



**Agôn**

Revue des arts de la scène  
**Points de vue**

---

## “Traverser intérieurement tous les terrains de jeu”

Entretien réalisé par Caroline Mounier-Vehier

**Brigitte Jaques-Wajeman et Caroline Mounier-Vehier**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2903>

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Brigitte Jaques-Wajeman et Caroline Mounier-Vehier, « “Traverser intérieurement tous les terrains de jeu” », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 26 février 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2903>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# “Traverser intérieurement tous les terrains de jeu”

Entretien réalisé par Caroline Mounier-Vehier

**Brigitte Jaques-Wajeman et Caroline Mounier-Vehier**

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé à Lyon le 24 mars 2012

Actrice et metteur en scène, Brigitte Jaques-Wajeman est l'élève d'Antoine Vitez, sous la direction duquel elle joue au début des années 1970, avant de se tourner vers la mise en scène et de fonder en 1976 la Compagnie Pandora, avec François Regnault. Cet entretien a été réalisé le 24 mars 2012 à Lyon, près du Théâtre des Célestins où étaient présentés deux spectacles mis en scène par B. Jaques-Wajeman, *Nicomède* et *Suréna* de Corneille.

## Jouer avec Corneille

Caroline MOUNIER-VEHIER. Deux de vos spectacles, *Nicomède* et *Suréna* de Corneille, sont actuellement en tournée en France. Vous aviez déjà mis en scène ces deux pièces, la première en 2008 sous le titre *Jouer avec Nicomède* et la seconde en 1995. Considérez-vous que les spectacles présentés en ce moment sont des reprises ou plutôt des créations des premières mises en scène que vous aviez faites de ces textes ?

Brigitte JAQUES-WAJEMAN. J'ai monté *Nicomède* pour la première fois en 2008 au Théâtre de la Tempête, à Paris, et c'est ce spectacle qui est repris aujourd'hui. Cette pièce est la dernière de ce que j'appelle mon « cycle colonial », puisque j'ai déjà monté, au fil des années, plusieurs pièces de Corneille qui traitent de Rome conquérante et de ses relations variées avec ses pays « alliés »<sup>1</sup>. Je considère que *Suréna* est aussi une tragédie coloniale : même si les Romains ne sont plus présents à proprement parler, Rome n'est jamais loin et il en est tout le temps question. Cependant, quand j'avais mis en scène *Suréna* en 1995, c'était dans une tout autre perspective qu'aujourd'hui : c'était une

création dans le cadre d'un atelier de jeunes acteurs et ce n'était pas du tout le même spectacle.

C.M.V. *Suréna* est donc une récréation. En revanche, vous considérez donc que *Nicomède* est une reprise plutôt qu'une récréation, alors même que le dispositif scénique a changé.

B.J.W. Il y a eu plusieurs dispositifs pour *Nicomède*. Le premier dispositif, dans lequel le spectacle a été créé, était un dispositif quadri-frontal. Le texte me semblait très difficile et je craignais un peu que cela passe au-dessus de la tête des gens. J'avais imaginé une très grande table autour de laquelle tout le jeu se mettait en place et les spectateurs étaient placés, très proches, autour de la table. Au départ, j'avais intitulé ce spectacle *Jouer avec Nicomède*. J'avais envisagé la possibilité que des spectateurs interrompent la représentation et s'invitent à la table pour commencer à parler un peu de politique. Puis, très vite, je me suis aperçue que quelque chose ne fonctionnait pas. D'une part, si un spectateur était invité à la table, il ne voyait plus le spectacle et se trouvait sous l'œil du public, dans un état d'intimidation épouvantable. D'autre part, interrompre la pièce était compliqué dans la mesure où ces pièces, que ce soit *Nicomède*, *Suréna* ou bien d'autres, sont extraordinairement composées : il y a un effet de suspens, des événements qui apparaissent et qu'on ne peut pas interrompre sans toucher à la jouissance même du spectateur. Ensuite, ce spectacle a rencontré beaucoup de succès et a été demandé dans d'autres théâtres, dont des théâtres à l'italienne pour lesquels il a fallu travailler en frontal. Actuellement, on le propose en frontal pour la reprise. Dans la disposition frontale, on perd quelque chose du lien avec le public, mais j'ai gardé le travail sur l'adresse au public, le fait de constamment signifier au public qu'il est témoin de la pièce et cela fonctionne. *Nicomède* est parmi les cinq pièces du cycle « Corneille colonial » la plus évidemment coloniale, mais elle pose des problèmes de jeu et de mise en scène, dans la mesure où c'est une pièce un peu à part. En effet, Corneille a tenté d'y inventer un nouveau type de tragédie, une tragédie fondée sur l'admiration et non plus sur « la terreur et la pitié »<sup>2</sup>.

