

# ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :  
© Pierre GROBOIS 2008  
Pascal Collin (la fée)  
*Le songe d'une nuit d'été*/Ateliers Berthier  
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

# À l'école des artisans

## Entretien avec

**Yann-Joël Collin**

### Résumé

*Le metteur en scène Yann-Joël Collin a constamment axé son travail autour du partage avec le public des enjeux de la création, et sa démarche peut ainsi être assimilée à un apprentissage commun du fait théâtral. Dans un entretien avec son frère Pascal Collin, il évoque les projets concrets qu'il a menés en tant que metteur en scène de sa compagnie ou enseignant dans les écoles supérieures de théâtre les plus importantes en France (Conservatoire national supérieur d'art dramatique [CNSAD] notamment) ou à l'étranger, et s'interroge sur la manière dont l'expérience critique et ludique de la création redéfinit à la fois ce qu'on apprend et comment on l'apprend.*

**Mots-clés:** Conservatoire, Éducation nationale, artisans, Shakespeare, Pyrame et Thisbé, audition, ludisme, traduction, acteur créateur, Vitez, centre dramatique, expérience, alexandrin, création, écrivain, plateau.

### Abstract

*The director Yann-Joël Collin has always based his work on sharing the stakes of creation with his audience and his approach can thus be seen as mutual training in theatrical experience. In this interview with his brother Pascal Collin, he evokes projects he has led as the director of his company or as a teacher in the most important higher institutions of theater in France ((Conservatoire national supérieur d'art dramatique [CNSAD]), and discusses how the critical and entertaining experience of creation redefines both what is learned and how it is learned.*

**Keywords:** Conservatory, Ministry of Education, artisans, Shakespeare, Pyramus and Thisbe, audition, entertainment, translation, actor-creator, Vitez, dramatic arts center, experience, alexandrine, creation, writer, set.

### ATALA (Pascal Collin)

*Pour toi, qu'est-ce qui au théâtre, pourrait raconter le mieux l'expérience du théâtre ?*

### Yann-Joël Collin

Les artisans du *Songe d'une nuit d'été* sont pour moi le meilleur exemple de la pratique du théâtre, de ce que peut être l'expérience de la création au théâtre. Ce sont des artisans d'Athènes, qui n'ont jamais fait de théâtre de leur vie et qui ont décidé de présenter un spectacle à l'occasion du mariage de Thésée, « la très lamentable comédie et la très cruelle mort de *Pyrame et Thisbé* ». Tout au long du *Songe* on les voit en train de répéter puis à la fin de représenter la pièce. Ils se posent

des questions fondamentales sur la fabrication du théâtre. Les artisans ont été ma matière première pour impliquer les acteurs dans ce processus et le leur faire partager. Je l'ai donc décliné en différentes circonstances, en spectacle évidemment mais aussi en stage, en France ou à l'étranger, y compris avec des enfants.

**ATALA (P. C.)**

*En quoi cette matière des artisans met-elle particulièrement en jeu le processus de création ? Peux-tu préciser par des exemples ?*

**Y.-J. C.**

La première fois, c'était à l'occasion d'un stage<sup>1</sup> mené conjointement avec Christian Esnay<sup>2</sup>. Il s'agissait de mettre les acteurs dans la même situation que les artisans. Ils avaient appris le texte de *Pyrame et Thisbé* et ils devaient vivre dans l'instant, sans avoir pu répéter, l'expérience de la représentation et du public. C'est cela qui est intéressant, cette mise à l'épreuve, le projet de faire vivre aux acteurs la même expérience que les artisans... Personne ne savait ce qu'il allait se passer, aucun ne connaissait même à l'avance le costume des autres. Ils ont éprouvé le vertige et surtout le plaisir de cette découverte avec le public de cette expérience de la représentation. Une comédienne très réservée faisait le lion. On lui avait trouvé une énorme fourrure d'ours sans tête dans laquelle elle nageait. Quand elle venait expliquer au public avec sa voix fluette qu'il ne fallait surtout pas qu'ils aient peur du lion, elle a connu pour la première fois de sa vie cette expérience d'être drôle, et de pouvoir contrôler les rires du public. C'était la première fois qu'en tant qu'actrice elle ressentait cela : d'être surprise et en même temps de pouvoir conduire le rôle. Elle n'avait pas vraiment confiance au départ...

