Aix-Marseille Université
UFR ALLSH
Département des Arts
Master professionnel
Dramaturgie et écritures scéniques ou Mémoire professionnel
Dramaturgie et écritures scéniques en espace public
Présenté par Julie Romeuf

# LIEUX-DITS

## Vers une éthique de l'état des lieux

Sous la direction de Louis Dieuzayde et Anyssa Kapelusz (pour les apprentis)

2016/2017

## REMERCIEMENTS

*Un remerciement tout particulier à Camille Fauchier qui m'a rejoint dans cette aventure avec engagement, dynamisme et bonne humeur,*
*ainsi qu'à Yann Debailleux et Maude Fumey, qui lui ont emboité le pas.*
*A Till Roeskens qui a accompagné mes questionnements.*
*Aux apprentis de la FAI-AR, notamment Valentine Ponçon,*
*Juhyung Lee, Maud Jegard, Julia Loyez, Hyunji Jung et Ji In Gook.*
*A Nadège Prugnard pour son enthousiasme.*
*A Frédéric Michelet et Dominique Cier pour leurs retours précieux.*
*A l'équipe augmentée de la FAI-AR pour les panoramas de chantiers :*
*Laure Chassier, Patrick Weiler, Caroline Delpero,*
*Elodie Sannier, Lauréline Ste Marie, Samira Bettahar, Caroline et Jean-Sébastien Steil.*
*A Laurent Martin et Olivier Brun de Générik Vapeur.*
*A l'ensemble des intervenants de la FAI-AR*
*et en particulier à Hervé Lelardoux pour son regard bienveillant*
*et à Marie Reverdy pour sa détermination.*
*A Anyssa Kapelusz et Louis Dieuzayde de l'Université Aix-Marseille.*
*A Kate Fletcher et Anne-Sophie Boivin au Paradoxe du Singe Savant,*
*ainsi que Hayatullah Wardak à qui je dois beaucoup.*
*A Charlotte Bouillot et Yannis Frier pour m'avoir donné*
*une chambre à moi avec accès à la rivière.*
*Au Groupe ToNNe : Mathurin Gasparini, Brice Lagenèbre et*
*Nath Bruère qui sont venus me soutenir aux panoramas de chantiers.*
*A Anne-Lyse Gaudet pour avoir répondu au téléphone quand il le fallait.*
*José Ferreira Guarneros et Anthony Cook pour avoir essayé de récupérer mes données informatiques perdues.*
*A Radoslaw Klukowski pour le goût des choses.*

*Un grand merci à Léa Sabot et Marie Orts qui ont eu la patience*
*de m'accompagner dans l'écriture de ce mémoire.*

**SOMMAIRE**


Introduction p. 7

**I. A la recherche de l'éthique du traducteur** p.12

1. La théorie du care
   1) De l'éthique du traducteur
   2) L'accueil du sens comme mouvement
   3) Pour une exploration des frontières
2. La recherche documentaire p.20
   1) Un campement
   2) L'immersion dans la Jungle à Calais
   3) Un engagement citoyen
   4) Entre artiste et militant

**II. Vers une dramaturgie cartographique** p.27

1. L'élaboration d'une dramaturgie
   1) La dramaturgie du papier
   2) La carte comme traducteur d'espace
   3) L'élaboration d'une sémiotique urbaine
   4) La définition d'un espace
   5) Les conséquences et rapports d'échelles
2. La recherche de motifs p.33
   1) La maison en carton
   2) L'installation de chaussures
   3) Le panneau « cellule »
   4) Le rétroviseur de rue
   5) La carte comme support

**III. L'inscription dans une contemporanéité** p.39

1. Les esthétiques contemporaines des Arts de la Rue
   1) Les écritures contextualisées
   2) L'intégration des pratiques ordinaires
   3) Une esthétique relationnelle
2. La recherche de matières en adéquation p.44
   1) La constitution de l'équipe
   2) Quel corps pour quel espace ?
   3) Quel texte pour quel espace ?

IV. **Vers une dialectique des espaces** p.50

1. L'étude d'un espace marseillais
   1) La traverse des Laitiers
   2) Le tunnel des Aygalades
   3) La médiation avec les publics
2. La pratique d'une écriture contextuelle p.56
   1) A partir de l'appréhension des lieux
   2) Une déambulation
   3) Une inscription dans l'espace
   4) A la tombée du jour
   5) Pour être ensemble

**V. Une analyse de la sortie de chantier** p.61

1. Une description technique
2. Du point de vue du public
3. Une analyse générale

**VI. L'inscription dans le réseau professionnel** p.70

1. L'analyse de la recherche de partenaires
2. Les perspectives professionnelles et artistiques

Conclusion p.79

Bibliographie p.82

Annexes p.84

## Introduction

En octobre 2015 j'intègre le cursus de la formation professionnelle FAI-AR (Formation Supérieure d'Art dans l'Espace Public) avec le désir concret de devenir auteure de créations dédiées à l'espace public. Le parcours qui m'a menée jusqu'ici commence lorsque je deviens coordinatrice trilingue, à la sortie d'études de Commerce International. Bien que le cadre de travail soit loin des préoccupations artistiques, esthétiques ou sociales, mon choix pour ces études est alors motivé par une nécessité d'être attentive au monde qui m'entoure et à ces flux. Après quelques années d'exercice, je commence des études d'arts de la scène et de l'image au TDMI à Lyon. C'est une formation pratique, faites d'ateliers de théâtre et de danse contemporaine ainsi que de réalisation de courts films. L'axe principal est l'interdisciplinarité ou comment faire converser les disciplines ou médias au plateau. J'y suis interprète de textes contemporains, vidéaste puis metteur en scène avec *Les désobéissances éphémères*, d'après *Mégaphonie* de Louis Calaferte. Une pièce de danse, théâtre et vidéo avec sept interprètes. Je commence ensuite une courte carrière de comédienne en théâtre de salle, puis assez vite sors de la boite noire pour des propositions en théâtre de rue (à l'époque on ne parlait pas vraiment d'espace public). Au cours de ces expériences, je rencontre le Groupe Tonne, porté par Mathurin Gasparini et intègre la compagnie avec *Triviale poursuite, parade amoureuse pour espace pudique*. Une déambulation de théâtre gestuelle qui donne la dimension et les secrets de l'espace qui l'accueille. Auprès de cette compagnie j'explore des processus de théâtre invisible et des démarches qui résonnent avec des pratiques situationnistes, notamment avec *Les villes pivotées, mystification urbaine de grande ampleur.* Cette partition s'insinue dans le quotidien d'une ville et de ses habitants pour les accompagner dans la future rotation de leur ville. Un regard différent peut alors être porté par les habitants sur leur propre espace de vie. Sans jamais délaisser l'interprétation de textes contemporains, la cartographie et le monde des cartes s'invitent dans mon univers de création sans que je sache encore comment les utiliser.

Je décide de porter et monter *l'Equipe du 9 janvier, match corps/texte pour terrain de sport*. Je suis plusieurs équipes de sport amateur sur un territoire du Val de Drôme. Je travaille avec eux sous forme d'ateliers et en parallèle, j'écris une partition corps/texte pour trois interprètes : deux joueurs et un arbitre. La pièce se réalise sur terrain de sport avec la participation d'une équipe de sport amateur sur chaque représentation. Le travail avec les sportifs est long et compliqué, surtout pour maintenir leur intérêt pour le projet. Je manque d'outils et de méthode. Le texte choisi pour la pièce est une suite d'articles du quotidien sportif *l'Equipe* retravaillés sur la base d'un jeu oulipien sous la plume de David Coutaz-Replan. Nous avons joué cette proposition sept fois avec sept équipes sportives différentes, sur sept terrains. L'expérience est pleinement riche. Néanmoins je réalise que pour porter une création, notamment en espace public, il me faut plus d'expérience et d'outils. Par ailleurs je veux savoir qui je suis en tant qu'auteure, comprendre mes gestes artistiques et comment je peux les expliquer et mettre cette compréhension à l'œuvre pour de futures créations. Pour cet ensemble de raisons je décide d'intégrer la FAI-AR pour y développer des écritures dans l'espace public.

L'espace public est le lieu de mes premières expériences et laboratoires. C'est un espace gratuit, accessible à toute heure. Mes premières recherches se font dans la rue. A travers des propositions de travail je teste mes outils dans ce nouvel espace de représentation. Les expériences, les intérêts et désirs se succèdent. Je souhaite trouver des écritures qui me sont plus proches pour les mettre en jeu dans cet espace. « *Le concept d'espace public est (…) à la fois un concept d'urbanisme et d'aménagement, et un concept de philosophie et de sociologie politique. Il est donc à la fois une réalité effective, concrète, et une métaphore. Si on prend le concept dans la perspective qui est aujourd'hui la plus commune, c'est-à-dire celle de l'aménagement et de la transformation des cadres de la vie collective, l'espace public c'est surtout l'espace du public. C'est un espace qui est ouvert à la fréquentation et à l'usage, libres mais règlementés, de tout un chacun. Par contre, si l'on prend le concept du point de vue de la philosophie politique, l'espace public est avant tout une métaphore, la métaphore d'une forme d'action collective et de*

*lien politique, qui d'ailleurs n'est pas toujours règlementée par l'Etat. Cette forme d'action n'a pas nécessairement une apparence spatialisée, et donc on peut se demander pourquoi on fait appel dans ce cas à une métaphore spatiale.*[1]*»* Ces mots de Jean-Marc Besse soulignent avec justesse la variété de mes moteurs pour choisir l'espace public comme lieu de création et de représentation. C'est dans le désir de créer dans l'espace du public où peut naître une forme d'action collective et politique que je fais ce choix. Les dernières créations du Groupe ToNNe sont révélatrices, pour moi, du désir de développer mon écriture dans l'espace public. Avec *AE – Les Années*, *traversée de l'œuvre de Annie Ernaux* – une déambulation à textes - je trouve en quoi l'espace public peut être pour moi le support et le média d'une attention à l'autre et du vivre ensemble, le lieu d'une possible parole déjà politique dans le fait qu'elle se produise, justement, dans l'espace du public.

