

Chapitre X. Le ratage sans gloire. À propos des *martyrs ridicules* de Léon Cladel (livre Bohème sans frontières)

Pascal Durand

p. 151-161

Imprimé en novembre 1861, mais paru sous le millésime 1862, *Les Martyrs ridicules* de Léon Cladel appartient à la classe assez peu nombreuse des œuvres sauvées par leur paratexte (1). Il y a fort à parier en effet que ce roman plutôt mal ficelé aurait basculé dans les oubliettes de la littérature s'il n'avait été soutenu par la béquille d'un excellent titre et si Baudelaire ne s'était donné la peine, à la demande de son éditeur Poulet-Malassis, d'offrir au jeune Cladel la seule préface qu'il ait expressément rédigée pour conforter l'œuvre d'un débutant(2). *Les Martyrs ridicules* n'en vaut pas moins le détour en raison du tracé bouffon qu'il propose d'une trajectoire à la fois psychologique et sociale dans le micro-milieu de la bohème parisienne. Baudelaire, en présentant l'ouvrage de Cladel, mettait d'entrée l'accent sur l'essentiel : ce roman retient l'intérêt par le point de vue distancié, tout d'humour à froid, qu'il prend tant sur son personnage principal que sur le milieu d'insertion de celui-ci. Un point de vue conduisant, soulignait-il, à « racont[er] avec une solennité artistique des faits déplorablement comiques (3) ».

Les Martyrs ridicules suit les pas d'une sorte d'anti-héros, Alpinien Maurthal, monté à Paris plein de ferveur religieuse et d'ambition littéraire. Très vite, au contact de la jeunesse artiste, ses convictions se refroidissent. Il était pieux, voici qu'il n'a plus que le blasphème à la bouche ; il était dégoûté par le « cynisme hautain des femmes (4) », le voici qui les voit comme de pures statues et se met en ménage avec une grisette dont il va devenir le hochet. Et Cladel de faire défiler tout l'appareil des clichés constitutifs du mythe de la bohème : les amours éphémères sous serment de fidélité éternelle, l'ambition, la dèche, la débauche, l'ivrognerie. Au reste, son jeune prétendant au sacre littéraire, qu'on ne voit guère écrire, est surtout la victime consentante des femmes évidemment manipulatrices qui croisent sa route. La littérature tient, dans ce roman, d'un vague horizon, d'une sorte de vœu pieux formulé par un naïf bourré d'illusions et que ses déconvenues successives n'empêchent pas d'en concevoir de nouvelles (5). Le suicide le tente, il en fait les premiers gestes, avant d'y renoncer ; la lecture des grandes œuvres le plonge dans le sentiment de son impuissance et de son infériorité ; il hante les cimetières, enlace les statues funéraires des grands hommes et leur demande, tout en sanglots, de lui confier le secret de leur réussite. L'issue était courue d'avance : pris de délire, tiraillé entre ses modèles et son impuissance à les approcher, Maurthal se rend aux insinuations de ses parents et retourne à sa province.

Curieux roman. Curieuse entrée en littérature surtout, puisque son auteur s'y emploie à frapper de ridicule les conduites et les valeurs de la bohème à laquelle il appartient dans ces années-là, avec une « rancuneuse énergie (6) » qui se retourne contre lui (7). Rimailleurs, peintres sans talent, imposteurs divers, maîtresses manipulatrices, courtisanes, bourgeoises sur le retour composent une galerie de personnages veules à souhait, où l'on ne voit guère se détacher que la figure trop pathétique d'un vieillard rongé par l'alcool, surnommé Pipabs, qui fait le pitre dans les cabarets de la bohème en vue d'obtenir auprès des rieurs l'aumône d'une

