

L'atelier

(Réflexions autour de ce qu'est, ou de ce que pourrait être, un atelier théâtre)

« ... l'art dramatique a droit, a besoin de poursuivre une évolution pour laquelle notre époque ne manque ni de personnalités, ni de créateurs. Elle se produira forcément. On me demande souvent ce qu'elle pourrait être. N'est-ce pas justement le propre de la création originale : Etre imprévisible ? »

Charles Dullin
Souvenirs et notes de travail d'un acteur
Ed. Odette Lieutier, 1946

Ce qui est présenté ici est la suite et le complément d'un premier texte intitulé « *L'atelier, une question de rythme* », écrit à propos de l'expérience d'un atelier théâtre mené au sein de l'association L'Antre-2¹, à Rennes. Ce dernier, poursuit en l'élargissant la tentative de définition de ce que peut ou pourrait être un atelier théâtre, notamment dans le cadre d'une pratique amateur.

Il s'appuie plus précisément sur l'expérience menée pendant près d'une vingtaine d'années, avec des groupes différents d'une saison à l'autre, au sein de l'Adec², Maison du théâtre amateur, située à Rennes également.

Souvent considéré comme un simple loisir, c'est à dire ayant comme seule fin le divertissement, ou encore comme une simple « action périphérique », autour d'une création professionnelle par exemple, on attribue à *l'atelier* une importance en soi sans pour autant lui accorder de véritable ambition artistique. Il est alors associé à un hybride, à mi-chemin entre « le cours » et « la mise en scène », un simulacre de ce qui se fait dans *la vraie vie*, c'est à dire sur la scène professionnelle.

Le but recherché ici est, en partant de la spécificité du travail qui s'y effectue, d'essayer d'en montrer la potentialité véritablement artistique, et de dégager quelques pistes tendant à montrer qu'il peut être le lieu où s'éprouve et se donne à voir, une émotion esthétique singulière, qui n'a rien à envier à ces deux autres espaces.

Car en exposant à la fois certaines différences et certains points communs que *l'atelier* peut avoir avec « la mise en scène » et « le cours », nous verrons que s'il n'est jamais totalement ni l'un ni l'autre, et à la condition de respecter des modalités qui lui sont propres, il peut se révéler comme le lieu d'une invention véritable, et qu'à ce titre il peut être considéré comme un espace artistique à part entière.

Pour cela nous suivrons et entrecroiserons trois lignes de recherches, à savoir, la temporalité de l'émotion esthétique, la question des œuvres, le public.

1 – L'atelier n'est pas un cours (ni une mise en scène)

Pour commencer, il faut revenir, même brièvement, sur le rapport que ces deux espaces, « le cours » et « la mise en scène », entretiennent avec l'émotion esthétique et surtout sur les temporalités différentes qu'elles mettent en œuvre pour favoriser son surgissement.

Sommairement, la question du « cours » peut se résumer à l'assertion suivante : donner à celles et ceux qui viennent les chercher, les outils théoriques et pratiques, qui leur permettront plus tard, et dans

¹ L'Antre-2 est un GEM (Groupement d'Entraide Mutuelle) destiné à des personnes souffrantes de troubles psychiques et/ou en situation d'isolement, et qui s'adresse plus particulièrement à des jeunes gens (entre 18 et 30 ans).

² <http://adec-theatre-amateur.fr/>

un autre espace, d'acquérir l'autonomie nécessaire pour à la fois créer et comprendre le processus de fabrication de cette émotion, afin d'en être eux-mêmes les *acteurs*. Ainsi, le temps qui est visé dans « le cours » n'est l'immédiat, mais le temps plus ou moins lointain où l'élève quel que soit son âge ne sera plus à l'école, mais devra par lui-même être en mesure de créer ses propres formes, ou ce qui est le plus souvent le cas, être en capacité de répondre ou/et de prolonger la demande d'un metteur en scène. Et s'il existe bien évidemment dans le temps de formation des moments où ces émotions surviennent, de même qu'il peut exister des temps de création de spectacles, il est important de rappeler que ces spectacles ne sont pas la finalité, mais un moment parmi d'autres, non visibles ceux-là, qui concourent ensemble à la préparation d'un *après*. D'où l'importance par exemple au sein d'une école, non seulement de maintenir l'apprentissage de techniques de jeu, mais aussi de l'histoire esthétique des formes théâtrales, auxquelles on pourrait ajouter - même si elle est très peu enseignée, de l'histoire sociale des professions du spectacle. Toutes choses qui permettront au-delà de la pratique elle-même, le développement d'un regard qui puisse aussi être critique. Il est important de noter également que le cours s'adresse à des personnes désirant s'impliquer, c'est à dire engager leur vie toute entière dans la pratique d'un art.