La note d'intention de création pour la FAI-AR s'appelle *traduire*. Traduire est une opération qui s'impose, qui répond à un besoin. Mon premier métier est coordinatrice trilingue. Mes missions sont alors de trouver et mettre en œuvre des moyens permettant aux personnes de se comprendre. La première barrière à dépasser est celle de la langue. Je parle deux langues étrangères. Mon travail commence, le plus souvent, par retranscrire un message dans une autre langue. Pourtant, traduire ne se limite à pas à passer d'une langue à une autre. Traduire c'est autre chose, c'est « dire à travers ». Cela nécessite de comprendre profondément, de faire l'expérience du sens, de comprendre avant les mots, de saisir la sensation et le sens avant qu'il ne soit exprimé et *re-dire* en adressant le message à un individu ou un groupe qui n'a pas les mêmes codes. Comme le dit l'adage « *Traduttore, Traditore*"[2], *re-dire* pour d'autres codes suppose qu'on y mette une part de soi. On traduit en laissant une trace, parce qu'on comprend avec soi et on exprime avec soi, même quand on veut être le plus fidèle que possible à l'auteur. La philosophe et traductrice Barbara Cassin[3] s'exprime ainsi : « *Ce qui m'intéresse, c'est de*

[1] Jean-Marc Besse. L'espace public: espace politique et paysage familier. Rencontres de l'espace public, Lille Métropole Communauté Urbaine, Dec 2006, Lille, France. <halshs-00191977>
[2] De l'italien : traducteur, traitre
[3] Barbara Cassin, Interview, Revue Geste #4, Association Gestuelle, Paris, 2004

*comprendre comment parle une langue dans sa différence avec les autres langues. Et ce « comment parle », c'est en rapport avec la performance, c'est-à-dire avec le type de monde qu'elle produit.* » Donc, une traduction se signe comme une œuvre. Cela ne veut pas dire que ça supplante l'œuvre, cela témoigne simplement du fait que l'opération de traduction porte en elle une vision du monde. Comprendre avant les mots et *re-dire,* porter son attention à qui va l'entendre, donner accès à cette expérience du sens d'avant les mots, établit un rapport au monde. Barbara Cassin conclue : « *Une langue, en effet n'est pas seulement un moyen de communication. Une langue ce sont des auteurs et des œuvres, ce que les romantiques allemands appelaient une vision du monde* »[4].

Si pour traduire il s'impose de comprendre avant les mots, alors il devient possible de traduire autre chose que des mots. Je suis auteure dans l'espace public. Je veux traduire des espaces. Je veux les comprendre dans leurs expériences et leurs projets, leurs matières et leurs circulations et les *re-dire* pour un public. Comment « traduire » peut-être une réponse à mon écriture dans l'espace public ? C'est ce que j'explore à travers la recherche et les chantiers de création pour *au bord de, mouvement d'exil improvisé,* présenté à l'issu du cursus de la FAI-AR en mars 2017.

Auteure, comédienne et metteuse en scène, je m'affirme à travers un propos poétique. Je manifeste un souci pour le monde qui me porte. Je m'approprie l'espace public comme un espace citoyen où je pose des questions. Je les mets en mots, en volume et en perspective. Je crée des échos et des contrepoints. Je veux *traduire* les espaces pour comprendre comment nous les habitons. Ainsi, *au bord de* est une invitation à s'interroger sur nos positionnements individuels face aux vagues migratoires actuelles. J'explore le lieu de basculement entre indifférence et hospitalité. Avec le public j'habite cette frontière le temps de la représentation. Je veux donner à voir de manière vivante une carte qui rend compte des déplacements, des arrêts et blocages. Je veux mettre en perspective ces mouvements face à un certain

---

Propos recueillis par Nicolas Millet et Pierre-Étienne Schmit

[4] Entretiens avec Barbara Cassin, revue Vacarme 67, printemps 2014

immobilisme. *au bord de* est une forme théâtrale composée d'un maillage de textes (improvisés, écrits, enregistrés, parlés), de mouvements (acrobatiques, dansés, improvisés), de sons de guitare électrique et d'installation plastique (accumulation d'objets : chaussures). C'est une superposition d'événements absurdes et poétiques, une expérience de l'attente et du basculement. La méthode de travail part du lieu de représentation, pour le traduire. On commence par chercher les passages, les échelles, les points de fuite, les frontières visibles et sensibles, puis on travaille sur les volumes, les changements de points de vue et de distance entre le public et les interprètes.[5]

La traduction comme geste artistique est-elle possiblement réalisable dans et pour l'espace public ? Pour y répondre, à travers la création *au bord de*, j'examinerai des notions sous-jacentes à mes explorations. Tout d'abord, l'éthique du *care* à partir de laquelle j'analyserai nos postures de travail, ensuite l'appréhension du concept de frontière et sa confrontation à des réalités de terrain. Cela m'amènera à exposer mes outils, d'abord ceux de la recherche documentaire de terrain, puis ceux de la recherche de matériaux, de protocoles et de motifs applicables à l'œuvre. Je présenterai ensuite la restitution des étapes de travail de la création *au bord de* (sortie de chantier en Mars 2017). Après, je procèderai à une analyse de cette tentative performée pour un public. Enfin, je proposerai un bilan de la recherche de partenaires liée au développement de cette forme. Cela me conduira à formuler mon inscription dans le réseau professionnel et mes perspectives artistiques.

[5] Dans leur postface au recueil des principaux écrits d'Antoine Vitez, Danièle Sallenave et Georges Banu proposent la notion de « traduction généralisée » pour dire l'unité d'entreprise d'Antoine Vitez : *« Ecrire, traduire, jouer, mettre en scène relèvent d'une pensée unique, fondée sur l'activité même de traduire, c'est à dire sur la capacité, la nécessité et la joie d'inventer sans trêve des équivalents possibles : dans la langue et entre les langues, dans le corps et entre les corps, entre les âges, entre un sexe et l'autre.* » Antoine Vitez, le devoir de traduire, Acte Sud Papier, Collection Apprendre, Paris, 2017

# I. A LA RECHERCHE DE L'ETHIQUE DU TRADUCTEUR

## 1. LA THEORIE DU CARE

### 1) De l'éthique du traducteur

Il y a une intuition éthique dans le choix de créer dans et pour l'espace public avec le geste de traduire. L'éthique peut s'envisager actuellement plus comme une force questionnante que comme un savoir moralisateur plus antérieur. L'éthique est porteuse de valeurs qui obligent l'individu et le collectif à réinterroger le sens de leur conduite et de leur responsabilité. En ce sens, la création *au bord de* cherche à être une force questionnante et tend à intégrer dans son processus de création une interrogation sur nos conduites et responsabilités en tant qu'artistes dans l'espace public.

Aussi, la recherche de mon geste artistique est mue par une *« attention active et responsable au bien-être de l'autre »* (Layla Raïd, p. 285)[6]*,* en référence à la théorie philosophique du *care.* Joan Tronto la définit comme suit : une « *Activité caractéristique de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans le but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nos personnes et notre environnement, tout ce que nous cherchons à relier en un réseau complexe en soutien à la vie* »[7]

La mise en application d'une attention aux corps s'opèrera à plusieurs niveaux. Un niveau d'observation des corps entre eux et par rapport aux

[6] Le souci des autres. Éthique et politique du care,*Patricia Paperman, Sandra Laugier* (dir.), nouvelle édition augmentée, Paris, EHESS, coll. « Raisons pratiques », 2011.
[7] Joan Tronto, *Un Monde vulnérable. Pour une politique du care*, Editions La Découverte, 2009, p. 13 et 143 dans Zielinski Agata, « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », *Études*, 2010/12 (Tome 413), p. 631-641. URL : http://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm

espaces (volumes/lignes) dans leurs positionnements, distances et qualités de présence. Puis avec le corps comme outil d'expérimentation. J'entends par là que très vite les sessions de recherche de traduction d'espace nous invitent à ressentir le lieu par le corps. L'expérience a pour premier objectif de répertorier les sensations et les informations directement appréhendables par le corps : ce que l'on voit, ce que l'on entend, ce que l'on sent, ce que l'on ressent. Il devient intéressant progressivement de s'imprégner du lieu par différents points de départ. Commencer par écouter ou ressentir, masquant la perception de certains sens permet d'appréhender le lieu différemment. Enfin le corps sera un des transmetteurs de la traduction par sa présence dans l'espace et son positionnement, par le mouvement et la parole lors de la restitution.

L'architecte et artiste viennois Friedensreich Hunterwasser propose une vision de l'homme en cinq peaux : l'épiderme, le vêtement, le domicile, l'identité, l'environnement social et enfin, l'humanité et son environnement (la terre)[8]. Non seulement cela entre en écho avec la posture éthique du *care*, mais il y à aussi, pour moi, ici, un début de réponse, une grille de lecture. Il commence à s'établir un dialogue entre les frontières : celles des corps, des identités et des espaces. Ce dialogue tend à me donner des pistes pour comprendre les espaces et leurs résistances. De fait, c'est par une immersion dans l'intimité de la ville, et du paysage, dans l'intimité des mots, dans l'intimité des corps comme dans l'intimité d'une langue qu'il faut entrer pour trouver, ressentir et comprendre les changements de statuts, les passages de caps, les transformations de l'évolution d'un individu dans un espace donné. C'est par cette intimité que notre geste de traduction révèle la nécessité, pour que l'œuvre s'invente, d'exister dans un nouveau langage. J'entends par là utiliser des médias artistiques (le corps, le costume, le texte, l'installation plastique, la musique) pour dire l'espace. Il me faut alors chercher la nature de cette intimité, de cette proximité ou la produire.

