

Baudelaire fait son cinéma

André GUYAUX*

Abstract: *Baudelaire Makes His Cinema.* This paper proposes a cross-interpretation of Baudelaire's links with the world of theater. On the one hand, it is about the writer's fascination with the world of the stage, the actors and actresses he knew or whose acting he commented in his literary reviews, or his attempts to write plays. On the other hand, things are also looked at from the other side of the coin, providing valuable insights into how Baudelaire was regarded by the theater professionals he encountered throughout his career. The article argues that Baudelaire did not complete any play projects due to both procrastination and the infusion of theatrical elements into other dimensions of his writing. In fact, Baudelaire was dreaming of a theatre too modern to be materialized on stage in the conventions of the nineteenth century, but at the same time he was shifting the boundaries of artistic representation towards a new art, which was to be the seventh: cinematography.

Keywords: Baudelaire, theatre, cinema, actors, dramatic scripts, adaptation.

Le théâtre fut une des passions de Baudelaire. Il raconte dans *Mon cœur mis à nu* qu'enfant il était fasciné par le lustre :

* Professeur émérite, Sorbonne Université, Paris, andre.guyaux@sorbonne-universite.fr



Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est *le lustre* – Un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique. [...]

Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette¹.

Le lustre est « lumineux » en effet ; il éclaire la salle, et s'éteint quand le spectacle commence. Il est « l'acteur principal », dit Baudelaire, ou le grand organisateur : comme Dieu, il répand la lumière sur le monde, et comme le diable, il la lui enlève pour qu'un autre monde apparaisse. Mais cet autre monde est-il si différent du premier ? Mettons « Le Rêve d'un curieux » en regard de ce fragment de *Mon cœur mis à nu*. Dans ce sonnet, auquel Baudelaire fera place dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, donc plus proche dans le temps de *Mon cœur mis à nu*², le théâtre est une allégorie de la mort : l'« homme singulier » qui attend la mort est « comme l'enfant avide du spectacle, / Haïssant le rideau comme on hait un obstacle ». Mais lorsque le rideau se lève, l'enfant, ou l'homme singulier, ne découvre rien de plus que ce qu'il connaissait, et s'exclame : « Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ? / La toile était levée et j'attendais encore. » Si la mort ressemble à la vie, le « spectacle » qu'offre le théâtre ressemblerait-il lui aussi, en inversant la logique allégorique du « Rêve d'un curieux », au spectacle de la vie ?

Baudelaire n'est guère élogieux lorsqu'il parle du théâtre que l'on joue sur les scènes parisiennes, ces drames « honnêtes » qu'il accable de son mépris dans un article, en novembre 1851³. « Honnêtes », c'est-à-dire trop près de la vie, de la médiocrité de la vie. Inversement, ou réciproquement,

¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, f^t [17], *Œuvres complètes*, t. II (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2024), 485-486.

² « Le Rêve d'un curieux » a paru d'abord dans la *Revue contemporaine*, le 15 mai 1860, avant de prendre place dans la partie « La Mort », juste avant « Le Voyage », dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, sortie de presse en février 1861. Voir Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, 1040 et t. II, 120-121. Le projet de *Mon cœur mis à nu* pourrait remonter à 1859. La première trace écrite est dans une lettre de Baudelaire à sa mère du 1^{er} avril 1861, *Correspondance*, t. II (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973), 141.

³ « Les drames et les romans honnêtes », *Semaine théâtrale*, 27 novembre 1851, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, 462-467.

dans plusieurs poèmes du *Spleen de Paris*, il tire de la vie ce qu'elle a de théâtral, dans « Un plaisant » par exemple, ou dans « Le Mauvais Vitrier », qui sont des scènes dramatisées de la vie ordinaire.

