

Hors-scène :
du handicap
à l'aventure théâtrale

Hors-scène :
du handicap
à l'aventure théâtrale

Hors-scène :
du handicap
à l'aventure théâtrale

Hors-scène :
du handicap
à l'aventure théâtrale

« L'éducation spécialisée au quotidien »
collection fondée par Joseph Rouzel et
dirigée par Daniel Terral

La profession d'éducateur reste mal connue. Elle est bien souvent confondue avec les professions de l'enseignement. Ou bien, on la restreint à un type de population : les éducateurs s'occupent d'enfants. Mais que sont les éducateurs ? Que font les éducateurs ? C'est devant ce genre de questions que surgit une difficulté : ceux qui y répondent ne sont pas ceux qui exercent le métier. Passé le temps des pionniers, comme Joubrel, Deligny, la profession est devenue presque muette. Les éducateurs n'interviennent pas dans les colloques où l'on évoque à leur place les questions cruciales du social et de l'éducation spécialisée. Ils n'écrivent pas, dit-on.

Et pourtant, les éducateurs travaillent auprès de handicapés, malades mentaux, délinquants, asociaux, toxicomanes, dans des foyers, des institutions, des quartiers, des lieux d'accueil, en milieu ouvert ou en internat... L'éducation spéciale, c'est des dizaines de milliers de professionnels en France prenant en charge des personnes de tous âges : enfants, adolescents, adultes, vieillards, en grande souffrance, avec pour but commun de les accompagner, les aider, les soutenir dans l'appropriation de leur espace physique, psychique et social. Et ils écrivent.

En donnant la parole aux acteurs de terrain, cette collection propose aux éducateurs, ces bricoleurs du quotidien et autres braconniers de l'insolite, de prendre la parole, de dire et d'écrire par eux-mêmes ce qui constitue l'essence de leur travail, et d'abord leur clinique. Avec pour visée, dans l'élaboration que met en branle l'écriture, de participer à la production de connaissances propres, et ainsi à la constitution d'un savoir disciplinaire dont l'actuel défaut a pour premier effet de les priver gravement d'une pleine participation au champ des sciences de l'Homme.

Voir les titres déjà parus en fin d'ouvrage

« L'éducation spécialisée au quotidien »
collection fondée par Joseph Rouzel et
dirigée par Daniel Terral

La profession d'éducateur reste mal connue. Elle est bien souvent confondue avec les professions de l'enseignement. Ou bien, on la restreint à un type de population : les éducateurs s'occupent d'enfants. Mais que sont les éducateurs ? Que font les éducateurs ? C'est devant ce genre de questions que surgit une difficulté : ceux qui y répondent ne sont pas ceux qui exercent le métier. Passé le temps des pionniers, comme Joubrel, Deligny, la profession est devenue presque muette. Les éducateurs n'interviennent pas dans les colloques où l'on évoque à leur place les questions cruciales du social et de l'éducation spécialisée. Ils n'écrivent pas, dit-on.

Et pourtant, les éducateurs travaillent auprès de handicapés, malades mentaux, délinquants, asociaux, toxicomanes, dans des foyers, des institutions, des quartiers, des lieux d'accueil, en milieu ouvert ou en internat... L'éducation spéciale, c'est des dizaines de milliers de professionnels en France prenant en charge des personnes de tous âges : enfants, adolescents, adultes, vieillards, en grande souffrance, avec pour but commun de les accompagner, les aider, les soutenir dans l'appropriation de leur espace physique, psychique et social. Et ils écrivent.

En donnant la parole aux acteurs de terrain, cette collection propose aux éducateurs, ces bricoleurs du quotidien et autres braconniers de l'insolite, de prendre la parole, de dire et d'écrire par eux-mêmes ce qui constitue l'essence de leur travail, et d'abord leur clinique. Avec pour visée, dans l'élaboration que met en branle l'écriture, de participer à la production de connaissances propres, et ainsi à la constitution d'un savoir disciplinaire dont l'actuel défaut a pour premier effet de les priver gravement d'une pleine participation au champ des sciences de l'Homme.

Voir les titres déjà parus en fin d'ouvrage

« L'éducation spécialisée au quotidien »
collection fondée par Joseph Rouzel et
dirigée par Daniel Terral

La profession d'éducateur reste mal connue. Elle est bien souvent confondue avec les professions de l'enseignement. Ou bien, on la restreint à un type de population : les éducateurs s'occupent d'enfants. Mais que sont les éducateurs ? Que font les éducateurs ? C'est devant ce genre de questions que surgit une difficulté : ceux qui y répondent ne sont pas ceux qui exercent le métier. Passé le temps des pionniers, comme Joubrel, Deligny, la profession est devenue presque muette. Les éducateurs n'interviennent pas dans les colloques où l'on évoque à leur place les questions cruciales du social et de l'éducation spécialisée. Ils n'écrivent pas, dit-on.

Et pourtant, les éducateurs travaillent auprès de handicapés, malades mentaux, délinquants, asociaux, toxicomanes, dans des foyers, des institutions, des quartiers, des lieux d'accueil, en milieu ouvert ou en internat... L'éducation spéciale, c'est des dizaines de milliers de professionnels en France prenant en charge des personnes de tous âges : enfants, adolescents, adultes, vieillards, en grande souffrance, avec pour but commun de les accompagner, les aider, les soutenir dans l'appropriation de leur espace physique, psychique et social. Et ils écrivent.

En donnant la parole aux acteurs de terrain, cette collection propose aux éducateurs, ces bricoleurs du quotidien et autres braconniers de l'insolite, de prendre la parole, de dire et d'écrire par eux-mêmes ce qui constitue l'essence de leur travail, et d'abord leur clinique. Avec pour visée, dans l'élaboration que met en branle l'écriture, de participer à la production de connaissances propres, et ainsi à la constitution d'un savoir disciplinaire dont l'actuel défaut a pour premier effet de les priver gravement d'une pleine participation au champ des sciences de l'Homme.

Voir les titres déjà parus en fin d'ouvrage

« L'éducation spécialisée au quotidien »
collection fondée par Joseph Rouzel et
dirigée par Daniel Terral

La profession d'éducateur reste mal connue. Elle est bien souvent confondue avec les professions de l'enseignement. Ou bien, on la restreint à un type de population : les éducateurs s'occupent d'enfants. Mais que sont les éducateurs ? Que font les éducateurs ? C'est devant ce genre de questions que surgit une difficulté : ceux qui y répondent ne sont pas ceux qui exercent le métier. Passé le temps des pionniers, comme Joubrel, Deligny, la profession est devenue presque muette. Les éducateurs n'interviennent pas dans les colloques où l'on évoque à leur place les questions cruciales du social et de l'éducation spécialisée. Ils n'écrivent pas, dit-on.

Et pourtant, les éducateurs travaillent auprès de handicapés, malades mentaux, délinquants, asociaux, toxicomanes, dans des foyers, des institutions, des quartiers, des lieux d'accueil, en milieu ouvert ou en internat... L'éducation spéciale, c'est des dizaines de milliers de professionnels en France prenant en charge des personnes de tous âges : enfants, adolescents, adultes, vieillards, en grande souffrance, avec pour but commun de les accompagner, les aider, les soutenir dans l'appropriation de leur espace physique, psychique et social. Et ils écrivent.

En donnant la parole aux acteurs de terrain, cette collection propose aux éducateurs, ces bricoleurs du quotidien et autres braconniers de l'insolite, de prendre la parole, de dire et d'écrire par eux-mêmes ce qui constitue l'essence de leur travail, et d'abord leur clinique. Avec pour visée, dans l'élaboration que met en branle l'écriture, de participer à la production de connaissances propres, et ainsi à la constitution d'un savoir disciplinaire dont l'actuel défaut a pour premier effet de les priver gravement d'une pleine participation au champ des sciences de l'Homme.

Voir les titres déjà parus en fin d'ouvrage

Joël Kerouanton

Hors-scène :
du handicap
à l'aventure théâtrale

Postface de Nicolas Roméas

 érès

Joël Kerouanton

Hors-scène :
du handicap
à l'aventure théâtrale

Postface de Nicolas Roméas

 érès

Joël Kerouanton

Hors-scène :
du handicap
à l'aventure théâtrale

Postface de Nicolas Roméas

 érès

Joël Kerouanton

Hors-scène :
du handicap
à l'aventure théâtrale

Postface de Nicolas Roméas

 érès

REMERCIEMENTS

À Barbara Caroff pour ses tendres encouragements, Angèle et ses sourires, Jules pour ses histoires drôles de *Miri et Gord* ; Hervé Sovrano pour sa présence amicale et ses nombreuses réflexions ; Viviane Barrand, Claude Chalaguier, Nathalie Devauchelle et Séverine Tardieu pour leur lecture attentive et critique ; Jacques Riffault pour son soutien continu et ses conseils en écriture ; Olivia Jouys et Franck Saynaves pour les corrections syntaxiques ; Daniel Terral pour son patient travail éditorial de deux années et toute l'équipe des Éditions érès ; Serge Dupuy pour avoir soutenu cette aventure, et tous les travailleurs sociaux, soignants, artistes et autres qui m'encouragent à poursuivre simultanément mon travail d'éducateur et mon travail d'écriture (Madeleine Abassade, Rébecca Bouillou, Gérard Carnoy, Sidi Larbi Cherkaoui, Denis Claquin, Virginie Le Priol, Sami Lorentz, Jean-Michel Marié, André Marti, Éric Ottin, Nienke Reehorst, Laurent Rivière, Nicolas Roméas, José Sagit...).

Remerciements aux comédiens, musiciens et marionnettistes qui ont accepté avec plaisir de rendre compte, à travers ces textes, des moments qui ont jalonné leur itinéraire de travail.

Conception de la couverture :

Anne Hébert

Dessin de couverture réalisé par Babara Caroff,
issu du CD-Rom *Sainte-Jeanne des abattoirs*, pièce de Bertold Brecht,
adaptée et mise en scène par Lorent Wanson (Belgique), 1996.

Version PDF © Éditions érès 2012

CF - ISBN PDF : 978-2-7492-2072-7

Première édition © Éditions érès 2005

33, avenue Marcel-Dassault, 31500 Toulouse, France

www.editions-eres.com

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris, tél. 01 44 07 47 70, fax 01 46 34 67 19.

REMERCIEMENTS

À Barbara Caroff pour ses tendres encouragements, Angèle et ses sourires, Jules pour ses histoires drôles de *Miri et Gord* ; Hervé Sovrano pour sa présence amicale et ses nombreuses réflexions ; Viviane Barrand, Claude Chalaguier, Nathalie Devauchelle et Séverine Tardieu pour leur lecture attentive et critique ; Jacques Riffault pour son soutien continu et ses conseils en écriture ; Olivia Jouys et Franck Saynaves pour les corrections syntaxiques ; Daniel Terral pour son patient travail éditorial de deux années et toute l'équipe des Éditions érès ; Serge Dupuy pour avoir soutenu cette aventure, et tous les travailleurs sociaux, soignants, artistes et autres qui m'encouragent à poursuivre simultanément mon travail d'éducateur et mon travail d'écriture (Madeleine Abassade, Rébecca Bouillou, Gérard Carnoy, Sidi Larbi Cherkaoui, Denis Claquin, Virginie Le Priol, Sami Lorentz, Jean-Michel Marié, André Marti, Éric Ottin, Nienke Reehorst, Laurent Rivière, Nicolas Roméas, José Sagit...).

Remerciements aux comédiens, musiciens et marionnettistes qui ont accepté avec plaisir de rendre compte, à travers ces textes, des moments qui ont jalonné leur itinéraire de travail.

Conception de la couverture :

Anne Hébert

Dessin de couverture réalisé par Babara Caroff,
issu du CD-Rom *Sainte-Jeanne des abattoirs*, pièce de Bertold Brecht,
adaptée et mise en scène par Lorent Wanson (Belgique), 1996.

Version PDF © Éditions érès 2012

CF - ISBN PDF : 978-2-7492-2072-7

Première édition © Éditions érès 2005

33, avenue Marcel-Dassault, 31500 Toulouse, France

www.editions-eres.com

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris, tél. 01 44 07 47 70, fax 01 46 34 67 19.

REMERCIEMENTS

À Barbara Caroff pour ses tendres encouragements, Angèle et ses sourires, Jules pour ses histoires drôles de *Miri et Gord* ; Hervé Sovrano pour sa présence amicale et ses nombreuses réflexions ; Viviane Barrand, Claude Chalaguier, Nathalie Devauchelle et Séverine Tardieu pour leur lecture attentive et critique ; Jacques Riffault pour son soutien continu et ses conseils en écriture ; Olivia Jouys et Franck Saynaves pour les corrections syntaxiques ; Daniel Terral pour son patient travail éditorial de deux années et toute l'équipe des Éditions érès ; Serge Dupuy pour avoir soutenu cette aventure, et tous les travailleurs sociaux, soignants, artistes et autres qui m'encouragent à poursuivre simultanément mon travail d'éducateur et mon travail d'écriture (Madeleine Abassade, Rébecca Bouillou, Gérard Carnoy, Sidi Larbi Cherkaoui, Denis Claquin, Virginie Le Priol, Sami Lorentz, Jean-Michel Marié, André Marti, Éric Ottin, Nienke Reehorst, Laurent Rivière, Nicolas Roméas, José Sagit...).

Remerciements aux comédiens, musiciens et marionnettistes qui ont accepté avec plaisir de rendre compte, à travers ces textes, des moments qui ont jalonné leur itinéraire de travail.

Conception de la couverture :

Anne Hébert

Dessin de couverture réalisé par Babara Caroff,
issu du CD-Rom *Sainte-Jeanne des abattoirs*, pièce de Bertold Brecht,
adaptée et mise en scène par Lorent Wanson (Belgique), 1996.

Version PDF © Éditions érès 2012

CF - ISBN PDF : 978-2-7492-2072-7

Première édition © Éditions érès 2005

33, avenue Marcel-Dassault, 31500 Toulouse, France

www.editions-eres.com

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris, tél. 01 44 07 47 70, fax 01 46 34 67 19.