[8] Le peintre roi aux cinq peaux, Pierre Restany, Editions Taschen, Paris, Octobre 2003

Occuper un espace public avec des corps en mouvements dévoile mon désir de « mobiliser » avec ses résonances politique, citoyenne et contestataire comme le dirait Jordi Colomer[9] dans « un acte gratuit, mais déterminé ». Est-ce que créer dans l'espace public peut être mis en œuvre par une écriture qui prend en compte la dimension sociale de l'espace ? Comment, pour s'inscrire dans une posture éthique de *care,* pouvons-nous traiter chaque lieu dans sa singularité du point de vue urbanistique et social ? «*Comme un chat retombe toujours sur ses pattes, la gestion de l'incertitude est un mode de survie en milieu populaire. Apparemment instinctif et minimaliste, c'est pourtant un travail de la culture qui s'appuie sur les contingences humaines, un contexte social que l'on ne maîtrise généralement pas, un ensemble d'interactions plus ou moins aléatoires se confrontant à l'altérité, une « esthétique du chaos » traduisant l'absence de déterminisme, mais d'où peuvent naître des forces contestataires. Cette culture de l'incertitude s'oppose d'une certaine façon à la culture sécuritaire qui opère par fermeture de l'espace. L'innovation sociale dont nous avons tant besoin pour répondre aux problèmes socio-économiques naît, comme toutes les formes d'innovation, de rencontres hasardeuses, jamais d'une logique de contrôle.*[10]» J'ai l'intuition que le concept de « gestion de l'incertitude » comme « mode de survie en milieu populaire » peut être une réponse dans la manière dont je porte mon attention aux lieux. D'abord parce que cela m'intéresse de réaliser des créations dans les milieux populaires, mais aussi parce que cette potentielle force contestataire interroge la fermeture/ouverture d'espace et par extension de frontière. Traduire devient alors une plongée dans l'incertitude, par le choix des lieux comme par la manière d'aborder les espaces dans leur nature sociale plurielle.

L'attention aux personnes, se réalise par notre présence sur le lieu de recherche et de restitution par des rencontres avec les habitants et usagés de

[9] Dans nombre de ses installations vidéo où l'architecture et la ville contemporaine apparaissent comme une toile de fond fictive, Jordi Colomer s'interroge sur la façon dont l'urbanisme influence le comportement humain et explore ainsi l'omniprésence et les inconvénients du modernisme dans le paysage urbain.

[10] Hugues Bazin « Art du bricolage, bricoleurs d'art » in Les cahiers d'Artes « L'art à l'épreuve du social », Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, pp 95-113. La prise en compte de l'aléatoire dans une culture de l'incertitude.

manière directe ou à travers des structures d'action locales identifiées. Elle se réalise également par l'attention aux interprètes comme individu dans le processus de travail et la vie qui entoure ces temps de travail. Elle se déploie aussi fortement à travers les temps partagés avec les individus en situation de migration. Traduire est une expérience de l'humain pour l'humain. Aussi de l'institution à l'habitant et des interprètes aux spectateurs c'est à travers ces moyens humains que l'opération se produit. A nous maintenant de trouver comment les mettre à l'œuvre.

Dans la démarche de traduire un espace, la prise en compte de l'environnement s'opère à travers un dialogue avec l'espace dans lequel se réalise la pièce. Pour Virginia Woolf traduire c'est penser le monde : « *Les mots n'aiment pas que l'on débatte de leur pureté ou impureté (…). Ils croient qu'un mot est aussi bon qu'un autre ; que les mots mal-élevés sont aussi bons que les mots bien-élevés, les mots incultes que les mots cultivés, il n'y a ni rang ni titre dans leur société. (…) Bref, ils détestent tout ce qui les enferme dans une seule définition, ou les limite à une seule attitude car il est dans leur nature de changer.* »[11] Je souhaite aborder les espaces, comme Virginia Woolf aborde ici les mots. Essayer le geste de traduire dans une dialectique des espaces. Entamer un dialogue avec les lieux comme avec des mots. L'attention aux espaces et aux paysages rentre alors en écho avec le *Manifeste du tiers paysage*[12] de Gilles Clément qui tend à répertorier ce qui se tient en marge ou ce qui est délaissé comme une richesse. Mon attention se porte alors sur des lieux à la marge de la ville, à la recherche de contenus incertains à traduire.

## 2) L'accueil du sens comme mouvement

Nous avons entamé l'écriture de la création *au bord de*, *mouvement d'exil improvisé* en posant l'hypothèse que le geste artistique de traduire peut rendre lisible autrement et permet de dire à travers les lieux un rapport au

[11] France Culture, émission du 14.08.2017Avoir raison avec Virginia Woolf par Geneviève Brisac
[12] Manifeste du tiers paysage, Gilles Clément, Editions du commun, Cesson-Sevigné avril 2016

monde. Interprète comme spectateur, humains dans un contexte spatial : où place-t-on notre humanité ? Quels espaces de réflexion et de ressenti aménage-t-on dans les espaces fonctionnels et dysfonctionnels que nous traversons au quotidien ? S'arrêter et traduire pour soi l'endroit où l'on se trouve nous permet-il de changer notre rapport à l'autre vers plus d'hospitalité[13] ? Dans le processus artistique de traduire, la notion d'accueil se révèle centrale. Comment accueille-t-on et comment est-on accueilli soit par le sens, soit par les lieux, soit par les individus ?

« *La traduction est, disais-je, la pointe ultime de la fixion*[14]*. Lorsque j'ai tenté une édition-traduction du Poème (Parménide, Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être ?, Seuil, Points-bilingues, 1998), j'aurais voulu – mais sans y parvenir, faute, entre autres, de modélisation adéquate proposable sur un support papier – dresser pour chaque séquence le tableau des alternatives sémantiques et syntaxiques qui s'emboîtent les unes dans les autres ; il faudrait pouvoir matérialiser comme un calcul cette ouverture des possibles, avec ses compossibles, au sens leibnizien, et ses voies qui se ferment dès que certaines interprétations, possibles à l'étape précédente de la séquence discursive temporellement énoncée (c'est cela que signifie « dis-cursivité »), sont rendues impraticables par le mot suivant. Une traduction serait ainsi de l'ordre de l'arborescence plutôt que de la ligne.* »[15] La pluralité des sens créée ici un désir de modélisation ou de représentation graphique. L'opération de traduction propose de se laisser immerger dans la pluralité des sens. La première lecture n'est pas suffisante. Il faut reprendre, ajouter à la compréhension de la lecture des informations connexes. Accepter tous les

---

[13] Provient du verbe racine *hostire*, en latin. Le verbe a donné *hostimentum*, "compensation", *hostia*, "la victime", dans le sens de "victime destinée à compenser la colère de dieux" et…"hostie". Il donne aussi *hostes,* racine de "ennemi", et tout la chaîne des hostilités. Après 1500 ans d'usages et de glissements de sens dans la chaîne du verbe *hostire*, nous sommes passés de "égaliser/compenser" à "antagoniser", et aujourd'hui ces sens, si diamétralement opposés, dessinent notre "ennemi intérieur" fantasmé, nos barbares, pour qui nous oublions les usages de *hostire*. L'hôte et l'ennemi ont donc pour origine une commune et importante notion, celle de compensation, de traitement d'égal à égal, acte qui vise à aplanir le statut, a priori hostile, de l'hôte accueilli. D'après La Violence et le Sacré, Essai d'anthropologie, René Girard, 1972

[14] « Le nom le plus adéquat pour cette série d'opérations est *fixion*, avec le *x* lacanien, pour souligner que le fait est une fabrication, le *factum* un *fictum* que l'on décide de fixer. »

[15] Barbara Cassin, Relativité de la traduction et relativisme, Collège de France, 2010 http://books.openedition.org/cdf/1449?lang=fr#notes

sens, se laisser traverser par eux, puis faire le tri, choisir. En miroir, l'expérience à proposer au public est peut-être l'immersion au cœur d'une superposition d'images poétiques. J'entends par là un procédé dramatique non narratif. Certaines actions coexistent sans lien apparent. C'est par l'expérience de cette coexistence que le sens apparaît et il peut être différent pour chacun. Il s'agit de faire entrer les spectateurs en *poésie*, soit dans une grande disponibilité de perception. Les médias utilisés pour faire vivre cette expérience aux spectateurs devront être complémentaires et répondre chacun à l'exigence de la traduction. Je souhaite rendre sensible la singularité des lieux, des flux, des usages des endroits dans lesquels la pièce prend place. L'idée essentielle tient à mettre en place des outils ou des dispositifs pour rendre accessible et permettre au public d'être touché. Comment faire éprouver cette sensation de basculement : ce moment où on se laisse envahir, où son propre univers s'élargit, où il est lui-même traversé, ce moment où l'on comprend ?

« *Tant de passages d'une langue à une autre, de traversées d'un pays à l'autre, voire tant de promesses de rivages renouvelés, donnent à voir des territoires sensibles que nous pourrions arpenter en nomades aguerris : traduire le poème, la prose, ou transposer l'expérience vivante de « l'amour [qui] serait dans l'absence d'un être et la présence de sa voix », c'est parvenir à transfigurer un mouvement susceptible de se reproduire : « Je circule entre les mots qui s'évadent des langues et des heures.* »[16] »[17]

Dans la traduction il y a une notion de mouvement. Ses origines latines viennent du verbe *traducere* « conduire au-delà, faire passer, traverser, faire passer d'un point à un autre » lui même composé de *trans* « au-delà-de, par delà » et *ducere* « conduire, mener »[18]. J'en comprends que traduire c'est aller de l'un à l'autre, passer au travers, aller vers. Je dois donc chercher le mouvement, la traversée, le passage. Pour tenter de comprendre plus avant

[16] Shoshana Rappaport-Jaccottet, article « venir au monde en exil » sur le site : en attendant nadeau : www.en-attendant-nadeau.fr
[17] Silvia Baron Supervielle *Chant d'amour et de séparation*. Collection Blanche, Gallimard, Paris, 2017
[18] Sources site cntrl : http://cnrtl.fr/definition/traduire

où peuvent se situer les passages dans un espace je commence à répertorier les passages urbains : passages piétons, trottoirs, chaussées, les seuils qui démarquent le dedans du dehors. En faisant cette collecte la notion de frontière apparaît centrale. C'est une clé de compréhension importante. Quelque soit l'espace à traduire, ce qu'il contient est complexe. Il se subdivise et ses parties font alors émerger des frontières. Frontières que l'on peut parfois traverser. Je change d'échelle et prend le concept de frontière dans un cadre plus vaste que celui de la seule étude d'un espace donné. Comprendre les frontières administratives me permettrait-il de comprendre les espaces et leur fonctionnement ? Serait-ce un moyen d'accéder aux sens contenus dans les lieux ? Ma recherche s'oriente alors sur un questionnement transversal sur les mouvements de la migration contemporaine et les passages de frontières aujourd'hui.