Ce rapport au temps est différent pour cet autre espace qu'est celui de « la mise en scène », puisque dans ce cas l'émotion recherchée doit être préparée pendant les répétitions, pour agir lors des représentations. Ainsi tout le travail concourt à son possible surgissement à un moment précis, c'est à dire celui de la rencontre avec le public. L'important ici n'étant pas la répétition en soi, mais en ce qu'elle amène à la représentation. Nous connaissons tous des acteurs qui préfèrent les répétitions et d'autres qui préfèrent les représentations, mais pour la mise en scène, encore une fois envisagée ici sous le critère de surgissement de l'émotion, son apogée est le moment de rencontre avec le public. Ainsi par exemple, si la répétition est le lieu du surgissement créatif, il est aussi celui de la compréhension d'un cheminement pour que l'émotion atteinte puisse être, si ce n'est reproduite telle quelle, du moins laissée ouverte à une nouvelle potentialité le jour du spectacle. De même une répétition où il ne se passerait « rien » ne peut être (ou ne devrait pas) être tenue pour une répétition perdue (l'espace de recherche qu'est la répétition, incluant aussi qu'on puisse ne pas trouver). De même et d'une toute autre manière, la répétition doit pouvoir être aussi consacrée à des questions techniques, celles du jeu proprement dit, mais aussi celles du décor, des costumes, de la lumière ou des accessoires, etc.

On le voit le rapport au temps et à la préparation de cette émotion, est donc très différent selon l'espace proposé, que ce dernier soit « un cours » ou « une mise en scène », et la prise en compte de ces différences aura évidemment une incidence sur la qualité de l'un et de l'autre en tant que tel.

Autre différence importante entre ces deux espaces est celle du rapport aux œuvres³. Dans le cadre d'une école, le rapport doit être avant tout celui de l'ouverture et de la découverte du répertoire, qu'il soit classique ou contemporain, découverte de la spécificité des œuvres de théâtre, mais aussi de leurs différents modes (tragédie, farce, comédie, drame, etc.), dans leurs différentes formes d'écriture (vers, versets, proses) afin de voir par exemple, en quoi ces différentes formes et différents modes, peuvent agir sur le jeu, avant même qu'il s'agisse d'interprétation. Ceci est le travail de l'école.

Dans le cadre d'une mise en scène, le travail de l'école étant considéré comme acquis, se pose aussi une autre question qui est celle du choix de l'œuvre. C'est la pertinence d'un choix proposé à un public à un moment, une situation, et dans un espace donnés qui fait la qualité d'une « mise en scène ». Ici se posent bien évidemment des questions de sens et d'engagement mais aussi d'adresse à un public. Car si « le cours » vise à un apprentissage d'ensemble ou à une disposition à pouvoir maîtriser ces différents éléments, « la mise en scène » se doit d'être située dans un temps qui est celui du présent, et un espace qui est celui de la société. On ne devrait jamais oublier par exemple que *mettre en scène* est aussi l'expression d'un rapport au monde, et ce, quel que soit ce rapport et quel

³ Prenant ici l'option de se consacrer à un théâtre s'appuyant sur des œuvres dramatiques.

que soit ce monde. Il ne s'agit pas de dire ici que le théâtre doit être avant tout politique ou social, car les rapports au monde peuvent être infiniment plus riches et plus complexes, mais de réaffirmer que l'œuvre ne naît pas *ex nihilo*, que sa singularité surgit de lignes de forces qui naissent et s'entrecroisent dans le réel, et qui, en s'appuyant sur l'écriture d'un poète, vise à chercher son effectivité dans le monde qui nous est contemporain. Il y a une *praxis* du théâtre, et « la mise en scène » en est l'un des éléments constitutif majeurs.

On le voit « le cours » et « la mise en scène » sont donc des espaces singuliers, qui pour se mettre en œuvre doivent prendre en compte de vraies différences. Parmi ces différences la question du public est également importante. Et s'il faut préserver le fait que ce qui s'apprend dans « un cours » ne doit pas être conditionné au ou par le regard d'un spectateur, il est bien évident que « la mise en scène » au contraire doit pouvoir s'adresser à *des* spectateurs, et même défendre l'idée que ces spectateurs puissent être aussi divers que possible.