REMERCIEMENTS

À Barbara Caroff pour ses tendres encouragements, Angèle et ses sourires, Jules pour ses histoires drôles de *Miri et Gord* ; Hervé Sovrano pour sa présence amicale et ses nombreuses réflexions ; Viviane Barrand, Claude Chalaguier, Nathalie Devauchelle et Séverine Tardieu pour leur lecture attentive et critique ; Jacques Riffault pour son soutien continu et ses conseils en écriture ; Olivia Jouys et Franck Saynaves pour les corrections syntaxiques ; Daniel Terral pour son patient travail éditorial de deux années et toute l'équipe des Éditions érès ; Serge Dupuy pour avoir soutenu cette aventure, et tous les travailleurs sociaux, soignants, artistes et autres qui m'encouragent à poursuivre simultanément mon travail d'éducateur et mon travail d'écriture (Madeleine Abassade, Rébecca Bouillou, Gérard Carnoy, Sidi Larbi Cherkaoui, Denis Claquin, Virginie Le Priol, Sami Lorentz, Jean-Michel Marié, André Marti, Éric Ottin, Nienke Reehorst, Laurent Rivière, Nicolas Roméas, José Sagit...).

Remerciements aux comédiens, musiciens et marionnettistes qui ont accepté avec plaisir de rendre compte, à travers ces textes, des moments qui ont jalonné leur itinéraire de travail.

Conception de la couverture :

Anne Hébert

Dessin de couverture réalisé par Babara Caroff,
issu du CD-Rom *Sainte-Jeanne des abattoirs*, pièce de Bertold Brecht,
adaptée et mise en scène par Lorent Wanson (Belgique), 1996.

Version PDF © Éditions érès 2012

CF - ISBN PDF : 978-2-7492-2072-7

Première édition © Éditions érès 2005

33, avenue Marcel-Dassault, 31500 Toulouse, France

www.editions-eres.com

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris, tél. 01 44 07 47 70, fax 01 46 34 67 19.

Table des matières

1. DIRE L'INVISIBLE	
Surf fluvial	10
De la péniche à la galère	12
Travail invisible	13
Mettre en dialogue des regards	15
L'œuvre est chemin	17
<i>Idiot scolaire, carrefour 1</i>	18
2. TOURNÉE BRETAGNE	
Comme une évidence. Prologue	19
Tournée Bretagne, première partie (<i>récit</i>)	20
Sortir de la plainte. Intermède	23
Tournée Bretagne, seconde partie (<i>récit</i>)	24
Une écriture adressée aux comédiens. Post-scriptum.	31
<i>Planche à voile, carrefour 2</i>	34
3. ITINÉRANCE	
« Ça cause sur la péniche »	35
Saisir les circonstances	36
À la recherche de packs d'eau	39
Partir ?	39
Dix déménagements	41
Dispositifs réflexifs buissonniers	42
Offre publique d'achat	44
Histoire d'eau (Maritime fiction)	45
<i>Expression artistique, carrefour 3</i>	47
4. ANATOMIE D'UN SPECTACLE	
Prendre le temps de la pensée	49
Non-distance	51
Exercice de maïeutique	52
À propos de la création du <i>Rêve d'Antoine</i> .	
Entretien avec Gérard Carnoy	54
<i>Ethnographie, carrefour 4</i>	66
5. EFFET MIROIR ?	
Jouer en établissement médico-social	67
Cri et silence (<i>récit</i>)	69

Table des matières

1. DIRE L'INVISIBLE	
Surf fluvial	10
De la péniche à la galère	12
Travail invisible	13
Mettre en dialogue des regards	15
L'œuvre est chemin	17
<i>Idiot scolaire, carrefour 1</i>	18
2. TOURNÉE BRETAGNE	
Comme une évidence. Prologue	19
Tournée Bretagne, première partie (<i>récit</i>)	20
Sortir de la plainte. Intermède	23
Tournée Bretagne, seconde partie (<i>récit</i>)	24
Une écriture adressée aux comédiens. Post-scriptum.	31
<i>Planche à voile, carrefour 2</i>	34
3. ITINÉRANCE	
« Ça cause sur la péniche »	35
Saisir les circonstances	36
À la recherche de packs d'eau	39
Partir ?	39
Dix déménagements	41
Dispositifs réflexifs buissonniers	42
Offre publique d'achat	44
Histoire d'eau (Maritime fiction)	45
<i>Expression artistique, carrefour 3</i>	47
4. ANATOMIE D'UN SPECTACLE	
Prendre le temps de la pensée	49
Non-distance	51
Exercice de maïeutique	52
À propos de la création du <i>Rêve d'Antoine</i> .	
Entretien avec Gérard Carnoy	54
<i>Ethnographie, carrefour 4</i>	66
5. EFFET MIROIR ?	
Jouer en établissement médico-social	67
Cri et silence (<i>récit</i>)	69

Table des matières

1. DIRE L'INVISIBLE	
Surf fluvial	10
De la péniche à la galère	12
Travail invisible	13
Mettre en dialogue des regards	15
L'œuvre est chemin	17
<i>Idiot scolaire, carrefour 1</i>	18
2. TOURNÉE BRETAGNE	
Comme une évidence. Prologue	19
Tournée Bretagne, première partie (<i>récit</i>)	20
Sortir de la plainte. Intermède	23
Tournée Bretagne, seconde partie (<i>récit</i>)	24
Une écriture adressée aux comédiens. Post-scriptum.	31
<i>Planche à voile, carrefour 2</i>	34
3. ITINÉRANCE	
« Ça cause sur la péniche »	35
Saisir les circonstances	36
À la recherche de packs d'eau	39
Partir ?	39
Dix déménagements	41
Dispositifs réflexifs buissonniers	42
Offre publique d'achat	44
Histoire d'eau (Maritime fiction)	45
<i>Expression artistique, carrefour 3</i>	47
4. ANATOMIE D'UN SPECTACLE	
Prendre le temps de la pensée	49
Non-distance	51
Exercice de maïeutique	52
À propos de la création du <i>Rêve d'Antoine</i> .	
Entretien avec Gérard Carnoy	54
<i>Ethnographie, carrefour 4</i>	66
5. EFFET MIROIR ?	
Jouer en établissement médico-social	67
Cri et silence (<i>récit</i>)	69

Table des matières

1. DIRE L'INVISIBLE	
Surf fluvial	10
De la péniche à la galère	12
Travail invisible	13
Mettre en dialogue des regards	15
L'œuvre est chemin	17
<i>Idiot scolaire, carrefour 1</i>	18
2. TOURNÉE BRETAGNE	
Comme une évidence. Prologue	19
Tournée Bretagne, première partie (<i>récit</i>)	20
Sortir de la plainte. Intermède	23
Tournée Bretagne, seconde partie (<i>récit</i>)	24
Une écriture adressée aux comédiens. Post-scriptum.	31
<i>Planche à voile, carrefour 2</i>	34
3. ITINÉRANCE	
« Ça cause sur la péniche »	35
Saisir les circonstances	36
À la recherche de packs d'eau	39
Partir ?	39
Dix déménagements	41
Dispositifs réflexifs buissonniers	42
Offre publique d'achat	44
Histoire d'eau (Maritime fiction)	45
<i>Expression artistique, carrefour 3</i>	47
4. ANATOMIE D'UN SPECTACLE	
Prendre le temps de la pensée	49
Non-distance	51
Exercice de maïeutique	52
À propos de la création du <i>Rêve d'Antoine</i> .	
Entretien avec Gérard Carnoy	54
<i>Ethnographie, carrefour 4</i>	66
5. EFFET MIROIR ?	
Jouer en établissement médico-social	67
Cri et silence (<i>récit</i>)	69

Vers une pratique artistique inscrite dans la cité.....	74
« Mais pourquoi nous agressent-ils ? » (<i>récit</i>).....	76
<i>Play-back, carrefour 5</i>	78
6. VERS UNE CO-RECHERCHE	
Quand le corps devient langage premier.....	79
Un acteur collectif.....	81
Solveig peut-il rester lui-même ? (<i>récit</i>)	
De l'intérêt d'une pratique philosophique en CAT artistique..	83
De la « bonne » distance en travail social.....	89
De la concession à l'autonomie.....	91
<i>Discothèque, carrefour 6</i>	93
7. L'ART DES AUTRES	
Se décentrer.....	95
Pour un art contemporain.....	96
L'écriture pour saisir les contraintes de l'œuvre.....	100
<i>Atelier Culture-Itinéraire</i>	102
Rhizome.....	103
Histoire de l'art.....	104
Valérie et le musée qui n'existait pas (<i>récit</i>).....	107
<i>Art pluriel, carrefour 7</i>	113
8. HORS LES MURS	
De la contestation aux arts de la rue.....	115
Mont-Parnasse (<i>récit</i>).....	116
Les arts de la rue, espace non stigmatisant ?.....	121
La <i>Batucada</i> , art de la fête.....	124
<i>Espaces-frontières, carrefour 8</i>	126
9. NOUVELLES AVENTURES ARTISTIQUES	
Une nouvelle esthétique des spectacles vivants ?.....	128
Des lieux de la difficulté où l'art se renouvelle.....	129
Le théâtre, acteur social.	
Entretien avec Gérard Carnoy.....	129
<i>Écriture, carrefour 9</i>	134
10. RELIER	
L'art, expérience fondamentale de leur survivance.....	135
Juste des regards (<i>récit</i>).....	137
Chaude journée.....	139
POSTFACE de <i>Nicolas Roméas</i>	143
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	147

Vers une pratique artistique inscrite dans la cité.....	74
« Mais pourquoi nous agressent-ils ? » (<i>récit</i>).....	76
<i>Play-back, carrefour 5</i>	78
6. VERS UNE CO-RECHERCHE	
Quand le corps devient langage premier.....	79
Un acteur collectif.....	81
Solveig peut-il rester lui-même ? (<i>récit</i>)	
De l'intérêt d'une pratique philosophique en CAT artistique..	83
De la « bonne » distance en travail social.....	89
De la concession à l'autonomie.....	91
<i>Discothèque, carrefour 6</i>	93
7. L'ART DES AUTRES	
Se décentrer.....	95
Pour un art contemporain.....	96
L'écriture pour saisir les contraintes de l'œuvre.....	100
<i>Atelier Culture-Itinéraire</i>	102
Rhizome.....	103
Histoire de l'art.....	104
Valérie et le musée qui n'existait pas (<i>récit</i>).....	107
<i>Art pluriel, carrefour 7</i>	113
8. HORS LES MURS	
De la contestation aux arts de la rue.....	115
Mont-Parnasse (<i>récit</i>).....	116
Les arts de la rue, espace non stigmatisant ?.....	121
La <i>Batucada</i> , art de la fête.....	124
<i>Espaces-frontières, carrefour 8</i>	126
9. NOUVELLES AVENTURES ARTISTIQUES	
Une nouvelle esthétique des spectacles vivants ?.....	128
Des lieux de la difficulté où l'art se renouvelle.....	129
Le théâtre, acteur social.	
Entretien avec Gérard Carnoy.....	129
<i>Écriture, carrefour 9</i>	134
10. RELIER	
L'art, expérience fondamentale de leur survivance.....	135
Juste des regards (<i>récit</i>).....	137
Chaude journée.....	139
POSTFACE de <i>Nicolas Roméas</i>	143
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	147

Vers une pratique artistique inscrite dans la cité.....	74
« Mais pourquoi nous agressent-ils ? » (<i>récit</i>).....	76
<i>Play-back, carrefour 5</i>	78
6. VERS UNE CO-RECHERCHE	
Quand le corps devient langage premier.....	79
Un acteur collectif.....	81
Solveig peut-il rester lui-même ? (<i>récit</i>)	
De l'intérêt d'une pratique philosophique en CAT artistique..	83
De la « bonne » distance en travail social.....	89
De la concession à l'autonomie.....	91
<i>Discothèque, carrefour 6</i>	93
7. L'ART DES AUTRES	
Se décentrer.....	95
Pour un art contemporain.....	96
L'écriture pour saisir les contraintes de l'œuvre.....	100
<i>Atelier Culture-Itinéraire</i>	102
Rhizome.....	103
Histoire de l'art.....	104
Valérie et le musée qui n'existait pas (<i>récit</i>).....	107
<i>Art pluriel, carrefour 7</i>	113
8. HORS LES MURS	
De la contestation aux arts de la rue.....	115
Mont-Parnasse (<i>récit</i>).....	116
Les arts de la rue, espace non stigmatisant ?.....	121
La <i>Batucada</i> , art de la fête.....	124
<i>Espaces-frontières, carrefour 8</i>	126
9. NOUVELLES AVENTURES ARTISTIQUES	
Une nouvelle esthétique des spectacles vivants ?.....	128
Des lieux de la difficulté où l'art se renouvelle.....	129
Le théâtre, acteur social.	
Entretien avec Gérard Carnoy.....	129
<i>Écriture, carrefour 9</i>	134
10. RELIER	
L'art, expérience fondamentale de leur survivance.....	135
Juste des regards (<i>récit</i>).....	137
Chaude journée.....	139
POSTFACE de <i>Nicolas Roméas</i>	143
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	147

Vers une pratique artistique inscrite dans la cité.....	74
« Mais pourquoi nous agressent-ils ? » (<i>récit</i>).....	76
<i>Play-back, carrefour 5</i>	78
6. VERS UNE CO-RECHERCHE	
Quand le corps devient langage premier.....	79
Un acteur collectif.....	81
Solveig peut-il rester lui-même ? (<i>récit</i>)	
De l'intérêt d'une pratique philosophique en CAT artistique..	83
De la « bonne » distance en travail social.....	89
De la concession à l'autonomie.....	91
<i>Discothèque, carrefour 6</i>	93
7. L'ART DES AUTRES	
Se décentrer.....	95
Pour un art contemporain.....	96
L'écriture pour saisir les contraintes de l'œuvre.....	100
<i>Atelier Culture-Itinéraire</i>	102
Rhizome.....	103
Histoire de l'art.....	104
Valérie et le musée qui n'existait pas (<i>récit</i>).....	107
<i>Art pluriel, carrefour 7</i>	113
8. HORS LES MURS	
De la contestation aux arts de la rue.....	115
Mont-Parnasse (<i>récit</i>).....	116
Les arts de la rue, espace non stigmatisant ?.....	121
La <i>Batucada</i> , art de la fête.....	124
<i>Espaces-frontières, carrefour 8</i>	126
9. NOUVELLES AVENTURES ARTISTIQUES	
Une nouvelle esthétique des spectacles vivants ?.....	128
Des lieux de la difficulté où l'art se renouvelle.....	129
Le théâtre, acteur social.	
Entretien avec Gérard Carnoy.....	129
<i>Écriture, carrefour 9</i>	134
10. RELIER	
L'art, expérience fondamentale de leur survivance.....	135
Juste des regards (<i>récit</i>).....	137
Chaude journée.....	139
POSTFACE de <i>Nicolas Roméas</i>	143
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	147

*Tu seras comme Jean-Luc !
m'a-t-on dit à l'adolescence.*

Je lui dédie cet ouvrage.