**ATALA (P. C.)**

*Et tu t'en es servi...*

**Y.-J. C.**

Ah oui... dans le simple choix de la distribuer dans le lion.

**ATALA (P. C.)**

*Peux-tu donner un autre exemple de projet différent avec la même matière exemplaire des artisans de Shakespeare ?*

---

1. Stage réunissant des comédiens professionnels organisé par le Centre dramatique national d'Orléans en 1997.

2. Christian Esnay, comédien et directeur artistique de la compagnie Les Géotrupes et comédien dans plusieurs projets de La Nuit surprise par le Jour dont le dernier, *En attendant Godot*, où il interprète Pozzo.

**Y.-J. C.**

C'est vrai que je l'ai décliné je ne sais combien de fois... Par exemple, le projet mené au conservatoire de Tunis. Avec les Tunisiens, on avait deux groupes d'artisans, dont chacun défendait un choix de langue pour la représentation de *Pyrame et Thisbé*... Les répétitions des artisans dans la forêt se faisaient naturellement en arabe parlé, ce qui était d'autant plus pertinent que le texte de Shakespeare pour ces scènes favorise une part d'improvisation, mais chaque groupe revendiquait la noblesse et la qualité du théâtre par le choix de l'arabe littéraire ou du français pour le spectacle devant la cour de Thésée. La représentation était fondée sur l'affrontement théâtral des deux équipes. Les commentaires des spectateurs internes à la pièce de Shakespeare étaient également en arabe oral. La confrontation des cultures était vraiment passionnante.

**ATALA (P. C.)**

*Oui... l'exemple tunisien me paraît assez représentatif. On apprend au théâtre, par le théâtre, quand on met en jeu ce qu'on est, où on est, avec qui on fait. Peux-tu préciser la manière dont s'est déroulée cette session de travail depuis la première rencontre avec les élèves du conservatoire ?*

**Y.-J. C.**

Quand je suis arrivé à Tunis, il y avait vingt-cinq personnes le premier jour. J'ai commencé à leur parler de mon idée de travailler sur les artisans du *Songé*, mais cela restait à discuter avec eux, et je leur ai proposé de commencer justement par se jouer eux-mêmes en jouant au jeu de l'audition : comme si chacun devait venir pour un rôle sans avoir jamais eu d'expérience de théâtre. Il y a eu une confusion. Certains ont pensé qu'en leur demandant d'être comme des débutants, je ne respectais pas les compétences acquises, leur qualité professionnelle. C'était dû pour une bonne partie au contexte de l'échange, l'habitude des relations dans le cadre de ce type de formation. Au début, ils semblaient attendre que, comme un metteur en scène européen tel qu'ils en avaient rencontré, je leur apporte quelque chose procédant d'une technicité et d'un savoir prétendus supérieurs, et moi je ne leur apportais rien de tel, juste un échange et un regard actif. Le ludisme et la distance n'étaient pas pensables, à cause du contexte où j'intervenais, d'une part, du statut de l'acteur, d'autre part, du statut en général et, là-bas en particulier, de l'image qui en est donnée ; une jungle, là comme ailleurs, mais en l'espèce avec le sentiment légitime que les chances de s'en sortir sont plus réduites encore. Le jugement prend une

importance considérable. Et donc, pour ce qui est de l'improvisation de l'audition, ou ils ne voulaient pas la comprendre, ou ils ne pouvaient pas admettre qu'il n'y eût pas quelque part un intérêt dissimulé.

**ATALA (P. C.)**

*Et au bout du compte ?*

**Y.-J. C.**

Finally, la rencontre s'est faite grâce au travail de l'audition, qui a placé les acteurs dans une position périlleuse et jubilatoire et dans un rapport direct au public. C'est justement ce travail qui a permis de constituer les deux troupes qui auraient comme mission de monter *Pyrame et Thisbé*. Et ils se sont approprié le projet. Ils en ont alors profité pour improviser des dialogues en arabe. Ils pouvaient aller aussi loin qu'ils le voulaient parce qu'on voyait bien que c'était approprié. J'avais déjà fait jouer la confrontation de deux équipes d'artisans dans un autre stage, mais cette fois-là je l'ai fait sur deux traductions différentes (tu n'avais pas encore proposé la tienne) : Markowicz contre Desprats ; très drôle.