## 3) Pour une exploration des frontières

« *La frontière ne fait pas que se montrer, elle regarde, enregistre, elle produit de l'image et du signe, elle envoie et reçoit de l'information. Elle n'est pas seulement un objet de représentation mais aussi un élément structurant d'un système complexe de production des représentations. La question est alors de ce qui est, mais aussi de ce qu'on voit et de ce qu'on ne voit pas, de ce qui apparaît et de ce qui n'apparaît pas. (…) La frontière pose directement une question d'identité qui ne s'arrête pas seulement à l'espace géographique des Etats et à la nationalité, mais qui accompagne et détermine le statut des personnes dans toute leur existence comme individus.*[19]*" Cette attention aux frontières comme une « expérience de soi et des autres* » me pousse à explorer l'identité, et les identités. Comment se constitue-t-on des identités à partir des espaces géographiques que ce soit ceux où l'on se trouve ou ceux d'où l'on vient ? Comment les passages de frontières font basculer les statuts des individus ? Y-a-t-il un intérêt à comprendre les individus dans leur identités géographiques ? Qu'est-ce que cela induit de notre compréhension du monde et de nos possibilités à vivre ensemble ?

[19] Jean Cristofol, L'art aux frontières, Conférence (Borders Régions In Transition) à Fukuoka, Japon. 2012

Penser les frontières comme lieux d'usages, endroits de tous les jours, et les traverser, les franchir, cela revient à traduire au-delà de la frontière, le lien qui unit ceux qui en sont de part et d'autre en révélant les passages et les traversées : les lieux où l'on se rencontre. « *Démocratiser les frontières ne signifie pas les supprimer ou oublier l'importance que revêt le sens d'un « chez-soi » pour des citoyens. Il s'agit plutôt d'accélérer ce que Seyla Benhabib appelle les « itérations démocratiques », à savoir des ensembles de processus délibératifs sans cesse à refaire, par lesquels les valeurs et les normes universelles sont incluses dans les cultures et les législations nationales. Les étrangers doivent pouvoir participer au pouvoir qui les gouverne et l'émigration doit être pensée avec l'immigration sans la dissymétrie du droit international contemporain. Parce que « la Terre est ronde », professait Kant, parce que « le temps du monde fini commence », écrivait Valéry, il est urgent de ne pas laisser ce mot d'hospitalité à ce qu'il est, un simple mot. Si la théorie politique est au premier chef une étude descriptive et normative du vivre ensemble, l'hospitalité devrait en être son objet exemplaire.* [20]» Traduire un lieu, en rendre visible les frontières et les passages manifestent le rapport aux individus, à leur relation à l'identité ou aux identités, leur relation au « chez-soi » et la distance de ce « chez-soi » là. Cela donne à voir le déplacement et l'exil confronté aux manifestations d'hospitalité comme d'hostilité.

« *L'hospitalité n'est pas un choix, une décision, c'est une loi, celle qui ouvre la possibilité de l'accueil. L'accueil ne se fait pas à partir d'un chez-soi déjà établi, mais à partir d'un "oui" de l'autre qui n'est pas acquis, mais promis. C'est ce "oui" de l'autre, pré-originel (une arkhè d'avant même le commencement), qui ouvre la possibilité d'un "oui" à l'autre - d'un accueil hospitalier. Le sujet ne peut répondre qu'à un autre qui l'aura déjà accueilli. Cet accueil est irréductible, sans cause :* il faut commencer par répondre. [21] »

---

[20] Le temps du monde fini : Pour une géopolitique de l'hospitalité Benjamin Boudou ,*Les Cahiers du CERIUM,* Novembre 2010

[21] Pierre Delain - "Les mots de Jacques Derrida", Ed : Guilgal, 2004-2017, Page créée le 1er avril 2006

Comment accueille-t-on chez nous et comment j'accueille chez moi ? Je me demande si l'intimité que je cherche peut trouver sa réponse dans l'hospitalité. Si je transpose la question d'hospitalité à l'espace, je me demande : qu'est-ce qui m'accueille ? Une porte, une fenêtre, une place, un jardin, un chemin ? Qu'est-ce qui me repousse ou m'arrête ? Une barrière, un grillage, un stop ou un feu de circulation ? Par ces observations je donne un contexte pratique au questionnement.

# 2. LA RECHERCHE DOCUMENTAIRE

## 1) Un campement

J'ai grandi avec l'idéal de la Communauté Européenne (qu'on a prit soin de nous présenter à l'école dès mes plus jeunes années) et l'expansion des entreprises à l'international, qui promettait à la France un développement exponentiel de sa croissance pour les années à venir. Sont arrivés Internet et l'hyper connexion promise pour le bonheur et l'épanouissement de chacun. Je me suis toujours sentie de mon temps me coulant avec frénésie dans l'accélération des marchés et des communications. 2002 Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'intérieur, annonce la fermeture de Sangatte. Je vois les images à la télévision. Se dessine pour moi à partir de ce jour un nouveau visage de la migration. Les images que je vois à la télé avec effroi me font prendre conscience d'une réalité que je ne percevais que de loin. J'avais toujours entendu parler des immigrés et des émigrés (sans jamais vraiment me souvenir de qui était qui et de ce que recouvraient ces mots). J'avais toujours vécu avec eux, sans avoir à me préoccuper de leurs itinéraires. J'avais lu *Le Gône de Chaaba* d'Azouz Begag, comme tout bon lyonnais. Ce qu'il y avait dans ce livre appartenait, pour moi, à une autre époque. Jamais je ne m'étais rendu à l'évidence d'une histoire qui ne s'était jamais interrompue et qui n'avait que peu changée de visage.

Dans le cadre de la formation je choisis de démarcher des artistes écrivant depuis la *Jungle* à Calais. J'y suis allée en mars 2016. Je voulais comprendre l'enjeu de cette frontière avec l'Angleterre, son imperméabilité. J'avais besoin de me rendre dans ce chez moi que j'avais du mal à reconnaître comme étant mien. En France communément, je me sens chez moi, je connais la langue, la culture, les fonctionnements. Je reconnais les odeurs, les accents. Je connais les prix et les formules de politesse. Cet ensemble de facteurs me fait me sentir chez moi. Dans la *Jungle* à Calais il y a tellement de langues que je ne parviens pas à identifier. Il y a aussi des hommes avec des morphologies très différentes entres elles. Il y a un brouhaha ambiant avec des musiques entremêlées. La précarité trouve son fonctionnement, son confort, ses avantages et ses complicités assez naturellement. Ca me perturbe. Je ne saurais pas dire pourquoi. Peut-être que la sensation d'acceptation de cette situation me dérange ? Tout se passe dans la *Main Street* entre les cabanes de fortune et les bouteilles de gaz empilées. Je ne sais pas si je suis à ma place. D'ailleurs, je ne sais pas où je suis.

« *Dans son ouvrage, Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, M. Augé considère que : « les camps sont des espaces de transit et des parenthèses temporelles où le déficit de sociabilité et l'anonymat sont la règle », et constituent, en tant que tels, des « non-lieux*[22]*». Cette assertion est remise en cause par L. Cambrézy dans la mesure où les camps s'éloignent de la définition du non-lieu proposée par M. Augé. Selon celle-ci les non-lieux constituent des nœuds de la mondialisation, des articulations dont la fonction première est de concourir à la mobilité mondiale. Or, pour L. Cambrézy les camps apparaissent bien plus en marge de la mondialisation qu'en son cœur. Et, par ailleurs : « c'est autant la fonction que la charge symbolique d'un camp de réfugiés qui en font un lieu aussi prégnant.» De plus, contrairement aux non-lieux qui pour un même type –par exemple les chambres des grands hôtels– présentent des formes similaires les camps de réfugiés de par le monde sont aussi divers que le sont les populations qu'ils*

[22] AUGE M. (1992). Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Le Seuil, Paris.

*accueillent. Malgré des caractères communs –pas aussi nombreux que le sens commun ne le laisse penser–, chaque camp est différent d'un autre*. [23]»

## 2) L'immersion dans la *Jungle* à Calais

C'est un espace bouleversant, une ville-monde. Je m'assois dans une *kitchen* et relève les gestes qui témoignent du soin pour soi, de l'allure. J'observe du coin de l'œil un miroir à l'entrée où les hommes observent la conformité de leur coiffure, s'observent les dents et se sourient avant de quitter l'image dans le miroir. J'accompagne l'équipe de Sébastien Thierry du P.E.R.O.U. Je leur propose de faire des interviews d'objets ne voulant pas être dans une démarche volontaire envers les individus qui se trouvaient alors dans la *Jungle*. Les rencontres se font sans nécessité, sans préméditation. Quand je suis seule je collecte les sons et les qualités de silence. On entend le vrombissement permanent des autoroutes, lointain et couvert par les musiques qui s'échappent des postes. Ensuite, j'ai participé à des déménagements. Cela peut paraître fou et pourtant, nous sommes restés des journées entières mobilisés dessus. La zone Sud du campement était en cours de démantèlement alors les gens partaient pour la zone Nord. Les habitations ou *shelters* étaient constituées d'un ensemble de planches de bois et palettes constituant de petites cabanes de 4 à 6 $m^2$ dans lesquelles plusieurs personnes cohabitaient. Nous les avons transportées sur des remorques improvisées. L'importance du « chez-soi » et l'attachement lié à ce qui peut figurer les résidus d'une l'intimité me touchent.