« Une société, une cité, une civilisation qui renonce à sa part d'imprévu, à sa marge, à ses attermoissements, à ses hésitations, à sa désinvolture [...] Cette société-là est une société qui se contente d'elle-même, qui se livre tout entière à la contemplation morbide et orgueilleuse de sa propre image [...] Elle est fière et triste, nourrie de son illusion, elle croit à son rayonnement, sans suite et sans descendance, sans future histoire et sans esprit. Elle est magnifique, elle le croit puisqu'elle le dit et reste seule à l'entendre. Elle est morte. »

Jean-Luc Lagarce

Nous devons préserver les lieux de création,
Besançon, Éditions Les solitaires intempestifs, 2000.

*Tu seras comme Jean-Luc !
m'a-t-on dit à l'adolescence.*

Je lui dédie cet ouvrage.

« Une société, une cité, une civilisation qui renonce à sa part d'imprévu, à sa marge, à ses attermoissements, à ses hésitations, à sa désinvolture [...] Cette société-là est une société qui se contente d'elle-même, qui se livre tout entière à la contemplation morbide et orgueilleuse de sa propre image [...] Elle est fière et triste, nourrie de son illusion, elle croit à son rayonnement, sans suite et sans descendance, sans future histoire et sans esprit. Elle est magnifique, elle le croit puisqu'elle le dit et reste seule à l'entendre. Elle est morte. »

Jean-Luc Lagarce

Nous devons préserver les lieux de création,
Besançon, Éditions Les solitaires intempestifs, 2000.

*Tu seras comme Jean-Luc !
m'a-t-on dit à l'adolescence.*

Je lui dédie cet ouvrage.

« Une société, une cité, une civilisation qui renonce à sa part d'imprévu, à sa marge, à ses attermoissements, à ses hésitations, à sa désinvolture [...] Cette société-là est une société qui se contente d'elle-même, qui se livre tout entière à la contemplation morbide et orgueilleuse de sa propre image [...] Elle est fière et triste, nourrie de son illusion, elle croit à son rayonnement, sans suite et sans descendance, sans future histoire et sans esprit. Elle est magnifique, elle le croit puisqu'elle le dit et reste seule à l'entendre. Elle est morte. »

Jean-Luc Lagarce

Nous devons préserver les lieux de création,
Besançon, Éditions Les solitaires intempestifs, 2000.

*Tu seras comme Jean-Luc !
m'a-t-on dit à l'adolescence.*

Je lui dédie cet ouvrage.

« Une société, une cité, une civilisation qui renonce à sa part d'imprévu, à sa marge, à ses attermoissements, à ses hésitations, à sa désinvolture [...] Cette société-là est une société qui se contente d'elle-même, qui se livre tout entière à la contemplation morbide et orgueilleuse de sa propre image [...] Elle est fière et triste, nourrie de son illusion, elle croit à son rayonnement, sans suite et sans descendance, sans future histoire et sans esprit. Elle est magnifique, elle le croit puisqu'elle le dit et reste seule à l'entendre. Elle est morte. »

Jean-Luc Lagarce

Nous devons préserver les lieux de création,
Besançon, Éditions Les solitaires intempestifs, 2000.

Dire l'invisible

« *Dire le non-dit : l'écriture est ce projet.* »

Marie Darrieussecq

Le bébé (POL, 2002)

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. Un psychiatre, vraisemblablement 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 Centre d'aide par le travail (CAT) artistique² voit le jour, qui plus est sur une péniche-cinéma-théâtre. À son bord, un lieu de création –

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

2. Tout comme les Centres d'aide par le travail (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.

Option a été prise d'appeler les personnes accueillies dans le CAT artistique les « comédiens », cette appellation comprenant également les marionnettistes et les musiciens. Les récits ont été lus et discutés avec les « comédiens » représentés. Pour des raisons évidentes de confidentialité, les prénoms ont été changés.

Les comédiens 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.

Dire l'invisible

« *Dire le non-dit : l'écriture est ce projet.* »

Marie Darrieussecq

Le bébé (POL, 2002)

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. Un psychiatre, vraisemblablement 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 Centre d'aide par le travail (CAT) artistique² voit le jour, qui plus est sur une péniche-cinéma-théâtre. À son bord, un lieu de création –

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

2. Tout comme les Centres d'aide par le travail (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.

Option a été prise d'appeler les personnes accueillies dans le CAT artistique les « comédiens », cette appellation comprenant également les marionnettistes et les musiciens. Les récits ont été lus et discutés avec les « comédiens » représentés. Pour des raisons évidentes de confidentialité, les prénoms ont été changés.

Les comédiens 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.

Dire l'invisible

« *Dire le non-dit : l'écriture est ce projet.* »

Marie Darrieussecq

Le bébé (POL, 2002)

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. Un psychiatre, vraisemblablement 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 Centre d'aide par le travail (CAT) artistique² voit le jour, qui plus est sur une péniche-cinéma-théâtre. À son bord, un lieu de création –

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

2. Tout comme les Centres d'aide par le travail (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.

Option a été prise d'appeler les personnes accueillies dans le CAT artistique les « comédiens », cette appellation comprenant également les marionnettistes et les musiciens. Les récits ont été lus et discutés avec les « comédiens » représentés. Pour des raisons évidentes de confidentialité, les prénoms ont été changés.

Les comédiens 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.

Dire l'invisible

« *Dire le non-dit : l'écriture est ce projet.* »

Marie Darrieussecq

Le bébé (POL, 2002)

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. Un psychiatre, vraisemblablement 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 Centre d'aide par le travail (CAT) artistique² voit le jour, qui plus est sur une péniche-cinéma-théâtre. À son bord, un lieu de création –

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

2. Tout comme les Centres d'aide par le travail (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.

Option a été prise d'appeler les personnes accueillies dans le CAT artistique les « comédiens », cette appellation comprenant également les marionnettistes et les musiciens. Les récits ont été lus et discutés avec les « comédiens » représentés. Pour des raisons évidentes de confidentialité, les prénoms ont été changés.

Les comédiens 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.

théâtre, musique et marionnette – et de diffusion : il s'agit délibérément 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 et administrateurs, qui se mouillent jusqu'au cou pendant les cinq années de bagarre administrative qui précèdent l'ouverture.

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 fait partie du projet de départ.

Nombre de personnes accueillies ont tenté sans succès les chemins traditionnels. L'activité professionnelle par les arts vivants est l'alternative proposée ; 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 situation initiale. Le CAT artistique n'est pas un lieu de soin, bien qu'il puisse être établi, dans l'après-coup, le constat d'un mieux-vivre. Ce qui n'est déjà pas si mal.

SURF FLUVIAL

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 comédiens (jeunes adultes pour la majorité d'entre eux et certains déjà quadras) s'installent sur la péniche, départ de cette aventure et *premier CAT cinéma-théâtre fluvial d'Europe*. Un projet irréaliste. Mais une utopie nécessaire, semble-t-il, pour réunir des énergies et rassembler des partenaires en manque de rêve dans un secteur où les pulsions de mort prédominent sur les pulsions de vie. Initiative de copains, rêve d'une marinière-infirmière en psychiatrie de sortir des murs, recherche d'un autre théâtre, la péniche, malgré ses cent vingt tonnes et ses trente-huit mètres de long, « surfe » sur les besoins d'un territoire dépourvu de lieu culturel et de CAT.

Rejoints progressivement par un adjoint technique, un psychologue, une comptable et un directeur, nous savons peu de choses des tâtonnements à venir. Nous ne pouvons éviter les nombreux écueils liés à l'aventure d'un lieu à la croisée de l'éducatif, du médical, de l'art vivant, du fluvial et du politique. Pour assurer dans ce contexte

théâtre, musique et marionnette – et de diffusion : il s'agit délibérément 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 et administrateurs, qui se mouillent jusqu'au cou pendant les cinq années de bagarre administrative qui précèdent l'ouverture.

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 fait partie du projet de départ.

Nombre de personnes accueillies ont tenté sans succès les chemins traditionnels. L'activité professionnelle par les arts vivants est l'alternative proposée ; 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 situation initiale. Le CAT artistique n'est pas un lieu de soin, bien qu'il puisse être établi, dans l'après-coup, le constat d'un mieux-vivre. Ce qui n'est déjà pas si mal.

SURF FLUVIAL

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 comédiens (jeunes adultes pour la majorité d'entre eux et certains déjà quadras) s'installent sur la péniche, départ de cette aventure et *premier CAT cinéma-théâtre fluvial d'Europe*. Un projet irréaliste. Mais une utopie nécessaire, semble-t-il, pour réunir des énergies et rassembler des partenaires en manque de rêve dans un secteur où les pulsions de mort prédominent sur les pulsions de vie. Initiative de copains, rêve d'une marinière-infirmière en psychiatrie de sortir des murs, recherche d'un autre théâtre, la péniche, malgré ses cent vingt tonnes et ses trente-huit mètres de long, « surfe » sur les besoins d'un territoire dépourvu de lieu culturel et de CAT.

Rejoints progressivement par un adjoint technique, un psychologue, une comptable et un directeur, nous savons peu de choses des tâtonnements à venir. Nous ne pouvons éviter les nombreux écueils liés à l'aventure d'un lieu à la croisée de l'éducatif, du médical, de l'art vivant, du fluvial et du politique. Pour assurer dans ce contexte

théâtre, musique et marionnette – et de diffusion : il s'agit délibérément 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 et administrateurs, qui se mouillent jusqu'au cou pendant les cinq années de bagarre administrative qui précèdent l'ouverture.

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 fait partie du projet de départ.

Nombre de personnes accueillies ont tenté sans succès les chemins traditionnels. L'activité professionnelle par les arts vivants est l'alternative proposée ; 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 situation initiale. Le CAT artistique n'est pas un lieu de soin, bien qu'il puisse être établi, dans l'après-coup, le constat d'un mieux-vivre. Ce qui n'est déjà pas si mal.

SURF FLUVIAL

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 comédiens (jeunes adultes pour la majorité d'entre eux et certains déjà quadras) s'installent sur la péniche, départ de cette aventure et *premier CAT cinéma-théâtre fluvial d'Europe*. Un projet irréaliste. Mais une utopie nécessaire, semble-t-il, pour réunir des énergies et rassembler des partenaires en manque de rêve dans un secteur où les pulsions de mort prédominent sur les pulsions de vie. Initiative de copains, rêve d'une marinière-infirmière en psychiatrie de sortir des murs, recherche d'un autre théâtre, la péniche, malgré ses cent vingt tonnes et ses trente-huit mètres de long, « surfe » sur les besoins d'un territoire dépourvu de lieu culturel et de CAT.

Rejoints progressivement par un adjoint technique, un psychologue, une comptable et un directeur, nous savons peu de choses des tâtonnements à venir. Nous ne pouvons éviter les nombreux écueils liés à l'aventure d'un lieu à la croisée de l'éducatif, du médical, de l'art vivant, du fluvial et du politique. Pour assurer dans ce contexte

théâtre, musique et marionnette – et de diffusion : il s'agit délibérément 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 et administrateurs, qui se mouillent jusqu'au cou pendant les cinq années de bagarre administrative qui précèdent l'ouverture.

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 fait partie du projet de départ.

Nombre de personnes accueillies ont tenté sans succès les chemins traditionnels. L'activité professionnelle par les arts vivants est l'alternative proposée ; 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 situation initiale. Le CAT artistique n'est pas un lieu de soin, bien qu'il puisse être établi, dans l'après-coup, le constat d'un mieux-vivre. Ce qui n'est déjà pas si mal.

SURF FLUVIAL

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 comédiens (jeunes adultes pour la majorité d'entre eux et certains déjà quadras) s'installent sur la péniche, départ de cette aventure et *premier CAT cinéma-théâtre fluvial d'Europe*. Un projet irréaliste. Mais une utopie nécessaire, semble-t-il, pour réunir des énergies et rassembler des partenaires en manque de rêve dans un secteur où les pulsions de mort prédominent sur les pulsions de vie. Initiative de copains, rêve d'une marinière-infirmière en psychiatrie de sortir des murs, recherche d'un autre théâtre, la péniche, malgré ses cent vingt tonnes et ses trente-huit mètres de long, « surfe » sur les besoins d'un territoire dépourvu de lieu culturel et de CAT.

Rejoints progressivement par un adjoint technique, un psychologue, une comptable et un directeur, nous savons peu de choses des tâtonnements à venir. Nous ne pouvons éviter les nombreux écueils liés à l'aventure d'un lieu à la croisée de l'éducatif, du médical, de l'art vivant, du fluvial et du politique. Pour assurer dans ce contexte

expérimental un travail artistique et un accompagnement socioprofessionnel de qualité, nous ne comptons ni notre temps ni notre énergie. La peinture des locaux, le ponçage ou le grattage de la gigantesque coque nous deviennent des tâches familières, et certaines traces visibles sur nos corps en témoignent.

Les 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 » (M. Foucault), l'équipe d'encadrement est à la recherche d'un espace où l'expression des personnes accueillies serait travaillée, sans cloisons, barrières ni frontières, stimulée par l'intérêt de rencontrer le public. L'expression artistique des comédiens du CAT est considérée non pas comme « un état de nature mais comme un fait de culture³ ».

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 une municipalité conservatrice d'un chef-lieu de canton de dix mille habitants et notre première association gestionnaire. Ces militants, perturbateurs et parfois provocateurs, sont férus de musique et de théâtre. Et 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 – 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 s'activent ardemment, 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. En quelques mois d'existence, le « bateau » devient la figure de proue du programme électoral. Le maintien du CAT sur le territoire est mis en avant. L'opposition gagne les élections municipales.

