nom, et je dis qui je suis » (Lorrain, 1909 : 284) [figure 1]. Son identité auctoriale, c'est ce qui le définit en tant qu'homme, ici au moins, autant qu'un passeport<sup>5</sup>.

### Glissements métaeptiques du personnage d'auteur

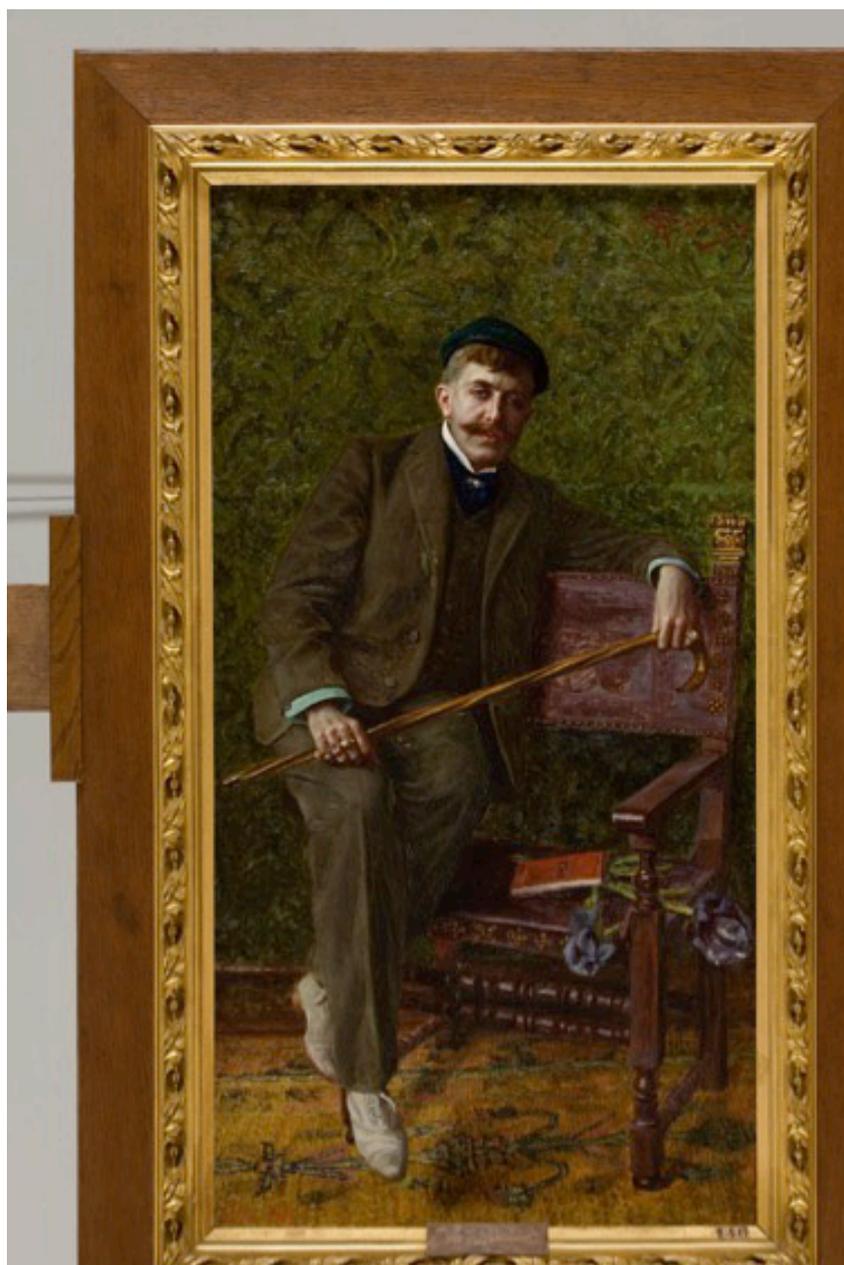


Figure 3 : Sem (Georges Coursat), caricature de Jean Lorrain, collection particulière, domaine public.

des signataires semble témoigner de l'importance de la figuration de l'individu et des pratiques biographiques chères au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle renvoie aux stratégies commerciales établies par le développement d'un certain marché du portrait, dont la reproduction dans la presse participe directement d'une logique de démocratisation de l'image publique d'une personnalité. Mariani l'a bien compris, et opère à travers ses albums un détournement des pratiques biographiques à des fins purement commerciales.

4 Il écrit ainsi : « Le vin Mariani / Effroi de la neurasthéni / e, au poète rajeuni / Fournit la rime à l'infini » (Mariani, 1897).

5 Sur l'idée de littérature comme passeport, voir le texte de Susan Sontag intitulé « The World as India: The Saint Jerome Lecture on Literary Translation » (2008).



**Figure 4 :** Angelo Garino, *Portrait de Jean Lorrain*, 1901, huile sur toile, 95,2×50,4 cm.  
Collection Les Pêcheries, Musées de Fécamp. Legs Mme Pauline Mulat-Duval,  
mère de l'écrivain, 1927. Inv. FEC.152 © cliché Imagery,  
reproduite avec l'aimable autorisation des musées de Fécamp.