Au regard de ces différences, *l'atelier* quant à lui apparaît souvent, on l'a mentionné, comme un hybride, un « bricolage » entre ces deux espaces, empruntant à l'un et à l'autre certaines de ses spécificités. Mais si bien évidemment on retrouve des points communs, il existe néanmoins concernant ce dernier des différences qui sont aussi radicales que celles qui existent entre « le cours » et « la mise en scène », et si ces différences ne suffisent pas à le définir comme un espace de création à part entière, elles n'en révèlent pas moins un développement possible qui peut être envisagé comme tel.

2 - Qu'est-ce que l'atelier ?

Commençons par la question du public. Qui fréquente l'atelier ? Avant tout, je m'appuie ici sur l'expérience d'un atelier hebdomadaire n'ayant pas la création d'un spectacle comme finalité, mais plutôt l'expérimentation du jeu d'acteur à travers un texte de théâtre, lui même inscrit dans l'œuvre d'un poète dramatique.

Concernant l'atelier de l'Adec, cette expérience court sur une vingtaine d'années, avec des groupes d'une quinzaine de personnes, renouvelés en grande partie à chaque fois.

Au cours de ces différents ateliers des œuvres aussi diverses que celles de Tchekhov, Koltès, Feydeau, Shakespeare, Horvath, Molière, Racine, Brecht, etc. ont été traversées. Certains auteurs comme Tchekhov ou Shakespeare, le furent même deux fois. A propos du public auquel cet atelier s'est adressé, j'ai peu constaté qu'à des très rares exceptions, les personnes présentes ne venaient pas chercher des techniques ou un savoir à des fins de les appliquer plus tard ou ailleurs, mais que la pratique du théâtre au sein de l'atelier était une fin en soi. Une seule fois quelqu'un s'est inscrit dans ce but précis. La troupe amateur dont il était membre avait le projet de monter une pièce de Feydeau, et il avait été en quelque sorte « mandaté » pour transmettre au reste du groupe ce qu'il aurait « appris ». Cet exemple est le seul à ma connaissance, mais il est possible que d'autres aient eu les mêmes intentions sans que je le sache. Toujours est-il que ce cas de figure est extrêmement rare, et pose déjà une première grande différence avec « le cours ».

Autre différence, celle-là peu évoquée, est l'idée reçue que les participants d'un atelier seraient tous des passionnés de théâtre et que l'atelier viendrait « compléter » une pratique de spectateurs assidus par ailleurs. Il existe bien sûr des personnes dans ce cas, mais au regard de cette expérience, là encore ces personnes ne représentent qu'une faible part.

Enfin il reste des personnes qui connaissent déjà l'atelier, et qui viennent pour son intitulé, c'est à dire l'expérimentation du jeu d'acteur à partir d'un texte lui même insérer dans l'œuvre d'un auteur.

Ainsi on peut dire que l'immense majorité des gens que j'ai pu rencontrer lors de cet atelier, vont peu ou pas au théâtre, connaissent peu ou pas les auteurs qui vont être travaillés, mais ont tous une envie réelle, « un désir du théâtre », c'est à dire l'envie d'éprouver l'émotion particulière d'être sur une scène, de dire un texte et d'être regardé par d'autres. Très souvent cette envie est liée à celle de faire un spectacle, et si elle n'est pas directement exprimée, elle se traduit toujours à un moment donné.

Se déroulant sur un temps long (de septembre à juin) et avec des gens souvent très différents les uns des autres, il se déduit très vite la nécessité d'une immanence du travail de *l'atelier*. C'est à dire que

chaque séance doit pouvoir être le lieu du surgissement possible d'une émotion, au risque sinon de perdre l'intérêt et l'attention des participants. Car faire des exercices pour « plus tard », expliquer que c'est « comme cela que l'on joue » sans pouvoir l'éprouver vraiment, éloigne du désir initial, et conduit ainsi à des frustrations qui pour certains peuvent aller jusqu'à l'arrêt de *l'atelier*.

