

Dossier de presse

LE MORE CRUEL

Anonyme – 1613

mise en scène de **Jean-Philippe Clarac** et **Olivier Deloeuil**

Du mercredi 30 septembre au dimanche 4 octobre 2009
Théâtre Nanterre-Amandiers – Atelier

contact presse

Carole Willemot

T 01 46 14 70 30

c.willemot@amandiers.com

horaires

du mercredi au samedi à 21h, dimanche à 16h (*relâche lundi*)

location : 01 46 14 70 00 – www.nanterre-amandiers.com
et magasins Fnac / www.fnac.com et www.theatreonline.com

prix des places : 25 à 12 €

Théâtre Nanterre-Amandiers

7, avenue Pablo-Picasso

92022 Nanterre

RER Nanterre-Préfecture (ligne A)

Navette assurée par le théâtre avant et après la représentation

www.nanterre-amandiers.com

Le More cruel

Texte	Anonyme - 1613
Mise en scène de Dramaturge	Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil Christian Biet
Scénographie	Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil
Lumière	Christophe Pitoiset
Costumes	Thibaut Welchin
Guitare	Yann Dufresne
Assistant à la mise en scène	Anne-Louise Brosseau
avec	
Rivieri	Eric Bougnon
La Demoiselle	Jeanne Brouaye
Le More	Babacar M'Baye Fall
Le chasseur	Michel Theboeuf

Le texte ***Le More cruel*** est publié dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants (France, fin XVI^e siècle)*, dir. Christian Biet, Laffont, Bouquins.

Co-production : Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine / Le [L@B](#) / Théâtre Nanterre-Amandiers / Office Artistique de la Région Aquitaine.

Avec le soutien du Ministère de la culture (DRAC Aquitaine)

Le More cruel, résumé

Tragédie française d'un More cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentilhomme espagnol, sa Damoiselle et ses enfants.

Anonyme – 1613

Argument de la Tragédie

Un esclave maure, employé par le seigneur Rivieri, gentilhomme espagnol catholique et très pieux, décide d'en finir avec les coups de bâton et autres sévices que son maître lui fait endurer depuis des années. Il décide de se venger et invoque Mahomet pour le soutenir dans sa vengeance.

Au même moment, le seigneur Rivieri prend la décision de devenir plus clément et de libérer son esclave. Cette situation opportune permet donc au More de dissimuler son projet de vengeance.

A la demande du seigneur, le More accompagne son épouse et ses deux jeunes fils dans leur château au bord de la mer, tandis que Rivieri s'absente quelques jours pour une partie de chasse.

Une fois dans le château, le More séquestre l'épouse et les deux enfants. Les ayant mis sous son entière domination, il viole l'épouse devant ses fils et la bat régulièrement, ainsi que les deux enfants. Femme et enfants supplient leur tortionnaire de les tuer afin d'abrégier leurs souffrances.

De retour de la chasse, le seigneur découvre la situation et, retenu à l'extérieur de son château, il supplie le More de lui rendre femme et enfants sains et saufs. Du haut des remparts, le More promet de les libérer si son maître se coupe le nez sur le champ (comme on l'exigeait dans la Rome Antique des esclaves ayant tenté de s'échapper).

Rivieri s'exécute et se tranche immédiatement le nez. Mais le More, ne tenant pas sa promesse, égorge l'épouse et jette les deux enfants du haut des remparts, avant de se précipiter lui-même dans le vide.

Viol, mutilations, défenestration d'enfants, suicide final.... *Le More cruel* est bien, par ses effets scéniques hyper violents, un archétype du théâtre de l'échafaud et de la tragédie irrégulière.

Il illustre aussi l'un des thèmes les plus appréciés de ce répertoire pré-classique : l'escalade d'une vengeance (qui offre l'avantage ambigu d'avoir les apparences d'une violence justicière). Justification ici particulièrement ambiguë : Les représailles du maure se teintent fréquemment d'une violence religieuse exercée au nom de Mahomet.

La pièce revisite donc, sous le couvert d'une violence « privée », le thème de l'affrontement entre communautés religieuses.

Pourquoi aujourd'hui ?

Par Christian Biet

Pourquoi, aujourd'hui, s'intéresser au théâtre sanglant du début du XVII^e siècle ? Pourquoi le jouer, maintenant, dans les théâtres ?