C.M.V. Si Corneille essaie d'inventer un nouveau type de tragédie, cela signifie-t-il, selon vous, qu'il tente d'inventer une nouvelle *catharsis* ?

B.J.W. Oui, dans un certain sens. Corneille est très lucide sur ce que le théâtre peut provoquer comme émotion. Il croit à l'émotion théâtrale, mais je ne suis pas sûre qu'il croie à la *catharsis*. Cependant, il essaie beaucoup de choses et c'est pour moi un auteur exceptionnel dans la mesure où il remet constamment en question le théâtre et ce qu'il écrit. C'est un chercheur et il me fait beaucoup penser à Brecht. *Nicomède* est un spectacle brechtien : chaque scène permet au public d'admirer l'art de Nicomède, qui donne à voir et déconstruit la stratégie politique de Rome, avec une lucidité infinie et surtout une ironie audacieuse, intrépide. C'est une leçon de politique, laquelle est d'une certaine manière aussi du théâtre. Cela place donc le spectateur dans une position à la fois intelligente et gaie. Même s'il y a par ailleurs des enjeux très violents dans la pièce, c'est plutôt la gaieté et le plaisir qui surgissent et qui sont les plus importants.

C.M.V. Pensez-vous que, dans ce théâtre comme peut-être dans celui de Brecht, cette notion de plaisir est nécessaire pour inviter les spectateurs à développer un esprit critique, voire mener une réflexion politique, aussi bien au sujet de la pièce qu'en ce qui concerne leur propre époque ? La manière dont ce théâtre résonne parfois avec notre époque n'y contribue-t-elle pas aussi ?

B.J.W. Oui, bien sûr. Il me semble quand même que si je me mets un peu à la place des penseurs ou des dramaturges du XVII<sup>e</sup> siècle, la question du plaisir est très importante,

mais dans une acception plus profonde que celle que nous lui donnons aujourd'hui. Quand on monte ces pièces aujourd'hui, cela a manifestement du succès, mais ce succès tient aussi au fait que peu de gens les montent, que j'aime beaucoup cet auteur et que j'ai beaucoup travaillé ses pièces. Je ne sais pas si cela parle profondément aux spectateurs. Certains, plus malins que d'autres, qui s'informent un peu sur le monde aujourd'hui, entendent les résonances. Dans *Nicomède*, ils voient en effet Ben Ali et son épouse ou les Ceausescu dans le couple monstrueux de Prusias et Arsinoé, mais ils voient aussi d'autres choses, comme la figure de Saddam Hussein ou la déconfiture que connaissent en quelque sorte les Occidentaux avec le Printemps arabe. Mais quand on monte le théâtre ancien, il y a toujours un moment donné où il résonne avec notre époque. S'il ne résonne pas du tout, je ne vois pas l'intérêt, sauf peut-être un intérêt muséal, ce qui n'est pas mon problème.

## Comment incarner aujourd'hui une parole d'autrefois ?

C.M.V. Est-ce la raison pour laquelle vous disiez, dans l'émission « Studio théâtre » de Laure Adler<sup>3</sup>, que vous compreniez que des gens s'intéressent à la restitution de la diction de l'époque du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais que cela ne faisait pas forcément sens pour des spectateurs aujourd'hui ?