Baudelaire avait la passion du théâtre, et celle du monde du théâtre, de cet appendice de la débauche parisienne que sont les loges, les foyers et les coulisses, habités par des individualités multiples incarnées par les comédiennes et les comédiens. Il a consacré deux articles à un acteur qu'il admirait, Philibert Rouvière⁴, il eut une liaison avec une comédienne, Marie Daubrun, son enthousiasme wagnérien l'est pour une forme de musique et tout autant pour une forme de drame, et même s'il est rarement possible d'en préciser les dates, on sait qu'il allait souvent au théâtre, qu'en 1854, il a vu sept fois *Les Mousquetaires* de Dumas, où Rouvière tenait le rôle du fils de Milady de Winter, Mordaunt⁵, on sait que la représentation de *Marion Delorme* à laquelle il assista le 21 février 1840 fut pour lui un moment privilégié de ce qu'il appelle sa « vie libre à Paris⁶ », après le collège et le baccalauréat. Lorsqu'il s'installe à l'hôtel Pimodan, en octobre 1843, les eaux-fortes de Delacroix illustrant *Hamlet* qu'il accroche aux murs de son appartement témoignent certes de sa fascination pour Delacroix, mais aussi pour le théâtre et pour Shakespeare : chacune de ces planches lui montrent des scènes, des personnages, des rôles, où il se reconnaît. Rouvière a tenu le rôle d'Hamlet, dans l'adaptation en vers de Paul Meurice, en septembre 1846 au Théâtre de

⁴ « Rouvière », dans *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants* [...], [janvier (?) 1856] et « Le comédien Rouvière », *La Petite Revue*, 28 octobre 1865. Sur l'importance qu'eut cet acteur exceptionnel aux yeux de Baudelaire, voir Ioan Pop-Curșeu, « Un acteur fétiche de Baudelaire : Philibert Rouvière », *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica*, year LII, n° 1 (2007) : 75-90.

⁵ Lettre de Baudelaire à Paul de Saint-Victor, 26 septembre 1854 ; *Correspondance*, t. I, 291. *Les Mousquetaires*, drame en cinq actes et en douze tableaux, d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet, créé au théâtre de l'Ambigu-Comique le 27 octobre 1845, repris en septembre-octobre 1854 au théâtre de la Gaîté, avec Philibert Rouvière.

⁶ Baudelaire utilise cette formule dans une notule autobiographique, qui n'est pas datée et qui pourrait être de 1860 ou peu après (*Œuvres complètes*, t. I, 1032). Après avoir vu *Marion Delorme*, Baudelaire écrivit à Victor Hugo une lettre enthousiaste, le 25 février 1840 (*Correspondance*, t. I, 81-82).

Saint-Germain-en-Laye et en mai 1855 au Théâtre de l'Odéon. Baudelaire signale cette interprétation dans son article sur Rouvière, en janvier 1856⁷.

Baudelaire aimait le théâtre, mais le théâtre l'aimait-il ? Un consensus s'est formé pour répondre par la négative à cette question : l'invention dramatique est une faculté qu'il ne possédait pas, il s'y est précipité avec un volontarisme qui tourne à vide, et d'ailleurs aucun de ses projets de théâtre n'a abouti, ni *La Fin de don Juan*, un « drame » pour lequel il prend des notes au printemps de 1853, ni *L'Ivrogne*, dont il rédige un canevas qu'il adresse à Hippolyte Tisserant le 28 janvier 1854, ni, quelques années plus tard, *Le Marquis du 1^{er} Houzards*, qui adapte à la scène une nouvelle de Paul de Molènes. On a connaissance de ces projets par des canevas sommaires ou des esquisses⁸. D'autres projets ont probablement existé dont nous n'avons aucune trace autographe. Philippe Berthelot fait état de l'un d'eux, un drame sur un révolutionnaire napolitain du XVII^e siècle, Masaniello⁹.

