

DU RISQUE ET DE L'INTÉRÊT D'UNE TENTATIVE EN CENTRE D'AIDE PAR LE TRAVAIL ARTISTIQUE

Joël Kerouanton

ERES | « Reliance »

2005/3 n° 17 | pages 118 à 124

ISSN 1774-9743

ISBN 2-7492-0496-8

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-reliance-2005-3-page-118.htm>

Pour citer cet article :

Joël Kerouanton, « Du risque et de l'intérêt d'une tentative en centre d'aide par le travail artistique », *Reliance* 2005/3 (n° 17), p. 118-124.
DOI 10.3917/reli.017.0118

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Du risque et de l'intérêt d'une tentative en centre d'aide par le travail artistique

ères | *Reliance*

2005/3 - no 17

pages 118 à 124

ISSN 1774-9743

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-reliance-2005-3-page-118.htm>

Pour citer cet article :

"Du risque et de l'intérêt d'une tentative en centre d'aide par le travail artistique", *Reliance*, 2005/3 no 17, p. 118-124.

Distribution électronique Cairn.info pour ères.

© ères. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DU RISQUE ET DE L'INTÉRÊT D'UNE TENTATIVE EN CENTRE D'AIDE PAR LE TRAVAIL ARTISTIQUE

Joël Kerouanton

*Éducateur spécialisé dans un
Centre d'aide par le travail artistique*

Tout comme les CAT de type industriel ou de service, les CAT artistiques ont pour but de permettre à des personnes reconnues « travailleurs handicapés » de bâtir un projet personnel d'insertion sociale et professionnelle. Les personnes accueillies consacrent l'essentiel de leur temps et de leur investissement à la musique, au théâtre et à la marionnette, professionnalisant une activité qui reste le plus souvent de l'ordre du soutien.

Vaste question que celle de la connaissance de l'expérience artistique en milieu médico-social. Les dithyrambiques opérations de communication autour des arts, de la culture et du handicap masquent le véritable travail de terrain, souvent isolé face à la frilosité politique, associative ou institutionnelle. Dans notre société utilitariste, l'art n'est pas considéré comme un travail par une grande majorité de la population. Nous avons pu l'observer lors du mouvement des intermittents du spectacle durant les années 2003-2005. Alors comment envisager de professionnaliser la pratique artistique dans le secteur du travail protégé, notamment dans un Centre d'Aide par le Travail (CAT) ?

Le CAT artistique dans lequel j'exerce s'est construit dans la lutte. Depuis six années, les membres de cette structure ont fait face à de nombreuses résistances. De fait, la compréhension de l'histoire de cet établissement dans les moments fondateurs, ne peut s'entendre qu'en termes de rupture. Prenons le parti, dans notre propos, de nous pencher sur les désordres occasionnés par la création de ce lieu alternatif au travail industriel en milieu protégé : désordre administratif, mais aussi politique, éducatif et bien évidemment artistique. Aussi, nous chercherons si la précarité inhérente à ce type de projet peut devenir un espace de créativité.

Utopie en acte

Nul ne sait quand cette aventure a commencé. Mais l'histoire est formelle : une infirmière en psychiatrie, animatrice d'un atelier de théâtre, fait le siège de l'hôpital dans lequel elle exerce. À ses côtés, un psychiatre, vraisemblablement un cousin proche de François Tosquelles¹, l'accompagne ce jour-là, mobilisé par la dynamique de l'action théâtrale. L'idée est simple : sortir des murs. Les patients, l'infirmière, le théâtre. Tentative d'appréhender un autre rapport au travail, médiatisé par une pratique artistique et culturelle pour le moins épanouissante, un CAT artistique voit le jour sur une péniche-cinéma-théâtre. À son bord, un lieu de création (théâtre, musique et marionnette) et de diffusion : il s'agit d'aller à la rencontre du public. Les tutelles suivent, l'affaire est portée jusqu'aux services du Premier Ministre de l'époque, sans compter quelques élus, députés et maires, qui se mouillent pendant les cinq années de bagarre administrative précédant l'ouverture.