La littérature de Lorrain offre aussi de nombreux exemples de représentation exagérée de l'auteur. Il a déjà été établi que les héros des romans *Monsieur de Bougreton* (1897), *Monsieur de Phocas* (1901) et *Les Noronsoff* (1902) se présentent tous en tant qu'avatars de Lorrain à diverses périodes de sa vie<sup>6</sup>, ce qui fait dire à Ernest Gaubert que

<sup>6</sup> Sur ce point, voir l'ouvrage de Philip Winn intitulé *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain, le héros fin de sexe*, Amsterdam, Brill Rodopi, 1997. Il y dresse un parallèle entre Lorrain et ses trois grands romans : *Monsieur de Bougreton* (bien que le héros de ce dernier semble plus être

[c]ertains critiques ont voulu, par conscience professionnelle, séparer l'homme de son œuvre. Pour M. Lorrain cette scission est inutile, maladroite, injuste. [...] cet homme a frayé avec ses héros, il les a aimés ou combattus ; mais rien de ce qu'il a écrit n'est un jeu de son imagination ; qu'il les ait connus ou qu'il les ait rêvés, M. Jean Lorrain a souffert pour ou par ses personnages. (Gaubert, 1905 : 51)

Les héros de Lorrain grandissent avec l'auteur et vice versa. Ils représentent aussi un instantané de l'auteur en tant que sujet-écrivain à un moment de sa carrière ; pour Lorrain, « l'exercice littéraire est un champ d'expériences fantasmagiques où l'écrivain affronte, par simulacres interposés, la question de son identité » (Diaz, 2014 : 25). Ainsi Allain Mauriat dans *Très Russe* (1886) et Mario Néras dans *Le Tréteau* (1906) renvoient tous deux l'image d'un jeune poète épris d'une muse (en l'occurrence Julia, avatar de Judith Gautier, premier amour de Lorrain, dans *Très Russe* ; Linda, avatar de Sarah Bernhardt, pour qui Lorrain a écrit quatre pièces en vain, dans *Le Tréteau*), alors que Jean d'Arbos dans *Le Poison de la Riviera* (1992) et Jacques Ménard dans *La Maison Philibert* représentent tous deux l'auteur ou/et le chroniqueur confirmés, à la fin de la carrière de Lorrain. Bougreton est ainsi décrit comme un « cadavre peint, corseté, maquillé et cravaté » (Lorrain, 1898b : 23) et Noronsoff comme un « cadavre vernissé, fardé et peint » (Lorrain, 1926 : 360). Ces descriptions font directement écho aux caricatures de Lorrain que l'on retrouve dans la presse, notamment celles réalisées par Sem [figure 3], Cam, Félix Vallotton ou encore Ferdinand Bac. Il est souvent représenté à l'image de ses héros : grimé, corseté, portant de nombreuses bagues à ses mains. Jean de Fréneuse – alias Monsieur de Phocas – est décrit comme « étroitement moulé dans un complet de drap vert myrte » (Lorrain, 1901 : 2) et il semble surgir du tableau de Lorrain par Angelo Garino tout autant que de la couverture originale de *Monsieur de Phocas* par Géo Dupuis [figure 4]. Comme Baudelaire, Lorrain accordait à la caricature un caractère sérieux et hautement estimable. Il fut, lui aussi, un grand admirateur de Hogarth, Goya et Daumier. Dans le chapitre « Le Guérisseur » de *Monsieur de Phocas*, Lorrain les appelle « les grands déformateurs » du réel (Lorrain, 1901 : 90). Ce sentiment d'exagération de soi chez Lorrain, que l'on peut donc assimiler à la pratique de la caricature, est bien expliqué par Henry Bataille dans *La Renaissance latine* (15 juin 1902) et cité par Gaubert : « Il s'exagère. Il a aimé créer des fantômes à ses diverses images. Il a voulu s'incarner dans des types [...] » (Gaubert, 1905 : 58). Comme on le verra, ceci s'applique autant à sa littérature qu'à sa propre vie.

Ces glissements métaaléptiques sont tout aussi présents dans le reste de la production littéraire de Lorrain : ils oscillent tantôt avec une identité de journaliste, tantôt avec une identité d'auteur. L'identité auctoriale de Lorrain dans la presse et en dehors reflète parfaitement l'espace mouvant et fragmenté que propose ce même médium. Un tel espace pousse Lorrain à y faire constam-

fondé sur Barbey d'Aurevilly), *Monsieur de Phocas*, et *Les Noronsoff*. On pourra aussi se référer à l'article de Sébastien Paré, « Les avatars du Littéraire de Jean Lorrain » (2007)