Le diagnostic de l'échec des ambitions de Baudelaire dramaturge a un alibi : incapable de concevoir une vraie pièce de théâtre, Baudelaire aurait insufflé de la théâtralité un peu partout dans son œuvre, d'une manière pulsionnelle et compensatoire. Plusieurs poèmes, en vers ou en prose, témoignent de son goût de la mise en scène. Ses « Tableaux parisiens », dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, sont des « tableaux » au sens pictural, et au sens théâtral. Et parmi ces « tableaux », les trois poèmes dédiés à Victor Hugo, « Le Cygne », « Les Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles », théâtralisent des moments de la vie parisienne, avec des personnages et des décors. L'apostrophe à Andromaque, au début du « Cygne », place le poème dans le souvenir racinien de la tragédie du deuil. Et plus loin dans ces mêmes « Tableaux », la « passante », qui tient le rôle de la veuve, « soulevant, balançant le feston et l'ourlet » dans une gestuelle dramatisée, apparaît et disparaît comme sur une scène.

Ce diagnostic était formulé du vivant de Baudelaire. Il est conforme au message que ses interlocuteurs ont pu lui adresser. Le 1^{er} juillet 1853, à un

⁷ « Rouvière », *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants* [...], [janvier (?) 1856]; rééd. dans *L'Artiste*, 1^{er} décembre 1859, *Ceuvres complètes*, t. I, 595.

⁸ Voir ces trois textes dans les *Ceuvres complètes*, t. I, 520-521, 531-536 et t. II, 286-295.

⁹ Philippe Berthelot, « Louis Ménard », *Revue de Paris*, huitième année (1^{er} juin 1901) : 573.

moment où il médite « deux drames » (le projet scénique que lui inspire la légende de don Juan et peut-être déjà le mélodrame sur un ivrogne assassin), il explique à sa mère qu'il résiste à la réputation qu'on lui fait de dramaturge impuissant : « J'ai [...] la prétention de faire deux drames, et je passe pour incapable de concevoir une donnée dramatique. – Qu'arrivera-t-il, je l'ignore. – Ce qu'il y a de certain, c'est que je ne veux rien donner au hasard de ma vie, et que je prétends que la volonté en occupe toute l'étendue¹⁰. » La lettre à Tisserant montre que la question se pose encore quelques mois plus tard, qu'il a quelque chose à prouver aux autres et à se prouver à lui-même. Il y parle d'« épreuve », et laisse la perspective ouverte : « Dans peu de temps d'ici, je saurai si je suis capable d'une bonne conception dramatique¹¹. »

Je prends à rebours ce consensus critique, ou pour mieux dire je fais l'hypothèse inverse : ce théâtre en souffrance est un théâtre en puissance. Ces essais interrompus ou manqués disent autre chose que l'échec. Partons d'une première observation : pour chacun de ses projets de théâtre, de ceux du moins dont nous avons connaissance, Baudelaire dialoguait. Il s'est entretenu de son projet donjuanesque avec le directeur de l'Opéra, Nestor Roqueplan, et avec son ami russe Nicolas Sazonov, il a communiqué les principaux épisodes de *L'Ivrogne* à Hippolyte Tisserant et, outre les probables échanges qu'il eut avec Paul de Molènes au moment d'adapter l'un de ses récits, il a adressé une esquisse de scénario du *Marquis du 1^{er} Houzards* au directeur du théâtre de la Gaîté, Hippolyte Hostein. Son ami Charles Asselineau l'entendit à de nombreuses reprises, exposer ses projets de mise en scène. Il fait, lui aussi, le constat des échecs de Baudelaire au moment de passer à l'acte, mais ce qu'il en dit nous éclaire sur un autre aspect :

Les projets, les plans d'ouvrages de théâtre n'ont été la plupart du temps pour B. qu'un prétexte pour causer et fréquenter avec des gens qui lui plaisaient. (*L'Ivrogne*, Rouvière.) Ainsi l'opéra, où devaient se rencontrer *don Juan* et *Catilina*, et dont il abusa pour aller flâner 15 journées avec Roqueplan.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, 228.

¹¹ Lettre à Hippolyte Tisserant, 28 janvier 1854, *Œuvres complètes*, t. I, 531.

La pièce était toujours toute faite, mais ce qui arrêta tout c'était un accessoire, un détail de décoration, un arbre des colonies qu'il fallait absolument faire copier. Ici l'obstacle était le musicien Émile Douai, auteur de symphonies jadis jouées chez Valentino et que B. voulait à l'exclusion de tout autre. – Où trouver M. Émile Douai ? Cela pouvait aller longtemps et, en attendant, les conversations, les flâneries, allaient leur train.