L'itinérance au fil de l'eau est au cœur du projet éducatif et artistique. L'équipe de quatre encadrants que nous sommes (un marionnettiste, un comédien, un musicien, un éducateur spécialisé) et la petite vingtaine de jeunes comédiens², la majorité jeunes adultes, d'autres déjà quadras s'installent sur la péniche. C'est le départ de cette aventure et le premier CAT cinéma-théâtre fluvial d'Europe. Initiative de copains, rêve d'une marinière-infirmière en psychiatrie de sortir des murs, recherche d'un autre théâtre, la péniche, malgré ses 120 tonnes et ses 38 mètres de long, « surfe » sur les besoins d'un territoire dépourvu de lieu culturel et de CAT.

L'activité professionnelle par les arts vivants est l'alternative proposée. En complément de l'accueil d'adultes déficients intellectuels, l'établissement envisage un travail de réadaptation socioprofessionnelle de personnes psychotiques, plus généralement d'adultes « handicapés par la maladie psychique ». Il s'agit, à la demande des pouvoirs publics, de participer à leur déshospitalisation et de dépasser le cloisonnement traditionnel entre le sanitaire et le social. Mixer les populations et les handicaps fonde le projet. Nombre de personnes accueillies ont tenté sans succès les chemins traditionnels, le CAT leur propose un chemin de traverse pour « aller voir du côté de sa sensibilité si l'on n'y est pas ». Venant principalement d'hôpitaux de jour, de CAT de type industriel, de centres de jour, de l'ANPE ou de leur famille, les comédiens s'essayaient aux arts vivants sans limitation de durée, mais peuvent réintégrer, dès qu'ils le souhaitent, leur solutions initiales. Le CAT artistique n'est pas un lieu de soin, bien que sa contribution à un mieux-vivre puisse être établi a posteriori.

Les mains calleuses

Pour assurer dans ce contexte expérimental un travail artistique et un accompagnement socioprofessionnel de qualité, nous ne comptons ni notre temps, ni notre énergie, sans omettre des stigmates physiques. La peinture des locaux, le ponçage ou le grattage de la gigantesque coque nous deviennent familiers. Mais nos mains calleuses n'entameront pas nos motivations : vivre l'avènement d'un projet alternatif au travail industriel en milieu protégé, valoriser et professionnaliser le potentiel créatif de la personne en situation de handicap, et, enfin, faire de cette aventure un projet citoyen. Fuyant une « mise au travail » qui pourrait être « une tentative d'insertion dans un appareil de surveillance », tel que le décrivait Michel Foucault, l'équipe d'encadrement est à la recherche d'un espace où l'expression des personnes accueillies travaille sans cloison,

>>>

1. François Tosquelles, psychiatre et psychanalyste, fonda les bases de la psychothérapie institutionnelle.

2. Option a été prise d'appeler les personnes accueillies dans le CAT artistique, les « comédiens », cette appellation comprenant également les marionnettistes et les musiciens.

>>>

« Vivre du non-intentionnel, de rencontres non voulues dans un environnement vécu à un moment donné. »

Fernand Deligny

barrière ou frontière, stimulée par l'intérêt de rencontrer le public.

Tentons de construire des lieux utopiques mais méfions-nous des utopies ! Moins on nous voit, plus nous sommes supportables. Nous devenons vite un objet de conflits entre la municipalité conservatrice d'un chef-lieu de canton de 10 000 habitants et notre première association gestionnaire. Ces militants, perturbateurs et parfois provocateurs, sont férus de musique et de théâtre. Mais l'organisation de concerts et autres spectacles semble les intéresser davantage que les plans comptables. Pétrie de bonnes intentions, emportée par l'infirmière-marinière, à l'enthousiasme communicatif mais directrice cataclysmique – d'où cette question : les lieux alternatifs, à leur démarrage, doivent-ils nécessairement être impulsés par des personnes ne craignant pas d'être hors la loi ? – l'association gestionnaire parvient à se faire épauler par l'opposition municipale de l'époque. Nombre de ces futurs élus agissent au sein d'un comité de soutien de mille adhérents : la venue d'un cinéma-théâtre dans le désert culturel de la commune est une aubaine qu'il s'agit de préserver. À la recherche d'un second souffle, l'opposition trouve là un symbole fédérateur et est à l'initiative d'une manifestation mémorable dans les rues de la ville, comédiens du CAT en tête... Aussi, sans le vouloir véritablement, le CAT devient un acte de résistance où « le politique se réfracte. Le politique peut s'y voir à l'œuvre, et non pas dans la démarche même [...] mais dans ce qui empêche la démarche, ce qui la gêne, la freine, et transforme en utopie un projet tellement simple que tout le monde se demande : Mais comment ça se fait que ça ne peut pas avoir lieu ?³ »