B.J.W. Je crois que ce sont là des petits plaisirs, un peu niais, un peu nostalgiques et d'une certaine manière je trouve cela vain. C'est différent en musique : dans la mesure où l'on a retrouvé les instruments anciens, c'est formidable d'essayer d'entendre ce qu'entendaient les gens autrefois. Tout le revival baroque est formidable, passionnant, même s'il est un peu nostalgique aussi. Je comprends très bien que des chercheurs travaillent sur la déclamation de l'époque, car c'est tout à fait important, mais ce sont des chercheurs et cela ne m'intéresse pas de m'emparer de cela pour mes spectacles. Ce qui m'intéresse, c'est de travailler vraiment sur l'alexandrin, selon des principes linguistiques scientifiques, en m'appuyant sur Jean-Claude Milner, qui est un très grand linguiste, et François Regnault, qui est le dramaturge de la compagnie Pandora<sup>4</sup>. Je tiens absolument au travail de l'alexandrin, donc je demande aux acteurs de travailler à partir de ces principes-là, mais en sachant très bien que nous n'avons plus ni la même voix, ni la même projection, ni la même respiration, ni le même corps que les petits êtres du XVII<sup>e</sup> siècle. Ils étaient plus petits, ils parlaient peut-être par le nez et faisaient des choses hallucinantes, mais cela n'a rien à voir avec le jeu tel qu'on le pratique aujourd'hui.

C.M.V. Quelle diction recherchez-vous alors et comment la travaillez-vous avec les comédiens ?

B.J.W. Les principes de diction doivent être unifiés pour tous les acteurs du spectacle, selon les principes de J.-C. Milner et de F. Regnault. Cela s'apprend très vite avec tout le monde, sauf ceux qui détestent vraiment l'alexandrin. Il arrive que de grands acteurs se sentent opprimés par le vers ou par la structure. Pourtant, il suffit d'apprendre les principes et d'avoir conscience que l'alexandrin se respire plus qu'il ne se dit. Le plus compliqué est la formation de la respiration, du sentiment de l'écriture parfois, le sentiment de la période. Il faut aller dans le vers. Il y a un mouvement à attraper. Les principes de diction préconisés par J.-C. Milner et F. Regnault permettent d'avancer de façon très naturelle à l'intérieur de l'alexandrin, étrangement, en particulier grâce aux quatre accents de vers, qui sont souvent oubliés et qui empêchent la monotonie

suscitée par une diction à deux accents. L'alexandrin est un vers très beau parce qu'il permet de nombreuses variations, mais aussi parce qu'il est à la fois extrêmement artificiel et le plus proche de ce qu'une phrase française demande d'unité de souffle. On fait presque naturellement des alexandrins sans le savoir, ce n'est pas du tout comme un vers anglais ou italien. Une fois que les acteurs ont compris cela, ils s'amuse avec le texte. C'est une question d'oreille aussi. Dans le théâtre contemporain, on ne fait pas assez attention à l'oreille dans la formation des acteurs. Je suis très attentive à la question de ce que les gens disent, de la raison pour laquelle ils parlent, de l'origine de leur discours. C'est d'autant plus important dans le théâtre de Corneille que les mots sont des coups de poignard. Le moindre mot est fondamental, qu'il soit échappé et dise la vérité du personnage malgré lui ou qu'il soit voulu et représente la cruauté en acte.

C.M.V. Le théâtre que vous pratiquez est néanmoins physique : il ne s'agit pas seulement de dire un texte, mais de l'incarner.

B.J.W. Oui, les spectateurs oublient même que c'est en alexandrins. Je pense que c'est un grand théâtre sensuel et charnel. La question de l'amour est sans cesse présente parallèlement au politique ou entrelacée au politique. On a voulu voir dans Corneille uniquement la dimension de l'honneur, du devoir, mais en réalité tous ses personnages sont tremblants de désir et d'amour. C'est cette chair qu'il faut faire ressurgir. Il y a chez Corneille des tabous, des difficultés, des interdits, des mariages forcés, des choses très fortes qu'il faut faire sentir, en particulier du côté des femmes. Les corps sont tordus ou en larmes. Comme dans le théâtre de Racine, on parle beaucoup des larmes, des pleurs, des soupirs. Le mot « soupir » est un mot hallucinant d'audace. Les mots « délice » et « supplice » relèvent de la mystique amoureuse et il faut que ce soit concret. Je travaille donc beaucoup sur les corps et sur le concret. Les personnages s'empoignent, il ne faut pas ne pas oser le faire et chercher la grande déclamation. Peut-être qu'en effet à l'Hôtel de Bourgogne, ils déclamaient, mais Molière s'en moquait déjà dans L'Impromptu de Versailles. C'était déjà du théâtre mort et on ne va pas refaire cela maintenant. Il faut au contraire être très concret. Ce qui est aussi très beau, comme le dit Lacan, c'est que la beauté (qui est ici celle du vers) enveloppe souvent l'horreur et est là pour masquer un point d'angoisse absolu<sup>5</sup>. Le théâtre travaille aussi beaucoup sur la difficulté d'exister et c'est une dimension qu'on perd si on en reste au masque de la beauté. Ce sont des pièces extraordinaires de ce point de vue. Elles posent de grandes questions : qu'est-ce qu'une femme ? Qu'est-ce que la rencontre d'un homme et d'une femme ?