3. Claude Chalaguier, programme du Centre de recherche sur les situations de handicap, université de Lyon 2, 2004.

expérimental un travail artistique et un accompagnement socioprofessionnel de qualité, nous ne comptons ni notre temps ni notre énergie. La peinture des locaux, le ponçage ou le grattage de la gigantesque coque nous deviennent des tâches familières, et certaines traces visibles sur nos corps en témoignent.

Les 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 » (M. Foucault), l'équipe d'encadrement est à la recherche d'un espace où l'expression des personnes accueillies serait travaillée, sans cloisons, barrières ni frontières, stimulée par l'intérêt de rencontrer le public. L'expression artistique des comédiens du CAT est considérée non pas comme « un état de nature mais comme un fait de culture³ ».

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 une municipalité conservatrice d'un chef-lieu de canton de dix mille habitants et notre première association gestionnaire. Ces militants, perturbateurs et parfois provocateurs, sont férus de musique et de théâtre. Et 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 – 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 s'activent ardemment, 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. En quelques mois d'existence, le « bateau » devient la figure de proue du programme électoral. Le maintien du CAT sur le territoire est mis en avant. L'opposition gagne les élections municipales.

3. Claude Chalaguier, programme du Centre de recherche sur les situations de handicap, université de Lyon 2, 2004.

expérimental un travail artistique et un accompagnement socioprofessionnel de qualité, nous ne comptons ni notre temps ni notre énergie. La peinture des locaux, le ponçage ou le grattage de la gigantesque coque nous deviennent des tâches familières, et certaines traces visibles sur nos corps en témoignent.

Les 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 » (M. Foucault), l'équipe d'encadrement est à la recherche d'un espace où l'expression des personnes accueillies serait travaillée, sans cloisons, barrières ni frontières, stimulée par l'intérêt de rencontrer le public. L'expression artistique des comédiens du CAT est considérée non pas comme « un état de nature mais comme un fait de culture³ ».

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 une municipalité conservatrice d'un chef-lieu de canton de dix mille habitants et notre première association gestionnaire. Ces militants, perturbateurs et parfois provocateurs, sont férus de musique et de théâtre. Et 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 – 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 s'activent ardemment, 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. En quelques mois d'existence, le « bateau » devient la figure de proue du programme électoral. Le maintien du CAT sur le territoire est mis en avant. L'opposition gagne les élections municipales.

3. Claude Chalaguier, programme du Centre de recherche sur les situations de handicap, université de Lyon 2, 2004.

expérimental un travail artistique et un accompagnement socioprofessionnel de qualité, nous ne comptons ni notre temps ni notre énergie. La peinture des locaux, le ponçage ou le grattage de la gigantesque coque nous deviennent des tâches familières, et certaines traces visibles sur nos corps en témoignent.

Les 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 » (M. Foucault), l'équipe d'encadrement est à la recherche d'un espace où l'expression des personnes accueillies serait travaillée, sans cloisons, barrières ni frontières, stimulée par l'intérêt de rencontrer le public. L'expression artistique des comédiens du CAT est considérée non pas comme « un état de nature mais comme un fait de culture³ ».

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 une municipalité conservatrice d'un chef-lieu de canton de dix mille habitants et notre première association gestionnaire. Ces militants, perturbateurs et parfois provocateurs, sont férus de musique et de théâtre. Et 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 – 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 s'activent ardemment, 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. En quelques mois d'existence, le « bateau » devient la figure de proue du programme électoral. Le maintien du CAT sur le territoire est mis en avant. L'opposition gagne les élections municipales.

3. Claude Chalagui, programme du Centre de recherche sur les situations de handicap, université de Lyon 2, 2004.

DE LA PÉNICHE À LA GALÈRE

Vaste question, en vérité, que celle de la connaissance en profondeur 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 CAT (voir « Effet miroir ? », p. 67) ? Ces lieux sont rares, évoluent dans un environnement social et culturel qui méconnaît les potentialités et la faisabilité de ce type de projet. Les représentations sociales restent à bousculer : l'art est un travail, trouve sa nécessité dans « les lieux de la difficulté » (prisons, hôpitaux, CAT, milieu rural, quartiers difficiles...) et peut être à la source d'aventures relationnelles essentielles à la « bonne marche du monde ». Il suffit de passer une heure en compagnie du théâtre de l'Entresort/Catalyse, du CAT de l'Oiseau-Mouche, du Theater Stap (Belgique) pour s'en convaincre.

Nous nous sommes souvent demandé si la précarité faisait partie intégrante des projets alternatifs. Les premières années de ce lieu de vie professionnelle cumulent autant les bonnes intentions que les galères (voir « Itinérance », p. 35). Les dix déménagements de l'établissement durant ces six premières années, accompagnés par un turnover 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 pourrout rien.

La troupe quitte le fleuve pour rejoindre la terre ferme, plus sécurisante mais tout aussi piégée... 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. La reprise par cette deuxième association se déroule dans des conditions rocambolesques (voir « Histoire d'eau », p. 45). De fait, la compréhension de cette histoire, dans les moments fondateurs, ne peut se faire qu'en termes de ruptures. Nous y reviendrons dans le chapitre « Itinérance » pour saisir vraiment le contexte historique de ce CAT artistique.

DE LA PÉNICHE À LA GALÈRE

Vaste question, en vérité, que celle de la connaissance en profondeur 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 CAT (voir « Effet miroir ? », p. 67) ? Ces lieux sont rares, évoluent dans un environnement social et culturel qui méconnaît les potentialités et la faisabilité de ce type de projet. Les représentations sociales restent à bousculer : l'art est un travail, trouve sa nécessité dans « les lieux de la difficulté » (prisons, hôpitaux, CAT, milieu rural, quartiers difficiles...) et peut être à la source d'aventures relationnelles essentielles à la « bonne marche du monde ». Il suffit de passer une heure en compagnie du théâtre de l'Entresort/Catalyse, du CAT de l'Oiseau-Mouche, du Theater Stap (Belgique) pour s'en convaincre.

Nous nous sommes souvent demandé si la précarité faisait partie intégrante des projets alternatifs. Les premières années de ce lieu de vie professionnelle cumulent autant les bonnes intentions que les galères (voir « Itinérance », p. 35). Les dix déménagements de l'établissement durant ces six premières années, accompagnés par un turnover 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 tout aussi piégée... 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. La reprise par cette deuxième association se déroule dans des conditions rocambolesques (voir « Histoire d'eau », p. 45). De fait, la compréhension de cette histoire, dans les moments fondateurs, ne peut se faire qu'en termes de ruptures. Nous y reviendrons dans le chapitre « Itinérance » pour saisir vraiment le contexte historique de ce CAT artistique.

DE LA PÉNICHE À LA GALÈRE

Vaste question, en vérité, que celle de la connaissance en profondeur 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 CAT (voir « Effet miroir ? », p. 67) ? Ces lieux sont rares, évoluent dans un environnement social et culturel qui méconnaît les potentialités et la faisabilité de ce type de projet. Les représentations sociales restent à bousculer : l'art est un travail, trouve sa nécessité dans « les lieux de la difficulté » (prisons, hôpitaux, CAT, milieu rural, quartiers difficiles...) et peut être à la source d'aventures relationnelles essentielles à la « bonne marche du monde ». Il suffit de passer une heure en compagnie du théâtre de l'Entresort/Catalyse, du CAT de l'Oiseau-Mouche, du Theater Stap (Belgique) pour s'en convaincre.

Nous nous sommes souvent demandé si la précarité faisait partie intégrante des projets alternatifs. Les premières années de ce lieu de vie professionnelle cumulent autant les bonnes intentions que les galères (voir « Itinérance », p. 35). Les dix déménagements de l'établissement durant ces six premières années, accompagnés par un turnover 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 tout aussi piégée... 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. La reprise par cette deuxième association se déroule dans des conditions rocambolesques (voir « Histoire d'eau », p. 45). De fait, la compréhension de cette histoire, dans les moments fondateurs, ne peut se faire qu'en termes de ruptures. Nous y reviendrons dans le chapitre « Itinérance » pour saisir vraiment le contexte historique de ce CAT artistique.

DE LA PÉNICHE À LA GALÈRE

Vaste question, en vérité, que celle de la connaissance en profondeur 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 CAT (voir « Effet miroir ? », p. 67) ? Ces lieux sont rares, évoluent dans un environnement social et culturel qui méconnaît les potentialités et la faisabilité de ce type de projet. Les représentations sociales restent à bousculer : l'art est un travail, trouve sa nécessité dans « les lieux de la difficulté » (prisons, hôpitaux, CAT, milieu rural, quartiers difficiles...) et peut être à la source d'aventures relationnelles essentielles à la « bonne marche du monde ». Il suffit de passer une heure en compagnie du théâtre de l'Entresort/Catalyse, du CAT de l'Oiseau-Mouche, du Theater Stap (Belgique) pour s'en convaincre.

Nous nous sommes souvent demandé si la précarité faisait partie intégrante des projets alternatifs. Les premières années de ce lieu de vie professionnelle cumulent autant les bonnes intentions que les galères (voir « Itinérance », p. 35). Les dix déménagements de l'établissement durant ces six premières années, accompagnés par un turnover 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 tout aussi piégée... 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. La reprise par cette deuxième association se déroule dans des conditions rocambolesques (voir « Histoire d'eau », p. 45). De fait, la compréhension de cette histoire, dans les moments fondateurs, ne peut se faire qu'en termes de ruptures. Nous y reviendrons dans le chapitre « Itinérance » pour saisir vraiment le contexte historique de ce CAT artistique.

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 de régie technique (son, lumière, montage/démontage des décors). 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 seule et unique repère l'activité industrielle et des locaux peu adaptés, cette extension d'activité 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'atelier⁴ : ils assurent, seuls avec douze comédiens en moyenne par atelier, la formation et la création/diffusion des productions artistiques, sans recours aux professionnels 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.

Débutée peu après l'ouverture, ma fonction d'éducateur spécialisé au CAT est variée : animation d'un atelier de soutien éducatif *Culture-Itinéraire*, lié au développement personnel (expression par l'écriture, le dessin et la presse ; éveil culturel ; vie quotidienne – voir « L'art des autres », p. 95), suivi des parcours d'évolution sociale et professionnelle, accompagnement lors du travail de création, préparation des tournées, régie plateau en spectacle.

TRAVAIL INVISIBLE

Une heure de spectacle, une année de travail. Seules les actions quantifiables et visualisables sont à même d'être évaluées. Mais l'imagination déployée par des éducateurs ou des moniteurs d'atelier pour faire face aux résistances aux changements des personnes accueillies fait rarement l'objet d'attention. Le passage du travail prescrit au travail réel intéresse peu. Ces microévénements, pour ne pas dire ces non-événements du quotidien, sont ignorés des comptes rendus d'activité officiels, d'où l'expression de « travail invisible » proposée par Marie-France Custos-Lucidi (2003). L'écriture des pratiques prend alors sens : comment transcrire en mots les actes de la vie quotidienne, sans tomber dans un formalisme d'écriture qui fera l'impasse sur les événements informels ?

4. « Moniteur d'atelier » est l'appellation conventionnelle 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).

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 de régie technique (son, lumière, montage/démontage des décors). 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 seule et unique repère l'activité industrielle et des locaux peu adaptés, cette extension d'activité 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'atelier⁴ : ils assurent, seuls avec douze comédiens en moyenne par atelier, la formation et la création/diffusion des productions artistiques, sans recours aux professionnels 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.

Débutée peu après l'ouverture, ma fonction d'éducateur spécialisé au CAT est variée : animation d'un atelier de soutien éducatif *Culture-Itinéraire*, lié au développement personnel (expression par l'écriture, le dessin et la presse ; éveil culturel ; vie quotidienne – voir « L'art des autres », p. 95), suivi des parcours d'évolution sociale et professionnelle, accompagnement lors du travail de création, préparation des tournées, régie plateau en spectacle.

TRAVAIL INVISIBLE

Une heure de spectacle, une année de travail. Seules les actions quantifiables et visualisables sont à même d'être évaluées. Mais l'imagination déployée par des éducateurs ou des moniteurs d'atelier pour faire face aux résistances aux changements des personnes accueillies fait rarement l'objet d'attention. Le passage du travail prescrit au travail réel intéresse peu. Ces microévénements, pour ne pas dire ces non-événements du quotidien, sont ignorés des comptes rendus d'activité officiels, d'où l'expression de « travail invisible » proposée par Marie-France Custos-Lucidi (2003). L'écriture des pratiques prend alors sens : comment transcrire en mots les actes de la vie quotidienne, sans tomber dans un formalisme d'écriture qui fera l'impasse sur les événements informels ?

4. « Moniteur d'atelier » est l'appellation conventionnelle 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).

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 de régie technique (son, lumière, montage/démontage des décors). 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 seule et unique repère l'activité industrielle et des locaux peu adaptés, cette extension d'activité 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'atelier⁴ : ils assurent, seuls avec douze comédiens en moyenne par atelier, la formation et la création/diffusion des productions artistiques, sans recours aux professionnels 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.

Débutée peu après l'ouverture, ma fonction d'éducateur spécialisé au CAT est variée : animation d'un atelier de soutien éducatif *Culture-Itinéraire*, lié au développement personnel (expression par l'écriture, le dessin et la presse ; éveil culturel ; vie quotidienne – voir « L'art des autres », p. 95), suivi des parcours d'évolution sociale et professionnelle, accompagnement lors du travail de création, préparation des tournées, régie plateau en spectacle.

TRAVAIL INVISIBLE

Une heure de spectacle, une année de travail. Seules les actions quantifiables et visualisables sont à même d'être évaluées. Mais l'imagination déployée par des éducateurs ou des moniteurs d'atelier pour faire face aux résistances aux changements des personnes accueillies fait rarement l'objet d'attention. Le passage du travail prescrit au travail réel intéresse peu. Ces microévénements, pour ne pas dire ces non-événements du quotidien, sont ignorés des comptes rendus d'activité officiels, d'où l'expression de « travail invisible » proposée par Marie-France Custos-Lucidi (2003). L'écriture des pratiques prend alors sens : comment transcrire en mots les actes de la vie quotidienne, sans tomber dans un formalisme d'écriture qui fera l'impasse sur les événements informels ?