Le théâtre contemporain est souvent sanglant, cruel, et s'adonne aux performances les plus terribles. Les formes contemporaines, qui mêlent le théâtre, la danse, la musique, le cinéma et les arts plastiques, ont donc placé les corps, la souffrance et la violence au centre des plateaux.

Durant l'été 2005 (Jan Fabre au Festival d'Avignon), et depuis, ces questions ont jailli lors des représentations de *Viol* de Botho Strauss par Luc Bondy (Odéon, Ateliers Berthier) — qui partait du *Titus Andronicus* de Shakespeare pour aller encore plus loin dans la mise en scène du viol —, ou lorsque Jurgen Gosch, à la MC93 en février 2007, a donné un *Macbeth* étonnant. Enfin, *Titus Andronicus*, dont a vu plusieurs mises en scène en France et en Angleterre ces derniers temps, de Deborah Warner à Lukas Hemleb, est maintenant une pièce essentielle du corpus shakespearien propre à la représentation de toutes sortes de manifestations scéniques de l'horreur. Ainsi, toutes sortes de discours scéniques ou non-scéniques s'emparent aujourd'hui de la violence et de la souffrance, tranchent les destins du bourreau et des victimes, et donnent à penser un jugement sur cette part noire de l'homme, qui, bien évidemment, fascine.

Or, il se trouve qu'au tout début du XVII^e siècle, naît, en France, un nouveau théâtre à partir duquel s'est constitué ce théâtre moderne. Maintenant oublié, encore négligé parce que recouvert par l'ombre nationale du sacro-saint classicisme, bien proche des théâtres élisabéthain et espagnol qui lui sont contemporains, ce « théâtre de l'échafaud » s'est effacé des mémoires, jusqu'à ce qu'en 2006, nous en publions quelques textes (*Théâtre de la cruauté et récits sanglants, France fin XVI^e-début XVII^e siècle*, dir. Christian Biet, Bouquins).

Les tragédies des Hardy, des Croix, Montreux, ne sont pas encore au fronton des gloires nationales, même si l'on rappelle, parfois, que la tragédie « balbutiante » de cette époque a su influencer Corneille. Cependant, la question n'est pas celle du balbutiement, ou d'une sorte de barbarie que le siècle classique aurait su dompter, mais celle de la naissance infiniment créative d'un spectacle, du plaisir d'expérimenter les formes, les cas de figure et les tensions qui les produisent, celle de la mise en place de la notion de représentation dans un lieu problématique et composite qu'est le lieu du théâtre.

La question est tout simplement celle de la naissance d'une modernité.

En montant, dans les théâtres d'aujourd'hui, *Le More cruel*, nous voudrions donc montrer que le spectacle, tel qu'il apparaît dans cette tragédie du début du XVII^e siècle, renvoie, certes, d'abord à des questions que ses spectateurs, alors, se posent et qui sont partagées par les théâtres autres européens.

Mais nous voudrions encore dire qu'il renvoie, très directement à notre époque, au même titre que Shakespeare et Marlowe. Nous voudrions affirmer que ce type de spectacle, dont les branches espagnole, anglaise et allemande sont appréciées dans ces pays comme les plus beaux fleurons de leur théâtre national, malgré sa langue plus éloignée de la nôtre que celle de Corneille ou de Racine, a beaucoup de choses à nous apprendre, pose beaucoup de questions et avec beaucoup plus de profondeur qu'il n'est généralement convenu de l'admettre.

L'histoire, la fable du *More cruel*

Le texte du *More cruel* est publié, dans les années 1610, par un anonyme normand. L'intrigue de la pièce est résumée par son long titre : un esclave maure, longtemps rudoyé par son maître, un gentilhomme espagnol nommé Rivieri, décide de s'en venger et guette le moment propice. Le More nous en prévient, il sera implacable. Le maître, conscient de sa cruauté envers son esclave (ou touché par la Providence et faisant contrition), prend alors la décision de l'affranchir malgré l'avis défavorable de la Damoiselle, son épouse, qui le met en garde contre la cruauté des barbares païens. La fable pourrait s'arrêter là : le More serait enfin libre de retourner dans sa patrie parmi les siens. Mais Rivieri choisit au contraire de le garder à son service et, pour lui montrer sa bonne foi, ou le pouvoir qu'il a toujours sur lui, le charge d'une mission de confiance : protéger sa femme et ses trois fils dans son nouveau château pendant que lui-même, en bon gentilhomme, va s'adonner au passe-temps favori d'un homme de son rang : la chasse.