**ATALA (P. C.)**

*En toute confraternité, je ne commenterai pas la confrontation entre Markowicz et Desprats. Et de toute façon, la partition de Pyrame et Thisbé crée un espace de liberté pour l'acteur...*

**Y.-J. C.**

Bien sûr, ainsi quand on a monté *Le Songe* à l'Odéon, aux ateliers Berthier, et que Cyril Bothorel<sup>3</sup>, devant 400 personnes chaque soir, improvisait sa « mort » durant un quart d'heure, il laissait libre cours à l'invention au moment présent de la représentation. Il était acteur-créateur du spectacle.

**ATALA (P. C.)**

*Toi qui as été professeur au Conservatoire national d'art dramatique de Paris, que penses-tu de la formation de l'acteur telle qu'elle est dispensée dans les écoles, par rapport à cette notion d'acteur-créateur ?*

**Y.-J. C.**

Si l'acteur est au centre, comme disait Vitez, alors l'élève est au centre de l'école. L'école, c'est l'affaire des élèves, chacun doit être impliqué constamment dans sa position d'élève : quel est son point de vue ? pourquoi fait-il du théâtre ? à qui s'adresse-t-il ? qu'est-ce qu'il

3. Cyril Bothorel, comédien et codirecteur de *La Nuit surprise par le jour*.

raconte ? C'est cela une position de créateur, et la formation de l'acteur doit passer par l'expérience de la création. Elle consiste à apprendre à vivre avec d'autres, ce qui ne peut pas être soumis à un programme car il s'agit d'une expérience à travers laquelle même le pédagogue, le responsable qu'il est, se voit remis en question au même titre que l'élève. Tout le monde est dans ce même bateau où tout le monde va apprendre. Pourquoi dit-on tout le temps au théâtre que tout le monde apprend ? Moi, j'ai appris à faire du théâtre en dirigeant les autres. Très tôt à 19 ans, j'ai dirigé des stages de théâtre. Mais là où j'étais honnête avec les autres, c'est que je ne prétendais pas être différent de ce que j'étais.

**ATALA (P. C.)**

*Toi, tu as été l'élève d'Antoine Vitez<sup>4</sup>.*

**Y.-J. C.**

Oui, on s'est d'ailleurs récemment réunis en association d'anciens élèves d'Antoine Vitez. Et on se demande ensemble quoi faire pour perpétuer ou faire connaître l'importance de son travail. On s'est dit qu'on devait marquer les trente ans de la mort de Vitez. Chacun arrive avec ses propositions... J'ai fait moi-même une proposition, liée au fait que j'ai travaillé dans beaucoup d'écoles supérieures de théâtre. Je me suis dit que j'allais poser un débat sur les écoles dans les écoles en parlant de la formation de l'acteur selon Vitez. Qu'est-ce que former un acteur ? Ce qui m'intéresse, c'est de confronter les directeurs et les élèves des écoles d'aujourd'hui aux problématiques de cette formation énoncées par Vitez et de voir comment ils réagissent aujourd'hui aux réponses qu'il avait apportées. On lira des textes de Vitez sur la pédagogie, par exemple les douze propositions pour une école d'Antoine Vitez<sup>5</sup>, et on demandera ce qu'en pense l'assemblée. Par exemple, quand Vitez dit que tout le monde peut être acteur. Lui disait d'ailleurs que, quand il avait commencé à faire du théâtre, il voulait être uniquement acteur et qu'il n'avait pas du tout envie de faire de la mise en scène. Et que c'est par la voie de l'acteur qu'il est devenu metteur en scène. Il dit aussi qu'il ne devrait y avoir ni classification d'âge ni de spécialité, alors qu'on développe actuellement des sections de mise en scène dans les écoles professionnelles...

4. Antoine Vitez, directeur du Théâtre national de Chaillot à partir de 1981. Il y a créé L'École de Chaillot en 1987.

5. VITEZ (Antoine), « Douze propositions pour une école », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. établie et présentée par Nathalie Léger, Paris, POL, 1994

**ATALA (P. C.)**

*Finally, through Vitez, you put in question the legitimacy of categories or of teachings that found the artistic education professional, and the artistic education in general, as well as all the technical apprenticeships... Like this, taking into account what is the theatre, this one would put in question the artistic education itself?*

**Y.-J. C.**

Oui, et c'est nécessaire. Pour penser l'éducation artistique, il faut la remettre en question. C'est la fonction de l'artiste. Si on a décidé un jour, dans le cadre de la décentralisation, de mettre des artistes à la tête des centres dramatiques, c'est bien parce qu'on espérait qu'ils allaient reposer constamment la question de leur fonctionnement, afin de les revivifier bien sûr. Sinon, pourquoi mettre là des artistes ?