dernière absinthe ; ajoutons, pour compléter le tableau, que cette galerie compte encore, sous le nom de Salvonole, un personnage digne de *Bouvard et Pécuchet*, celui d'un critique dramatique converti au « rationalisme éclectique (8) » et aux sciences appliquées, phalanstérien attardé, obnubilé par des spéculations au Guatemala, soumettant à sa loupe ébahie la Banque, la Bourse, les chemins de fer (9), et persuadé que le chimiste, l'agriculteur, le mécanicien, ayant également « des inspirations soudaines (10) », peuvent bien prétendre eux aussi au statut d'artiste. Le parcours de Maurthal dans ce monde cruel mais sans relief, où la déchéance des uns est équilibrée par l'infatuation des autres, tendrait au calvaire si Cladel n'avait pris soin d'inhiber chez son lecteur toute compassion à l'égard d'un ectoplasme dont les malheurs laissent de glace et dont le visage ne paraît présenter « de profil [...] la tête de Méphistophelès » et « de face, l'Ecce homo (11) » que pour ressembler à *l'homo duplex* avec lequel, à n'en pas douter, l'artiste de race doit s'identifier à ses yeux.

Raconter avec une froideur clinique des scènes désopilantes, voilà donc, selon Baudelaire, ce qui, dans ce roman, a su vaincre « l'excessive répugnance » que lui inspire d'ordinaire « la Jeunesse (12) ». Mais n'est-ce pas, au fond, que la bohème et la vie d'artiste se disent toujours un peu au second degré, Murger racontant de façon drôle des scènes assez tristes là où Cladel procède cruellement à l'inverse ? Le titre du roman, en forme d'oxymore, avait de quoi, il est vrai, « intriguer » l'auteur des *Fleurs du mal* « par sa construction antithétique (13) » ; encore est-il difficile de ne pas y entendre un écho grossi de ce « stoïcisme du ridicule » auquel Murger, dans sa préface aux *Scènes de la vie de bohème*, associait les représentants les plus caricaturaux et les plus naïfs de la « Bohème ignorée », adeptes de « l'art pour l'art », lequel ne revient à rien guère d'autre pour ceux-ci « qu'à se diviniser entre eux, à ne point aider le hasard qui ne savait pas même leur adresse, et à attendre que les piédestaux vinssent se placer sous leurs pas (14) ». Partant de quoi, la sédimentation du propos constituera la dimension la plus significative du roman : trois parties dont chacune forme le palier d'une descente aux pâles enfers du désenchantement ; une scène renvoyant explicitement à *La Vie de bohème* de Murger, au cours de laquelle Alpinien et sa maîtresse assistent à la représentation du drame et rentrent chez eux en se donnant du Rodolphe et de la Musette (15) ; la mise en exergue à la troisième partie du roman de longs extraits du prologue en vers de Madame Putiphar de Pétrus Borel, par une sorte de clin d'œil en direction d'une bohème historique et d'un écrivain représentatif des extravagances dont Maurthal n'est que la pauvre caricature ; et, pour couronner le tout, la greffe sur cette partie finale des trois dernières strophes des *Petites vieilles*, « strophes profondes comme le gouffre des désespoirs » que Maurthal, en communion « avec la pensée du poète » – un poète qu'il ne nomme pas davantage –, se récite lorsqu'il vient à croiser sur son chemin « des vieillards caducs qui lui paraissaient cacher les plus grandes infortunes sous leurs haillons, dans les rides de leur visage (16) ».

À quelle visée correspond, dans le propos du roman, cette construction qui semble interposer entre la bohème vécue et sa représentation romanesque tout un ensemble de médiations faites d'images, de lieux communs, de citations ? Sans doute est-ce, pour Cladel, une façon de faire valoir que la bohème ne se survit guère après 1850 que comme modèle rétrospectif, c'est-à-dire comme mythe. Gautier déjà avait

parodié, dans ses *Jeunes-France*, les excès de la première bohème historique, ses extravagances verbales, ses lubies d'imagination, les postures et les accoutrements codés des « précieuses ridicules » du romantisme frénétique (17). Trente ans plus tard, la vie d'artiste est bel et bien devenue, dans l'imaginaire collectif, un appareil de lieux communs ayant migré par voie de presse au-delà du champ artistique et elle en vient à se proposer aux jeunes bourgeois comme une posture gratifiante, un stade provisoire avant l'entrée dans la vie rangée ou encore, comme l'ont chacune souligné Anne Martin-Fugier et Nathalie Heinich « un moment de marginalité inscrite dans le déroulement de l'existence bourgeoise (18) » et, à tout le moins, « [un moyen] pour les fils de la bourgeoisie (petite, moyenne et grande) de maintenir quelque temps, dans l'espace désocialisé et désintéressé de l'art pour l'art, une sorte de "moratoire" autorisant à se penser non comme fils de leurs pères, mais comme fils de leurs propres œuvres (19) ». Très significative à cet égard est l'évocation, au début de la troisième partie du roman, du spectacle des démolitions du vieux Paris, que son lamentable héros contemple avec une joie amère, allégorie à la fois de l'effondrement de ses propres illusions et de la banalisation du mythe de la bohème à travers la destruction de certains des lieux qui l'avaient abritée comme phénomène social vivace :