L'occasion, tant désirée par le More, se présente donc. Enfermé dans le château du maître avec ses « protégés », il exerce sur eux sa vengeance : il viole la femme sous les yeux de ses enfants, propose au maître (accouru pour tenter de les sauver et pour assister à la vengeance du bas des murailles) de se couper le nez (sur scène) en jurant sur le Dieu des chrétiens qu'il libérera les enfants et, la chose faite, se moque du maître en expliquant que l'engagement qu'il avait pris ne vaut rien puisqu'il croit en Mahon (Mahomet), puis il lance, devant Rivieri, chacun de ses otages du haut de la tour. Son forfait accompli, la seule solution qui reste au More pour que sa vengeance soit parfaite et n'appelle pas à son tour rétribution par la justice des chrétiens, est que l'action se termine définitivement. Il s'élimine de l'équation dramatique en se jetant à son tour du haut du château surplombant la mer, et laisse en bas des murailles, dans les douves, les cadavres que Rivieri contemple en père défiguré et en veuf éploré.

Dramaturgie

On voit, dans cette pièce, une multiplication des références à des textes antérieurs. La référence la plus évidente est bien sûr, littérairement comme scénographiquement, la *Médée* de Sénèque. Mais surtout, parce qu'un « Maure » en matière de théâtre de ce temps, renvoie le plus souvent au théâtre anglais : il est alors confondant de voir que les formes utilisées — le personnage du Noir dans le théâtre notamment et les séquences qui le prennent pour centre, en particulier celle du serment sur le dieu des chrétiens et de la mutilation, qu'on retrouve dans *Titus Andronicus* — sont les mêmes d'un côté et de l'autre de la Manche...

La tragédie du *More cruel* offre donc un curieux mélange des genres, proche, encore une fois, du théâtre anglais de la même époque : on y trouve un passage pastoral avec un récit de chasse et le sentiment de vivre heureux retiré dans ses terres, de grands monologues tragiques, des plaintes et élégies, des moments comiques, de l'honneur et de la cruauté, de quoi remplir un contrat de représentation pour un public qui paie sa place et veut être satisfait.

Mettre en scène le *More cruel*, c'est donc mettre en scène un crime, une affaire judiciaire dont le public attend la conclusion. À la fois victime, criminel et bourreau, c'est au spectateur que Rivieri réfère, le même spectateur qui laisse, impuissant ou insouciant, les crimes se réaliser dans la réalité. Et c'est à un Autre hyperbolisé, un homme, mais un homme noir, obéissant à une loi divine différente de celle du spectateur-lecteur que l'auteur du *More* confronte celui-ci. Enfin, dans cette tragédie, le More, bourreau et maître de cérémonie machiavélien, dirige toute l'intrigue, rusant et se jouant de son ennemi pour mieux le séduire, mais dirige aussi toute l'action. Quand il choisit d'agir, quand la machine est amorcée, personne ne l'arrête, comme personne ne peut arrêter un esclave qui se venge légitimement et refuse toute interruption à la consommation de son acte.

Thèmes principaux

Le théâtre en France au début du 17^{ème} siècle

Au début du 17^{ème} siècle, à Paris, une seule salle est réservée de façon permanente au théâtre, celle de l'Hôtel de Bourgogne, alors louée à des troupes de passage. En province, on dresse partout des tréteaux, toujours provisoires, dans des lieux frugalement aménagés : la cour d'un collège, une place publique et passante, une salle dans un château. Les acteurs sont des comédiens ambulants qui promènent leur répertoire d'une ville à l'autre.

Ce théâtre « de l'échafaud » (formule imagée de Christian Biet) est particulièrement présent dans les villes dont la vie culturelle commence à leur permettre de rivaliser avec Paris (et particulièrement à Rouen, Lyon et Bordeaux). Il témoigne bien d'une « irrégularité », c'est-à-dire qu'il se forge avant les conventions (les règles ; la bienséance et la vraisemblance) de l'âge classique du théâtre français, telles qu'il s'établira, à la génération suivante, avec les pièces de Corneille, puis de Racine. Dans le même sens, l'usage de l'alexandrin parfait n'est pas encore totalement systématique pour les auteurs de ce répertoire. Par contre, comme la plupart des auteurs Humanistes, l'auteur du *More cruel* recycle des formes et actualise des matériaux littéraires qu'il emprunte aux autorités du passé. La tragédie antique dont il hérite a été redécouverte en France vers le milieu du 16^{ème} siècle et des poètes Humanistes, à l'exemple de Jodelle, ont tenté de l'acclimater. Dans le cas du *More cruel*, c'est surtout le théâtre sanglant et outré de Sénèque qui sert de guide à l'auteur.