« Ça cause sur la péniche »

Le maintien du CAT sur le territoire est mis en avant. Le « bateau » devient la figure de proue du programme électoral, ce qui, en ces circonstances, crée un climat particulièrement délétère. Les voitures de police passent, les comédiens jouent et nous comptons les jours avant les élections, qui, en l'occurrence, nous seront favorables mais insuffisantes pour pérenniser le projet en l'état. Pendant cette folle année, la proximité des forces de l'ordre

>>>

3. F. Deligny, *Le croire et le craindre*, Paris, Stock, 1978.

créé davantage d'insécurité que de sécurité chez les comédiens, impression que nos débriefings quotidiens parviennent malgré tout à réguler. Outre les péripéties quotidiennes, le contexte particulier amène régulièrement les comédiens à s'interroger sur le sens de leur présence dans l'établissement. Des questions telles que « pourquoi est-on là ? », « qu'est-ce qui nous réunit ? », « que voulons-nous faire ? », sont monnaie courante. Les questions se croisent. D'abord, l'éthique : comment devons-nous vivre ensemble ? Quels sont les principes communs qui rendent cette vie possible ? Puis la politique au sens large : quelles sont les règles communes ? Qui peut faire vivre ces principes et en permettre l'exercice ? Ces interrogations sont de fait convoquées sans que nous l'ayons préalablement envisagé. La « machine à penser » nécessaire à tout apprentissage est en route. Ce que traduisent les personnes de passage par un « ça cause sur la péniche ».

Protéger, dans ces conditions-là, c'est protéger un espace de parole qui n'est pas que simple gadget d'un projet d'établissement lambda mais un moyen réel et vital pour continuer à travailler. Cet espace de parole existe encore, sous l'appellation de « Questions à l'encadrement », petite allusion aux « Questions au Parlement » de l'Assemblée nationale. Moment formateur, inscrit dans une démarche d'adultarisation, « entendu dans une perspective institutionnaliste, donc et avant tout désinfantilisante, pendant lequel l'interpellation est de mise, le dé-règlement possible⁴ ». L'équipe rend des comptes aux comédiens de la marche de l'établissement et prend acte, si nécessaire, des remarques et propositions éventuelles pour en améliorer le fonctionnement.

Saisir les circonstances

Par la nécessité de débriefier régulièrement sur ce cadre de travail inhabituel, les comédiens apprennent à échanger, à donner leur point de vue et à proposer des solutions pratiques. Les problèmes d'eau, de chauffage, de repas, d'entretien ont toujours à leurs yeux une possible résolution. Ils cherchent constamment à améliorer les conditions de travail.

Ils cherchent et parfois trouvent, telle une forme plus lisible de planning hebdomadaire ou un tapis anti-glissade à poser sur la passerelle de la péniche. Mais le *must* en matière de co-recherche liée à l'itinérance se situe à l'avant du mini-bus, quand l'un tient la carte, l'autre lit et le troisième conduit, ce dernier étant un membre de l'équipe d'encadrement. Et ces co-équipiers hors-pairs n'hésitent pas à lever le ton s'il le faut quand l'un d'entre nous daigne prendre une initiative différente de la leur, qui, bien souvent, nous envoie dans les champs. C'est alors qu'embourbés, nous réalisons qu'eux seuls sont en situation d'orienter la troupe dans le dédale de bouchons et de raccourcis à prendre pour arriver à temps sur les lieux de nos représentations.