Ensuite, je passe du temps avec la photographe Adel Tincelin. Ensemble nous faisons à pied le trajet qui mène de la gare de Calais à la *Jungle* et de la gare de Dunkerque au campement de Grande Synthe. Adel a développé tout un travail photographique autour des campements : « Habité(e)(s) ». Elle photographie essentiellement des lieux de vie et habitations sans leurs occupants. Ensemble, nous tentons de comprendre l'urbanisme des zones

[23] Julien Dedenis, Anthropologie de l'espace des migrants : le camps de réfugiés, A l'intersection de la géographie et de l'anthropologie, Séminaire du 14 juin 2007 Ailleurs, Université de Rouen

périphériques des petites villes comme Calais et Dunkerque, ce que ça nous raconte de notre hospitalité potentielle. Nous constatons l'abandon dont ces villes sont témoins, et la coexistence difficile et douloureuse de ces espaces avec des campements de migrants. Ce sont à première vue des zones pavillonnaires dortoirs assez délaissées. On y croise peu de personnes (la proximité des campements peut en être une explication). Le Nord-Pas-de-Calais a été abandonné par les industries, et le tourisme peine à s'y développer (ceci étant renforcé par la présence des campements). On photographie l'empreinte du temps d'un urbanisme essentiellement fonctionnel et peu relationnel.

## 3) Un engagement citoyen

Plus tard je retournerai dans la *Jungle* aux côtés de Nadége Prugnard. Je développerai prochainement cette partie. Ce fut une expérience forte à la suite de laquelle je suis revenue chargée de questions, de contradictions et de préoccupations. J'ai décidé de faire l'expérience de l'hospitalité. Nous avons décidé d'accueillir des personnes chez nous, à Marseille. Une décision lourde, concertée et pourtant rapide, conséquence d'enthousiasmes et de colères collectives et communicatives après l'annonce du démantèlement imminent de la *Jungle*. Comme dirait Natyot[24] « *Ca ne va pas de soi l'audace*.» Choisir de traduire avec une attention à l'éthique me pousse à cette réciprocité de l'accueil. Quand il y a une expérience d'accueil : par exemple quand je suis accueillie dans la *Jungle* à Calais, je renverse l'expérience par l'accueil de migrants chez moi. Désobéir aux lois que l'on désapprouve, faire le choix de l'hospitalité, passer cette frontière de la légalité, se dépasser, aller au-delà des limites, est une expérience bouleversante. Six mois de vie, de quotidiens partagés à chercher les codes de cet accord. Prendre soin les uns des autres, de l'intimité des uns et des autres aussi. C'est un peu comme chercher une langue commune.

"*Au-delà du déracinement, l'exil provoque une multitude de bouleversements qui peuvent remettre en cause la place dans la famille, l'identité professionnelle ou les aspirations individuelles. Il faut alors chercher une*

[24] Natyot, poétesse contemporaine publiée chez Gros Texte

*cohérence à sa propre vie en dépit des évènements qui la font basculer.*[25]" Accompagner des individus en situation d'exil, des individus désorientés, épuisés, parfois malades m'impacte fortement. Je m'investis dans des associations de soutien aux migrants. Je donne quelques cours de français et de géographie. Je collecte des vêtements. On organise des concerts de soutien.

Comment partager de manière sensible mon expérience auprès des migrants et des associations de soutien sans exploiter les tragédies ? Sans instrumentaliser l'engagement et la détresse ? Aujourd'hui mon quotidien se partage entre création et engagement citoyen auprès des migrants : accompagnement dans les différentes institutions et dans les méandres administratifs, dans les démarches pour les soins, mais aussi des cours de français, des ateliers de géographie. Je suis artiste. Je l'ai choisi. J'ai choisi de m'exprimer par le poétique plutôt que par le militant. Néanmoins mon expression se concentre sur des questions politiques. C'est cet endroit de l'humain qui me touche. C'est ce qui me met en mouvement, ce qui m'oblige et m'invite à l'expression. Traduire devient alors manifester autant que rendre sensible. Pour m'exprimer sensiblement sur la question, j'ai besoin d'être en contact avec les individus, ce qui me pousse à amplifier largement mon engagement citoyen.

Ce que je vis et traverse dans mon quotidien, dans mon implication auprès des associations de soutien aux migrants ou dans ma présence dans la *Jungle* alors que cette ville-monde est encore verticale, c'est une expérience de la présence et de l'attente. J'ai la sensation de visiter le silence avec des guides. C'est l'exploration d'une suspension qui donne toute sa valeur au présent comme l'écrit Silvia Baron Supervielle : « *Nous voulions trouver un autre monde. Nous cherchions le vide au loin pour lui donner une apparence extraordinaire. Notre patrie ne s'est jamais fixée. Nous restons dans l'espace pour tenter de traduire des régions éloignées et des ombres séparées qui*

[25] Sophie Rétif, Sébastien Lumineau, EXILS, entretiens, oe editions, Rennes 2016

*gesticulent en silence même quand il fait nuit*[26] ». Je me demande comment transposer ce silence et tout ce qu'il contient.

## 4) Entre artiste et militant

L'endroit où je me sens la plus juste, c'est autour d'un feu, d'une bouteille de gaz ou autour d'un thé, quand chacun cesse de montrer son meilleur visage, le plus héroïque ou le plus tragique et qu'humblement nous faisons l'expérience collective d'être au bord du précipice, au bord du temps, dans l'instant de basculement qui prépare quelque chose : un départ, une installation, un coup de téléphone, un rendez-vous. Ce temps se mesure en cigarettes et en fonds de tasses imprégnées de sucre. Ce moment où nous arrêtons d'échanger sur le chemin qui nous amenés jusqu'ici, le moment où nous entamons le chemin qui nous reste à parcourir pour nous approcher, voire atteindre notre destination. Ce moment où nous sommes simplement là, dans nos bouleversements et nos interrogations. Cet entre-deux. C'est comme habiter une frontière. Comment transformer cette expérience artistiquement ? Comment donner à expérimenter ce qui ne se dit pas, ce qui ne se montre pas ? Comment partager la fragilité et la sincérité de ne pas savoir ? Comment raconter cette expérience comme une expérience commune ? Cette fragilité et sincérité du « ne pas savoir ce qu'est demain », le fait d'être traversée par des désirs et des aspirations immenses me révèle un commun. C'est dans ce creux où nous sommes semblables que tout me paraît se jouer pour la forme que j'entreprends de mettre en partage. Comment partage-t-on du silence et de l'invisible ? De la sincérité, de la fragilité et du commun ? Comment partager l'absence ? Est-ce en montrant les reliefs qui entourent ce creux, que je peux évoquer et signifier ce lieu de similitude ?

Ce qui me met en tension c'est l'inégalité et l'injustice de la liberté de circulation et d'installation. Quand je vois quelqu'un s'arrêter, ça m'arrête. Je m'arrête parce que je vois plein de mouvements dans ces arrêts et ça me

[26] *Chant d'amour et de séparation*. Collection Blanche, Gallimard, Paris, 2017

fascine. Ca révèle en moi des contradictions. Alors que je peux circuler, je suis témoin d'un mouvement arrêté, d'une circulation en cours mais suspendue, contrainte. Comment utiliser la sincérité de cette tension pour en faire une tension d'écriture ? Comment résoudre cette question une fois qu'elle est posée ? (alors que concrètement je n'ai aucune solution à apporter et que faire le constat de cette injustice est parfaitement insatisfaisant et ne fait pas œuvre). Comment transformer poétiquement cette tension ? Aujourd'hui, le trouble persiste entre mon engagement citoyen et le désir de produire un geste artistique qui n'instrumentalise pas. Comment trouver une articulation sincère et poétique dans mon geste artistique de *traduire* ?

L'acte artistique semble impossible face à l'amplitude et à la densité de la question. Dans *au bord de*, l'enjeu est alors de trouver l'échelle qui correspond à l'acte artistique plutôt qu'à l'acte politique. Je décide de confronter mes questions directement aux espaces dans lesquels je cherche et travaille. J'ai besoin pour répondre aux questions qui m'animent de me confronter à un espace particulier, de donner un contexte à ce questionnement. Dès le commencement du travail *in situ* à Marseille, il y a le désir de créer cette *« possibilité de restituer une valeur à l'ensemble des gestes et des états de personnes tenues jusqu'à présent dans l'ombre »* (Luca Pattaroni, p. 228)[27]

[27] i Clémence Bosselut, « Patricia Paperman, Sandra Laugier, éds., *Le souci des autres. Éthique et politique du care* », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 136 | octobre - décembre 2006, document 136-83, mis en ligne le 14 février 2007, consulté le 28 juin 2017. URL : http://assr.revues.org/4012

# II. VERS UNE DRAMATURGIE CARTOGRAPHIQUE

## 1. L'ELABORATION D'UNE DRAMATURGIE

### 1) La dramaturgie du papier

L'élaboration d'une dramaturgie adaptée à l'écriture de la pièce *au bord de* est un exercice qui me met en difficulté. Je pourrais d'abord croire que la solution se trouve dans le papier. Quand je pense liberté de circulation et d'installation, je pense aux papiers : carte d'identité, passeport, contrat de location, carte IGN avec des itinéraires, carte postale avec des nouvelles de là où on est à l'attention de ceux qui sont restés, papier qui notifie un rendez-vous à la préfecture, papier qui donne le droit de rester sur ce sol, papier sur lequel est le billet d'avion ou de train pour l'expulsion, papier sur lequel on griffonne un chemin pour se rendre quelque part, papier avec lequel on fabrique des bateaux etc. Cette interrogation était présente dans l'*Equipe du 9 janvier* (précédente création en tant qu'auteure).[28] Pour *au bord de* les questionnements sont différents. Je choisirai de parler du rapport au papier à travers plutôt que sous-tendre la dramaturgie avec cette notion. Il n'en reste néanmoins une piste intéressante à travers la cartographique qui semble plus à-même de sous-tendre l'écriture globale. Nous l'avons vu, la pluralité des sens créée un désir de modélisation graphique. En cela, traduire, en tant que forme questionnante, propose une cartographie. Il me reste à trouver une méthode.