ment sa propre promotion et construire ainsi sa légende entre fiction et réalité. Le journaliste encense le romancier et vice versa. Les *Histoires du bord de l'eau* (1895), par exemple, évoquent sans détour les « Pall Mall Semaines » de Lorrain, qui développent une esthétique du reportage, comme Marie-Ève Thérénty l'a justement remarqué : « à travers les "Pall Mall", le lecteur suit au jour le jour Jean Lorrain dans ses pérégrinations mondaines et marginales à travers la ville » (Thérénty, 2005 : 193). Les textes d'*Histoires du bord de l'eau*, colligés à la fin du volume *Un démoniaque* (1895) – lui-même texte d'ancrage à *Monsieur de Phocas* –, sont tous interconnectés dans une narration progressive. La première vignette intitulée « Chez Guilloury » introduit Lorrain comme narrateur et personnage principal de cette histoire fragmentée (« Monsieur Jean »), dans laquelle toutes les vignettes donnent une impression d'instantanéité. Le narrateur s'entretient avec le cabaretier Guilloury, ils échangent des histoires ; la narration se tisse à travers ces échanges et les différentes vignettes qu'ils produisent. À un moment donné, le narrateur reçoit une lettre anonyme qui apporte un sens d'autoréflexivité au texte. En effet, elle établit Monsieur Jean comme Jean Lorrain, écrivain-journaliste de la série *Histoires du bord de l'eau* :

Monsieur,

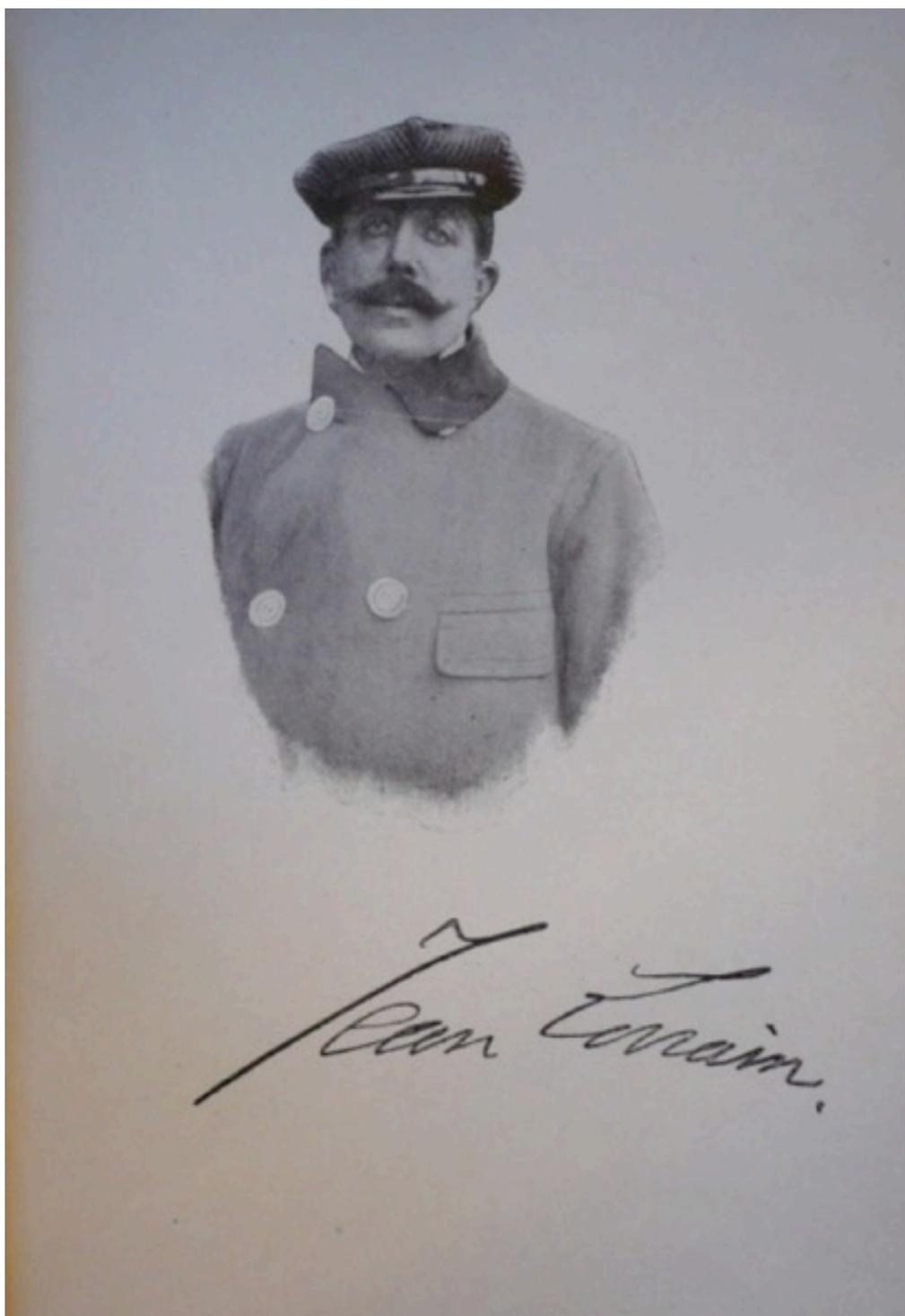
Dans un de vos derniers contes intitulés : *Histoires du bord de l'eau*, vous mentionnez la rencontre d'un fiacre stationnant la nuit sur les berges de la Seine et servant à transporter un cadavre de femme. Vous avez eu soin de décrire les bandes de papier collées sur les numéros des lanternes et sur celui de la caisse du fiacre ; vous avez même raconté l'aventure en argot pour donner plus de réel à la chose, comme si c'était là un conte fantastique, presque incroyable, un fait tout à fait rare, convaincu sans doute d'avoir fait là une belle découverte [...]. (Lorrain, 1895 : 295-6)