4. « Moniteur d'atelier » est l'appellation conventionnelle 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).

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 de régie technique (son, lumière, montage/démontage des décors). 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 seule et unique repère l'activité industrielle et des locaux peu adaptés, cette extension d'activité 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'atelier⁴ : ils assurent, seuls avec douze comédiens en moyenne par atelier, la formation et la création/diffusion des productions artistiques, sans recours aux professionnels 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.

Débutée peu après l'ouverture, ma fonction d'éducateur spécialisé au CAT est variée : animation d'un atelier de soutien éducatif *Culture-Itinéraire*, lié au développement personnel (expression par l'écriture, le dessin et la presse ; éveil culturel ; vie quotidienne – voir « L'art des autres », p. 95), suivi des parcours d'évolution sociale et professionnelle, accompagnement lors du travail de création, préparation des tournées, régie plateau en spectacle.

TRAVAIL INVISIBLE

Une heure de spectacle, une année de travail. Seules les actions quantifiables et visualisables sont à même d'être évaluées. Mais l'imagination déployée par des éducateurs ou des moniteurs d'atelier pour faire face aux résistances aux changements des personnes accueillies fait rarement l'objet d'attention. Le passage du travail prescrit au travail réel intéresse peu. Ces microévénements, pour ne pas dire ces non-événements du quotidien, sont ignorés des comptes rendus d'activité officiels, d'où l'expression de « travail invisible » proposée par Marie-France Custos-Lucidi (2003). L'écriture des pratiques prend alors sens : comment transcrire en mots les actes de la vie quotidienne, sans tomber dans un formalisme d'écriture qui fera l'impasse sur les événements informels ?

4. « Moniteur d'atelier » est l'appellation conventionnelle 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).

Le journal d'itinérance⁵ devint rapidement le lieu où les événements et non-événements de l'établissement prirent place et sens. Ces trouvailles que nous faisons dans le quotidien trouvèrent forme dans cette écriture. Des trouvailles qui, si elles n'étaient pas consignées, restaient lettres mortes. Mon journal d'itinérance circulait et je devins le scripteur, celui qui garde la trace de l'anodin. Trace d'autant plus importante que notre quotidien s'organisait autour des arts vivants, éphémères par essence. Au cœur de l'action, j'entendais de plus en plus mes collègues m'interpeller : « Ça, il faut que tu le marques. Ce sont des moments importants. Il ne faudrait pas l'oublier ! » Mettre en forme ce qui se dit, écrire ce qui se pense, dire ce qui se fait, ces perspectives de rendre compte me séduisaient.

Le théâtre me proposa quelques outils : l'art vivant met en scène des moments de vie et les problématise, l'écriture tentera, autant que faire se peut, de *représenter* notre quotidien, de le mettre en scène ou, plus exactement, de le « mettre en forme ». La seule manière de saisir le tourbillon du quotidien, c'est de tourbillonner, de « bâtir un patchwork qui n'évite ni les répétitions, ni les contradictions⁶ ». Toute expérience humaine ne peut être dite sur un seul mode ni une seule entrée. Aussi, la forme choisie dans cet ouvrage suit cette idée de patchwork. Des formes d'écriture narratives, poétiques, journalistiques et analytiques sont agencées pour tenter d'appréhender un objet – l'intervention artistique et éducative dans l'univers médico-social – qui se dérobe en permanence sous mes yeux par son aspect vivant, insaisissable et circonstanciel.

Pour donner à voir cette face cachée de l'action éducative en lien avec le travail artistique, ce que je nommerai ici le « hors-scène », et tenter de saisir les nombreux enjeux du travail autour du théâtre, de la

5. Le journal d'itinérance est un instrument d'investigation sur soi-même en rapport avec le groupe et qui met en œuvre une écoute clinique, philosophique et poétique d'une expérience donnée. Carnet de route dans lequel chacun note, au jour le jour, ce qu'il sent, ce qu'il pense, ce qu'il observe, ce qu'il médite, ce qu'il poétise, ce qu'il retient d'une théorie, d'une conversation, ce qu'il construit pour donner sens à l'expérience en cours. À la différence du journal intime, le journal d'itinérance présente la caractéristique d'être diffusable en tout ou partie, et aide le praticien à passer du stade de l'écriture intime à l'écriture sociale. La circulation du journal paraît alors être un moyen de sortir de l'individualisme et de la solitude. Le journal d'itinérance peut également se comparer aux journaux de route d'ethnologues, tel celui de Michel Leiris *L'Afrique fantôme* (1934), et emprunte au journal institutionnel dans la lignée de R. Hess, G. Lapassade, A. Coulon. (Données issues des ouvrages de René Barbier, *La recherche-action*, Paris, Anthropos [poche, ethnosociologie], 1996 et de Rémi Hess, *La pratique du journal, l'enquête au quotidien*, Anthropos, Paris, 1998.)

6. Schiller, dans *Libération* du 28 mars 2002. Article au sujet du roman *Ravelstein*, de Saul Bellow.

Le journal d'itinérance⁵ devint rapidement le lieu où les événements et non-événements de l'établissement prirent place et sens. Ces trouvailles que nous faisons dans le quotidien trouvèrent forme dans cette écriture. Des trouvailles qui, si elles n'étaient pas consignées, restaient lettres mortes. Mon journal d'itinérance circulait et je devins le scripteur, celui qui garde la trace de l'anodin. Trace d'autant plus importante que notre quotidien s'organisait autour des arts vivants, éphémères par essence. Au cœur de l'action, j'entendais de plus en plus mes collègues m'interpeller : « Ça, il faut que tu le marques. Ce sont des moments importants. Il ne faudrait pas l'oublier ! » Mettre en forme ce qui se dit, écrire ce qui se pense, dire ce qui se fait, ces perspectives de rendre compte me séduisaient.

Le théâtre me proposa quelques outils : l'art vivant met en scène des moments de vie et les problématise, l'écriture tentera, autant que faire se peut, de *représenter* notre quotidien, de le mettre en scène ou, plus exactement, de le « mettre en forme ». La seule manière de saisir le tourbillon du quotidien, c'est de tourbillonner, de « bâtir un patchwork qui n'évite ni les répétitions, ni les contradictions⁶ ». Toute expérience humaine ne peut être dite sur un seul mode ni une seule entrée. Aussi, la forme choisie dans cet ouvrage suit cette idée de patchwork. Des formes d'écriture narratives, poétiques, journalistiques et analytiques sont agencées pour tenter d'appréhender un objet – l'intervention artistique et éducative dans l'univers médico-social – qui se dérobe en permanence sous mes yeux par son aspect vivant, insaisissable et circonstanciel.

Pour donner à voir cette face cachée de l'action éducative en lien avec le travail artistique, ce que je nommerai ici le « hors-scène », et tenter de saisir les nombreux enjeux du travail autour du théâtre, de la

5. Le journal d'itinérance est un instrument d'investigation sur soi-même en rapport avec le groupe et qui met en œuvre une écoute clinique, philosophique et poétique d'une expérience donnée. Carnet de route dans lequel chacun note, au jour le jour, ce qu'il sent, ce qu'il pense, ce qu'il observe, ce qu'il médite, ce qu'il poétise, ce qu'il retient d'une théorie, d'une conversation, ce qu'il construit pour donner sens à l'expérience en cours. À la différence du journal intime, le journal d'itinérance présente la caractéristique d'être diffusable en tout ou partie, et aide le praticien à passer du stade de l'écriture intime à l'écriture sociale. La circulation du journal paraît alors être un moyen de sortir de l'individualisme et de la solitude. Le journal d'itinérance peut également se comparer aux journaux de route d'ethnologues, tel celui de Michel Leiris *L'Afrique fantôme* (1934), et emprunte au journal institutionnel dans la lignée de R. Hess, G. Lapassade, A. Coulon. (Données issues des ouvrages de René Barbier, *La recherche-action*, Paris, Anthropos [poche, ethnosociologie], 1996 et de Rémi Hess, *La pratique du journal, l'enquête au quotidien*, Anthropos, Paris, 1998.)

6. Schiller, dans *Libération* du 28 mars 2002. Article au sujet du roman *Ravelstein*, de Saul Bellow.

Le journal d'itinérance⁵ devint rapidement le lieu où les événements et non-événements de l'établissement prirent place et sens. Ces trouvailles que nous faisons dans le quotidien trouvèrent forme dans cette écriture. Des trouvailles qui, si elles n'étaient pas consignées, restaient lettres mortes. Mon journal d'itinérance circulait et je devins le scripteur, celui qui garde la trace de l'anodin. Trace d'autant plus importante que notre quotidien s'organisait autour des arts vivants, éphémères par essence. Au cœur de l'action, j'entendais de plus en plus mes collègues m'interpeller : « Ça, il faut que tu le marques. Ce sont des moments importants. Il ne faudrait pas l'oublier ! » Mettre en forme ce qui se dit, écrire ce qui se pense, dire ce qui se fait, ces perspectives de rendre compte me séduisaient.

Le théâtre me proposa quelques outils : l'art vivant met en scène des moments de vie et les problématise, l'écriture tentera, autant que faire se peut, de *représenter* notre quotidien, de le mettre en scène ou, plus exactement, de le « mettre en forme ». La seule manière de saisir le tourbillon du quotidien, c'est de tourbillonner, de « bâtir un patchwork qui n'évite ni les répétitions, ni les contradictions⁶ ». Toute expérience humaine ne peut être dite sur un seul mode ni une seule entrée. Aussi, la forme choisie dans cet ouvrage suit cette idée de patchwork. Des formes d'écriture narratives, poétiques, journalistiques et analytiques sont agencées pour tenter d'appréhender un objet – l'intervention artistique et éducative dans l'univers médico-social – qui se dérobe en permanence sous mes yeux par son aspect vivant, insaisissable et circonstanciel.

Pour donner à voir cette face cachée de l'action éducative en lien avec le travail artistique, ce que je nommerai ici le « hors-scène », et tenter de saisir les nombreux enjeux du travail autour du théâtre, de la

5. Le journal d'itinérance est un instrument d'investigation sur soi-même en rapport avec le groupe et qui met en œuvre une écoute clinique, philosophique et poétique d'une expérience donnée. Carnet de route dans lequel chacun note, au jour le jour, ce qu'il sent, ce qu'il pense, ce qu'il observe, ce qu'il médite, ce qu'il poétise, ce qu'il retient d'une théorie, d'une conversation, ce qu'il construit pour donner sens à l'expérience en cours. À la différence du journal intime, le journal d'itinérance présente la caractéristique d'être diffusable en tout ou partie, et aide le praticien à passer du stade de l'écriture intime à l'écriture sociale. La circulation du journal paraît alors être un moyen de sortir de l'individualisme et de la solitude. Le journal d'itinérance peut également se comparer aux journaux de route d'ethnologues, tel celui de Michel Leiris *L'Afrique fantôme* (1934), et emprunte au journal institutionnel dans la lignée de R. Hess, G. Lapassade, A. Coulon. (Données issues des ouvrages de René Barbier, *La recherche-action*, Paris, Anthropos [poche, ethnosociologie], 1996 et de Rémi Hess, *La pratique du journal, l'enquête au quotidien*, Anthropos, Paris, 1998.)

6. Schiller, dans *Libération* du 28 mars 2002. Article au sujet du roman *Ravelstein*, de Saul Bellow.

Le journal d'itinérance⁵ devint rapidement le lieu où les événements et non-événements de l'établissement prirent place et sens. Ces trouvailles que nous faisons dans le quotidien trouvèrent forme dans cette écriture. Des trouvailles qui, si elles n'étaient pas consignées, restaient lettres mortes. Mon journal d'itinérance circulait et je devins le scripteur, celui qui garde la trace de l'anodin. Trace d'autant plus importante que notre quotidien s'organisait autour des arts vivants, éphémères par essence. Au cœur de l'action, j'entendais de plus en plus mes collègues m'interpeller : « Ça, il faut que tu le marques. Ce sont des moments importants. Il ne faudrait pas l'oublier ! » Mettre en forme ce qui se dit, écrire ce qui se pense, dire ce qui se fait, ces perspectives de rendre compte me séduisaient.

Le théâtre me proposa quelques outils : l'art vivant met en scène des moments de vie et les problématise, l'écriture tentera, autant que faire se peut, de *représenter* notre quotidien, de le mettre en scène ou, plus exactement, de le « mettre en forme ». La seule manière de saisir le tourbillon du quotidien, c'est de tourbillonner, de « bâtir un patchwork qui n'évite ni les répétitions, ni les contradictions⁶ ». Toute expérience humaine ne peut être dite sur un seul mode ni une seule entrée. Aussi, la forme choisie dans cet ouvrage suit cette idée de patchwork. Des formes d'écriture narratives, poétiques, journalistiques et analytiques sont agencées pour tenter d'appréhender un objet – l'intervention artistique et éducative dans l'univers médico-social – qui se dérobe en permanence sous mes yeux par son aspect vivant, insaisissable et circonstanciel.

Pour donner à voir cette face cachée de l'action éducative en lien avec le travail artistique, ce que je nommerai ici le « hors-scène », et tenter de saisir les nombreux enjeux du travail autour du théâtre, de la

5. Le journal d'itinérance est un instrument d'investigation sur soi-même en rapport avec le groupe et qui met en œuvre une écoute clinique, philosophique et poétique d'une expérience donnée. Carnet de route dans lequel chacun note, au jour le jour, ce qu'il sent, ce qu'il pense, ce qu'il observe, ce qu'il médite, ce qu'il poétise, ce qu'il retient d'une théorie, d'une conversation, ce qu'il construit pour donner sens à l'expérience en cours. À la différence du journal intime, le journal d'itinérance présente la caractéristique d'être diffusable en tout ou partie, et aide le praticien à passer du stade de l'écriture intime à l'écriture sociale. La circulation du journal paraît alors être un moyen de sortir de l'individualisme et de la solitude. Le journal d'itinérance peut également se comparer aux journaux de route d'ethnologues, tel celui de Michel Leiris *L'Afrique fantôme* (1934), et emprunte au journal institutionnel dans la lignée de R. Hess, G. Lapassade, A. Coulon. (Données issues des ouvrages de René Barbier, *La recherche-action*, Paris, Anthropos [poche, ethnosociologie], 1996 et de Rémi Hess, *La pratique du journal, l'enquête au quotidien*, Anthropos, Paris, 1998.)