Au cours d'une interrogation sur le rôle de la traduction d'un texte au théâtre, il apparaît que : « *la dramaturgie et la traduction opèrent dans l'espace du «*

[28] Le lien au papier, à la matière, au support mais aussi au contenu. Les réponses trouvées dans *l'Equipe du 9 janvier* étaient l'utilisation d'un texte issu d'un mode d'écriture oulipien à partir d'articles du journal sportif *l'Equipe*. Un ensemble absurde de mots qui racontent autre chose que l'article lui-même. J'avais proposé une solution scénographique en réalisant un journal géant, de 6m sur 6m, à partir d'une bâche agricole rugueuse recouverte d'images et d'articles du même journal.

*comment », celui de l'agencement du sens, de la composition du texte et des phrases, mais aussi dans l'histoire secrète de sa généalogie et de ses raisons. L'activité d'élucidation des zones d'ombre contextuelles qu'elles supposent (références culturelles ou historiques, choix de langues et archaïsmes, présence de patois ou d'expressions rares) ne peut se faire sans le respect des énigmes propres au texte. Comme le soulignait Guillermo Pisani, le travail d'analyse dramaturgique ne vise pas à résoudre toutes les questions posées par la pièce mais à bien les formuler*"[29] En cela la dramaturgie doit être une force questionnante. Cette posture et ses implications répondent aux préoccupations de la théorie du *care*. Comment, maintenant, intégrer cette force questionnante à l'écriture dramaturgique ?

## 2) La carte comme traducteur d'espace

A la lumière d'une conférence de Marie Reverdy[30], maître de conférence en dramaturgie appliquée, nous envisageons la dramaturgie comme une partition des tensions de l'œuvre. Différents types de tensions peuvent exister ou coexister et se répondre. La dramaturgie réfléchit à l'horizon d'attente produit par l'œuvre ainsi qu'à la temporalité qui s'y déploie. C'est d'une relation à l'espace, au spectateur et au temps dont il question. L'œuvre utilise des signes, les juxtapose. Le sens émerge alors des tensions créées à l'intérieur de l'œuvre, mais aussi, de la relation de l'œuvre avec l'espace et les spectateurs. Les tensions sont des surprises qui viennent déjouer le système d'attente. De là émerge la forme du récit. Cet ensemble d'éléments sera alors à même de produire du sens pour le spectateur. Je cherche une forme et une méthodologie pour appliquer cette réflexion à la cartographie.

Traduire des espaces, c'est ce que font les cartes quelles soient topographiques ou de métro. Pour m'aider à tenir mon axe, en décembre

[29] Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier, « Où commence la dramaturgie ? », Traduire [En ligne], 223 | 2010, mis en ligne le 10 février 2014, consulté le 21 mai 2014. URL : http://traduire.revues.org/297 ; DOI : 10.4000/ traduire.297

[30] La dramaturgie appliquée à l'espace public, La Chartreuse, Villeuve-lès-Avignon, Octobre 2016

2015, je demande à Till Roeskens[31] de devenir mon tuteur de création. Till est artiste cartographe. J'ai été particulièrement touchée par son film *Aïda*. Alors qu'il se trouve en Palestine, en territoire occupé, il propose aux habitants de prendre place devant une table. La table est recouverte d'un papier blanc et la caméra se trouve sous la table transparente. Le film dresse ainsi une série de portraits où l'on ne voit jamais les visages. On voit la pointe d'un crayon dessiner sur le papier une carte évolutive. On entend les voix de celles et ceux qui décrivent comment ils se déplacent dans leur ville pour leurs actions quotidiennes et comment leurs itinéraires se sont compliqués au fil du temps. Le procédé est simple, il documente la réalité de ces territoires occupés et donne en partage la vision d'une évolution à travers le temps. Comme le démontre la proposition de Till dans *Aïda*, une carte permet de donner une lecture des tensions. Est-ce que l'élaboration d'une carte me permettrait d'avoir un support à l'écriture dramaturgique de la pièce ? Cette écriture me permettrait-elle de composer dans une dialectique des espaces ?

Des précurseurs John Cage, Anna Halprin et plus récemment des chorégraphes comme Loïc Touzé[32] ou Boris Charmatz[33] utilisent la partition comme support de création. Ces partitions peuvent se développer par *score* ou *task*. Elles définissent une relation au temps (bien que ce soit réducteur quant à l'ensemble des réalisations opérées avec ces procédés). La carte est une manière de penser l'action en terme d'espace, comme le ferait un militaire ou un footballer qui regarde une vue plongeante d'une scène pour préparer son plan d'action. Ce qui prédomine n'est ni le temps, ni la sensation, ni la relation au public mais bien une relation à l'espace. Contrairement à une partition qui donne des repères en terme de temps, la carte donne des repères en terme d'espace. Ici, la réflexion porte essentiellement sur le modèle de la carte comme support dramaturgique et

[31] Artiste-Explorateur en géographie appliquée. Publication : A partir de quelques point dans l'espace, (Lauréat de la bourse Villa Medicis, 2013/2014), Aux Editions Al Dante, Marseille. Son film *Aïda Palestine*, a reçu le Grand Prix de la Compétition Française au FID Marseille 2009, le Prix spécial du Jury au Festival de Tétouan 2010 et le Premier Prix au festival Videoex de Zürich 2011

[32] *Love*, 2003

[33] *Flip Book* (2009) (à partir de la biographie en images de Merce Cunningham)

processus de création et non comme notation de l'existant, ou à suivre ; soit une manière de définir un certain nombre de paramètres qui permet de prendre des décisions. Il s'agira alors de donner corps à cette carte et d'en comprendre le fonctionnement de transposition. Quelles sont les modalités de transposition d'un espace dans un autre ?

### 3) L'élaboration d'une sémiotique urbaine

« *Une géographie physique urbaine ne saurait, épistémologiquement, que rejeter une problématique sémiotique de l'espace sauf à instaurer une première dialectisation. Dans un tel domaine, la sémiotique est nécessairement une dialectisation, c'est-à-dire un mode de rationalité qui permet de penser les contradictions et de les rendre opératoires. La dialectique de l'espace et du signe rend possible la saisie de l'espace par la catégorie de représentation : la boussole de la ville, ce qui permet une représentation ordonnée de l'espace de manière à s'orienter, c'est-à-dire à l'interpréter. Entre langage de l'identité et le code de l'orientation, c'est le travail d'une forme de cogito de l'habitant de la ville qui, pensant la dialectique de cette contradiction, instaure une première dynamique sémiotique de la ville : celle des signes du lieu. »*[34] *C'est exactement de cette dialectisation dont nous prenons acte, mais pas sans difficulté. Nous recherchons l'articulation des signes pour les rendre perceptibles. C'est une manière de faire converser les signes. Ceux des langues et ceux de l'espace urbain, de sa signalétique, de ses volumes, de ce qui est inscrit dans l'urbanisme et du signifiant contenu dans chacun de ces signifiés. Les flux, les fréquences sont également des signes, une partition de lecture des lieux. « Une langue, entre autres, n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé subsister* »[35].

Nous devons chercher la langue et l'écriture de l'espace de manière concrète, corporelle et dégager à partir de l'analyse pratique du lieu un ensemble de

[34] Les langages de la ville, Bernard Lamizet et Pascal Sanson, Editions Parenthèse, Collection EUpalinos, Paris, 1998
[35] Lacan in entretiens avec Barbara Cassin, revue Vacarme 67, printemps 2014

données : un répertoire. De ces informations récoltées, nourrir et compléter cet ensemble pour donner sens à un corpus de sensations et d'informations ordonnées et mises en relations entres elles. "*Je crois que ce qui est important est la construction d'une performance intitulée "mouvement d'exil improvisé" qui vise à travers des lieux de seuils / de transition / de passage... de dire l'enfermement à l'extérieur d'un lieu autre désirable - parce qu'en paix - et désiré parce que si longuement attendu, enfermement d'autant plus dur qu'ont été violentes les raisons de l'exil, exténuantes et atroces les conditions du chemin parcouru, que pour beaucoup d'entre eux, l'accueil de l'étranger est le fondement même de leur vie sociale, et qu'ils découvrent l'enfermement de ceux qui ne les accueillent pas.*[36]". Nous recherchons alors les contre-points internes du lieu, les hors-champs possibles, les lieux de négociation des seuils. Nous commencer à répertorier les lieux.

## 4) La définition d'un espace

Cette démarche va nous permettre de jouer sur les intensités avec les entrées et sorties, le rapport du corps aux hauteurs et aux distances, la sensation de plein et de vide. Nous cherchons par le corps, l'expérience de notre rapport aux espaces et notre jeu sur les densités. Où est-ce que l'espace nous signifie des contrastes ? Par quelles jeux pouvons-nous l'incarner ? Des notions d'oppositions apparaissent comme les rapports : seul/nombreux, intérieur/extérieur, statique/mouvement, sécurité/risque. A travailler et faire des recherches sur place, il devient assez vite évident que tout ce qui est transporté à travers transforme le statut du seuil et change la dimension et la signification du lieu. La qualité des corps ou des moteurs de mouvements est altérée par les changements de statuts. Nous tentons des explorations certaines mues par le squelette, d'autres par les muscles, les passages par la peau. C'est en ce sens que nous travaillons à rendre lisibles les passages et transformations. Nous choisissons les cadres pour les donner

[36] Extrait d'un échange de mails avec Etienne Léna, Architecte DPLG, Enseignant, Chercheur Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. Ce dialogue porte principalement sur la complexité du dehors - la Ville, dans la conception du dedans, situé dans cette épaisseur urbaine incertaine. Extrait de ce dialogue du 27 février 2017

à voir, puis les changer. Cette étude de l'espace dans ses fréquences, ses rythmes et ses contrastes nous invite à mettre les spectateurs en situation.