Ainsi cet angle spécifique de la temporalité implique que le travail proposé tant dans sa difficulté d'exécution que dans sa compréhension, puisse être en mesure de faire chaque fois surgir un « moment d'émotion ». Éprouvée par une ou plusieurs personnes sur la scène, ressentie par les autres dans la salle, cette émotion pourra varier de nature et en fonction des personnes, survenir dans un moment de travail plus technique sur la voix par exemple, au cours d'une improvisation ou sur le travail d'un texte, mais elle concrétisera d'une certaine manière ce « désir de théâtre » présent chez tous.

Concernant les œuvres, il faut réaffirmer là aussi que *l'atelier* n'est pas un cours, et si la question de la découverte est importante, il ne s'agit en aucune manière de prétendre à connaître et à maîtriser les formes et les modes de ces dernières. N'ayant pas le temps dans le cadre de *l'atelier* d'une recherche approfondie, il n'est pas question d'explorer une œuvre ni même une pièce entière. Il s'agit au contraire de trouver dans la pièce ou chez un auteur des moments, des extraits, qui permettront aux participants d'être en capacités d'éprouver cette émotion, et même si les surprises sont toujours possibles, le fait de permettre à chacune des quatorze ou quinze personnes qui composent le groupe de pouvoir l'éprouver, induit aussi une capacité à choisir des textes ou des extraits qui n'ont rien à voir avec les nécessités qui sont celles du « cours » ou de « la mise en scène ».

Concernant enfin le public, il faut rappeler qu'il est d'abord constitué des personnes présentes qui sont tour à tour acteurs et spectateurs lors de *l'atelier* lui-même. Ensuite lors de la présentation de fin d'années, il est composé avant tout de personnes qui connaissent les acteurs. C'est à dire que les acteurs ne connaissent pas tous les spectateurs, mais très souvent par contre, chaque spectateur connaît au moins un acteur. Ce qui fait aussi une grande différence avec la recherche d'un public des plus divers évoquée à propos des spectacles par exemple. Il est important de noter également que si la question de cette représentation est importante, elle ne saurait constituer un but en soi de *l'atelier*. La raison en est simple, faire un spectacle, c'est conditionner dès le départ chaque séance à la construction de ce dernier, et donc mettre de côté l'attention particulière accordée au surgissement de l'émotion déjà évoqué, et qui on peut le rappeler peut naître aussi bien lors d'un exercice préparatoire.

On conclura donc et de façon provisoire, que *l'atelier* est souvent composé de personnes aux parcours très différents, mais qui ont toutes en commun un « désir de théâtre », et qu'il appartient à celui ou celle qui l'encadre de pouvoir concrétiser ce désir dans le temps même des séances de cet atelier. Pour cela, il est important que chacun puisse participer à tous les exercices, en étant là aussi tour à tour acteur ou spectateur des autres, et qu'enfin il doit favoriser la rencontre avec un auteur, non à des fins de connaissances générales, mais parce que la singularité de la langue et du propos d'un auteur permettront à la singularité de chacun de pouvoir s'exprimer à travers lui, et cela – et il faut insister là-dessus, sans présupposition au départ de quelque forme finale que l'ensemble pourrait prendre. La question importante est celle de ce surgissement de l'émotion que chaque séance doit pouvoir laisser advenir, et la construction de chaque séance doit d'abord être pensée en fonction de cela. (On peut bien évidemment « monter » un spectacle dans le cadre de *l'atelier*, mais dans ce cas on se réfèrera plutôt à la notion de « mise en scène » plutôt que « d'atelier »).

Dès lors et compte tenu de ces différents paramètres, quelle forme singulière peut alors surgir de la rencontre entre ces différents « désirs de théâtre » ? On comprend aisément qu'une telle manière de construire a peu à voir avec celle d'un spectacle habituel, puisque dans un tel cas un metteur en scène vient avec un projet et les acteurs doivent répondre et prolonger sa proposition. Venir avec la même intention c'est mettre les participants dès le départ dans une position inférieure puisque ne maîtrisant pas les techniques, ils ne pourront répondre qu'approximativement (même si évidemment des surprises restent possibles). Encore une fois, un spectacle fait surgir une émotion d'un rapport au monde singulier (souvent celui du metteur en scène), des travaux de fin d'année d'école nous montrent

des jeunes acteurs « en devenir », un *atelier* quant à lui nous montre une mise en forme constituée à partir de la juxtaposition de ces « moments d'émotions » éprouvés au cours de l'année ou qui marqueront la tonalité de ce qui sera donné à voir. C'est en s'appuyant sur ces différences spécifiques que l'atelier peut trouver l'esthétique qui lui est propre, et faire apparaître ce que l'on pourrait nommer ainsi, *le poème* de l'atelier.