Je ne sais si Nestor a jamais pris au sérieux l'opéra de B., qui sur la fin, du reste, fut changé en ballet¹².

Certes, c'est le Baudelaire velléitaire qu'Asselineau fait apparaître ici, généreux en paroles, en promesses, en démonstrations prémonitoires et péremptoires, mais qui renonce au moindre obstacle. D'autant que tous ces projets de théâtre n'étaient « qu'un prétexte », selon le même témoin, une manière de pénétrer, par ces coulisses virtuelles, le monde des metteurs en scène et des comédiens.

En lisant mieux ce qu'écrivent Asselineau et Sazonov de l'ambitieux projet donjuanesque, ou en scrutant de près le canevas de *L'Irogo* que Baudelaire propose à Tisserant, d'autres perspectives apparaissent, qui font de ce dramaturge manqué le concepteur d'un théâtre visionnaire et un précurseur du spectacle total et du cinéma. Le projet sur don Juan prévoyait « de grands effets scéniques », selon Sazonov, qui raconte un dénouement conçu sur le mode burlesque : « la statue n'entraîne pas don Juan après le souper, en lui écrasant la main entre ses doigts de marbre ; au contraire, don Juan la fait boire et les serviteurs, avec force égards, la ramènent tout alanguie à son tombeau¹³. »

Asselineau fait du même projet, ou d'une autre version du même projet, un drame devenu un livret d'opéra, puis de ballet : la loi de séparation des genres n'existe plus. Et Baudelaire, à ce moment, n'avait pas encore assisté à une représentation de Wagner (les notes pour *La Fin de don Juan* datent du printemps de 1853, l'article de Sazonov paraît en février 1856 et Baudelaire assiste à la première de *Tannhäuser* le 13 mars 1861).

¹² « Notes d'Asselineau sur Baudelaire », in *Baudelaire et Asselineau*, textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois (Paris : Nizet, 1953), 185-186.

¹³ Karl Stachel [pseudonyme de Nicolas Sazonov], « Inostrannaïa literatura [Littérature étrangère] », *Otetchestvennyje Zapiski* [*Les Annales de la patrie*] [Saint-Petersbourg], février 1856, trad. Jean-Louis Backès.

Le canevas adressé à Tisserant est consécutif à une lettre, très encourageante, que Baudelaire a reçue de lui et qui fait état de contacts qu'ils avaient pu avoir antérieurement¹⁴. L'interlocuteur averti qu'était Tisserant a pu, en prenant connaissance du projet de Baudelaire, fixé dans l'écrit, réévaluer son jugement et comprendre que le mélodrame que Baudelaire lui proposait présentait quelques inconvénients, la scène du crime en particulier : Baudelaire imagine une « nuit [...] très noire », où « la lune s'est cachée » (c'est lui qui souligne). Le théâtre et ses machines disposaient sans doute, déjà, de quelques moyens techniques, mais comment représenter sur scène, dans une obscurité complète, un assassin guidant sa victime jusqu'au puits où elle doit tomber, sauf à ne faire que suggérer le meurtre à partir du comportement de l'assassin, qui « se colle l'oreille contre terre » et raconte au public la mise en œuvre de sa macabre stratégie ? Nous imaginons mieux la scène au cinéma qu'au théâtre. De même pour tout ce qui précède le moment où l'assassin avoue son crime : « il cherche à s'étourdir par *la boisson*, par *la marche*, par *la course* », écrit Baudelaire : mais comment représenter ces symptômes d'agitation ? Nous ne sommes plus tout à fait sur la scène d'un mélodrame, mais dans une figuration de l'hystérie, ou dans *un autre théâtre*.