Ma foi chancelle.

Mes vingt ans, qu'êtes-vous devenus ?

Telles étaient les pensées d'Alpinien Maurthal [...] Sa poitrine oppressée demandait-elle à se dilater au grand air ? Maurthal, pliant sous le faix immense de l'ennui, s'arrachait à sa solitude, à l'affreuse solitude, et regagnait les rues du vieux Paris croulant sous le marteau des démolisseurs. Immobile au milieu des ruines, demi-voilé par la poudre des débris, il regardait tomber les murailles séculaires et disparaître un à un les témoins d'un autre âge, et dans cette contemplation, il goûtait une joie barbare, ironique. Chaque éboulement, chaque trouée, chaque chute bruyante de mur ou de charpente lui rappelaient ses chutes intimes, les éboulements de ses illusions en vain cimentées par une espérance vivace²⁰.

Cette stratification de lieux communs et de clichés – dont certains, tel ce dernier, relèvent d'un fonds baudelairien – pourrait bien correspondre à un autre enjeu encore, plus fondamental pour le propos d'un roman qui procède de part en part à une cruelle évocation du mimétisme social. Car ce n'est pas tant au fond l'échec d'une ambition littéraire que ce roman met en scène qu'un processus inabouti d'adhésion à des normes éthiques et à des représentations communes. De ce milieu bohème dont il connaît les affres sans obtenir les compensations toutes symboliques qu'il procure, Maurthal apprend l'air mais ne retient pas la chanson. Autrement dit, sans doute est-ce l'incorporation des conduites et des valeurs du micro-milieu de la bohème, au prix d'un remplacement d'anciennes croyances par d'autres, que le roman décrit sur fond d'amourettes ostensiblement insipides, mais cette incorporation demeure superficielle et n'opère de surcroît qu'à partir d'une bohème réduite à ses manifestations les plus extérieures et les plus stéréotypées (frivolité amoureuse, vie collective, ambitions déclamatoires, ivrognerie, accoutrements excentriques, etc.). « [Claire], écrit Cladel, savait avec quelle facilité son amant se laissait gagner par les mirages de l'imagination et les paillettes du langage (21). » Là est tout le drame, tout le ridicule d'Alpinien, en qui l'un de ses amis verra « [un] homme d'un caractère faible, d'une bouillante intelligence, toujours harcelé par des

scrupules pusillanimes et de périodiques enthousiasmes (22) » : le pieux provincial monté à Paris, soumis à « l'action délétère du cloaque (23) », s'arrache au « cercle des préjugés et des habitudes (24) » propre à son milieu d'origine, mais il en conserve au fond l'habitus, et cet habitus primaire refoulé fait solidement obstacle à l'intériorisation profitable des codes et des routines d'une bohème dont il n'apprend que les mimiques sous la pression de ses compagnons de rencontre. « Ceux qui le connaissaient, écrit encore Cladel, se demandaient quelle puissance l'avait transformé, lui, si timide, si aimant, en fanfaron de vices, en hâbleur de scepticisme (25). »