Lorrain invente ici un courrier de réclamation reçu de la part d'un lecteur anonyme qui, dans le même mouvement, devient narrateur intradiégétique, histoire elle-même imbriquée dans les *Histoires du bord de l'eau*. En plus de fournir de nouveau à Lorrain la possibilité de brouiller les frontières entre réalité et fiction, elle permet une mise en abyme du récit dans ce qui semble être une série de textes imbriqués dans un univers hybride, entre imaginaire médiatique, fiction et réalité. Il y exhibe les procédés d'énonciation<sup>7</sup> ; ce faisant, Lorrain appose une forme d'autorité à sa production littéraire. Dans ces cinq textes, l'*ethos* du

7 Le personnage de Guilloury, ce « cabaretier-brocantier [qui] était un littéraire » (Lorrain, 1895 : 269), un temps l'assistant de Poulet-Malassis (le célèbre éditeur de Baudelaire), semble lui-même constituer la métaphore du processus d'écriture de Lorrain. Si l'idée de brocante suggère l'accumulation d'objets de seconde main, son association avec le cabaret comme lieu de rencontre établit le commerce de Guilloury comme un espace de production et d'échanges de discours qui vont directement influencer l'écrivain-journaliste. Cet assemblage d'histoires, glanées dans des lieux troubles et retravaillées, va alors se retrouver dans l'œuvre littéraire de Lorrain, héritée du fantastique urbain de Baudelaire.

narrateur, l'*ethos* auctorial et l'image de l'écrivain-journaliste sont tous mis en relation. Ils convergent tous vers la même figure éclatée qu'est Jean Lorrain – qui lui-même déclarait : « les écrivains sont des hystériques littéraires » (Lorrain, 2006a : 9).

Il n'est pas rare que Lorrain cite son propre nom et sème des indices quant à son identité dans l'ensemble de son œuvre. Par exemple, dans *Les Noronsoff*, un personnage secondaire s'écrie : « dans le récit que vous prêtiez l'autre jour à votre ami de Germont dans les Propos d'opium (car, mon Dieu ! oui, j'ai l'honneur d'être un de vos lecteurs assidus) » (Lorrain, 1926 : 43). Le titre « Propos d'opium » désigne une série de nouvelles ajoutées à la première édition des *Noronsoff*, alors intitulée *Coins de Byzance. Le Vice errant*. Le lecteur se réfère directement à Lorrain l'écrivain-journaliste à travers le titre de la série, qui implique à la fois dialogues rapportés et activités périphériques, la recette journalistique et littéraire de l'auteur. Dans la pièce de théâtre *Hôtel de l'Ouest... Chambre 22* (1905), un personnage s'exclame : « Mais c'est de la littérature ces rats d'hôtel ! ça n'existe que dans les chroniques de Jean Lorrain », et un autre de renchérir « pour la clientèle du *Journal...* » (Lorrain, 1905 : 24). Cette stratégie auctoriale d'auto-citation, largement héritée du journal, renforce donc inflexiblement ce brouillage des frontières entre écriture journalistique et écriture fictionnelle. L'écriture référentielle et métaleptique de Lorrain offre toujours la possibilité d'un métadiscours. La question de la présence de l'auteur dans le texte participe donc bien à la construction de l'*ethos* auctorial de Lorrain. Genette compare le terme *métalepse* à « une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (Genette, 2004 : 14). Chez Lorrain, cette manipulation est d'autant plus frappante que l'écrivain se projette autant chez le narrateur que les divers personnages qui hantent son texte. Cette projection retourne à l'expéditeur lorsque le texte fait référence à « Jean Lorrain » comme autorité externe, comme on vient de le voir. L'auteur demeure malgré tout « l'instance souveraine qui décide de cacher ou d'exhiber les coulisses de la fiction [...]. Lui seul décide de la porosité ou au contraire de l'étanchéité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité » (Bokobza Kahan, 2009). À ce titre, l'exemple de *La Dame turque* (1898) de Lorrain est frappant.



**Figure 5 :** *Jean Lorrain en tenue de chauffeur*, frontispice de *La Dame turque*, Paris, Nilsson/Per Lamm, 1898, domaine public.



**Figure 6** : Jean Lorrain, mimant l'agonie d'un guerrier celte chez Sarah Bernhardt, vers 1895, collection particulière, domaine public.