Avant de développer plus avant cette notion de *poème* de l'atelier, je voudrais rappeler aussi qu'il n'est pas question ici de laisser croire ou penser que chacun est un artiste potentiel, et qu'il suffirait d'avoir envie de monter sur scène pour que la talent existe ! Cette idée, parfois entendue néanmoins, est d'une démagogie outrancière, et plutôt que de penser que tout le monde peut être artiste, il est sans doute plus intéressant de travailler concrètement en cherchant à créer des dispositifs qui permettent à tout ceux qui le désirent, d'éprouver une émotion esthétique. Mettre en œuvre le possible de cette émotion, c'est quitter une position de surplomb entre professionnel et amateur, pour travailler à son surgissement possible chez tous. C'est donc tenter de comprendre comment elle peut surgir et de quelle matière elle peut être reproduite dans un tel contexte.

On rappellera également que *l'atelier* s'inscrit aussi dans un rapport marchand, que les personnes qui s'inscrivent, paient souvent une somme qui est loin d'être modeste et que le rôle de celui ou celle qui encadre est donc avant tout de respecter et d'accompagner le désir de faire de chacun.

Ces précisions étant posées, essayons maintenant d'évoquer la question de l'émotion esthétique dans le cadre d'un atelier. Est-elle possible en tant que telle, ou est-elle condamnée à ne rester que le simulacre de celle qui existe ou devrait exister dans les spectacles professionnels ? L'atelier est-il le lieu d'un « comme si », ou bien celui d'une invention possible ?

3 – La question de l'émotion esthétique

Tout d'abord l'émotion recherchée ici, n'a rien à voir avec son acceptation courante véhiculée par les médias ou la télévision, à savoir un ressenti qui s'apparente à un choc et vient nous couper du reste du monde dans le but de nous en *divertir*. L'émotion dont il est question, est prise avant tout ici comme une ouverture à partir du sensible, à un sens qui nous engage en tant qu'homme ou femme, et vise à provoquer en nous un sentiment de liberté. A cet égard la question de pouvoir travailler sur des textes faisant références à des œuvres est fondamentale. La grandeur d'une œuvre n'est pas synonyme de l'importance du nombre de pièces qu'un auteur a écrites (Beaumarchais a écrit relativement peu par exemple) mais par le fait que ces pièces s'articulent le plus souvent autour d'une ou de quelques idées ou questions essentielles (la relation entre l'être et le paraître chez Shakespeare, la mémoire chez Tchekhov, l'échange chez Koltès, le langage qui réifie les individus chez Horvath, etc.) Travailler sur des extraits, permet donc aussi de pouvoir travailler sur ses questions-là.

Ainsi on peut définir cette émotion, comme un sentiment qui partant du sensible nous amène à l'expression d'une pensée singulière, qui tout en s'ancrant dans l'intime de la personne, peut être partagée par d'autres. Prise ainsi elle doit être si ce n'est accessible à tous, du moins ouverte à ceux qui voudront s'y attarder. On rappellera enfin qu'une émotion n'est pas un discours sur le monde, mais un chemin qui s'ouvre, et nous permet de nous « mettre en mouvement » comme nous rappelle son étymologie.

Comme on l'a vu, « le cours », « la mise en scène » et *l'atelier* ont des rapports différents au surgissement de cette émotion. Rapport à long terme pour « le cours », rapport à terme des répétitions pour « la mise en scène », et enfin rapport immédiat pour *l'atelier*.

Ce rapport à l'émotion immédiate (du moins devant survenir à chaque séance) induit un rapport à la construction d'une présentation différente elle aussi. L'idée du *poème* de l'atelier tente de prendre en compte cette différence.

A partir de composantes différentes (le désir de chacun, la rencontre avec un auteur, l'esthétique de celui ou celle qui dirige), à partir aussi des émotions survenues au fur et à mesure de l'année, il s'agit de composer un ensemble dans lequel chacun pourra trouver une satisfaction, si différente soit-elle pour chacun. C'est donc sans aucune présupposition de la forme finale que petit à petit cet ensemble

va naître, avec comme seule ligne de conduite la poursuite du chemin de cette émotion qui d'individuelle doit pouvoir devenir collective.