La vie d'artiste, sans l'art ; l'hexis artistique, sans l'habitus esthétique qui lui confère son contenu ; l'ambition, sans la force ; la conviction, sans la grandeur d'âme, tel est donc le lot du terne personnage conçu par Cladel, auquel les affres du doute ne seront pas épargnées : « Ne t'es-tu jamais demandé, Maurthal, lui demande son ami peintre Tulmont, si nous étions de vrais artistes ou si nous ne cédions qu'à des excitations intérieures qui nous insufflent un orgueil que rien ne justifie, ne viendra justifier ; je doute mon ami, je doute, j'ai bien peur de m'être trompé, d'avoir longtemps rêvé » ; « Douterais-tu aujourd'hui pour la première fois ? », lui répond Maurthal, qui ajoute : « Je désespère, moi, depuis bien longtemps ; oui, nous sommes d'obstinés rêveurs, et la rêverie prolongée, c'est l'impuissance. » Occasion pour Cladel de faire à nouveau le constat de la trop grande docilité de son héros à l'égard des modèles qui se présentent à lui : « Peut-être aussi manquons-nous de courage ? reprit Tulmont effrayé du facile écho que ses pensées trouvaient dans l'esprit d'Alpinien (26). » Le roman ne raconte pas seulement, sous ce rapport, l'histoire lamentable d'un artiste raté, par manque de talent ; sa fable sans pitié porte aussi bien sur le ratage vécu par un individu dans sa socialisation au sein du milieu artiste et, de façon plus générale, sur les processus d'identification collective à des modèles, tels qu'ils prévalent dans un microcosme hanté par le fantasme apparemment contradictoire de l'extrême singularité. Baudelaire le soulignait d'un trait non moins cruel dans sa préface : la jeunesse artiste, écrivait-il, « a de mauvaises mœurs, de sottes amours, autant de fatuité que de paresse, et elle découpe sa vie sur le patron de certains romans, comme les filles entretenues s'appliquaient, il y a vingt ans, à ressembler aux images de Gavarni, qui, lui, n'a peut-être jamais mis les pieds dans un bastringue ». Et il ajoutait : « Ainsi l'homme d'esprit moule le peuple, et le visionnaire crée la réalité (27) », façon étonnamment juste de faire valoir que l'adhésion collective à une vision imaginaire du monde donne poids de réalité à cette vision et que c'est donc en toute bonne foi que ceux qui en sont habités donnent dans leur propre panneau ; les fantoches décrits par Cladel, notait-il encore, sont « tous *ridicules*, mais véritablement *martyrs* ; car ils souffrent pour l'amour de leurs vices et s'y sacrifient avec une extraordinaire bonne foi (28) ».

Quel est, du point de vue de Cladel, l'enjeu de toute cette construction romanesque, qui est déconstruction du mythe de la bohème ? Déconstruction curieuse, redisons-le, puisqu'à cette bohème il s'est intégré dès son arrivée à Paris et qu'il va y végéter, dans l'insuccès, pendant dix années encore. Serait-ce l'expression d'une sorte de déception et d'une impatience ? La chose est fort possible. L'hypothèse n'en est pas moins vraisemblable que le jeune Cladel, proche des cercles parnassiens, qu'il sait peu enclins aux excentricités, cherche, en disqualifiant la bohème dans ce qu'elle a

de plus trivial, à présenter à ses aînés des gages de respectabilité littéraire. Plus intéressant est de se demander ce que Baudelaire est allé faire dans cette galère, au point, selon le témoignage de l'éditeur, d'avoir considérablement aidé le jeune romancier dans le remaniement de son premier manuscrit – occasion, semble-t-il, de lui suggérer la longue épigraphe empruntée à Borel (29), comme en retour, pour son protégé, d'inscrire dans la trame de son récit, par endroits, les signes lisibles de son obligation envers lui (allusion aux *Tableaux parisiens*, évocation anonyme du poète, citation des *Petites vieilles*, références éparses à Poe, au chevalier Dupin et au « démon de la perversité »). S'est-il entiché de Cladel, laissé séduire et peut-être abuser par l'admiration flatteuse que celui-ci lui manifestait ouvertement ? Il y eut de cela sans doute. Mais on peut penser, aussi bien, que Cladel et ses *Martyrs ridicules* entrent dans la stratégie de Baudelaire, qu'il a cru pouvoir se servir d'eux, à travers sa préface, autant qu'il a pensé mettre son capital symbolique dans la balance de leur succès possible.