Publié par les éditions Nilsson/Per Lamm en 1898, ce roman illustré décrit l'idylle d'un chauffeur nommé Jean et d'une femme. Le frontispice de *La Dame turque* montre une photographie de Lorrain qui pose en uniforme de chauffeur [figure 5]. La ressemblance avec les photographies du personnage principal est troublante<sup>8</sup>. Quelques années avant le couple Willy et Colette – Willy, dans *En bombe* (publié par les mêmes éditions Nilsson/Per Lamm en 1904), pose pour le personnage principal et Colette pose pour toute la série des Claudine –, Lorrain vient encore troubler les frontières entre réalité et fiction. Jean Lorrain

<sup>8</sup> Cette ressemblance a été relevée par plusieurs chercheurs. Voir Paul Edwards, « Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/Per Lamm et Offertstadt Frères) » (Edwards, 1999) et « Lorrain et l'illustration par la photographie » (Edwards, 2009); Jean-Pierre Montier, « L'illustration photographique "d'après nature" : degré d'art de plus ou de moins ? » (Montier, 2000) ; ou encore Hélène Védrine, « Portraits de masques et de fantômes. Le portrait photographique dans le livre (1860-1930) » (Védrine, 2014).

connaissait bien les photographes. Il se faisait d'ailleurs souvent photographe (chez Benque à Paris, chez Courtellemont à Alger), parfois en se costumant en troubadour, en tenue de bal, en dandy, en guerrier mourant [figure 6], etc.<sup>9</sup>. Dans le roman posthume *Maison pour dames* (1908), Lorrain critique le traitement médiatique des auteurs dans la presse féminine – entre autres *Femina* ou *La Vie heureuse*, qui publiaient aussi des textes de Lorrain – et notamment la construction de leur *ethos* à travers la publication de leur photographie dans la presse. Paul Edwards compare ce mode de fonctionnement à celui de la courtisane et déclare que la courtisane et la photographie se rapprochent effectivement par « le “mensonge”, la “réclame”, la “pose” » (Edwards, 2009 : 98). Ironiquement, la prostitution de sa propre image comme stratégie promotionnelle lie donc la courtisane à Lorrain lui-même<sup>10</sup>.

## Construire sa propre légende

Mais Jean Lorrain – né Paul Alexandre Martin Duval – existe d'abord à travers une vaste quantité de pseudonymes dans la presse. C'est une pratique relativement courante à l'époque, mais dans le cas de Lorrain ces noms de plume s'inscrivent tous dans un imaginaire littéraire et médiatique qui renseigne sur la personnalité de l'auteur. Dans une lettre à Charles Buet, Lorrain écrit : « Paris est plein d'erreurs et Jean Lorrain plein de métamorphoses » (Lorrain, 2006a : 21). En effet, lorsqu'il s'agit de commenter les vices et hypocrisies de la vie parisienne, il est tour à tour Bruscombille – nom d'un comédien de l'hôtel de Bourgogne, spécialisé dans la farce du début du xvii<sup>e</sup> siècle – et Raitif de la Bretonne – d'après Restif de la Bretonne, polygraphe libertin et chroniqueur de Paris au début du xviii<sup>e</sup> siècle. Mais on recense aussi de nombreux pseudonymes féminins qui révèlent le goût de Lorrain pour le travestissement, sans doute né de ses années chatnoiristes. Au Chat Noir, il apparaît effectivement souvent grîmé, costumé et travesti, comme lors du bal d'inauguration du cabaret, où Lorrain se présente revêtu « d'un maillot de soie rose, couronné de fleurs et portant aux hanches une ceinture de feuilles de vigne » (Normandy, 1928 : 72), ce qui lui vaut une belle réputation et un succès d'estime auprès des chatnoiristes. Ce genre d'expériences influencera directement ses premiers pseudonymes dans la presse : « La Botte », « Mimosa », « Francine », « Salterella », « Stendhalette », ou encore « Arlequine ». Ce dernier semble définir l'agencement de sa propre poétique à partir du lieu culturel trouble qu'est le cabaret du Chat Noir<sup>11</sup>. Une poétique *arlequine* caractérise ainsi l'écriture et les postures de Lorrain à travers le mélange de performance et de mise en scène de soi (on retrouve bien là l'exi-

9 Voir Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque* (2005).

10 Lorrain s'identifie aussi à son personnage de Madame Baringhel, héroïne courtisane des volumes de chroniques *La Petite classe* (1905) et *Madame Baringhel* (1899).

11 Décrit par Émile Goudeau comme « une sorte de temple du bibelot », le cabaret du Chat Noir s'apparente à un « joyeux bric-à-brac des personnalités, des styles [...], des époques et des objets et un musée » (Crépiat, Saint-Amand, 2018 : 236).

gence de l'image et de la scénographie que suppose l'instance auctoriale), d'une esthétique bigarrée et d'un aspect décousu à l'image du costume d'Arlequin, totalement fragmenté (ce qui est souligné par l'assemblage de discours littéraires dans les romans autant que dans les caricatures de Lorrain). Une écriture qui se trouve au carrefour des genres – qu'ils soient littéraires, artistiques ou même sexuels. Lorrain avait en effet le goût des masques, du déguisement, du travestissement. Il a beaucoup écrit sur le carnaval, et on a retrouvé quelques photographies privées où il se met en scène dans divers costumes. L'espace hétéroclite du Chat Noir, qui revendique son excentricité, correspond donc parfaitement aux différentes *personæ* de Lorrain.



**Figure 7 :** Antonio de La Gandara, *Jean Lorrain*, vers 1900, huile sur toile, 53,8×47,5 cm, Musée Carnavalet, Paris, P1818, domaine public.