## La scène comme révélateur du texte

C.M.V. Votre mise en scène de Nicomède est en partie ancrée dans l'univers du cartoon, en particulier avec le choix de la perruque et le maquillage. C'est assez inattendu<sup>6</sup>.

B.J.W. C'est tellement inattendu que pendant la représentation les spectateurs hésitent parfois et semblent se demander si on a le droit de rire dans Corneille. Il y a beaucoup de préjugés, mais il suffit de lire le texte. Je suis guidée par ce que je lis. Le goût du théâtre de la reine dans Nicomède, c'est un goût qui est dans le texte : elle invente constamment des scénarios. C'est évident qu'il y a un côté clownesque aussi. Corneille a beaucoup d'humour. Il ose mêler comique et tragique, ce qui n'empêche pas certaines de ses pièces de finir terriblement mal et dans une souffrance infinie. Cependant, même quand cela finit mal, les personnages en sortent grandis et ils quittent la vie avec une

sorte d'affirmation vitale formidable. C'est très beau la drôlerie qui fait irruption dans un espace tragique. Dans Nicomède, c'est frappant, mais le fait de dire qu'il attend du spectateur qu'il admire et non pas qu'il pleure ni qu'il craigne, cela permet aussi à Corneille de pousser à bout ses personnages.

C.M.V. La scène permet sans doute de mieux percevoir cette dimension comique.

B.J.W. C'était vraiment un théâtre fait pour la scène. On oublie parfois que ces auteurs travaillaient pour des troupes, pour des scènes. Ils allaient voir les acteurs, ils modifiaient probablement des choses au dernier moment, comme on fait tous avec nos spectacles, comme les auteurs contemporains le font aussi avec leurs textes. Je dis toujours aux professeurs de commencer par lire le texte à haute voix avec les élèves, sans quoi c'est rébarbatif. Il faut parfois faire des petits aménagements. Dans Nicomède, parfois on ne sait plus à qui réfère le pronom ou à qui le discours est adressé, donc on a par exemple remis « Rome » quand on comprenait que c'était de Rome qu'il s'agissait, pour que ce soit plus clair. Il y a aussi des rimes que je demande aux acteurs de ne pas faire. Le sens sera toujours préféré à la rime. Par exemple, une rime qui finit par « fils » sera prononcée « fils » et pas « fi », sinon cela apparaît comme une préciosité et cela peut distraire le spectateur d'aujourd'hui. Il faut un peu aider le texte, mais dès qu'il est donné sur scène, la mise en voix éclaire le sens et permet de comprendre ce qui, à la lecture, semblait obscur. On comprend le sous-texte, même s'il est très dissimulé, en particulier quand il s'agit de sexualité. Mais c'est important : il faut arrêter un peu de faire jouer le texte dans sa tête et au contraire l'incarner sur scène.

C.M.V. Vous avez aussi travaillé à l'opéra. Votre rapport au texte et aux corps a-t-il changé en passant du théâtre à l'opéra ?

B.J.W. C'est plus dur, parce qu'on a peu de temps et que les chanteurs ont déjà beaucoup de travail avec la musique. En réalité, ce n'était pas concluant. J'ai mis en scène un Don Giovanni<sup>7</sup> : j'ai beaucoup aimé cette expérience, j'ai très envie de continuer et d'y arriver, mais je pense que cela ne fonctionne pas trop. De temps à autres on tombe sur des chanteurs très acteurs et c'est formidable, mais certains sont vraiment loin du jeu.