À la « lamentable petite caste (30) » que Cladel a pris pour cible, Baudelaire reproche surtout, dans sa préface, son amateurisme et sa foi dans les pouvoirs de l'inspiration :

De son absolue confiance dans le génie et l'inspiration, écrit-il, [cette caste] tire le droit de ne se soumettre à aucune gymnastique. Elle ignore que le génie (si toutefois on peut appeler ainsi le germe indéfinissable du grand homme) doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser en public ; que l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien (31).

Et de renvoyer exemplairement à la scène du cimetière dans *Les Martyrs ridicules*, la plus bouffonne du récit : « “Comment faire pour devenir aussi grand que vous ?” Les statues, si elles étaient bonnes conseillères, pourraient répondre : “Il faut rester chez toi, méditer, et barbouiller beaucoup de papier (32)”. » L'idée n'est pas neuve chez Baudelaire et en ce sens la préface s'inscrit dans la volonté qui depuis longtemps est la sienne, qui le porte à camper et à vouloir incarner sur la scène littéraire la posture de l'écrivain professionnel, de l'expert ès formes – comme Gautier l'est à ses yeux « ès langue française », ainsi qu'il l'avait affiché, au prix d'une faute de langue, sur la page de titre de la première édition des *Fleurs du mal*. Mais professionnel de quoi ? Professionnel de la beauté, adepte de la « littérature pure », c'est-à-dire d'une littérature qui bien sûr ne veut tenir que d'elle-même les règles qu'elle observe et les enjeux qu'elle poursuit, mais qui demande aussi des écrivains maîtrisant, sans se laisser posséder par eux, tous les ressorts de l'imagination et de l'invention. Cette volonté suit la pente générale d'un siècle allant, selon Anne Martin-Fugier, autant dans le sens d'une banalisation de la condition d'artiste, à laquelle chacun semble pouvoir prétendre, que dans celui d'une revendication de sérieux portée par des artistes soucieux de « se démarquer du pittoresque de la “vie d'artiste” » et de s'imposer « comme des professionnels respectables (33) ». Dès 1846 Baudelaire avait, en ce sens, exhorté ses pairs en poésie à faire prévaloir le patient travail de la forme sur la croyance en l'inspiration et la « lente agrégation de succès moléculaires », selon sa propre expression, sur la chimère de la réussite définitive obtenue du jour au lendemain (34). Et à la même époque, dans ses Salons, le poète avait cru devoir ferrailer, avec une ironie à double

tranchant, contre l'opposition de « l'artiste » et du « bourgeois » structurant depuis la fin des années 1820 le système des valeurs propres à la bohème :

[À propos] de cette impertinente appellation, le *bourgeois*, nous déclarons que nous ne partageons nullement les préjugés de nos grands confrères artistiques qui se sont évertués depuis plusieurs années à jeter l'anathème sur cet être inoffensif qui ne demanderait pas mieux que d'aimer la bonne peinture, si ces messieurs savaient la lui faire comprendre, et si les artistes la lui montraient plus souvent. Ce mot, qui sent l'argot d'atelier d'une lieue, devrait être supprimé du dictionnaire de la critique.

Il n'y a plus de bourgeois depuis que le bourgeois – ce qui prouve sa bonne volonté à devenir artistique, à l'égard des feuilletonistes – se sert lui-même de cette injure. En second lieu, le bourgeois – puisque bourgeois il y a – est fort respectable ; car il faut plaire à ceux aux frais de qui l'on veut vivre.

Et enfin, il y a tant de bourgeois parmi les artistes, qu'il vaut mieux, en somme, supprimer un mot qui ne caractérise aucun vice particulier de caste, puisqu'il peut s'appliquer également aux uns, qui ne demandent pas mieux que de ne plus le mériter, et aux autres, qui ne se sont jamais doutés qu'ils en étaient dignes (35).