Le public est alors debout et mobile, face à un praticable installé en hauteur, un « échafaud » ainsi qu'on le nomme à l'époque. Cet espace scénographique est bien connu des publics du 17^{ème} siècle : il est en effet couramment utilisé pour les prêches et autres cérémonies religieuses, mais aussi pour les sentences des tribunaux, ainsi que pour les tortures et les exécutions capitales, alors toutes réalisées en public.

A propos d'un auteur anonyme

Difficile de connaître l'identité exacte des auteurs de ces tragédies pré-classiques, souvent publiées de façon anonyme. Des juristes, des avocats, des conseillers dans les Parlements de province sans doute. Ce sont eux en effet qui à la fois maîtrisent suffisamment la langue, la rhétorique, et sont, du fait de leur pratique professionnelle, au contact direct des conspirations et des assassinats, des persécutions et des famines, des violences domestiques et du fanatisme religieux.

On peut penser que, rattachés à la noblesse de robe, ces magistrats étaient des hommes savants et cultivés, partagés entre le service de l'Etat et l'exercice des lettres. Pour eux, la pratique de la tragédie est un loisir nécessaire, social, voire de prestige, qui accompagne leur charge d'hommes de loi. Mais ils ont aussi vécu de l'intérieur l'anarchie et la violence qui démembrèrent alors le royaume. Leurs pièces sont donc bien celles de témoins bouleversés par les malheurs du temps.

Maîtres, valets et esclaves dans le théâtre pré-classique

L'affrontement dynamique entre maîtres et valets est une constante du théâtre classique. Dans le cas, pré-classique, du *More cruel*, la situation est posée dès le long sous-titre de la pièce : un esclave maure, constamment battu par son maître, un gentilhomme espagnol, décide de s'en venger et guette le moment propice. Celui-ci arrive quand le maître, conscient de sa cruauté envers son esclave, prend la soudaine décision de l'affranchir. La fable pourrait s'arrêter là : le More serait enfin libre de retourner dans sa patrie parmi les siens.

Mais le maître choisit au contraire de le garder à son service. C'est donc à une situation théâtrale nouvelle que le public est ici confronté : celle d'un esclave (la pratique de l'esclavage étant alors interdite sur le sol métropolitain français, l'auteur attribue subtilement l'esclave à un couple de nobles espagnols) qui, bien qu'affranchi, n'oublie en rien la traditionnelle dynamique du rapport maître / esclave. Resté auprès de ses (anciens) maîtres, il va s'avérer plus maléfique encore une fois émancipé de leur tutelle.

C'est donc une dynamique d'échange / contre-échange qui se met en place dans *Le More cruel*. Certes, la pièce nous montre les crimes sanglants d'un esclave cruel. Mais sans les actions du maître (la première est d'avoir porté les coups, la deuxième est l'affranchissement, la troisième est de lui avoir demandé de veiller sur sa famille), l'esclave n'aurait pas pu si parfaitement assouvir sa vengeance. C'est donc bien au procès d'un maître que l'on assiste, et à son châtement. (Voir notamment la scène où le More humilie le maître en lui demandant de se couper le nez, ainsi que la scène finale).

Une tragédie de la vengeance

Particulièrement prisé dans le théâtre européen du début 17^{ème} siècle, le thème de la vengeance autorise le déchaînement absolu des passions et la représentation de toutes formes de violence. Dans un contexte où la France est marquée par de nombreuses décennies de guerres civiles, le spectacle de la mort est sans cesse présent sur les scènes, et le goût pour le macabre est général. Partout on recherche les sensations fortes, l'image de la mort en action, sa dynamique. *Le More cruel* est l'une des plus complètes représentantes de ce genre sanglant, comprenant viol, meurtres multiples et violents, mutilation, suicide.