Enfin j'aimerais m'arrêter sur ce qui, à mes yeux, se présente comme l'exemple le plus frappant de ces frontières poreuses entre réalité et fiction – et l'ambition que manifeste Lorrain de constamment se représenter comme une instance trouble, légendaire, entre auteur, personnage et personnage d'auteur. Le portraitiste mondain Antonio de La Gandara – en partie modèle du peintre Claudius Ethal dans le *Monsieur de Phocas* de Lorrain – a réalisé au moins quatre

portraits de l'auteur : un *croqueton* – le mot est de Lorrain –, qui représente son visage, en 1894 ; un portrait en buste conservé au musée Carnavalet [figure 7] ; deux portraits à mi-jambe – l'un est entré au musée d'Orsay en 1990, l'autre est aujourd'hui disparu (on n'en garde qu'un témoignage photographique)<sup>12</sup>. La démarche de La Gandara n'est pas étrangère à la pratique de la caricature. Il était très proche de l'artiste Sem. Dans les portraits de Lorrain – surtout celui de Carnavalet, probable étude du portrait disparu –, La Gandara semble volontairement exagérer les traits de l'écrivain-journaliste scandaleux. Et pour cause, la représentation grotesque de Lorrain s'assimile autant à *Monsieur de Phocas* que le portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, 1891). Dans la version du musée Carnavalet, on voit l'auteur pris dans un processus de métamorphose qui bigorne totalement son visage. Cela nous renvoie directement au personnage de Wilde et à la marque de ses vices qui se propage sur le portrait (d'autant que, dans la version du musée d'Orsay, Lorrain est représenté – comme souvent dans ses caricatures – avec de nombreuses bagues aux doigts, comme Dorian). Lorrain s'étonnait du silence de la critique sur cet aspect. Dans une lettre à Louis Vauxcelles, il écrit :

M. de Phocas vous remercie, mais Jean Lorrain vous abomine pour la sensualité bestiale, bien que fine... toutefois, dont vous voulez décorer son visage. [...] une chose métonne, c'est que mes chers confrères n'aient pas encore évoqué le portrait de Dorian Gray à propos de La Gandara. (Lorrain, 2006a : 195)

Ici Lorrain appuie sur l'aspect pluriel de son identité (Phocas-Lorrain-Dorian), à mi-chemin entre réalité et fiction, en révélant la « véritable histoire » de son portrait au critique d'art – dans l'espoir, sans doute, que ce dernier se fasse son relais dans la presse. Pourtant, le portrait de La Gandara semble aussi montrer que Lorrain se performe lui-même. En effet, alors qu'il pose dans l'atelier de l'artiste, Lorrain répond à l'objection d'un tiers concernant sa tenue trop exagérée par cette phrase : « Monsieur, JE JOUE MON PERSONNAGE » (Normandy, 1928 : 124. Mots en capitales dans le texte). Il y est décrit ainsi :

Une jaquette trop serrée, mais très habilement coupée parvenait, malgré un commencement d'embonpoint, à lui donner une taille fine. La cravate, retenue par une énorme perle, était verte. Pantalon gris. Bottines de daim gris. Un jeu de bagues complexes aux mains. Si vous ajoutez à ces détails que le maître était fardé, pommadé, frisé, la bouche trop rouge en cœur, vous comprenez peut-être ce que je veux dire en déclarant qu'il produisait, à la lumière de l'atelier, l'impression d'un gros scarabée. (Normandy, 1928 : 124-125)

12 Sur Lorrain et le portrait de La Gandara, voir l'article de Thalie Rapetti : « Le portrait de Lorrain en Dorian Gray » (2009 : 121-146).

Pour Baudelaire, les portraits sont des simulacres, une « biographie dramatisée » (Baudelaire, 1992 : 294)<sup>13</sup>. L'exemple du portrait de La Gandara confirme bien la volonté de Lorrain de romancer sa vie et de montrer au public l'amplitude de ses stratégies auctoriales. À travers la représentation de Lorrain et de ses divers masques, il semble bien qu'il appartienne à une catégorie d'auteurs – pour la plupart ironiques et fantasques (c'est-à-dire avec un penchant pour la mystification et la supercherie littéraire) que José-Luis Diaz nomme les écrivains « kaléidoscopiques<sup>14</sup> ». Dans le cas de Lorrain, les métamorphoses de soi forment un réseau isotopique qui renforce la possibilité d'un réel devenir-personnage<sup>15</sup>.

Au final, la carrière de Lorrain peut s'appréhender à travers la volonté de construire sa propre légende. La variété de ses images d'auteur prises à l'intérieur et l'extérieur de son œuvre n'émerge pas seulement d'un imaginaire social ; au contraire, les mises en scène de Lorrain sont structurées selon une stratégie de positionnement dans le champ littéraire – ou culturel. La posture de Lorrain est ainsi multiple et interactive. Elle relève « d'un processus *interactif* : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics » (Meizoz, 2009). L'intérêt ici est que Lorrain représente toutes ces instances, mêmes visuelles, comme on a pu le remarquer. Il se positionne donc au croisement des représentations réelle, textuelle et imaginaire de lui-même en tant qu'auteur-sujet, jusqu'à devenir son propre personnage. La figure imaginaire de Lorrain se manifeste ainsi à travers différentes sortes de métadiscours qu'il crée souvent lui-même, non seulement dans le texte mais dans un paratexte qu'il contrôle en partie et qui se développe autour de son entreprise narrative et journalistique. Comme je l'ai montré, l'omniprésence – et l'omnipotence – de sa figure auctoriale éclatée est constante dans sa fiction et dans la presse, mais aussi dans l'épitéxte de son œuvre – interviews, présentation, caricatures et photographies, réclame, etc. – où il ne cesse jamais de brouiller les frontières entre fiction et réalité.