La dénonciation des valeurs constitutives de la bohème s'inscrit ainsi, chez Baudelaire, dans une stratégie de longue date et à longue portée. Mais s'il coopte Cladel et ses *Martyrs ridicules*, c'est aussi, semble-t-il, pour une raison plus immédiatement tactique. Sa préface à Cladel, le poète la publie deux fois : d'abord en octobre 1861 dans *La Revue fantaisiste*, puis en novembre en tête du roman. Et en février de cette même année 1861, la seconde édition des *Fleurs du mal* est sortie à l'enseigne de Poulet-Malassis. Il paraît difficile de ne pas établir de lien de corrélation entre cette série de publications et d'interventions et la campagne dans laquelle le poète s'est lancé, entre l'été 1861 et le printemps 1862, en vue des élections à l'Académie, où il s'est mis en tête de briguer le fauteuil de Lacordaire. Se démarquer de la bohème à cette occasion, ridiculiser la jeunesse qui méprise les musées et les institutions, n'est-ce pas donner à son tour des gages de respectabilité morale et de fermeté esthétique ? Applaudir en voyant Maurthal « se retourner [pour finir] vers les salutaires impressions de l'enfance, vers la Vierge Marie, vers le chant fortifiant des cloches, vers le crépuscule consolant de l'Église, vers la famille, vers sa mère (36) », est-ce livrer, pour une fois sans détour, une vibrante et sincère profession de foi, ou bien s'agit-il, pour le poète condamné en 1857, de crédibiliser sa candidature au fauteuil du père Lacordaire ? La balance penche en faveur de cette seconde hypothèse malgré l'ironie à peine masquée dont Baudelaire entoure le destin probable du héros ainsi fortifié : « On peut espérer qu'à partir de ce moment Alpinien est à moitié sauvé ; il ne lui manque plus que de devenir un homme d'action, un homme de devoir, au jour le jour (37). »

Cette ironie confirme, au demeurant, que la décision de Baudelaire de se proposer au suffrage des membres de l'Institut – auxquels il a fait de premières visites, comme il se doit – répond, à ses yeux, au projet d'opérer à cette occasion, au sein du champ littéraire, un coup de force esthétique s'apparentant à une sorte de test sociologique grandeur nature. C'est bien ainsi en effet que le poète l'entendait, qui écrivait ceci à Flaubert fin janvier 1862 :

Maxime Du Camp m'a dit que j'étais déshonoré, mais je persiste à faire mes visites, bien que certains académiciens aient déclaré (mais est-ce bien vrai ?) qu'ils ne me recevraient même pas chez eux. J'ai fait un coup de tête, dont je ne me repens pas. Quand même je n'obtiendrais pas une seule voix, je ne m'en repentirais pas. [...] Comment n'avez-vous pas deviné que Baudelaire, ça voulait dire Auguste Barbier, Th. Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, c'est-à-dire littérature pure ? Ça a été bien compris tout de suite par quelques amis et ça m'a valu quelques sympathies (38).

On sait ce qu'il en advint quelques jours plus tard : le 10 février, Baudelaire fait savoir à Villemain, secrétaire perpétuel de l'Académie, qu'il retire sa candidature. Il ne semble pas que ses liens avec Cladel se soient maintenus au-delà d'une préface attestant qu'un certain regard sur la bohème et sur les souffrances de la jeunesse artiste peut entrer, en 1861, dans une stratégie très consciente de positionnement esthétique, sinon de critique des inerties dont font montre, à l'égard de la modernité, les plus hautes instances de consécration des écrivains et de définition officielle de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

Baudelaire Ch., Œuvres complètes, tome II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

Baudelaire Ch., « Lettre à Gustave Flaubert, 31 janvier 1862 », Correspondance, tome II, Claude Pichois et Jean Ziegler (éds.), Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 224-225.

Cladel L., Les Martyrs ridicules, Paris, Poulet-Malassis, 1862.

Gautier Th., Les Jeunes-France, romans goguenards (1833), Romans, Contes et Nouvelles, tome I, Pierre Laubriet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 11-173.

Heinich N., L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

Martin-Fugier A., La vie d'artiste au XIX^e siècle, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2007.

Martin-Fugier A., Les Romantiques (1820-1848), Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1998.

Murger H., Scènes de la vie de bohème, Loïc Chotard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

Ponton R., « Les images de la paysannerie dans le roman rural à la fin du dix-neuvième siècle », Actes de la recherche en sciences sociales, n° 17-18, novembre 1977, p. 62-71.