Cependant, si les crimes du More sont choquants, on peut considérer que dans une certaine mesure ils sont justifiés, et qu'ils ne sont que la rétribution, selon la loi du talion, d'un forfait précédant la tragédie (avoir battu son esclave). La question centrale de la pièce devient donc : si le More est criminel, ce dont on ne peut en douter, dans quelle mesure ses crimes sont-ils justifiés ? La scène finale de la pièce peut proposer un semblant de réponse : son forfait accompli, la seule solution qui reste au More pour que sa vengeance soit parfaite et n'appelle pas à son tour rétribution par la justice des chrétiens est bien que l'action se termine, définitivement. Il se suicide donc en se jetant du haut du château surplombant la mer. Quelle morale tirer du *More cruel* ? Tragédie de la vengeance pure sans doute, quand toute l'histoire s'est déroulée, quand le cas est résolu par la punition du criminel. Mais quel criminel ? Le maître châtié de ses péchés, ou le More châtié par lui-même ? Le choix est pleinement laissé au spectateur.

Les antagonisme religieux

Directement liées à la fin des guerres de religion et au règne d'Henri IV, les tragédies du théâtre de l'échafaud reprennent et poursuivent les antagonismes religieux (catholiques contre protestants) alors au cœur de l'agitation politique et sociale en France.

Les premières années du 17^{ème} siècle voient ainsi s'actualiser, à travers plusieurs tragédies, l'altérité religieuse exacerbée par la présence d'un païen (ici, un musulman) soumis à ses passions, confronté sur scène aux contradictions d'un chrétien qui se réfléchit en lui et le rejoint dans la mise en spectacle de ses débordements.

A travers cette altérité religieuse exacerbée, le public français et chrétien réfléchit sur la responsabilité particulière des individus en matière de vengeance, de punition et de salut. Les multiples manifestations que chacun des personnages donne de sa foi rappellent constamment qu'il n'y a de vie humaine que tendue vers le spirituel et orchestrée par une volonté divine, quelle qu'elle soit.

Dans *Le More cruel*, chacun utilise abondamment ses croyances et ses références religieuses, chacun jure sur son dieu. De façon étonnante, à l'Acte V, le More jure sur le dieu des chrétiens qu'il libérera les enfants. Mais le public, « complice » de sa foi musulmane, l'a vu de multiples fois invoquer Mahon (Mahomet) depuis le début de la pièce. Contrairement au maître, le public sait donc que l'engagement qu'il avait pris ne vaut rien puisqu'il ne croit pas dans le dieu des chrétiens. Chacun, personnages et public, est donc renvoyé à l'usage social qu'il peut faire de ses croyances, avec une cruauté qui ne privilégie aucune religion au profit d'une autre.

La figure de l'étranger dans le théâtre pré-classique

Le More cruel est un spécimen particulièrement significatif d'un nouveau type de tragédie qui apparaît à la fin 16^{ème} – début 17^{ème} siècle : des tragédies reposant sur la représentation d'un cruel étranger. La progression constante des grandes découvertes tout au long du 16^{ème} siècle amène alors sur les scènes européennes la confrontation avec des peuples amérindiens, africains ou asiatiques, toujours présentés sous leur aspect le plus barbare.

Le spectateur est ici confronté à un Autre, mais un Autre hyperbolisé : un homme, mais un homme noir, obéissant à des codes culturels et à une loi divine totalement différents de ceux des spectateurs français du 17^{ème} siècle. Rien de bien différent de ce qui pratique alors sur les scènes. La vraie spécificité du *More cruel* est plutôt que, dans cette tragédie, et contrairement à *Othello* de Shakespeare, le More, bourreau et maître de cérémonie, dirige toute l'intrigue. L'Autre n'est en rien cantonné au rang de subalterne exotique et incompréhensible. Avec ses différences, sa distance et son regard extérieur porté sur la société française de l'époque, il est le moteur absolu de la machine dramatique qui actionne tous les rouages de cette tragédie.