On trouve beaucoup de notions de circulation qui sont des codifications d'entrées/sorties/seuils, voies prioritaires/secondaires/sans issue. On passe des uns aux autres. Il devient évident que les lieux à traduire ne sont pas des lieux de résidence ou d'arrêt mais qu'ils sont lieux de passage. On les traverse. On peut s'y arrêter mais ils ont pour fonction d'être traversés. Si la traversée est impossible ou rendue difficile, elle raconte. Elle raconte de mon évidence à pouvoir aller partout ou presque. Cela nous donne à faire l'expérience de l'empêchement. La traversée (empêchée ou ralentie) raconte alors la frontière. Les frontières sont multiples et supposent toujours une complexité des rapports, un changement de statut. A l'abord d'une frontière on se sent plus que jamais investi d'une identité territoriale nous permettant ou non d'aller de l'autre côté, ou sinon de manière illégale. La clandestinité génère alors un rapport constant à la frontière quelle que soit la distance à laquelle on se trouve d'elle. Les contrôles d'identité sont alors pour le clandestin la manifestation d'une frontière mouvante faisant vaciller la représentation du territoire. De la pratique de l'espace à la compréhension des enjeux d'identité à l'abord des frontières, c'est le basculement d'une échelle à l'autre qui est vecteur d'intégration.

## 5) Les conséquences et rapports d'échelles

La carte est aujourd'hui le meilleur traducteur d'espace, j'en garde une manière d'envisager le rapport à la mesure. Je m'interroge sur les rapports d'échelles tant spatiaux que temporels. J'identifie le désir de passer du micro au macro et inversement ; entre la vision macro de l'actualité de la migration contemporaine et le micro de l'action directe humaine voire citoyenne, de rencontre avant même que l'action. Cela me permet concrètement dans mes explorations à Marseille, d'évoquer la ville dans sa dimension portuaire avec sa frontière littorale et ses flux de migrants. Ce rapport d'échelle, nous le transcrivons dans notre rapport au public, tantôt dans une grande proximité, tantôt dans une grande distance. Je souhaite que le public soit embarqué

dans une introspection. Je veux que la création crée un miroir qui donne à éclairer les zones d'ombre de notre humanité à titre individuel. Je souhaite faire éprouver au public une sensation de basculement, comme si le sol se dérobait sous ses pieds. Un bouleversement. Quand je me trouve face à l'actualité je me trouve dans ce bouleversement, et ce bouleversement génère du désoeuvrement, de la gêne. Face à cela je suis démunie, je peine à trouver mon identité, ma place de citoyenne et d'individu. L'histoire de la migration est ancestrale et elle se poursuivra au-delà du temps. La tentative est de faire une coupe géologique à l'instant T sur un territoire circonscrit et regarder à hauteur d'homme ce que provoque cette situation. De la même manière, sur la mesure spatiale de cette histoire, circonscrire un territoire et prendre les individus sur leur chemin, à l'endroit où ils se trouvent, qu'ils soient immobiles ou en mouvement. Je me pose la question de notre « responsabilité civile », je change d'échelle, je me rapproche, je m'identifie et trouve plus de concret à mes actions. En effet, quand je me retrouve face à des individus en situation de migration, le facteur humain amène du possible. Le bouleversement existe mais ses contours sont différents et ses conséquences le sont tout autant. Ca me donne de l'énergie, de l'envie, de la curiosité, du désir. Ca me fait regarder les choses autrement, ça désamorce des *a priori*, ça m'apprend. Ca me prend là où je ne m'attendais pas. Cela nous pousse à utiliser tout l'espace et ses profondeurs pour dire ce rapport d'échelles.

## 2. LA RECHERCHE DE MOTIFS

Je recherche ici, les motifs récurrents qui apparaissent lors des recherches pour la création *au bord de*. Qu'ils soient exploités ou non dans la création il me semble intéressant de les identifier et des les exposer. Tous témoignent d'une préoccupation de placement dans l'espace.

### 1) La maison en carton

La figure de l'exil et de la recherche du *chez-soi* prend corps avec un personnage qui porte une maison en carton en baluchon directement inspirée d'Anarchiteckton (2002-2004) de Jordi Colomer[37]. En février 2017, à la Chaux de Fonds, en Suisse, j'accompagne Valentine Ponçon sur son projet *La maison qui brûle* : une maquette de ville vouée à prendre feu. On cherche une performance introductive à la maquette. On fabrique une maison ou immeuble à partir d'un carton de transport de marchandise ou de déménagement (idée de déplacement). Ce carton est placé au bout d'une ficelle elle-même raccordée à un bâton. Le bâton jeté sur l'épaule, Valentine performe en marches silencieuses à travers la ville. Je reprendrai ce motif d'abord dans un essai performé à la FAI-AR. Je reproduis ensuite ces ateliers à Saulx-les-Chartreux chez Animakt[38], lors d'une résidence d'écriture, avec les élèves du Master PCEP (Projets Culturels dans l'Espace Public). Les ateliers se déroulent en plusieurs temps. Un temps de rencontres, d'échanges et de partages de points de vue sur le *chez soi* pendant la confection des maisons en cartons. Le principe est que chacun prenne un carton et avec des matériaux simples (ciseaux, scotch, cutter, ficelle et bâton) confectionne une maison à porter en baluchon. Ensuite, nous sortons en ville, en marche silencieuse, sans nous interdire toute interaction avec les passants et les habitants car les questions sont nombreuses sur la portée et la signification de ces maisons. Pour certains cela évoque l'orphelinat, pour d'autre la crise de l'immobilier. Le fait est que beaucoup de sans-abris et acteurs sociaux sont spontanément venus nous parler. Je sens que la simplicité de l'objet et des présences permet à chacun de projeter un imaginaire, que cet imaginaire peut croiser nos propositions poétiques dans *au bord de*.

## 2) L'installation de chaussures

[37] Jordi Colomer est un artiste catalan Son œuvre relève à la fois de la sculpture, de l'architecture, de la performance, de la photographie, de la vidéo, du cinéma et du théâtre. Son travail est marqué par l'idée d' "habiter le décor (quitter le plateau et contaminer la rue) *Anarchitekton* est un travail sur quatre grandes villes Barcelone, Bucarest, Osaka, Brasilia). Le terme vient de *Anarchitecture*, un groupe fondé par l'artiste américain Gordon Matta-Clark et fait allusion aux *Architektons* de Kazimir Malevitch. (source Wikipédia)

[38] Lieux de fabrique des arts de la rue

Quand je quitte Calais, j'écris ces lignes : « Quand je marche, je modélise les passants avec leurs itinéraires imaginés. Je vois beaucoup de lignes brisées, de boucles. Parfois j'ai la sensation de point. L'échelle des plans que j'imagine varie suivant la qualité des chaussures à partir desquelles l'histoire se tisse. A certains moments j'ai l'impression qu'on a effacé des passages, des provenances, des destinations. Les chaussures restent muettes. » A partir de là, je choisis de travailler avec des chaussures vides, des chaussures dans lesquelles il n'y a pas de pieds. Les chaussures des sans papier, « sans pas pieds ». Quelques semaines plus tard, je retourne à Calais aux côtés de Nadège Prungard qui me partage ses rencontres, ses réflexions, ses colères, son enthousiasme et ses questions avec beaucoup de générosité. Avant de repartir nous éprouvons la nécessité conjointe de faire une performance. Il me fallait justifier notre présence, notre démarche, trouver une place juste en tant qu'artiste et femme autant que d'humain dans le *Jungle* et créer une situation d'échange. Depuis ma première venue dans la *Jungle*, l'ensemble de la zone sud a été démantelée. J'entends par là les habitations détruites et les débris transportés. La terre a ensuite été retournée laissant remonter à la surface des chaussures esseulées. Nous collectons des chaussures dans cette zone. En parallèle, il nous arrive d'aller donner des cours de français à l'école de Zimako. Les niveaux de français et d'anglais sont très disparates, mais le désir d'expression est commun à tous les migrants que nous rencontrons. Alors, un matin, nous sommes venues à l'entrée de la *main street* avec des brassées de fleurs. « Contre une fleur, un message que tu souhaites délivrer au monde. » Les messages recueillis auprès des migrants sont percutants et sensibles : « *We are not terrorist, we just escape of them* ». Nous avons monté les messages comme des petits drapeaux, et planté ces drapeaux dans les chaussures, puis installé ces chaussures dans la ville de Calais, la nuit, puis le lendemain jusque devant la police qui expulse des migrants d'un squat en centre ville. C'est la première étape *pas pieds in Calais* [39]avec Nadège Prugnard. Nous avons reproduit cette installation à Bruxelles devant le parlement européen, invitées par les

[39] Une photo a été publiée en double page du supplément *Act* (spécial Art de la Rue) de la revue les *Inrockuptibles* en avril 2017.

Nuits Blanches, dans une programmation dont le thème est Border[40]. Une sensation de malaise émerge alors du questionnement sur ma posture entre artiste et militant. L'acte et la nécessité d'une performance artistique l'emporte et l'impact positif provoqué me rassure. L'installation de chaussures reste un motif que j'utilise dans *au bord de*. Une trace de cette expérience et de ce questionnement.