NOTES

1 Cladel L., Les Martyrs ridicules, Paris, Poulet-Malassis, 1862.

2 On ne doit à Baudelaire qu'une seule autre préface, à ma connaissance, mais portant sur le premier tome des Chants et Chansons de Pierre Dupont paru chez Houssiaux en 1851. Voir ses Œuvres complètes, tome II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 26-36. La préface aux Martyrs ridicules figure dans cette même édition aux p. 182-187 ; on y renverra entre crochets dans les notes qui suivent.

3 Baudelaire Ch., Préface aux Martyrs ridicules, op. cit., p. vi [p. 184].

4 Cladel L., op. cit., p. 26.

5 Les Martyrs ridicules ne comporte que deux scènes d'écriture : d'une part, au début du roman, la rédaction d'un article sur Béranger, à soumettre à la rédaction de L'opinion nationale, occasion pour Cladel de condenser cruellement, aux dépens de son personnage – qu'il appelle un « porion de la pensée » – tous les clichés de la ferveur poétique et politique : conviction sans faille, ardeur échevelée, extériorisation corporelle de l'inspiration, fébrilité, agitation ; de l'autre, à la fin du roman, en sous-traitance pour un riche prétendant au succès dans le monde des lettres, tâche qui parvient à ranimer le « corps pétrifié » de Maurthal au rythme des « péripéties de l'œuvre » (L. Cladel, op. cit., p. 16-17 et p. 309-310). Et il ne sera fait mention qu'une fois de poésies rédigées par lui – sans qu'aucun vers en soit mis sous les yeux du lecteur –, lors de la danse de séduction qu'exécute autour de lui, en présence de son mari, Angèle Salvonole, dont il voudra faire sa maîtresse : « – vous avez fait, monsieur, des poésies pleines de passion et d'humour. Si restreint que puisse être le nombre des élus, puis-je espérer d'être comptée parmi eux. » (Ibid., p. 163).

6 Baudelaire Ch., Préface aux Martyrs ridicules, p. v [p. 184].

7 Cladel a d'ailleurs donné à son personnage, Alpinien Maurthal, son propre second prénom, en un geste d'identification masochiste qui prend, après coup, un air prémonitoire : monté à Paris en 1857, le romancier connaîtra en effet dix ans plus tard le sort de son héros lorsqu'il retournera dans son Quercy natal, accablé par la misère prolongée et l'insuccès dans le registre du roman parisien artiste, avant de monter une seconde fois à Paris pour se lancer, avec succès cette fois, dans le registre du roman paysan. Sur la conversion esthétique de Cladel, voir Ponton R., « Les images de la paysannerie dans le roman rural à la fin du dix-neuvième siècle », Actes de la recherche en sciences sociales, n° 17-18, novembre 1977, p. 63.

8 Cladel L., Les Martyrs ridicules, op. cit., p. 151.

9 Ibid., p. 153.

10 Ibid., p. 152.

11 Ibid., p. 11.

12 Baudelaire Ch., Préface aux Martyrs ridicules, p. I [p. 182].

13 Ibid., p. v [p. 184].

14 Murger H., Scènes de la vie de bohème, Loïc Chotard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 35-36.

15 « Voilà Murger (pauvre ombre !), commente Baudelaire, transformé en truchement, en dictionnaire de langue bohème, en Parfait secrétaire des amants de l'an de grâce 1861. Je ne crois pas qu'après une pareille citation on puisse me contester la puissance sinistrement caricaturale de M. Cladel. » (Préface aux Martyrs ridicules, p. x [p. 186].)

16 Cladel L., op. cit., p. 245-247.

17 Gautier T., Les Jeunes-France, romans goguenards (1833), Romans, Contes et Nouvelles, tome I, Pierre Laubriet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 11-173.

18 Martin-Fugier A., La Vie d'artiste au xixe siècle, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2007, p. 425.

19 Heinich N., L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 29.

20 Cladel L., op. cit., p. 242-243.

21 Ibid., p. 206.

22 Ibid., p. 176.

23 Ibid., p. 26. L'évocation des démolitions de Paris empruntée aux Tableaux parisiens, la récitation intérieure des Petites vieilles signalent aussi, dans le même sens, que Maurthal continue, même à l'heure des désillusions, de considérer le monde à travers la médiation de modèles littéraires.