« Je le dis depuis que j'essaie de dire en écrivant : un éducateur, c'est celui qui s'occupe des autres ? Pour moi, non. C'est celui qui, avec ces autres, crée des circonstances, grâce aux autres qui sont là. Il s'agit de "réaliser quelque chose qui n'existe pas encore", pour parler comme dans le dictionnaire, quelque chose, en l'occurrence, où les enfants seraient utiles, nécessaires, indispensables, en tant que chercheurs. [...] La tâche n'est pas simple⁵. »

Devant la menace de fermeture, les comédiens se réunissent régulièrement pour réfléchir aux actions à mener, et n'hésitent pas à prendre la plume pour alerter l'opinion dans la presse. La sensation de chacun de participer à un projet singulier par son inscription dans le corps social est réelle. Cette situation autorise *de facto* l'accession au « plein emploi de soi-même »⁶. Ils découvrent leur pouvoir et énoncent des revendications, jusqu'à vouloir faire grève un jour de saturation. Pourquoi pas nous ? se disent-ils logiquement, estimant que leur parole a autant de force que quiconque, leurs articles dans la presse ou leurs courriers adressés aux tutelles le démontreront d'ailleurs plus d'une fois. Cette situation pour le moins peu habituelle me donne l'occasion de commencer un travail d'information au sujet de leurs droits et devoirs, et de leur apprendre notamment que

>>>

4. P. Boumard, *Les savants de l'intérieur. L'analyse de la société scolaire par ses acteurs*, Paris, Armand Colin, 1989.

5. F. Deligny (1978), *op. cit.*

6. G. Debord (2004), *Mémoires : structures portantes d'Asger Jorn*, Paris, Allia.

le droit de grève est inenvisageable puisqu'ils ne relèvent pas du droit commun.

Dans ces moments de lutte, les comédiens ont l'information sur l'avenir du CAT dans la presse locale ou départementale, les articles étant suffisamment nombreux pour tenir une chronique hebdomadaire. Ce qui provoque inévitablement l'achat de la presse par les comédiens, et parfois la lecture intégrale des journaux. De la presse locale, certains glissent vers la presse nationale. Devant cette revue de presse advenue et non voulue, je comprends à ce moment-là les propos de Fernand Deligny, lus il y a quelques années. Propos qui m'avaient laissé dubitatif mais qui prennent sens dans ce « projet non projeté ».

« Reste qu'innover – qui n'a rien à voir avec trouver une solution – c'est peut-être, tout simplement, changer de projet, laisser tomber le pédagogique ou le thérapeutique. Et c'est justement parce qu'il s'agit d'autre chose qu'innover peut advenir ⁷. »

Perspective de recherche

Cette utopie en acte nous a mis parfois dans de « beaux draps » et a créé des situations inédites, souvent inquiétantes et parfois cocasses a posteriori. Le froid de l'hiver s'invitait dans la péniche sans chauffage et nous contraignait à jouer en anorak, gants et bonnet. L'eau, non potable, gelait dans les canalisations et nous poussait autant à la recherche de packs d'eau dans les supermarchés qu'à celle des salles de théâtre. Ces matins-là, il me fallut gratter la surface de mon bureau – situé tantôt dans les loges, tantôt dans la cabine de projection – afin de retirer le gel déposé pendant la nuit. Les partenaires sociaux, quand ils passaient, ne restaient pas longtemps tant la température était basse. Heureusement, le chauffage parvenait à se faire sentir en fin de matinée, quand les poêles à fioul portables étaient assez nombreux et pouvaient être alimentés correctement. L'unique toilette de l'établissement était régulièrement hors d'usage, ce qui provoquait expressément des liens étroits avec le voisi-

>>>

7. Les Cahiers de l'immuable, sous la direction d'Isaac Joseph, « Voix et voir », n° 18, avril 1975.

nage et cadrerait bien avec nos missions de socialisation... Les portables personnels étaient souvent le seul moyen de joindre l'établissement, et si par hasard il nous était difficile de nous contacter, la gendarmerie s'en chargeait par des rondes quotidiennes afin de tenter un comptage du nombre de personnes dans la péniche – ordre du maire oblige.