6. Schiller, dans *Libération* du 28 mars 2002. Article au sujet du roman *Ravelstein*, de Saul Bellow.

marionnette et de la musique avec des personnes en situation de handicap, un ensemble de récits d'expériences en tournées spectacles et sorties culturelles est proposé en lecture. Ces récits racontent quelques moments – comment pourrait-il en être autrement ? – de ce que vécurent les protagonistes de cet établissement pendant les « années charnières » 1999-2004 autour desquelles il me semblait nécessaire de s'arrêter.

« Ce que je fais m'apprend ce que je cherche⁷. » La construction de cet ouvrage est fixée par la chronologie des tournées et sorties culturelles de la troupe. C'est la dimension d'historicité de nos actions qui crée du sens et permet de mettre en perspective le projet d'ensemble. Aussi, les récits sont proposés dans l'ordre chronologique d'écriture, afin de rendre compte au lecteur du contexte et de l'expérience à l'origine de mon positionnement. Il ne s'agit pas d'exclure les tensions observées dans l'action, mais au contraire de les mettre en résonance, de les accorder jusque dans leurs différences. C'est pourquoi j'ai souhaité que, dans ces récits, soient décrites aussi bien les réussites que les difficultés – « Les belles histoires ne s'écrivent pas dans la facilité⁸ » – de façon à immerger totalement le lecteur dans cette aventure et à lui donner des éléments pour concevoir son point de vue.

Il s'agit d'ouvrir des voies, de débroussailler des idées à partir de moments pouvant donner quelques clés de lecture sur les enjeux d'une telle entreprise. De fait, je m'autorise ponctuellement une analyse des enjeux observés ainsi que des perspectives d'action, puisqu'on sait, depuis les travaux sur l'ethnographie de l'éducation de Peter Wood, Rémi Hess et Patrick Boumard notamment, que de la description des pratiques éducatives découlent leur analyse et leur changement.

METTRE EN DIALOGUE DES REGARDS

J'aurais souhaité que ces récits se suffisent à eux-mêmes, mais il n'en a pas été ainsi. Les commentaires ou autres analyses et mises en perspective se sont avérés nécessaires pour contextualiser l'action et la rendre un tant soit peu intelligible. Aussi, entre ces récits, il est proposé de mettre en dialogue les regards des moniteurs d'atelier du CAT – Gérard Carnoy lors d'entretiens, Jean-Michel Marié et Laurent Rivière en appui réflexif –, ainsi que d'autres artistes qui travaillent dans des espaces proches. Ces divers points de vue souligneront l'intérêt de l'articulation entre l'action éducative et l'action artistique, et nous conduiront à considérer l'intérêt éducatif des diverses formes tentées :

7. Charles Juliet, *Entretien avec Pierre Soulages*, Paris, L'Échoppe, 1990.

8. Jean Le Cam, navigateur, Course du Rhum de 2002.

marionnette et de la musique avec des personnes en situation de handicap, un ensemble de récits d'expériences en tournées spectacles et sorties culturelles est proposé en lecture. Ces récits racontent quelques moments – comment pourrait-il en être autrement ? – de ce que vécurent les protagonistes de cet établissement pendant les « années charnières » 1999-2004 autour desquelles il me semblait nécessaire de s'arrêter.

« Ce que je fais m'apprend ce que je cherche⁷. » La construction de cet ouvrage est fixée par la chronologie des tournées et sorties culturelles de la troupe. C'est la dimension d'historicité de nos actions qui crée du sens et permet de mettre en perspective le projet d'ensemble. Aussi, les récits sont proposés dans l'ordre chronologique d'écriture, afin de rendre compte au lecteur du contexte et de l'expérience à l'origine de mon positionnement. Il ne s'agit pas d'exclure les tensions observées dans l'action, mais au contraire de les mettre en résonance, de les accorder jusque dans leurs différences. C'est pourquoi j'ai souhaité que, dans ces récits, soient décrites aussi bien les réussites que les difficultés – « Les belles histoires ne s'écrivent pas dans la facilité⁸ » – de façon à immerger totalement le lecteur dans cette aventure et à lui donner des éléments pour concevoir son point de vue.

Il s'agit d'ouvrir des voies, de débroussailler des idées à partir de moments pouvant donner quelques clés de lecture sur les enjeux d'une telle entreprise. De fait, je m'autorise ponctuellement une analyse des enjeux observés ainsi que des perspectives d'action, puisqu'on sait, depuis les travaux sur l'ethnographie de l'éducation de Peter Wood, Rémi Hess et Patrick Boumard notamment, que de la description des pratiques éducatives découlent leur analyse et leur changement.

METTRE EN DIALOGUE DES REGARDS

J'aurais souhaité que ces récits se suffisent à eux-mêmes, mais il n'en a pas été ainsi. Les commentaires ou autres analyses et mises en perspective se sont avérés nécessaires pour contextualiser l'action et la rendre un tant soit peu intelligible. Aussi, entre ces récits, il est proposé de mettre en dialogue les regards des moniteurs d'atelier du CAT – Gérard Carnoy lors d'entretiens, Jean-Michel Marié et Laurent Rivière en appui réflexif –, ainsi que d'autres artistes qui travaillent dans des espaces proches. Ces divers points de vue souligneront l'intérêt de l'articulation entre l'action éducative et l'action artistique, et nous conduiront à considérer l'intérêt éducatif des diverses formes tentées :

7. Charles Juliet, *Entretien avec Pierre Soulages*, Paris, L'Échoppe, 1990.

8. Jean Le Cam, navigateur, Course du Rhum de 2002.

marionnette et de la musique avec des personnes en situation de handicap, un ensemble de récits d'expériences en tournées spectacles et sorties culturelles est proposé en lecture. Ces récits racontent quelques moments – comment pourrait-il en être autrement ? – de ce que vécurent les protagonistes de cet établissement pendant les « années charnières » 1999-2004 autour desquelles il me semblait nécessaire de s'arrêter.

« Ce que je fais m'apprend ce que je cherche⁷. » La construction de cet ouvrage est fixée par la chronologie des tournées et sorties culturelles de la troupe. C'est la dimension d'historicité de nos actions qui crée du sens et permet de mettre en perspective le projet d'ensemble. Aussi, les récits sont proposés dans l'ordre chronologique d'écriture, afin de rendre compte au lecteur du contexte et de l'expérience à l'origine de mon positionnement. Il ne s'agit pas d'exclure les tensions observées dans l'action, mais au contraire de les mettre en résonance, de les accorder jusque dans leurs différences. C'est pourquoi j'ai souhaité que, dans ces récits, soient décrites aussi bien les réussites que les difficultés – « Les belles histoires ne s'écrivent pas dans la facilité⁸ » – de façon à immerger totalement le lecteur dans cette aventure et à lui donner des éléments pour concevoir son point de vue.

Il s'agit d'ouvrir des voies, de débroussailler des idées à partir de moments pouvant donner quelques clés de lecture sur les enjeux d'une telle entreprise. De fait, je m'autorise ponctuellement une analyse des enjeux observés ainsi que des perspectives d'action, puisqu'on sait, depuis les travaux sur l'ethnographie de l'éducation de Peter Wood, Rémi Hess et Patrick Boumard notamment, que de la description des pratiques éducatives découlent leur analyse et leur changement.

METTRE EN DIALOGUE DES REGARDS

J'aurais souhaité que ces récits se suffisent à eux-mêmes, mais il n'en a pas été ainsi. Les commentaires ou autres analyses et mises en perspective se sont avérés nécessaires pour contextualiser l'action et la rendre un tant soit peu intelligible. Aussi, entre ces récits, il est proposé de mettre en dialogue les regards des moniteurs d'atelier du CAT – Gérard Carnoy lors d'entretiens, Jean-Michel Marié et Laurent Rivière en appui réflexif –, ainsi que d'autres artistes qui travaillent dans des espaces proches. Ces divers points de vue souligneront l'intérêt de l'articulation entre l'action éducative et l'action artistique, et nous conduiront à considérer l'intérêt éducatif des diverses formes tentées :

7. Charles Juliet, *Entretien avec Pierre Soulages*, Paris, L'Échoppe, 1990.

8. Jean Le Cam, navigateur, Course du Rhum de 2002.

marionnette et de la musique avec des personnes en situation de handicap, un ensemble de récits d'expériences en tournées spectacles et sorties culturelles est proposé en lecture. Ces récits racontent quelques moments – comment pourrait-il en être autrement ? – de ce que vécurent les protagonistes de cet établissement pendant les « années charnières » 1999-2004 autour desquelles il me semblait nécessaire de s'arrêter.

« Ce que je fais m'apprend ce que je cherche⁷. » La construction de cet ouvrage est fixée par la chronologie des tournées et sorties culturelles de la troupe. C'est la dimension d'historicité de nos actions qui crée du sens et permet de mettre en perspective le projet d'ensemble. Aussi, les récits sont proposés dans l'ordre chronologique d'écriture, afin de rendre compte au lecteur du contexte et de l'expérience à l'origine de mon positionnement. Il ne s'agit pas d'exclure les tensions observées dans l'action, mais au contraire de les mettre en résonance, de les accorder jusque dans leurs différences. C'est pourquoi j'ai souhaité que, dans ces récits, soient décrites aussi bien les réussites que les difficultés – « Les belles histoires ne s'écrivent pas dans la facilité⁸ » – de façon à immerger totalement le lecteur dans cette aventure et à lui donner des éléments pour concevoir son point de vue.

Il s'agit d'ouvrir des voies, de débroussailler des idées à partir de moments pouvant donner quelques clés de lecture sur les enjeux d'une telle entreprise. De fait, je m'autorise ponctuellement une analyse des enjeux observés ainsi que des perspectives d'action, puisqu'on sait, depuis les travaux sur l'ethnographie de l'éducation de Peter Wood, Rémi Hess et Patrick Boumard notamment, que de la description des pratiques éducatives découlent leur analyse et leur changement.

METTRE EN DIALOGUE DES REGARDS

J'aurais souhaité que ces récits se suffisent à eux-mêmes, mais il n'en a pas été ainsi. Les commentaires ou autres analyses et mises en perspective se sont avérés nécessaires pour contextualiser l'action et la rendre un tant soit peu intelligible. Aussi, entre ces récits, il est proposé de mettre en dialogue les regards des moniteurs d'atelier du CAT – Gérard Carnoy lors d'entretiens, Jean-Michel Marié et Laurent Rivière en appui réflexif –, ainsi que d'autres artistes qui travaillent dans des espaces proches. Ces divers points de vue souligneront l'intérêt de l'articulation entre l'action éducative et l'action artistique, et nous conduiront à considérer l'intérêt éducatif des diverses formes tentées :

7. Charles Juliet, *Entretien avec Pierre Soulages*, Paris, L'Échoppe, 1990.

8. Jean Le Cam, navigateur, Course du Rhum de 2002.

le théâtre en salle, le théâtre de rue, la déambulation musicale... (voir « Hors les murs », p. 115).

Nous avons souvent rencontré cette sensation d'être à la croisée de beaucoup d'enjeux sans véritablement pouvoir les identifier totalement. Au début, les spectacles ne pouvaient rencontrer tous les publics. Avant de jouer dans des lieux culturels et de s'inscrire progressivement dans un circuit professionnel, beaucoup de comédiens du CAT se sont produits devant des assemblées de personnes autistes, malentendantes ou polyhandicapées, le plus souvent en fauteuil roulant ou alitées. L'apprentissage de la scène se réalisait en même temps que la découverte de l'altérité. Ces expériences furent fondatrices à plus d'un titre (voir « Effet miroir ? », p. 67). Elles nous permirent, entre autres, de réfléchir à notre inscription sur un territoire et à envisager un mode de communication moins stigmatisant pour les comédiens.

Tout travail de mise en scène avec des personnes handicapées questionne et interpelle les institutions culturelles et sociales. Expérience marginale et alternative dans le secteur social⁹, une telle entreprise constitue un défi à l'impossible, tant du fait du handicap des comédiens que de la complexité de l'établissement médico-social. Aussi semble-t-il utile de s'y arrêter un instant pour assister à des représentations et/ou des répétitions – celles menées par le metteur en scène Gérard Carnoy dans le cas présent –, mais aussi pour tenter de répondre aux questions que cela pose (voir « Anatomie d'un spectacle », p. 49, « Vers une co-recherche », p. 79, et « Nouvelles aventures artistiques », p. 128). Questions d'ordre esthétique, déontologique et pédagogique, articulées autour du cheminement d'un spectacle : Comment se déroule ce travail au quotidien ? Y a-t-il des résistances, et dans ce cas lesquelles ? Percevons-nous toujours les limites de ce travail avec des acteurs handicapés ? Comment concilier d'une part les missions du CAT (protection de la personne et insertion socioprofessionnelle), et d'autre part les contraintes du spectacle vivant (improvisation, souplesse de fonctionnement et rapport permanent au public) ? Quels peuvent être les ressentis du metteur en scène lors de ce cheminement collectif ? Le corps peut-il devenir langage premier ? Une telle expérience ouvre-t-elle la voie à de nouvelles formes artistiques ?

9. En 2005, il existe cinq CAT artistiques en France : L'Oiseau-Mouche (59), Eurydice (78), Arc-en-Ciel (10), CECILIA 77 et CECILIA 84 (Centre d'expression culturelle pour l'initiative locale et l'intégration des adultes). À ma connaissance, des ateliers artistiques existent au sein de CAT de type industriel : la compagnie de l'Autre Part et l'UNAPEI à Pontarlier (25), le Théâtre du cristal et La Montagne (95), le Théâtre de l'Entresort/Catalyse et les Genêts d'Or (29). Des initiatives proches sont réalisées dans la plupart des pays européens ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud.

le théâtre en salle, le théâtre de rue, la déambulation musicale... (voir « Hors les murs », p. 115).