L'Ivrogne est un mélodrame au-delà du mélodrame. C'est du théâtre filmé dans l'imagination. Le signe le plus éloquent de sa modernité est le moment où les deux protagonistes, l'assassin et sa victime, se cherchant et se fuyant, laissent la scène vide, et le spectateur devant la scène vide, à l'image du monde libéré de la présence de l'homme, mais gardant la mémoire de la Chute. Et à l'image du théâtre de l'absence des avant-gardes à venir.

Comme à Sazonov quelque temps plus tard, et comme à d'autres sans doute, Baudelaire communiquait ses fantasmes de théâtre à ses amis. Il les leur jouait. On l'imagine tenant tous les rôles, en « parfait comédien » comme il se désigne dans une note accrochée à la partie « Révolte » de l'édition de 1857 des *Fleurs du Mal* pour tirer argument de son aptitude à se déguiser, comme au théâtre¹⁵. Un autre fragment de *Mon cœur mis à nu*, où il évoque,

¹⁴ Voir cette lettre, que l'on peut dater entre le 21 et le 28 février (date de la réponse de Baudelaire), dans *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois (Neuchâtel : À la Baconnière, coll. « Langages », 1973), 369-370.

¹⁵ « Fidèle à son douloureux programme, l'auteur des *Fleurs du Mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions. » (*Œuvres complètes*, t. I, 744.)

parmi ses « rêves d'Enfance », celui d'être comédien, prévoit « un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'état de comédien, et sa situation dans le Monde¹⁶ ». De cette vocation perdue, de ce bovarysme du poète se figurant en comédien, il est demeuré, dans la vie de Baudelaire, entre sa vie et son œuvre, entre son œuvre avortée et son œuvre ébauchée, ces représentations réservées à quelques amis, où il se mettait en scène dans la pièce dont il rêvait.

Ces rêves scénographiques mettent en perspective une forme de spectacle qui n'existe pas, ou pas encore dans la France embourgeoisée et frileuse du Second Empire. Ils semblent avoir occupé Baudelaire au début des années 1850. La traduction des nouvelles de Poe et la publication des *Fleurs du Mal*, suivie d'un procès et d'un succès de scandale, l'en ont distrait. Lorsqu'à la fin de la décennie il se lance dans un nouveau projet dramatique : l'adaptation à la scène d'un récit de son ami Paul de Molènes, il semble revenu de ses options transgressives : *Le Marquis du 1^{er} Houzards*, dans le résumé qu'il envoie à Hippolyte Hostein, suppose une conception bien plus traditionnelle du théâtre. Le seul fait, d'ailleurs, de partir d'un texte narratif pour le transposer au théâtre, comme cela se faisait beaucoup au XIX^e siècle, est en soi, déjà, une initiative normalisée. La conception dramaturgique revient, elle aussi, à la tradition : la pièce sera divisée en cinq actes et en scènes. On est loin de la promesse de rupture qui concluait la lettre à Tisserant de janvier 1854 : « Je serais bien *disposé* à diviser l'œuvre en *plusieurs tableaux* courts, au lieu d'adopter l'incommode division en cinq actes¹⁷. » Les « *tableaux courts* » mettaient en perspective un théâtre plus visuel, déterminé par quelques moments qui fixent l'attention et se fixent dans la mémoire, proches de ce qu'on appelle un plan dans le langage cinématographique.

Dans le premier fragment que je citais de *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire, entre ses deux réflexions sur le lustre, consacre un développement à ce qu'est le théâtre et à ce qu'il pourrait ou devrait être. Il oppose « la littérature dramatique » à son double fantasmé. Il vient de célébrer ce qu'il y a « de plus beau dans un théâtre », le lustre, et ajoute :

¹⁶ *Mon cœur mis à nu*, f^o 73, *Œuvres complètes*, t. II, 507.

¹⁷ *Œuvres complètes*, t. I, 536. C'est Baudelaire qui souligne.

Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les Comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes¹⁸.