## Regards de metteur en scène, regards de cinéaste

C.M.V. Vous mettez en scène beaucoup de spectacles, mais vous jouez beaucoup moins qu'au début de votre carrière. Cela vous manque-t-il ?

B.J.W. J'ai joué, quand j'étais jeune, avec Vitez et j'ai beaucoup aimé cela, mais ensuite j'ai commencé à faire de la mise en scène et c'est compliqué. Mettre en scène me satisfait. Je joue en même temps que les acteurs, avec eux. Je traverse intérieurement tous les terrains de jeu. De temps à autre, je me dis que ce serait peut-être bien de jouer de nouveau, et puis je renonce. L'idée de le faire une seule fois m'enchant. Il faudrait en fait que je fasse du cinéma, mais c'est un peu tard. Le cinéma demande quelque chose de très fort de la part des acteurs, une mobilisation intime pour quelques moments de prises seulement, tandis qu'au théâtre il faut répéter cela tous les jours. De plus, au début de ma carrière, je me suis dirigée dans certains de mes propres spectacles, mais j'avais le sentiment à un moment donné de me manquer comme metteur en scène, de ne pas avoir la vue d'ensemble, et de me manquer comme actrice, car il me manquait un regard autre. Les acteurs ont besoin d'un regard autre, quelquefois un peu confiant, un peu gentil quand même, mais en même temps lucide, qui leur permette de progresser, d'avancer, de grandir et éventuellement d'être aimés

un peu, donc je ne pouvais pas. Mais il y a des metteurs en scène qui s'aiment tellement qu'ils y arrivent.

C.M.V. Dans votre pratique du théâtre, des artistes vous ont-ils influencée, qu'ils soient contemporains ou plus anciens ?

B.J.W. Parmi les anciens, Vitez a été absolument essentiel. C'était un lecteur de premier ordre, un lecteur qui permettait aux acteurs de vivre complètement leur vie d'artiste et en même temps d'être guidés par une pensée sur l'œuvre, qui leur permettait aussi de s'épanouir. Il y avait également, avec Vitez, toutes les expérimentations, c'est-à-dire que toute mise en scène était une expérimentation et qu'elle n'avait pas pour but de se présenter comme la seule et ultime mise en scène. Peut-être qu'inconsciemment on aurait assez envie de proposer un spectacle si fort que plus personne ne pourrait le faire pendant quelques années, mais c'est autre chose. J'ai aussi aimé infiniment Strehler, même si je pense qu'il n'y a rien de strehlierien chez moi. Chéreau était aussi un très bon metteur en scène, d'un goût extraordinaire. Certaines de ses mises en scène sont inoubliables de beauté. Mais je me sens plus proche de la cérébralité, si je puis dire, de Vitez et de ce qu'elle donnait à voir. Parmi les modernes, j'aime beaucoup le travail du TG Stan par exemple, qui est formidable. Leur rapport au public m'a permis à un moment donné d'avancer. Le rapport au public est quelque chose qui m'importe beaucoup. J'y arrive difficilement, mais je rêve de temps à autres de mêler vraiment public et acteurs, c'est-à-dire de faire surgir l'acteur du public et de l'y mêler constamment, de telle sorte que le public se sente proche et concerné. J'ai toujours eu cette tentation, je l'avais fait avec Elvire Juvet 40<sup>8</sup>, mais je voudrais aller plus loin encore. Nicomède est en quelque sorte issu de cette recherche d'un nouveau rapport au public, qui doit beaucoup au TG Stan.

C.M.V. Dans l'émission « Studio Théâtre » mentionnée plus haut, Laure Adler vous faisait remarquer que votre mise en scène de Suréna commençait comme un film de Bergman et se terminait comme un film de Visconti. Vous êtes-vous effectivement inspirée de ces films, d'autres films ou d'autres œuvres d'art ?