**ATALA (P. C.)**

*Certainly, but up to where should this question be put? The theatre would have this specificity that it would be necessary to learn by doing, just because it would not be able to be subjected to any technical exigence? Then even that is this sort of exigence that justifies that one teaches?*

**Y.-J. C.**

Je veux dire que les cours de chant, les exercices sur la voix, tous les cours qui mettent en jeu les corps, et qui ont leurs spécialistes, sont à la fois formateurs, nécessaires, et souvent très amusants à pratiquer. Bien sûr, ils sont utiles. Mais ces compétences seront d'autant mieux mobilisées qu'elles sont mises en relation à chaque fois avec une création. Vitez ne remettait pas en cause l'exercice, mais les classifications. Vitez voulait qu'il y ait des maîtres, au sens noble, des maîtres-artisans qui mènent l'expérience. Ce qui lui importait était la manière dont il produisait le sens avec nous et avec tous. Je me souviens d'avoir passé avec lui la première scène du *Misanthrope*. On avait proposé quelque chose de très convenu. Ce qui n'était pas convenu, c'était notre investissement. J'étais dans quelque chose de très passionnel. Il a rebondi là-dessus et m'a demandé d'investir cet engagement dans l'adresse au public. Alceste s'isolait pour se retrouver devant la foule et cracher sa bile au public.

**ATALA (P. C.)**

*It is exactly like this that I wrote Molière, for that the actor, leaving I do not know where, the society, comes to defend its point of view before the public. It is not just a paradox, it is the affirmation of*



*théâtre. Un autre lieu avec ses propres règles dans un lieu réglé, un lieu où la liberté est réellement possible.*

**Y.-J. C.**

Oui, c'est ça qui m'a marqué et influencé jusqu'à maintenant. Ce jour-là j'avais compris qu'étant acteur j'avais à défendre un point de vue, le mien. Vitez avait l'intelligence de saisir la proposition intuitive ou même sans grand fondement de l'acteur pour la ramener à la situation écrite et ainsi lui donner toute son originalité d'interprétation.

**ATALA (P. C.)**

*Mais ce que vous compreniez surtout, c'était ce mouvement d'échange entre lui et vous, cette maïeutique.*

**Y.-J. C.**

C'est cela que j'appelle l'éducation artistique, ce mouvement qui part de la personne de l'élève et qui le conduit, en le ramenant à l'écriture, à la découvrir et à la faire vivre. C'est cela qui légitime l'éducation au théâtre par le théâtre. Si on n'est pas dans l'expérience de l'écriture de Molière, on ne peut pas la saisir. Avec le théâtre, on peut la saisir, au sens physique du terme. La nécessité de l'éducation artistique est là : on peut comprendre les artifices de la société mondaine exposés par Molière en cours de français. Mais on ne comprend notre lien avec cette société et avec cette critique qu'en en faisant l'expérience, comme un voyage dans le temps, qu'en la jouant.

**ATALA (P. C.)**

*Ce lien, c'est la langue.*

**Y.-J. C.**

Prenons l'alexandrin. On a fait ensemble, toi et moi, un travail sur *Andromaque* au conservatoire de Paris. Les élèves sont arrivés avec leur bagage scolaire, plus ou moins rempli selon leur histoire personnelle, puisque la partie technique est en fait d'abord réservée au cours de français. On y analyse une page de théâtre comme on analyse une page de roman, ou à peu de chose près. Le théâtre n'y est souvent qu'un ingrédient supplémentaire, et en même temps c'est très bien qu'on fasse ainsi, qu'on analyse l'écriture pour elle-même. Et c'est passionnant. Mais le théâtre ne s'apprend pas comme cela. On a mis en jeu *Andromaque* dans le hall du conservatoire, peut-être le pire lieu pour cela en raison de sa réverbération, pour faire entendre la belle langue de Racine. En réalité, sa beauté, en soi, je ne sais pas trop ce que c'est. Et la diction de l'alexandrin, la maîtrise du mètre n'ont pas toujours été

enseignées formidablement au conservatoire. Il y a eu des périodes d'incompréhension totale, où l'on s'est permis n'importe quoi, et avec beaucoup de suffisance encore, sur les diérèses et la gestion des « e » muets. Quant aux accents, n'en parlons pas...