La circulation des différentes images de Lorrain en tant que personnage, auteur ou personnage d'auteur se matérialise donc à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace textuel. Les images intra et extratextuelles forment un réseau complexe d'interdépendances. Le but pour Lorrain : construire sa propre légende – on se rappelle aujourd'hui l'homme bien plus que l'œuvre. Il en révèle lui-même la

13 Sur ce point, voir aussi la notion de « fabrique de soi » chez Michel Foucault. Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », il écrit qu'« il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté [du] locuteur fictif [réduit à des marques d'énonciations] ; la fonction-auteur seffectue dans la scission même, – dans le partage et cette distance » (Foucault, 1994 : 831).

14 Dans *L'Écrivain imaginaire*, Diaz élabore une quatrième identité auctoriale, qui selon moi émerge de manière plus nette chez les auteurs de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers ces mots : « Au moi "blanc" du mélancolique, au "Sur-Moi" du grand écrivain, à l'identité dramatisée de l'artiste énergique, le scénario auctorial ironique oppose ainsi une tout autre topique du sujet : l'identité "kaléidoscopique" » (Diaz, 2007 : 560). Il ajoute par ailleurs que « l'artiste kaléidoscopique doit se faire lui-même un *paradoxe* vivant » (Diaz, 2007 : 562), ce qui correspond très bien à Lorrain.

15 Lorrain devient ainsi Jack Dalsace dans *Idylle saphique* (1901) de son amie la courtisane Liane de Pougy, Jacques Flamussin dans *Le Salon de Madame Truphot* (1904) de Fernand Kolney, ou encore Jean d'Alsace dans *Lord Lyllian, Messes noires* (1905) du jeune baron Jacques d'Adelswärd-Fersen.

stratégie de réclame et mythification : « Il faut parfois faire mentir sa légende, l'exagérer aujourd'hui, la démolir demain [...]. C'est le système de la douche écossaise appliquée à la publicité. Or, la publicité est tout pour les filles de théâtre comme pour les hommes de lettres » (Lorrain, 1903 : 144). C'est ainsi que dans la dernière année de sa vie, Lorrain parcourt le Sud de la France avec sa pièce de théâtre *Sainte-Roulette* (1905). Dans une lettre à Aurel datée du 24 janvier 1906 – soit sept mois environ avant sa mort –, il écrit :

À Marseille où j'opérais hier soir, ils [le public] ont trépigné et, hier, le régisseur croyant à une annonce de mon absence, ils m'ont applaudi, interrompu, un peu insulté, applaudi encore, rappelé [...], m'ont réclamé encore, ont exigé que je joue un rôle dans la pièce avec les acteurs ! Ils avaient compris que j'étais un des personnages. (Normandy, 1907 : 262-263)

À force de se performer soi-même, il semble donc que Lorrain, à la fin de sa vie, atteigne ce statut de légende. La foule ne sait plus distinguer entre l'auteur, le personnage, et le personnage d'auteur, ce qui participe à la formation de la légende de Lorrain. Il se confie alors à Georges Casella en remarquant que « dans la plupart des villes ils m'ont pris pour un acteur et qu'à Nîmes, entre autres, ils m'ont réclamé sur scène, moi et Mlle de Pougy..., pour y danser la Matchiche ! Il n'y a pas que Napoléon qui ait sa légende » (Casella, 1918 : 100).

## Liste des figures

**Figures 1 et 2** : carte postale promotionnelle de la Librairie Ollendorff, *Jean Lorrain*, 1904, BMVR de Nice, Bibliothèque Romain Gary, MS.449, reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque Romain Gary de Nice.

**Figure 3** : Sem (Georges Coursat), caricature de Jean Lorrain, collection particulière, domaine public.

**Figure 4** : Angelo Garino, *Portrait de Jean Lorrain*, 1901, huile sur toile, 95,2×50,4 cm. Collection Les Pêcheries, Musées de Fécamp. Legs Mme Pauline Mulat-Duval, mère de l'écrivain, 1927. Inv. FEC.152 © cliché Imagery, reproduite avec l'aimable autorisation des musées de Fécamp

**Figure 5** : *Jean Lorrain en tenue de chauffeur*, frontispice de *La Dame turque*, Paris, Nilsson/Per Lamm, 1898, domaine public.

**Figure 6** : *Jean Lorrain, mimant l'agonie d'un guerrier celte chez Sarah Bernhardt*, vers 1895, collection particulière, domaine public.

**Figure 7** : Antonio de La Gandara, *Jean Lorrain*, vers 1900, huile sur toile, 53,8×47,5 cm, Musée Carnavalet, Paris, P1818, domaine public.