Ces différents moments en se constituant, peuvent apparaître alors comme autant d'étoiles disparates dans une nuit brumeuse, c'est à dire sans lien entre eux (tel texte avec telle personne, tel mouvement, telle envie d'une lumière, etc.). Il appartient ensuite à celui ou celle qui encadre, sans rien lâcher de son esthétique personnelle, d'une part de tirer des fils entre ces différents moments pour laisser apparaître une constellation unique, mais aussi, et par les moyens de la mise en scène, de rendre cette « constellation » la plus claire possible à ceux qui viendront voir, et qui ne connaîtront rien de ce qui aura été traversé dans l'année. Petit à petit alors se compose une forme, une construction singulière dans laquelle chacun a sa place, à la fois dans son rapport à son propre désir, mais aussi dans son rapport aux autres et à l'auteur travaillé, et enfin pour terminer dans un rapport avec le public. Quand cette chose-là est réussie, la présentation n'a plus rien à voir avec un simulacre, car elle existe bien en tant que forme singulière. C'est cela le *poème de l'atelier*. Construire une forme dans laquelle chacun peut déployer une émotion qui puisse créer un ensemble visible par d'autres. On comprend ainsi qu'un même auteur donnera des montages et des formes différentes, avec des émotions singulières en fonction de ceux qui composeront le groupe, de même qu'un même groupe peut faire surgir des montages de textes différents avec des auteurs différents.

En essayant de mettre en lumière les réelles spécificités d'un atelier, on se donne aussi la possibilité de trouver la forme artistique singulière d'un groupe donné, et plutôt que de faire croire qu'on peut apprendre à placer sa voix en quelques séances d'ateliers ou qu'on pourra maîtriser telle technique en fin d'année, l'idée est plutôt de se mettre sur le chemin d'une invention réelle, car que la chose soit claire, on n'apprend rien dans *l'atelier*, la question n'est pas là, elle est d'abord celle d'une expérimentation et d'une recherche.

Rouvrir le champ du possible, de l'expérimentation, de la surprise et le faire en cherchant la singularité d'un groupe dans son rapport à une œuvre, n'est pas sans ambition. Mais chercher à cet endroit-là, et dans le contexte d'une société où le consumérisme culturel écrase lui aussi les sensibilités, peut être un véritable enjeu, politique s'entend.

Je terminerai sur une dernière chose. L'expérience de toutes ces années à l'Adec, me permet aussi de constater que lorsque cela est réussi (ce qui n'arrive pas toujours), *l'atelier* peut être l'expression d'une joie réelle, de faire, d'inventer, de surprendre, et le fait que le théâtre puisse, à quelques endroits que ce soit, faire aussi surgir cette joie qui n'est autre que la réalisation d'un désir qui parfois s'ignore en tant que tel, ne devrait en rien être minimisé par les tutelles de cette profession. Bien sûr on ne peut comparer la qualité d'une émotion ressentie dans un atelier avec celle d'un spectacle professionnel réussi. Mais la question n'est pas là non plus. La question est de montrer que l'atelier, même avec ses limites, est véritablement le lieu d'une expérience artistique. Et de dire également que ce travail ne peut pas être mené par un animateur quelconque, car il ne peut exister en tant que tel que dirigé par un personne connaissant les processus qui sont en jeu, c'est à dire un ou une artiste. Et si j'ai fait ici mention d'une expérience personnelle, je voudrais dire aussi que j'ai également assisté en tant que spectateur, à de nombreuses présentations d'ateliers menés par d'autres, dans lesquelles j'ai pu constaté bien souvent, que tant par l'implication de ceux qui dirigeaient, que par celle de ceux qui s'y engageaient, ces présentations faisaient la preuve de réelles inventions, et même que la diversité des corps, des pensées, des énergies présentes sur le plateau pouvaient aussi venir interroger celle qui avait cours sur les plateaux professionnels aujourd'hui. A tous ces titres, *l'atelier* devrait enfin pouvoir être considéré comme un véritable espace de création artistique, et non comme un espace de formation, comme c'est le cas aujourd'hui⁴.

Thierry Beucher

⁴ A ce jour, les heures effectuées dans le cadre d'ateliers ne sont pas prises en compte au sein du régime de l'intermittence du spectacle, mais considérées comme « heures de formations », elles le sont au titre du régime général. Une pétition défendant le caractère proprement artistique des ces interventions est en ligne à l'adresse suivante : <https://www.change.org/p/pour-les-droits-des-artistes-techniciens-intervenants>.