**ATALA (P. C.)**

*On a tout fait parfois, en effet, pour « naturaliser » l'alexandrin, avec l'idée de ne plus le faire entendre.*

**Y.-J. C.**

Donc, en s'appuyant sur le fait qu'on sache techniquement ce qu'est un alexandrin, on peut l'exploiter pour ce qu'il est : du théâtre. Les contraintes du lieu ajoutées au fait qu'on avait demandé à l'acteur de parler d'abord au public l'obligeaient, s'il voulait se faire entendre, à passer par la compréhension concrète de l'alexandrin pour espérer la partager. Grâce à cette volonté farouche de se faire entendre, le sens de l'alexandrin ne pouvait plus être séparé de sa force concrète. Il n'était plus une difficulté, mais un allié du jeu, le vecteur nécessaire de la communication. On n'entendait plus cette petite musique monotone et insupportable, les accents étaient placés comme il convenait sans que l'acteur y pense, parce que cela procédait d'une nécessité ressentie. Bon, il a fallu parfois s'escrimer. Je me souviens comment un jeune acteur<sup>6</sup>, par ailleurs tout à fait au bon endroit dans le travail, a dû s'acharner sur son vers, « Souhaité de me voir ? Ah, divine princesse », sur le premier hémistiche en particulier avec la diérèse sur sou-hai-té, et les accents qui portaient forcément, de manière égale, sur les trois syllabes... À partir du moment où il a pris du plaisir à la surprise que constitue pour lui ce souhait d'Hermione, l'acteur vivait cette surprise aussi naïvement, aussi vivement, aussi réellement que le personnage, il prenait du plaisir, et là il était audible. C'est l'engagement de tout l'être dans la langue qui produit le sens.

**ATALA (P. C.)**

*Ce type d'expérience peut-il exister dans l'Éducation nationale ?*

**Y.-J. C.**

Oui, en fait, ce qui est difficile c'est que le théâtre y est considéré comme une matière, comme le français et les maths, donc soumise aux mêmes règles de notation et de hiérarchie. Alors que l'essence même du théâtre, c'est la mise en pratique, et cette mise en pratique est une mise en critique. Parce que la pratique est nécessairement la mise en œuvre

6. Jean Chevalier, nouveau pensionnaire de la Comédie-Française.

d'un point de vue personnel, elle redonne de la valeur à la pensée de l'élève. Considérer son point de vue, c'est admettre que sa responsabilité individuelle participe du sens même de ce qu'on fait. La conséquence inévitable, c'est que son regard, en tant qu'il est singulier, est une remise en question des conventions, donc des normes, et donc, d'une certaine manière, de l'école elle-même. L'école a besoin d'être remise fondamentalement en question pour continuer d'exister. L'art, le théâtre en particulier, est le vecteur le plus fort pour remettre en question l'éducation. Il est donc impossible de faire du théâtre une discipline dans laquelle il y a un niveau à atteindre et des évaluations. Mais ce n'est pas parce qu'il s'agit de « pratique » que la notation est impossible ; c'est parce que le point de vue de l'élève y a autant de valeur que celui du professeur. Qui plus est, ce qui m'a toujours mis mal à l'aise en ce qui concerne le théâtre à l'école, c'est qu'au lieu d'une pratique du théâtre pour tous, on l'a réservée à des sections particulières, à des élèves pré-sélectionnés. Or le théâtre n'est pas une discipline avec un type d'apprentissage unique et un référentiel : c'est une expérience, avant tout. Il ne devrait donc pas y avoir de section théâtre, c'est par essence une...

**ATALA (P. C.)**

*une aberration ?*

**Y.-J. C.**

un contresens...

**ATALA (P. C.)**

*Y a-t-il une contradiction de nature entre le théâtre et l'enseignement scolaire ?*

**Y.-J. C.**

Je suis pour le théâtre à l'école, évidemment, mais pas pour le confiner dans une section... La question n'est pas d'apprendre le théâtre, mais de faire l'expérience d'un espace artistique, d'apprendre par la création. Il faut donner les moyens de celle-ci, ses outils : un théâtre, des artistes intervenants et tout le matériel qui leur permettra de construire leur projet.