## Œuvres citées

- AMOSSY, Ruth, dir., *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999.
- ANTHONAY, Thibaut (d'), *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art [1845-1855]*, Paris, Librairie générale française, 1992.
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1996.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle (consulté le 30.09.2016) : « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et analyse du discours*, 3, 2009. <https://journals.openedition.org/aad/671>
- BORDAS, Éric, *L'Analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2002.
- CASELLA, Georges, *Pèlerinages*, Paris, Payot, 1918.
- CRÉPIAT, Caroline, et SAINT-AMAND, Denis : « Des *Hydropathes au Chat Noir*. Stratégies d'émergence et sociabilité », dir. Alain Vaillant, Yohan Vérilhac, Nanterre, *Vie de bohème et petite presse du XIX<sup>e</sup> siècle, Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Presses universitaires de Nanterre, 2018, p. 223-240.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme modernité », 2007.
- EDWARDS, Paul, « Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/Per Lamm et Offertstadt Frères) », *Romantisme*, 105, « L'Imaginaire photographique », 1999, p. 133-144.
- EDWARDS, Paul, « Lorrain et l'illustration par la photographie », dir. Jean de Palacio, Éric Walbecq, *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009, p. 95-120.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994.
- GAUBERT, Ernest, « Jean Lorrain », *Le Mercure de France*, n° 185, 1<sup>er</sup> mars 1905.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- LORRAIN, Jean, *Un démoniaque*, suivi de *Espagnes* et *Histoires du bord de l'eau*, Paris, Dentu, 1895.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Bougreton*, Paris, Borel, collection « Lotus bleu », 1898a.
- LORRAIN, Jean, *La Dame turque*, Paris, Nilsson/Per Lamm, 1898b.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901.
- LORRAIN, Jean, *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903.
- LORRAIN, Jean, *La Maison Philibert*, Paris, Librairie universelle, 1904.
- LORRAIN, Jean et COQUIOT, Gustave, *Hôtel de l'Ouest... Chambre 22...*, Paris, Ollendorff, 1905.
- LORRAIN, Jean, *Pelléastres. Le Poison de la littérature*, Paris, Albert Méricant, 1909.
- LORRAIN, Jean, *Très Russe* [1886], Paris, P-V. Stock, 1914.
- LORRAIN, Jean, *Coins de Byzance. Le Vice errant* [1902], Paris, Albin Michel, 1926.
- LORRAIN, Jean, *Le Tréteau* [1906], Paris, Le Livre moderne illustré, 1941.
- LORRAIN, Jean, *Maison pour dames* [1908], Paris, Albin Michel, 1990.
- LORRAIN, Jean, *Le Poison de la Riviera*, éd. Thibaut d'Anthonay, Paris, La Table ronde, 1992.
- LORRAIN, Jean, *Correspondances*, éd. Jean de Palacio, Paris, Honoré Champion, 2006a.
- LORRAIN, Jean, *Histoires de masques* [1900], Paris, Bibliothèque Ombres, 2006b.
- LORRAIN, Jean, *Princesses d'ivoire et d'ivresse* [1902], Monaco, Éditions du Rocher, 2007.
- LORRAIN, Jean, *Le Crime des riches* [1905], Frontignan, Le Chat rouge, 2010.
- MARIANI, Angelo, *Album Mariani*, Paris, Librairie Henry Floury, 1897.

- MEIZOZ, Jérôme (consulté le 30.09.2016) : « Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, 3, 2009. <https://journals.openedition.org/aad/667>
- MONTIER, Jean-Pierre, « L'illustration photographique "d'après nature" : degré d'art de plus ou de moins ? », dir. M. Boucharenc, J. Deluche, *Littérature et Reportage*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 187-203.
- NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain intime*, Paris, Albin Michel, 1928.
- NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son œuvre*, Paris, Bibliothèque Générale d'Édition, 1907.
- PARÉ, Sébastien (consulté le 19.03.2019) : « Les avatars du Littéraire chez Jean Lorrain », *Loxias*, 18, 2007. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1924>
- PINSON, Guillaume, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2008.
- PINSON, Guillaume, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- RACHILDE, *Portraits d'hommes*, Paris, Mercure de France, 1930.
- RAPETTI, Thalie, « Le portrait de Lorrain en Dorian Gray », dir. Jean de Palacio, Éric Walbecq, *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009, p. 121-146.
- SONTAG, Susan, "The World as India: The Saint Jerome Lecture on Literary Translation", *At the Same Time: Essays and Speeches*, London, Penguin Books, 2008.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- VÉDRINE, Hélène (consulté le 14.03.2019) : « Portraits de masques et de fantômes. Le Portrait photographique dans le livre (1860-1930) », *ConTEXTES*, 14, 2014. <https://journals.openedition.org/contextes/5916>
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* [1891], Oxford, Oxford University Press, 2008.
- WILLY, *En bombe*, Paris, Nilsson/Per Lamm, 1904.
- WINN, Philip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain, le héros fin de sexe*, Amsterdam, Brill Rodopi, 1997.
- WRONA, Adeline, « Des panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », *Romantisme*, 155.1, 2012, p. 37-50.