C'est à ce moment-là que j'ai envisagé de partir. Quitter ce lieu malade d'une genèse en eau vaseuse, d'un premier pas mal assuré. Je suis resté, peut-être en raison de la force que procure le travail d'équipe, quand il n'est pas vécu – ce n'était vraiment pas le cas ici – comme concurrence et faire-valoir de l'ego de chacun mais comme un levier vital pour avancer. Ce départ a-t-il été ajourné face à l'incroyable stabilité des comédiens au regard de la déstabilisation institutionnelle ? Comment expliquer que des personnes à la structure psychique fragilisée ont pu se maintenir, voire pour certains se stabiliser, dans un tel chaos ? Je laisse les psychologues et autres psychiatres en discuter entre eux. Il y a dans ce fait de belles perspectives de recherche.

De la contestation aux arts de la rue

Les arts de la rue sont peut-être aussi le prolongement d'une situation vécue par tous : à la rue, le CAT l'a souvent été. Et c'est pour éviter de l'être définitivement que la rue fut choisie pour manifester notre mécontentement. Avant d'être un espace artistique, la rue fut d'abord le dernier geste de désespoir d'un collectif conduit à disparaître. La rue fut le lieu de la contestation, témoin de notre désœuvrement et de notre désir de créer un autre mode relationnel avec ceux qui, rappelons-le, souffrent autant de l'isolement que de la relation.

La manifestation fut en effet la première fois où les comédiens déambulèrent, scandèrent, crièrent. C'est dans cet espace de liberté autorisé que les comédiens connurent la première sensation de l'expression libre dans un espace public. Espace public qui sera, par la suite, maintes fois investi pour des formes artistiques, mais qui resta pour beaucoup d'entre eux la prolongation – évidente a posteriori – d'une histoire institutionnelle singulière.

Le travail artistique avec des personnes adultes handicapées ne risque-t-il pas de véhiculer une étiquette, plutôt que de mettre en avant des compétences ? Ces interrogations reviennent de façon récurrente. La réponse ne peut se faire qu'au cas par cas, selon le lieu, l'événement, l'organisateur. Mais nous observons une constante : de la forme et du lieu de représentation dépendront ou non la stigmatisation liée au handicap. La spécificité des arts de la rue permet non seulement aux comédiens de vivre un autre rapport au public – proximité et implication du spectateur, mise en confiance des comédiens confortés par l'effet de troupe – mais peut-être aussi d'esquisser une voie nouvelle d'inclusion par les arts.

Depuis cette déambulation contestataire, l'idée d'un art de la rue fait son chemin. Mais sortir des murs est une violence : les murs rassurent, portent, contiennent. Les murs en théâtre s'apparentent au cadre nécessaire à tout accompagnement psychologique ou éducatif.

Pour des personnes souvent inscrites dans un processus de passivité relationnel, cette démarche artistique propose de casser ce cercle relationnel et de se présenter autrement. Cette expérimentation de soi est sans aucun doute facilitée par l'anonymat que confère la rue. Le comédien doit attirer sans repousser ; il doit inviter sans décliner ; il doit jouer et se protéger.

Les circonstances et la précarité institutionnelle ne semblent pas étrangères à l'avènement de la *batucada* :

« Tout a commencé un matin d'hiver. Nous n'avions à l'époque que nos mains et nos pieds pour travailler. L'idée d'une *batucada* n'était pas encore présente, cependant le travail des claves a fini par nous endolorir les mains et nous chauffer les cuisses. Il nous fallait des instruments. Quelques mois plus tard, c'est enfin possible et nous passons commande : 3 surdos, 2 répéniques, 5 tambourins, 5 agogobels, 1 rocard, 3 guiros, 2 apitos. Qui allait faire quoi ? Mystère des affinités et des contingences musculaires. Au printemps, les costumes sortent des ateliers de coutures. Les sets de 15 minutes se succèdent avec frénésie. La BatOcada est née » (Présentation de la BATOCADA, groupe animé par Laurent Rivière).