Nous avons souvent rencontré cette sensation d'être à la croisée de beaucoup d'enjeux sans véritablement pouvoir les identifier totalement. Au début, les spectacles ne pouvaient rencontrer tous les publics. Avant de jouer dans des lieux culturels et de s'inscrire progressivement dans un circuit professionnel, beaucoup de comédiens du CAT se sont produits devant des assemblées de personnes autistes, malentendantes ou polyhandicapées, le plus souvent en fauteuil roulant ou alitées. L'apprentissage de la scène se réalisait en même temps que la découverte de l'altérité. Ces expériences furent fondatrices à plus d'un titre (voir « Effet miroir ? », p. 67). Elles nous permirent, entre autres, de réfléchir à notre inscription sur un territoire et à envisager un mode de communication moins stigmatisant pour les comédiens.

Tout travail de mise en scène avec des personnes handicapées questionne et interpelle les institutions culturelles et sociales. Expérience marginale et alternative dans le secteur social⁹, une telle entreprise constitue un défi à l'impossible, tant du fait du handicap des comédiens que de la complexité de l'établissement médico-social. Aussi semble-t-il utile de s'y arrêter un instant pour assister à des représentations et/ou des répétitions – celles menées par le metteur en scène Gérard Carnoy dans le cas présent –, mais aussi pour tenter de répondre aux questions que cela pose (voir « Anatomie d'un spectacle », p. 49, « Vers une co-recherche », p. 79, et « Nouvelles aventures artistiques », p. 128). Questions d'ordre esthétique, déontologique et pédagogique, articulées autour du cheminement d'un spectacle : Comment se déroule ce travail au quotidien ? Y a-t-il des résistances, et dans ce cas lesquelles ? Percevons-nous toujours les limites de ce travail avec des acteurs handicapés ? Comment concilier d'une part les missions du CAT (protection de la personne et insertion socioprofessionnelle), et d'autre part les contraintes du spectacle vivant (improvisation, souplesse de fonctionnement et rapport permanent au public) ? Quels peuvent être les ressentis du metteur en scène lors de ce cheminement collectif ? Le corps peut-il devenir langage premier ? Une telle expérience ouvre-t-elle la voie à de nouvelles formes artistiques ?

9. En 2005, il existe cinq CAT artistiques en France : L'Oiseau-Mouche (59), Eurydice (78), Arc-en-Ciel (10), CECILIA 77 et CECILIA 84 (Centre d'expression culturelle pour l'initiative locale et l'intégration des adultes). À ma connaissance, des ateliers artistiques existent au sein de CAT de type industriel : la compagnie de l'Autre Part et l'UNAPEI à Pontarlier (25), le Théâtre du cristal et La Montagne (95), le Théâtre de l'Entresort/Catalyse et les Genêts d'Or (29). Des initiatives proches sont réalisées dans la plupart des pays européens ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud.

le théâtre en salle, le théâtre de rue, la déambulation musicale... (voir « Hors les murs », p. 115).

Nous avons souvent rencontré cette sensation d'être à la croisée de beaucoup d'enjeux sans véritablement pouvoir les identifier totalement. Au début, les spectacles ne pouvaient rencontrer tous les publics. Avant de jouer dans des lieux culturels et de s'inscrire progressivement dans un circuit professionnel, beaucoup de comédiens du CAT se sont produits devant des assemblées de personnes autistes, malentendantes ou polyhandicapées, le plus souvent en fauteuil roulant ou alitées. L'apprentissage de la scène se réalisait en même temps que la découverte de l'altérité. Ces expériences furent fondatrices à plus d'un titre (voir « Effet miroir ? », p. 67). Elles nous permirent, entre autres, de réfléchir à notre inscription sur un territoire et à envisager un mode de communication moins stigmatisant pour les comédiens.

Tout travail de mise en scène avec des personnes handicapées questionne et interpelle les institutions culturelles et sociales. Expérience marginale et alternative dans le secteur social⁹, une telle entreprise constitue un défi à l'impossible, tant du fait du handicap des comédiens que de la complexité de l'établissement médico-social. Aussi semble-t-il utile de s'y arrêter un instant pour assister à des représentations et/ou des répétitions – celles menées par le metteur en scène Gérard Carnoy dans le cas présent –, mais aussi pour tenter de répondre aux questions que cela pose (voir « Anatomie d'un spectacle », p. 49, « Vers une co-recherche », p. 79, et « Nouvelles aventures artistiques », p. 128). Questions d'ordre esthétique, déontologique et pédagogique, articulées autour du cheminement d'un spectacle : Comment se déroule ce travail au quotidien ? Y a-t-il des résistances, et dans ce cas lesquelles ? Percevons-nous toujours les limites de ce travail avec des acteurs handicapés ? Comment concilier d'une part les missions du CAT (protection de la personne et insertion socioprofessionnelle), et d'autre part les contraintes du spectacle vivant (improvisation, souplesse de fonctionnement et rapport permanent au public) ? Quels peuvent être les ressentis du metteur en scène lors de ce cheminement collectif ? Le corps peut-il devenir langage premier ? Une telle expérience ouvre-t-elle la voie à de nouvelles formes artistiques ?

9. En 2005, il existe cinq CAT artistiques en France : L'Oiseau-Mouche (59), Eurydice (78), Arc-en-Ciel (10), CECILIA 77 et CECILIA 84 (Centre d'expression culturelle pour l'initiative locale et l'intégration des adultes). À ma connaissance, des ateliers artistiques existent au sein de CAT de type industriel : la compagnie de l'Autre Part et l'UNAPEI à Pontarlier (25), le Théâtre du cristal et La Montagne (95), le Théâtre de l'Entresort/Catalyse et les Genêts d'Or (29). Des initiatives proches sont réalisées dans la plupart des pays européens ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud.

le théâtre en salle, le théâtre de rue, la déambulation musicale... (voir « Hors les murs », p. 115).

Nous avons souvent rencontré cette sensation d'être à la croisée de beaucoup d'enjeux sans véritablement pouvoir les identifier totalement. Au début, les spectacles ne pouvaient rencontrer tous les publics. Avant de jouer dans des lieux culturels et de s'inscrire progressivement dans un circuit professionnel, beaucoup de comédiens du CAT se sont produits devant des assemblées de personnes autistes, malentendantes ou polyhandicapées, le plus souvent en fauteuil roulant ou alitées. L'apprentissage de la scène se réalisait en même temps que la découverte de l'altérité. Ces expériences furent fondatrices à plus d'un titre (voir « Effet miroir ? », p. 67). Elles nous permirent, entre autres, de réfléchir à notre inscription sur un territoire et à envisager un mode de communication moins stigmatisant pour les comédiens.

Tout travail de mise en scène avec des personnes handicapées questionne et interpelle les institutions culturelles et sociales. Expérience marginale et alternative dans le secteur social⁹, une telle entreprise constitue un défi à l'impossible, tant du fait du handicap des comédiens que de la complexité de l'établissement médico-social. Aussi semble-t-il utile de s'y arrêter un instant pour assister à des représentations et/ou des répétitions – celles menées par le metteur en scène Gérard Carnoy dans le cas présent –, mais aussi pour tenter de répondre aux questions que cela pose (voir « Anatomie d'un spectacle », p. 49, « Vers une co-recherche », p. 79, et « Nouvelles aventures artistiques », p. 128). Questions d'ordre esthétique, déontologique et pédagogique, articulées autour du cheminement d'un spectacle : Comment se déroule ce travail au quotidien ? Y a-t-il des résistances, et dans ce cas lesquelles ? Percevons-nous toujours les limites de ce travail avec des acteurs handicapés ? Comment concilier d'une part les missions du CAT (protection de la personne et insertion socioprofessionnelle), et d'autre part les contraintes du spectacle vivant (improvisation, souplesse de fonctionnement et rapport permanent au public) ? Quels peuvent être les ressentis du metteur en scène lors de ce cheminement collectif ? Le corps peut-il devenir langage premier ? Une telle expérience ouvre-t-elle la voie à de nouvelles formes artistiques ?

9. En 2005, il existe cinq CAT artistiques en France : L'Oiseau-Mouche (59), Eurydice (78), Arc-en-Ciel (10), CECILIA 77 et CECILIA 84 (Centre d'expression culturelle pour l'initiative locale et l'intégration des adultes). À ma connaissance, des ateliers artistiques existent au sein de CAT de type industriel : la compagnie de l'Autre Part et l'UNAPEI à Pontarlier (25), le Théâtre du cristal et La Montagne (95), le Théâtre de l'Entresort/Catalyse et les Genêts d'Or (29). Des initiatives proches sont réalisées dans la plupart des pays européens ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud.

Le travail ponctuel avec Oscar Brénifier, philosophe (voir « Solveig peut-il rester lui-même ? », p. 83), s'inscrit dans cette recherche que nous tentons de réaliser depuis l'ouverture de l'établissement : la mise en place d'espaces de réflexion et de formation pour les comédiens afin d'éviter, autant que faire se peut, qu'ils ne soient les marionnettes du metteur en scène. Ce souci constant de la place des comédiens dans le dispositif institutionnel introduisit, sans que nous l'ayons souhaité au départ, la notion de distance au cœur du débat pédagogique (voir « Vers une co-recherche », p. 79), débat qui se prolongea autour de la formation culturelle des comédiens : Peuvent-ils pratiquer un art sans s'ouvrir à celui des autres ? Vers quel art peut-on les emmener ? Et comment ? La reconnaissance et la valorisation de leur culture ne sont-elles pas un préalable à tout travail d'accès à LA culture, celle que nous souhaiterions transmettre, nous les éduqués colonisateurs ? (voir « L'art des autres », p. 95).

L'ŒUVRE EST CHEMIN¹⁰

J'aimerais souligner enfin que le déroulement du travail me paraît aussi important que le résultat. « Il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en cheminant » (Antonio Machado), et selon la direction que prend ce chemin se construit une démarche, une conception qui évoluera tout au long des futurs parcours et qui, au moment de la publication de ce texte, aura encore évolué. La pertinence de notre action dépendra des moyens que nous nous donnerons pour la recherche-action (voir « Anatomie d'un spectacle », p. 49), et surtout de la conscientisation de ce qui anime notre action : « Tout effort de rééducation non soutenu par une recherche et une révolte sent par trop rapidement le linge des gâteaux ou l'eau bénite croupie¹¹. »

À l'ouverture de l'établissement, les comédiens présentaient de nombreuses et fréquentes résistances aux changements. Depuis, cela a évolué. Notre exigence est à présent plus forte, les concessions plus rares. Les comédiens se professionnalisent et acceptent davantage les contraintes liées aux représentations et aux nombreux déplacements.

10. *Werk ist weg*, Paul Klee.

11. Fernand Deligny, *Graines de crapule*, suivi de *Les vagabonds efficaces*, Paris, Dunod, coll. « Enfance », 1998. Écrivain, scénariste, éducateur, Fernand Deligny (1913-1996) crée en 1948 La Grande Cordée, « organisation expérimentale de cure libre pour adolescents », réseau d'accueil en lien avec les auberges de jeunesse. Ce réseau tente d'autofinancer ses séjours en réalisant des projections cinématographiques et des représentations théâtrales dans les villages, centres culturels et grands hôtels. Fernand Deligny réalisa notamment *Le moindre geste*, et participa à l'écriture du scénario *Les 400 coups* de François Truffaut.

Le travail ponctuel avec Oscar Brénifier, philosophe (voir « Solveig peut-il rester lui-même ? », p. 83), s'inscrit dans cette recherche que nous tentons de réaliser depuis l'ouverture de l'établissement : la mise en place d'espaces de réflexion et de formation pour les comédiens afin d'éviter, autant que faire se peut, qu'ils ne soient les marionnettes du metteur en scène. Ce souci constant de la place des comédiens dans le dispositif institutionnel introduisit, sans que nous l'ayons souhaité au départ, la notion de distance au cœur du débat pédagogique (voir « Vers une co-recherche », p. 79), débat qui se prolongea autour de la formation culturelle des comédiens : Peuvent-ils pratiquer un art sans s'ouvrir à celui des autres ? Vers quel art peut-on les emmener ? Et comment ? La reconnaissance et la valorisation de leur culture ne sont-elles pas un préalable à tout travail d'accès à LA culture, celle que nous souhaiterions transmettre, nous les éduqués colonisateurs ? (voir « L'art des autres », p. 95).

L'ŒUVRE EST CHEMIN¹⁰

J'aimerais souligner enfin que le déroulement du travail me paraît aussi important que le résultat. « Il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en cheminant » (Antonio Machado), et selon la direction que prend ce chemin se construit une démarche, une conception qui évoluera tout au long des futurs parcours et qui, au moment de la publication de ce texte, aura encore évolué. La pertinence de notre action dépendra des moyens que nous nous donnerons pour la recherche-action (voir « Anatomie d'un spectacle », p. 49), et surtout de la conscientisation de ce qui anime notre action : « Tout effort de rééducation non soutenu par une recherche et une révolte sent par trop rapidement le linge des gâteaux ou l'eau bénite croupie¹¹. »

À l'ouverture de l'établissement, les comédiens présentaient de nombreuses et fréquentes résistances aux changements. Depuis, cela a évolué. Notre exigence est à présent plus forte, les concessions plus rares. Les comédiens se professionnalisent et acceptent davantage les contraintes liées aux représentations et aux nombreux déplacements.

10. *Werk ist weg*, Paul Klee.

11. Fernand Deligny, *Graines de crapule*, suivi de *Les vagabonds efficaces*, Paris, Dunod, coll. « Enfance », 1998. Écrivain, scénariste, éducateur, Fernand Deligny (1913-1996) crée en 1948 La Grande Cordée, « organisation expérimentale de cure libre pour adolescents », réseau d'accueil en lien avec les auberges de jeunesse. Ce réseau tente d'autofinancer ses séjours en réalisant des projections cinématographiques et des représentations théâtrales dans les villages, centres culturels et grands hôtels. Fernand Deligny réalisa notamment *Le moindre geste*, et participa à l'écriture du scénario *Les 400 coups* de François Truffaut.

Le travail ponctuel avec Oscar Brénifier, philosophe (voir « Solveig peut-il rester lui-même ? », p. 83), s'inscrit dans cette recherche que nous tentons de réaliser depuis l'ouverture de l'établissement : la mise en place d'espaces de réflexion et de formation pour les comédiens afin d'éviter, autant que faire se peut, qu'ils ne soient les marionnettes du metteur en scène. Ce souci constant de la place des comédiens dans le dispositif institutionnel introduisit, sans que nous l'ayons souhaité au départ, la notion de distance au cœur du débat pédagogique (voir « Vers une co-recherche », p. 79), débat qui se prolongea autour de la formation culturelle des comédiens : Peuvent-ils pratiquer un art sans s'ouvrir à celui des autres ? Vers quel art peut-on les emmener ? Et comment ? La reconnaissance et la valorisation de leur culture ne sont-elles pas un préalable à tout travail d'accès à LA culture, celle que nous souhaiterions transmettre, nous les éduqués colonisateurs ? (voir « L'art des autres », p. 95).