B.J.W. Cette remarque m'a frappée. J'ai beaucoup hésité sur la première scène de Suréna, qui me paraissait très compliquée. Les entrées dans la pièce de Corneille sont difficiles et j'avais peur que le spectateur se lasse d'emblée et quitte en foule la salle. On avait mis en place quelque chose, mais je trouvais que c'était trop propre, trop bien et j'ai demandé à l'actrice de penser à Bergman. Je lui ai dit que son personnage pourrait être bergmanien, parce qu'elle se mord à un moment donné le bras ou qu'elle semble prête à se mutiler quelque part, un peu comme dans Cris et chuchotements. Il y a quelque chose aussi du côté de la sexualité, qui est tellement malheureux, que cela crée une sorte d'automutilation et c'est très bergmanien. En revanche, je n'avais pas pensé à Visconti. Je trouvais que notre décor était quand même un peu pauvre pour Visconti. J'étais très touchée et enchantée que Laure Adler dise cela, mais elle est très intuitive, très forte. Quand elle était venue voir ma mise en scène de Tartuffe à Grignan, elle m'avait dit que c'était du Tchekhov et c'était incroyable parce que j'avais en effet pensé tout le temps à Tchekhov pour ce spectacle. C'est l'histoire d'une famille et j'avais repris l'idée de l'immense table que j'avais imaginée pour Nicomède : c'est autour des tables que les règlements de comptes familiaux ont lieu le dimanche et Le Tartuffe tient aussi du règlement de comptes. Mais en effet le cinéma m'inspire beaucoup en général. En revoyant Suréna, il y a de temps à autres une telle émotion qu'on est sur le fil. A certains moments c'est si pur, nimbé de noir, qu'on a l'impression de voir un film

japonais très esthétique. En même temps, c'est aussi un peu un thriller, avec très peu d'événements, mais une grande force psychologique. Il y a quelque chose qui tourne inexorablement et qui, à un moment donné, ne peut que tomber.

C.M.V. Il y aurait donc un rapprochement à faire entre les tragédies de Corneille et certains films ou romans d'enquête policière.

B.J.W. Dans le travail avec les comédiens, je mets vraiment l'accent sur le scénario, dont je trouve souvent la composition géniale, en particulier le traitement du suspens. Il m'arrive de comparer Corneille en cela à Hitchcock. Je pense que les tragédies de Corneille sont des leçons pour les scénaristes d'aujourd'hui, mais les grands scénaristes américains et le cinéma dans son ensemble s'inspirent beaucoup de Marivaux, de Racine ou de Shakespeare, probablement aussi de Corneille.

---

## NOTES

1. Le projet d'un cycle « Corneille colonial » est né en 1983 et s'est nourri d'une collaboration avec Jacqueline Lichtenstein, professeur d'esthétique et de philosophie de l'art. Dans le cadre de ce projet, B. Jaques-Wajeman a mis en scène cinq pièces de Corneille : *La Mort de Pompée* en 1983 et 1992, *Sophonisbe* en 1988, *Suréna* en 1995, *Sertorius* en 1997 et *Nicomède* en 2008.
2. Cette expression renvoie à celle utilisée par Aristote dans sa *Poétique* lorsqu'il s'efforce de définir la *catharsis* : « en représentant la pitié et la frayeur, [la tragédie] réalise une épuration [catharsis] de ce genre d'émotions » (Aristote, *Poétique*, traduction et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1980, chapitre 6, p. 52-53).
3. Emission diffusée sur France Inter le 4 février 2011.
4. Jean-Claude Milner et François Regnault ont publié un ouvrage intitulé *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrin* (Verdier, 2008), qui réunit l'ensemble de leurs principes de diction du vers.
5. Jacques Lacan, « Kant avec Sade » in *Ecrits*, Paris, Le Seuil, 1966. Lacan définit « la fonction de la beauté » à l'oeuvre dans la tragédie comme « barrière extrême à interdire l'accès à une horreur fondamentale » (*op. cit.*, p. 776).
6. On peut se référer sur ce sujet à un article de Céline Candiard qui concerne le travail de B. Jaques-Wajeman sur les comédies romaines : « La comédie romaine au présent : la médiation inattendue des *cartoons* américains » in revue *Registres*, n° 16, dossier "Bande dessinée, dessins animés, spectacle vivant" (coord. Julie Sermon), 2013, p. 47-53.
7. B. Jaques-Wajeman a mis en scène *Don Giovanni* de Mozart au Capitole de Toulouse, en 2005.
8. B. Jaques-Wajeman a conçu et mis en scène *Elvire Jouvét 40*, d'après *Molière et la comédie classique* de Louis Jouvét, en 1986.