Repères chronologiques

- 24 Août 1572 : Massacre de la Saint-Barthélémy. L'entourage du Valois Charles IX programme l'exécution de tous les chefs protestants réunis à Paris à l'occasion des noces de la reine Margot et de Henri de Navarre.
- 1590 : Mort de Robert Garnier (né en 1545), traditionnellement reconnu comme la plus belle expression du théâtre français au 16^{ème} siècle. Il est auteur, entre autres, de *Hippolyte* (1573), *Antigone* (1580), *Les Juives* (1583).
- 1591 : Publication à Londres de *The Massacre at Paris*, de Christopher Marlowe, pièce de théâtre sanglant directement inspirée par les massacres de la Saint-Barthélémy.
- 1598 : Edit de Nantes.
- De 1599 à 1604 : La présence de troupes de théâtre anglaises en France est attestée, au moins à Paris et à Rouen.
- 1610 : Assassinat d'Henri IV.
- 1613 : Publication du *More Cruel* à Rouen.
- Années 1620 : grande réforme de Malherbe sur la versification française et les règles de mesure et de bienséance au théâtre.
- 1637 : Première représentation du *Cid*, de Corneille.
- 1641 : Edit de Louis XIII et Richelieu sur la réhabilitation du métier de comédien.

Jean-Philippe Clarac & Olivier Deloeuil, scénographes et metteurs en scène

Directeurs artistiques de L'Opéra Français de New York (www.ofny.org), Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil collaborent régulièrement avec cette compagnie se consacrant exclusivement aux opéras du répertoire français.

Pour L'OFNY, ils ont mis en scène : *Marie Galante* de Kurt Weill ; *Pelléas et Mélisande* (version originale pour piano) de Debussy ; *To Be Sung* de Pascal Dusapin ("Sounds French Festival") et des créations de théâtre musical combinant opéra, installation vidéo, théâtre et danse contemporaine : *The Mephisto Project* ; *Desperately Seeking Carmen* ; *Yvonne Printemps, A French Diva unveiled* (Spectacle repris au Liceu de Barcelone en 2009).

Ils ont aussi récemment mis en scène : *Faust* de Gounod (Opéra National de Bordeaux, 2008 / Opera de Pamplona, 2009) et une installation vidéo autour de la *Symphonique Fantastique* et *Lélio, de Berlioz*, dirigée par Philippe Herreweghe avec L'Orchestre des Champs-Élysées (ce spectacle a été présenté dans le cadre de l'*Année de la France au Brésil*, organisée par CulturesFrance).

Jean-Philippe CLARAC & Olivier DELOEUIL ont aussi mis en scène : *Roméo et Juliette* de Gounod (Spoleto USA Festival et Pittsburgh Opera), *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (Opéra de Nantes), et *Manon Lescaut* de Auber au Wexford Festival Opera (Irlande), ainsi qu'une installation vidéo et mise en scène de la *Dante Symphonie* de Liszt pour L'Orchestre National de Lyon.

Prochaines productions :

- *Le More cruel*, tragédie irrégulière de 1613. Théâtre de Nanterre-Amandiers / Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine – Octobre 2009.
- *La Chute de la Maison Usber*, d'après Debussy et Poe – Opéra Français de New York – Novembre 2009.

Diplômés en Sciences Politiques et Histoire de l'art, Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil assurent le cours "Opéra et Politique : Une histoire de la civilisation européenne" à Sciences-Po Paris.

Christian Biet, Dramaturge

Christian Biet est professeur d'histoire et esthétique du théâtre à l'université de Paris X-Nanterre, spécialiste de la littérature du XVII^e siècle, de l'histoire des idées et des questions relatives au théâtre de l'Ancien Régime. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages dont *Le Miroir du Soleil* (Découverte Gallimard, 1989 et 2000), *Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'Âge classique* (Klincksieck, 1994), *Racine ou le Passion des larmes* (Hachette, 1996), *La Tragédie* (Armand Colin, 1997), *Henri IV, la vie, la légende* (Larousse, 2000), des éditions du *Cid* (Le Livre de poche, 2001), de *Cinna* (Le Livre de poche, 2003), de *Cartouche et les voleurs* et de *Legrand* (Lampasque, 2003). Ses travaux se sont aussi orientés sur les questions juridiques et économiques et leur réfraction dans le théâtre et la littérature : direction du numéro 40 de *Littératures classiques* sur « Droit et littérature », Champion, 2000 ; publication d'un ouvrage : *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Champion, 2002.

Dernières publications : direction avec Pierre Frantz du numéro spécial de *Critique* à propos des derniers essais sur le théâtre, septembre 2005, *Théâtre cruel et récits sanglants français (fin XVI^e - début XVII^e)*, Laffont, coll Bouquins, 2006 et, avec Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio essais, 2006.