Pour Laurent Rivière, « le mouvement des corps en Batucada vient seul, avec le temps, par la chanson ». À la différence du théâtre de rue tel que nous l'avons pratiqué en gare de Montparnasse, Laurent Rivière constate que « la Batucada se joue dans des moments festifs. La rue, c'est le règne des tatoués, des anarchiques. La Batucada, c'est la rue, sans le côté revendicatif, violent, même si l'histoire de la musique brésilienne est une lutte contre l'oppression dans les favelas du Brésil ». La Batucada, ensemble de percussions développées au Brésil, mais jouée partout, même au Japon, semble correspondre aux attentes de certains comédiens-musiciens. Le public entend de loin, puis perçoit éventuellement le handicap, qui, le plus souvent, n'est pas l'objet d'interrogation tant la musique et la danse focalisent le spectateur. Les musiciens sont accueillis dans des manifestations festives. Le public est présent délibérément et non par hasard. Il danse, participe activement, cherche la rencontre qui, si elle n'a pas lieu pendant la représentation, se produit généralement après autour d'un verre.

En dehors des considérations relationnelles avec le public, la transe est bénéfique, le rituel aussi ; l'aspect primitif permet à chacun, publics et musiciens, de se rejoindre sur un semblable. Le public est en communion avec les musiciens. Il y a vraisemblablement un lâcher prise possible ici qui ne l'est pas ailleurs. Point de mot, point de plateau, juste des notes et une pulsation.

Surf fluvial

Les dix déménagements de l'établissement durant ces six premières années, accompagnés par un turn-over des directions, des salariés et par un changement d'association gestionnaire, laissent des traces. Le « surf fluvial » ne produit que rêve et illusion. Le coût logistique, les conflits politiques et l'exiguïté du lieu pour les vingt-cinq apprentis matelots que nous sommes, se soldent par un abandon pur et simple de ce séduisant projet. Les nombreuses soirées magiques dans cette salle intime de cinquante places n'y pourront rien. La troupe quitte le fleuve pour rejoindre la terre ferme, plus sécurisante mais non moins pourvue de pièges. Pour éviter les problèmes financiers à

l'origine des premières navigations houleuses, option est prise par les tutelles d'amarrer définitivement la première association au port. On sollicitera un repreneur affûté aux plans comptables.

Après des années d'errance, la troupe s'installe définitivement dans un petit château. Dans ce dernier lieu et point de départ des futures tournées, les ateliers artistiques sont épaulés par un atelier « métier technique du spectacle ». À moyen terme, des ateliers « restauration et service en salle » sont envisagés, assurant ainsi une assise financière et la possible mobilité interne et externe des soixante-cinq personnes accueillies. Envisagée sans budget ni fonctionnement spécifique, avec comme seul et unique repère l'activité industrielle et des locaux peu adaptés, cette extension a le mérite de pérenniser un projet initial mal ficelé. La difficulté principale sur le long terme proviendra vraisemblablement des ateliers artistiques animés uniquement par des moniteurs d'ateliers⁸ : ils

>>>

8. « Moniteur d'atelier » est l'appellation des responsables d'atelier en CAT, qui a été reprise dans le cadre de l'établissement objet de cet article. Idée d'articuler une fonction éducative (moniteur) et technique (atelier).

assurent, seuls avec douze comédiens en moyenne par atelier, la formation et la création/diffusion des productions artistiques, sans recours aux intermittents du spectacle. L'avenir dira si ce choix fut le bon, tant du point de vue de la qualité des spectacles que de l'épanouissement social et professionnel des comédiens.

N.B. Cet article est issu de *Hors-scène : du handicap à l'aventure théâtrale*, de Joël Kerouanton, Toulouse, érès, collection « L'éducation spécialisée au quotidien », octobre 2005.

>>> **Pour approfondir**

- BOUMARD P. (1989), *Les savants l'intérieur*, L'analyse de la société scolaire par ses acteurs, Paris, Armand Colin.
- DEBORD G. (2004), *Mémoires : structures portantes d'Asger Jorn*, Paris, Allia.
- DELIGNY F. (1978), *Le croire et le craindre*, Paris, Stock.
- Les Cahiers de l'immuable*, sous la direction d'Isaac Joseph, « Voix et voir », n° 18, avril 1975.
- JOSEPH I., dans *Fernand Deligny, 50 ans d'asile*, Louis-Pierre Jovenet, Jean-Michel Caillot-Arthaud, Claude Chalaquier, Toulouse, Privat, 1988.
- KEROUANTON J. (2004), *Sidi Larbi Cherkaoui*, Rencontres, Paris, L'œil d'or.