L'ŒUVRE EST CHEMIN¹⁰

J'aimerais souligner enfin que le déroulement du travail me paraît aussi important que le résultat. « Il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en cheminant » (Antonio Machado), et selon la direction que prend ce chemin se construit une démarche, une conception qui évoluera tout au long des futurs parcours et qui, au moment de la publication de ce texte, aura encore évolué. La pertinence de notre action dépendra des moyens que nous nous donnerons pour la recherche-action (voir « Anatomie d'un spectacle », p. 49), et surtout de la conscientisation de ce qui anime notre action : « Tout effort de rééducation non soutenu par une recherche et une révolte sent par trop rapidement le linge des gâteaux ou l'eau bénite croupie¹¹. »

À l'ouverture de l'établissement, les comédiens présentaient de nombreuses et fréquentes résistances aux changements. Depuis, cela a évolué. Notre exigence est à présent plus forte, les concessions plus rares. Les comédiens se professionnalisent et acceptent davantage les contraintes liées aux représentations et aux nombreux déplacements.

10. *Werk ist weg*, Paul Klee.

11. Fernand Deligny, *Graines de crapule*, suivi de *Les vagabonds efficaces*, Paris, Dunod, coll. « Enfance », 1998. Écrivain, scénariste, éducateur, Fernand Deligny (1913-1996) crée en 1948 La Grande Cordée, « organisation expérimentale de cure libre pour adolescents », réseau d'accueil en lien avec les auberges de jeunesse. Ce réseau tente d'autofinancer ses séjours en réalisant des projections cinématographiques et des représentations théâtrales dans les villages, centres culturels et grands hôtels. Fernand Deligny réalisa notamment *Le moindre geste*, et participa à l'écriture du scénario *Les 400 coups* de François Truffaut.

Le travail ponctuel avec Oscar Brénifier, philosophe (voir « Solveig peut-il rester lui-même ? », p. 83), s'inscrit dans cette recherche que nous tentons de réaliser depuis l'ouverture de l'établissement : la mise en place d'espaces de réflexion et de formation pour les comédiens afin d'éviter, autant que faire se peut, qu'ils ne soient les marionnettes du metteur en scène. Ce souci constant de la place des comédiens dans le dispositif institutionnel introduisit, sans que nous l'ayons souhaité au départ, la notion de distance au cœur du débat pédagogique (voir « Vers une co-recherche », p. 79), débat qui se prolongea autour de la formation culturelle des comédiens : Peuvent-ils pratiquer un art sans s'ouvrir à celui des autres ? Vers quel art peut-on les emmener ? Et comment ? La reconnaissance et la valorisation de leur culture ne sont-elles pas un préalable à tout travail d'accès à LA culture, celle que nous souhaiterions transmettre, nous les éduqués colonisateurs ? (voir « L'art des autres », p. 95).

L'ŒUVRE EST CHEMIN¹⁰

J'aimerais souligner enfin que le déroulement du travail me paraît aussi important que le résultat. « Il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en cheminant » (Antonio Machado), et selon la direction que prend ce chemin se construit une démarche, une conception qui évoluera tout au long des futurs parcours et qui, au moment de la publication de ce texte, aura encore évolué. La pertinence de notre action dépendra des moyens que nous nous donnerons pour la recherche-action (voir « Anatomie d'un spectacle », p. 49), et surtout de la conscientisation de ce qui anime notre action : « Tout effort de rééducation non soutenu par une recherche et une révolte sent par trop rapidement le linge des gâteaux ou l'eau bénite croupie¹¹. »

À l'ouverture de l'établissement, les comédiens présentaient de nombreuses et fréquentes résistances aux changements. Depuis, cela a évolué. Notre exigence est à présent plus forte, les concessions plus rares. Les comédiens se professionnalisent et acceptent davantage les contraintes liées aux représentations et aux nombreux déplacements.

10. *Werk ist weg*, Paul Klee.

11. Fernand Deligny, *Graines de crapule*, suivi de *Les vagabonds efficaces*, Paris, Dunod, coll. « Enfance », 1998. Écrivain, scénariste, éducateur, Fernand Deligny (1913-1996) crée en 1948 La Grande Cordée, « organisation expérimentale de cure libre pour adolescents », réseau d'accueil en lien avec les auberges de jeunesse. Ce réseau tente d'autofinancer ses séjours en réalisant des projections cinématographiques et des représentations théâtrales dans les villages, centres culturels et grands hôtels. Fernand Deligny réalisa notamment *Le moindre geste*, et participa à l'écriture du scénario *Les 400 coups* de François Truffaut.

Les épisodes de fatigue, d'instabilité, de crises de tétanie et de cyclothymie existent peu, voire n'ont plus lieu d'être. La réparation narcissique à travers l'expérience scénique semble se réaliser, portée par une constante recherche d'identité qui, nous pourrions le constater dans ce texte, paraît être au cœur des préoccupations des comédiens.

Ces changements sont nets et, sans vouloir interpréter ces comportements, il semble que la stabilité structurelle de l'établissement ainsi que les expériences réussies de spectacles et de tournées – conçues, nous en reparlerons, dans des conditions matérielles et organisationnelles extrêmes –, ouvrent maintenant des perspectives de recherche, avec des comédiens prêts à se laisser davantage déstabiliser.

Ce sont ces évolutions déjà observées au moment de la rédaction de cet ouvrage (2000-2005) qui mériteraient à nouveau d'être interrogées.

Peut-être l'école m'a-t-elle donné le goût d'écrire, par son incroyable capacité à nier ce qui, au fond de moi, résiste à se faire happer par tout effet de normalisation. Idiot scolaire, je l'ai longtemps été. Sensation de n'être rien parmi ce savoir académique, alors que, chemin faisant, je m'essayais à d'autres modes d'existence.

*Idiot scolaire,
carrefour 1*

Les épisodes de fatigue, d'instabilité, de crises de tétanie et de cyclothymie existent peu, voire n'ont plus lieu d'être. La réparation narcissique à travers l'expérience scénique semble se réaliser, portée par une constante recherche d'identité qui, nous pourrions le constater dans ce texte, paraît être au cœur des préoccupations des comédiens.

Ces changements sont nets et, sans vouloir interpréter ces comportements, il semble que la stabilité structurelle de l'établissement ainsi que les expériences réussies de spectacles et de tournées – conçues, nous en reparlerons, dans des conditions matérielles et organisationnelles extrêmes –, ouvrent maintenant des perspectives de recherche, avec des comédiens prêts à se laisser davantage déstabiliser.

Ce sont ces évolutions déjà observées au moment de la rédaction de cet ouvrage (2000-2005) qui mériteraient à nouveau d'être interrogées.

Peut-être l'école m'a-t-elle donné le goût d'écrire, par son incroyable capacité à nier ce qui, au fond de moi, résiste à se faire happer par tout effet de normalisation. Idiot scolaire, je l'ai longtemps été. Sensation de n'être rien parmi ce savoir académique, alors que, chemin faisant, je m'essayais à d'autres modes d'existence.

*Idiot scolaire,
carrefour 1*

Les épisodes de fatigue, d'instabilité, de crises de tétanie et de cyclothymie existent peu, voire n'ont plus lieu d'être. La réparation narcissique à travers l'expérience scénique semble se réaliser, portée par une constante recherche d'identité qui, nous pourrions le constater dans ce texte, paraît être au cœur des préoccupations des comédiens.

Ces changements sont nets et, sans vouloir interpréter ces comportements, il semble que la stabilité structurelle de l'établissement ainsi que les expériences réussies de spectacles et de tournées – conçues, nous en reparlerons, dans des conditions matérielles et organisationnelles extrêmes –, ouvrent maintenant des perspectives de recherche, avec des comédiens prêts à se laisser davantage déstabiliser.

Ce sont ces évolutions déjà observées au moment de la rédaction de cet ouvrage (2000-2005) qui mériteraient à nouveau d'être interrogées.

Peut-être l'école m'a-t-elle donné le goût d'écrire, par son incroyable capacité à nier ce qui, au fond de moi, résiste à se faire happer par tout effet de normalisation. Idiot scolaire, je l'ai longtemps été. Sensation de n'être rien parmi ce savoir académique, alors que, chemin faisant, je m'essayais à d'autres modes d'existence.

*Idiot scolaire,
carrefour 1*

Les épisodes de fatigue, d'instabilité, de crises de tétanie et de cyclothymie existent peu, voire n'ont plus lieu d'être. La réparation narcissique à travers l'expérience scénique semble se réaliser, portée par une constante recherche d'identité qui, nous pourrions le constater dans ce texte, paraît être au cœur des préoccupations des comédiens.

Ces changements sont nets et, sans vouloir interpréter ces comportements, il semble que la stabilité structurelle de l'établissement ainsi que les expériences réussies de spectacles et de tournées – conçues, nous en reparlerons, dans des conditions matérielles et organisationnelles extrêmes –, ouvrent maintenant des perspectives de recherche, avec des comédiens prêts à se laisser davantage déstabiliser.

Ce sont ces évolutions déjà observées au moment de la rédaction de cet ouvrage (2000-2005) qui mériteraient à nouveau d'être interrogées.

Peut-être l'école m'a-t-elle donné le goût d'écrire, par son incroyable capacité à nier ce qui, au fond de moi, résiste à se faire happer par tout effet de normalisation. Idiot scolaire, je l'ai longtemps été. Sensation de n'être rien parmi ce savoir académique, alors que, chemin faisant, je m'essayais à d'autres modes d'existence.

*Idiot scolaire,
carrefour 1*

Tournée Bretagne

COMME UNE ÉVIDENCE. PROLOGUE

*L'endroit est étrange,
encore un peu fragile,
de cette fragilité qui le rend accessible, malléable, vivant*

*nous sentons encore son mouvement nous saisir,
nous bousculer, nous porter
nous sommes dans un lieu d'avenir,
et nous frémissons encore*

*parfois,
nous sommes invités à nous retourner,
pour apercevoir, le temps d'un regard,
notre passé*

*ce que les hommes et les femmes ont rêvé et ressenti
dans leurs gestes du quotidien,
nous le réalisons sans le savoir*

*ce qui était pour eux du domaine de l'utopie et de la nécessité absolue,
nous le considérons comme évidence, simplicité, habitude*

*pourtant,
nous savons ce que nous devons à leurs rêves,
nous savons que leur combat fut laborieux, sans fin, dans l'extrême solitude
de ceux qui avancent vers un but sans avoir l'appui de ceux qui les entourent
nous savons que nous serions ailleurs sans l'entrelacement de la sueur
et de l'insouciance qui ont constitué cette histoire*

Tournée Bretagne

COMME UNE ÉVIDENCE. PROLOGUE

*L'endroit est étrange,
encore un peu fragile,
de cette fragilité qui le rend accessible, malléable, vivant*

*nous sentons encore son mouvement nous saisir,
nous bousculer, nous porter
nous sommes dans un lieu d'avenir,
et nous frémissons encore*

*parfois,
nous sommes invités à nous retourner,
pour apercevoir, le temps d'un regard,
notre passé*

*ce que les hommes et les femmes ont rêvé et ressenti
dans leurs gestes du quotidien,
nous le réalisons sans le savoir*

*ce qui était pour eux du domaine de l'utopie et de la nécessité absolue,
nous le considérons comme évidence, simplicité, habitude*

*pourtant,
nous savons ce que nous devons à leurs rêves,
nous savons que leur combat fut laborieux, sans fin, dans l'extrême solitude
de ceux qui avancent vers un but sans avoir l'appui de ceux qui les entourent
nous savons que nous serions ailleurs sans l'entrelacement de la sueur
et de l'insouciance qui ont constitué cette histoire*

Tournée Bretagne

COMME UNE ÉVIDENCE. PROLOGUE

*L'endroit est étrange,
encore un peu fragile,
de cette fragilité qui le rend accessible, malléable, vivant*

*nous sentons encore son mouvement nous saisir,
nous bousculer, nous porter
nous sommes dans un lieu d'avenir,
et nous frémissons encore*

*parfois,
nous sommes invités à nous retourner,
pour apercevoir, le temps d'un regard,
notre passé*

*ce que les hommes et les femmes ont rêvé et ressenti
dans leurs gestes du quotidien,
nous le réalisons sans le savoir*

*ce qui était pour eux du domaine de l'utopie et de la nécessité absolue,
nous le considérons comme évidence, simplicité, habitude*

*pourtant,
nous savons ce que nous devons à leurs rêves,
nous savons que leur combat fut laborieux, sans fin, dans l'extrême solitude
de ceux qui avancent vers un but sans avoir l'appui de ceux qui les entourent
nous savons que nous serions ailleurs sans l'entrelacement de la sueur
et de l'insouciance qui ont constitué cette histoire*

Tournée Bretagne

COMME UNE ÉVIDENCE. PROLOGUE

*L'endroit est étrange,
encore un peu fragile,
de cette fragilité qui le rend accessible, malléable, vivant*

*nous sentons encore son mouvement nous saisir,
nous bousculer, nous porter
nous sommes dans un lieu d'avenir,
et nous frémissons encore*

*parfois,
nous sommes invités à nous retourner,
pour apercevoir, le temps d'un regard,
notre passé*

*ce que les hommes et les femmes ont rêvé et ressenti
dans leurs gestes du quotidien,
nous le réalisons sans le savoir*

*ce qui était pour eux du domaine de l'utopie et de la nécessité absolue,
nous le considérons comme évidence, simplicité, habitude*

*pourtant,
nous savons ce que nous devons à leurs rêves,
nous savons que leur combat fut laborieux, sans fin, dans l'extrême solitude
de ceux qui avancent vers un but sans avoir l'appui de ceux qui les entourent
nous savons que nous serions ailleurs sans l'entrelacement de la sueur
et de l'insouciance qui ont constitué cette histoire*