Mon cœur mis à nu est souvent l'occasion pour Baudelaire de courtes synthèses de ce type, où il affirme sa différence. Les notes qu'il a prises en vue de ce grand projet autobiographique sont difficiles à dater, mais elles sont probablement tardives. Sur un sujet comme le théâtre, il a pu penser qu'il était temps de conclure. « La littérature dramatique » ne l'intéresse plus guère. On devine qu'il pense surtout au théâtre contemporain. Il a fait son deuil, aussi bien, de ce qu'aurait pu être sa contribution à cette « littérature ». Et il lui oppose un autre théâtre, qui ne le décevrait pas à l'extinction du lustre, une forme de théâtre qui n'existe pas ou pas encore et se conjugue au mode optatif du subjonctif imparfait. Il n'en est plus aux excentricités de l'épilogue de son *Don Juan* parodique ni aux bouffonneries macabres de *L'Ivrogne*. Il assume la démesure dans la vision fantasmée de comédiens qui ne sont plus tout à fait des humains. Les patins surélevant le corps nous font irrésistiblement penser aux cothurnes que portaient les acteurs tragiques dans la Grèce antique ; les masques substitués aux visages, les porte-voix, les rôles de femmes tenus par des hommes, au théâtre nô de la tradition japonaise. Il exprimait déjà l'idée de la démesure du corps du comédien en janvier 1856, à propos de Rouvière, qui « grandit à la scène¹⁹ », au sens où son génie d'acteur, sa voix, son geste, le grandissent. Il donne désormais à cette idée une réalité physique : le comédien n'est plus un être humain semblable aux êtres humains ordinaires ; il dispose d'un autre corps, d'un autre visage, d'une autre voix.

Quel grand romancier, Balzac par exemple, ou Dumas, quel dramaturge de génie, Euripide ou Shakespeare, n'est pas un précurseur du cinéma ? C'est ce que l'on peut répliquer à mon idée d'un Baudelaire dramaturge manqué, mais visionnaire, et précurseur du septième art. Je crois pourtant que, dans

¹⁸ *Ceuvres complètes*, t. II, 486.

¹⁹ « Rouvière », *Ceuvres complètes*, t. I, 596.

l'interstice de ses échecs et de ses fantasmes scénographiques, et dans sa « vocation » de comédien, perdue et retrouvée, on découvre un concepteur insatisfait, qui fait bouger les lignes du théâtre tel qu'il existe vers un septième art qui n'existe pas encore.

RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Charles. *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860) et II (mars 1860-mars 1866). Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- . Œuvres complètes, I et II. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2024.
- Berthelot, Philippe. « Louis Ménard ». *Revue de Paris*, huitième année, Tome troisième (1^{er} juin 1901) : 572-590.
- Crépet, Jacques et Claude Pichois (éd.). *Baudelaire et Asselineau*. Textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois. Paris : Nizet, 1953.
- Pichois, Claude et Vincenette Pichois (éd.). *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois. Neuchâtel : À la Baconnière, coll. « Langages », 1973.
- Pop-Curșeu, Ioan. « Un acteur fétiche de Baudelaire ». *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica*, year LII, n° 1 (2007) : 75-90.
- Sazonov, Nicolas [sous le pseudonyme de Karl Stachel]. « Inostrannaïa literatura [Littérature étrangère] ». *Otetchestvennyye Zapiski [Les Annales de la patrie]* [Saint-Petersbourg], février 1856.

ANDRÉ GUYAUX is Professor Emeritus of French Literature at Sorbonne University. He has worked mainly on nineteenth-century poets, particularly Baudelaire and Rimbaud. He is the author of a book devoted to the first fortune of *Les Fleurs du Mal*: Baudelaire. *Un demi-siècle de lectures des "Fleurs du Mal" 1855-1905* (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007; second edition, revised and expanded, 2025) and of another book on a similar topic *Le Paris de Baudelaire* (Éditions Alexandrines, 2017). He edited *Fusées, Mon cœur mis à nu* et *La Belgique déshabillée* (Folio, 1986) and *Fusées, Mon cœur mis à nu, Notes sur "Les Liaisons dangereuses" et autres fragments posthumes* (Folio, 2016). He has also directed the new edition of Baudelaire's *Œuvres complètes* in the prestigious collection *Bibliothèque de la Pléiade* (2024).