24 Ibid., p. 23.

25 Ibid., p. 30.

26 Ibid., p. 252.

27 Baudelaire Ch., Préface aux Martyrs ridicules, Œuvres complètes, tome II, op. cit., p. 183 (le texte donné en tête du roman offre une leçon fautive de cette remarque : « Ainsi l'homme d'esprit, le peuple et le visionnaire crée la réalité », p. iv).

28 Cladel L., op. cit., p. v [p. 184]. Ainsi, monté aux tours de Notre-Dame avec le projet de s'y précipiter dans le vide, Maurthal en vient-il à confondre le réel et l'imaginaire en nommant, pêle-mêle, ses amis, ses compagnes et quelques personnages hugoliens adéquats à la situation : « – Quasimodo, Frollo, Fatier, Sapy, Malès, Esmeralda, Claire, Julia !.../On eût dit qu'Alpinien Maurthal était soumis aux délires d'une étrange incantation. » (Cladel L., op. cit., p. 231.) Même confusion dans ses propos tels que les rapporte son ami Henri de Roche-Brune dans une lettre au peintre Tulmont : « Il est sauvé, il est perdu. Que vous dirai-je ? Sa mère a obtenu un miracle de Dieu. Jamais plus furieux délires n'ont secoué un être humain. Triomphes, acclamations, le beau, l'idéal, les palmes, la gloire, l'amour, Angèle, Claire, le néant, je vais au ciel ! mon Dieu ! je suis sacré ! ma mère ! tout est chaos ! Ainsi, se heurtant en chocs désordonnés, éclataient ses remords, ses doutes, ses regrets, et ses rêves et ses espérances. Imprécations épouvantables, prières enthousiastes ! nous avons peur. » (Ibid., p. 350).

29 « Baudelaire, sur ma recommandation, écrit Poulet-Malassis dans une lettre de 1868 à La Fizelière, avait pris à ce garçon [Cladel] un intérêt qu'il ne garda pas longtemps... Toujours est-il que *les Martyrs ridicules* ont été entièrement remaniés et refaits sur les indications de Baudelaire. Je doute même que la collaboration n'ait pas été plus loin. L'impression de la préface en vers de Madame Putiphar en tête de la troisième partie du livre est bien du fait de Baudelaire, car le jeune Cladel n'avait jamais ouï parler de Borel à cette date de 1862. » (Cité par Aggeler W. F., « Baudelaire's Part in the Composition of Léon Cladel's *Les Martyrs ridicules* », *Studies in Philology*, vol. 58, janvier 1961, p. 629).

30 Baudelaire Ch., Préface aux Martyrs ridicules, p. iv [p. 184].

31 Ibid., p. iv [p. 184].

32 Ibid., p. xi [p. 187].

33 Martin-Fugier A., *Les Romantiques (1820-1848)*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1998, p. 374. L'évolution du public de l'estaminet fréquenté par Maurthal semble témoigner en raccourci – encore est-ce aussi un lieu commun de la littérature de la bohème – de cette pente conduisant dans les lieux et les rangs de la bohème une clique d'artistes pour la pose : « L'estaminet du boulevard de Sébastopol avait changé de physionomie ; ce n'était plus un cercle spécial d'artistes et de sérieux discoureurs ; parmi eux s'était glissé un alliage impur ; à côté des types que nous avons esquissés grimaçaient des profils nouveaux : on remarquait des têtes d'un douteux caractère. » (Cladel L., op. cit., p. 257).

- 34 Baudelaire Ch., « Conseils aux jeunes littérateurs », Œuvres complètes, tome II, op. cit., p. 13.
- 35 Baudelaire Ch., Salon de 1845, dans Œuvres complètes, tome II, op. cit., p. 351-352.
- 36 Baudelaire Ch., Préface aux Martyrs ridicules, op. cit., p. xi [p. 187].
- 37 Ibid., p. xii [p. 187].
- 38 Baudelaire Ch., « Lettre à Gustave Flaubert, 31 janvier 1862 », Correspondance, tome II, Claude Pichois et Jean Ziegler (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 225.