**ATALA (P. C.)**

*Peux-tu nous raconter une expérience d'éducation artistique, un projet de théâtre avec des jeunes ?*

**Y.-J. C.**

Une fois, avec Cyril Bothorel, on a monté avec deux classes entières de CE1 — cinquante-deux élèves qui avaient 7 ans en moyenne —

toute *L'Odyssee* ; ça s'appelait « Le voyage d'Ulysse ». On voulait faire une représentation avec eux, et il était évidemment impossible qu'ils apprennent un long texte ; il paraissait également impossible que chacun ait un rôle. On se demandait quel théâtre on allait bien pouvoir faire ; c'était *a priori* irréalisable. Et je me suis dit : il y a ce texte simple et bien fait que les deux classes ont lu avec leurs institutrices, qui vulgarise intelligemment Homère et qui a permis à ces enfants de parcourir tous les épisodes de *L'Odyssee* : si on le lisait avec Cyril, comme deux narrateurs, et qu'on disait les dialogues, eux faisant tous les personnages ? Finalement, ils ont illustré nos propos, comme s'ils improvisaient, et on a ainsi pu jouer l'intégralité des épisodes. On a travaillé avec tout le monde. On prenait les acteurs au hasard, certains étaient désignés pour faire Circé, Ulysse épisode 3, un Troyen, etc. En répétitions, tous étaient distribués à chaque fois comme ça, sur le moment.

Au moment de la représentation, on a procédé par tirage au sort. Ils tiraient leur rôle au départ, et tous en avaient un. Parfois, il y avait du dialogue, et ils le disaient même avant qu'on le dise, puisqu'ils connaissaient l'histoire. Parfois, ils le répétaient après nous, ils jouaient en direct et ça fonctionnait très très bien... On fabriquait à vue le théâtre. Comme on avait travaillé avec Cyril sur l'ensemble des tableaux, on savait plus ou moins quel espace on allait construire à chaque fois. On était régisseurs tout autant que narrateurs ; des parents ont même participé, une maman a joué un Troyen... En agissant ainsi, on a pu couvrir la totalité du texte. Et on comprenait parfaitement qui jouait qui puisque, par définition, on donnait la distribution à chaque épisode. Ulysse épisode 2... l'enfant se levait, et jouait.

Cela me fait penser à *L'instruction*<sup>7</sup>, à ce que tu as écrit sur le projet, où, dans un lieu spécifique, on se demande avec le public ce qu'est le théâtre, ce qu'on peut bien y faire... sinon apprendre ensemble.

#### **ATALA (P. C.)**

*En fait, vivre des expériences artistiques peut-il faire partie de l'éducation ?*

#### **Y.-J. C.**

La vraie question est là. On constate que oui, cela en fait partie, car cette expérience consiste à donner soi-même du sens à ce qu'on fait, et cela ne peut que rejaillir sur tous les autres enseignements. Les enfants ne savent pas pourquoi ils font les choses. On leur demande

7. Voir *supra* « Un apprentissage de la création : l'atelier de théâtre », Pascal Collin, p. 73-90.

d'apprendre, et ils ne savent pas pourquoi. Mais s'il leur est donné de créer, ils vont utiliser ces savoirs, et ils sauront pourquoi ils apprennent. C'est cela « apprendre par le théâtre », donner du sens. Et ils le font alors avec une rapidité remarquable.

**ATALA (P. C.)**

*Enfin, ce qui revient à chaque fois c'est que l'éducation artistique permet à l'élève de se positionner aussi par rapport à l'éducation qu'il reçoit.*

**Y.-J. C.**

À chaque fois, avec des enfants, avec des élèves acteurs, avec des comédiens professionnels, j'ai toujours essayé de faire en sorte que l'acteur devienne le créateur de ce qu'il était en train de raconter. Si apprendre par le théâtre, c'est faire du théâtre, l'éducation artistique, c'est l'art lui-même en son action. L'éducation au théâtre, c'est le théâtre. L'acteur n'est pas qu'un porteur de signes, il est l'écrivain qui écrit son histoire sur le plateau.