### 3) Le panneau « cellule »

Au cours d'un atelier avec la compagnie du Phun[41] à l'Usine[42] à Tournefeuille, il nous est proposé de travailler sur le rapport support/surface. La proposition consiste à partir d'un ensemble de planches en bois pour donner une forme plastique à nos interrogations, notamment autour de la notion de seuil. Je porte mon attention sur les panneaux d'entrée/sortie de ville. Je reproduis un panneau aux dimensions standard. L'idée est de marcher en transportant le panneau et ainsi d'interroger le rapport mouvant à la frontière. Je trace au recto du panneau un contour rouge rappelant le panneau original (je quitte très vite le support/surface). Je cherche un mot à inscrire sur le panneau. Je choisis le mot cellule pour sa définition « d'unité d'un ensemble »[43]. C'est aussi pour moi une référence aux cellules de lieu ou cellule grille, fruit de recherches en neuroscience. Cette réflexion a débuté en écoutant à la radio l'émission, *Sur les épaules de Darwin*. Jean-Claude Ameisen présente le rôle des cellules de lieu et leur rôle dans le fonctionnement de la mémoire[44]. Ces cellules constituent un système de géoposition dans le cerveau, qui associent à la position des sensations et des données (chaleur, couleur, faim etc.). Je demande à une amie de me dessiner une marche simple en notation Laban[45]. J'ajoure le panneau en bois avec cette suite de carrés, rectangles et triangles. Je laisse un espace vide au centre pour permettre de voir à travers le panneau. De part et d'autre je place dans les espaces vides des

[40] Frontière en anglais
[41] Compagnie défend depuis 1985 une relation artistique contemporaine dans l'espace de tous les publics.
[42] CNAREP (Centre National des Arts de la Rue et de l'Espace Public)
[43] Source site cntrl
[44] Le Prix Nobel de médecine ou physiologie 2014
[45] Transcription du mouvement humain élaborée par Rudolf Laban dans les années 20

radiographies de mon crane et des cartes géographiques. Je transporte ensuite le panneau en différents endroits et le plante à côté de moi, invitant, qui voudrait, à regarder au travers. Je m'applique à planter le panneau au centre d'espaces homogènes pour y manifester une frontière. Je reprendrais ce motif dans un essai performé. Je demande à plusieurs personnes d'enregistrer leur voix alors qu'elles me décrivent l'endroit où elles se trouvent. Je décide d'utiliser l'enregistrement de Juhyung qui me décrit un endroit où il y a des moustiques, d'où il part et dont il se souvient quand la démangeaison des piqures le lui rappelle. Je croise cet enregistrement avec l'émission de Jean-Claude Ameisen. Pendant ce temps là je performe avec le « panneau cellule ». Je choisi de ne pas de reprendre le motif du « panneau cellule » dans *au bord de*.

## 4) Le rétroviseur de rue

En observant l'espace qui m'entoure il m'a semblé voir fleurir le long des routes de nombreux rétroviseurs de rue. Je commence à les photographier. Je découvre la ville de Séoul sous ce prisme et photographie à leur insu les passants. Il apparaît dans les photos la juxtaposition de deux images d'un même point (l'environnement du rétroviseur et ce qu'il reflète) comme si l'on voyait un recto et un verso sur un seul plan. Je pense aux propos de Georges Didi-Huberman sur les formes épigrammatiques de Berthold Brecht[46]. Dans le cas du rétroviseur, il ne s'agit pas d'un montage à proprement parler, mais de la coprésence ou juxtaposition de deux images par la présence d'un miroir. Bien que différentes, les deux images ne sont pas complètement étrangères l'une à l'autre, néanmoins, il s'agit bien là d'insertion et de mise en relation d'images. La présence du miroir renvoie à une interrogation sur l'image non directe, et par extension sur l'image médiatique. J'explore cette piste lors d'une performance à la Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon. J'invite le public (une dizaine de personnes) à me rejoindre dans la rue en contrebas du bâtiment où se trouve un rétroviseur à un croisement de rues. J'amène un à un les spectateurs à regarder dans le rétroviseur. On se regarde à travers le

[46] François Brunet, « Georges DIDI-HUBERMAN, Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1. », Études photographiques, Notes de lecture, Novembre 2010, [En ligne], mis en ligne le 16 mars 2011.

miroir. Je déclenche une diffusion audio de textes écrits puis lus et enregistrés. Je me détache progressivement du public, en reculant, leur adressant à travers le miroir un texte qui se croise et se superpose avec la diffusion audio. Par ma présence et mes déplacements, je donne à voir l'ensemble des profondeurs de l'espace se reflétant dans le rétroviseur, soit trois axes : la ruelle en face du rétroviseur et les extrémités de la rue dans laquelle il se trouve. Ensuite je traverse le public, passe sous le rétroviseur, marche et me retourne, puis m'adresse à eux de manière directe, en face, en chair et en voix. La distance fixe des spectateurs face à l'image du miroir donne à la fois une unité aux actions qui se déroulent dans le miroir et un certain recul. Cet ensemble contraste assez efficacement avec la prise de parole directe. Je reproduirais ensuite cette performance sous un autre rétroviseur de Villeneuve, en demandant à une performeuse de traverser l'image du miroir avec la maison en carton en baluchon. J'apprécie cette mise en relation des images, l'interrogation qu'elle génère et la manière dont cet ensemble illustre un même point dans l'espace. Je tente de développer ce rapport à l'image avec l'utilisation du rétroviseur dans *au bord de*. Malheureusement la limitation de jauge imposée par cet élément me contraint à abandonner, pour un temps, cette exploration.

## 5) La carte comme support

L'utilisation de la carte comme support d'écriture et de transmission arrive assez tôt dans ce travail. Je cherche des outils qui me permettent d'inviter des interprètes, performeurs, mais aussi des participants amateurs, à prendre place dans mes créations en arrivant au dernier moment. J'effectue une première mise en pratique lors d'un essai performé en janvier 2016. Pour convier les interprètes sur cette forme, je leur transmets une carte, un dessin qui reprend l'espace de la restitution. Je donne à chacun une tâche à accomplir avec comme déclencheur le positionnement d'un autre interprète dans l'espace. Je place le public sur une passerelle qui surplombe : d'un côté une petite rue et de l'autre un grand parking. Je demande à Valentine d'entrer dans l'espace du parking avec la maison en carton portée en baluchon, puis de chercher sa place, de prendre une place de parking, de s'y installer, d'en

partir et d'en choisir une autre. Lorsque Valentine arrive à un point précis de l'espace Juhyung entre par la petite rue dans une course qui s'interrompt par une chute sur le sol lorsqu'il arrive à hauteur de la passerelle. Il se relève fait demi-tour et reprend sa course vers la passerelle et chute de nouveau puis reprend ce motif en boucle. Dès que Juhyung arrive au niveau de la passerelle c'est Maud qui entre dans l'espace du parking. Elle a une serviette de bain jetée sur l'épaule et parle dans un téléphone portable. Je lui donne comme consigne d'aborder l'espace sans tenir compte du marquage au sol ni de la présence de Valentine dans l'espace. Elle s'installe comme sur une plage. Je suis sous la passerelle. Le public ne me voit pas. Je lis des textes que j'ai écrits, des listes en rapport avec les frontières. Bien que les figures que je manifeste soient assez simplistes, leur juxtaposition raconte aux spectateurs une situation, un questionnement. Je reprendrai cette recherche à plusieurs reprises. Il apparaît que la transmission de la carte aux interprètes n'est pas essentielle. Une fois le travail sur carte effectué en solitaire, je peux transmettre aux interprètes les placements dans l'espace, les qualités et actions en ayant moi-même la carte en tête.

# III. L'INSCRIPTION DANS UNE CONTEMPORANEITE

## 1. LES ESTHETIQUES CONTEMPORAINES DES ARTS DE LA RUE

« *Au total, on observe que la notion d'espace public désigne un aspect de l'expérience politique et sociale moderne qui est tout à fait particulier : c'est un espace collectif ou pluriel de l'expérience de soi, des autres, et de l'environnement en général ; cet espace n'est pas économique ou fonctionnel, mais politique, voire moral et culturel (puisque l'on y débat des valeurs dans*

*tous les domaines) ; cet espace politique n'est pas celui de l'Etat (ou de l'administration) ; c'est un espace non identitaire, non fusionnel, et qui d'ailleurs n'est pas complètement administré ou contrôlé, un espace informel, en d'autres termes.*[47]" L'espace public, comme le présente ici Jean-Marc Besse, me paraît être un terrain adapté pour y développer mes écritures résultantes du procédé de traduction.

## 1) Les écritures contextualisées

La prise en compte du lieu repose sur une analyse de l'espace urbain et architectural comme sur une collecte de données froides (superficies, nombre d'habitants et tout ce qui peut se mesurer en nombres et en pourcentages) et données chaudes (ressentis, qualité de l'ensoleillement, facilité à parler avec les habitants etc.). Il appartient à l'artiste d'opérer une méthodologie d'appropriation du lieu. Chercher les points forts de l'espace comme sur un tableau. Tout est affaire de ligne, de profondeur, de résonance, de visibilité. L'espace sonore est également un élément incontournable : les klaxons, la circulation, le clocher de l'église, la sonnerie de la cour d'école, l'écho particulier d'une montée d'escalier. Tout cela participe aux matériaux de création. Le concept d'écriture contextualisée est revendiqué par une partie des artistes contemporains des Arts de la Rue. La récente publication du « manifeste pour la création artistique dans l'espace public [48]» en janvier 2017 par la Fédération Nationale des Arts de la Rue en fait état et les questionnements relatifs à cette nécessité de créer en dialogue avec le contexte humain et urbain sont communs à nombre d'artistes actuels. Intégrer la prise en compte d'un lieu dans ses dimensions sociale et architecturale, c'est inscrire une création dans des volumes et des flux qui appartiennent à tous, qui sont imprégnés de quotidien et d'exceptionnel. C'est créer dans un espace qui accueille et où l'on peut d'accueillir. La spécificité de la dramaturgie dédiée à l'espace public est comme Philippe Nicolle et Pascal

[47] Jean-Marc Besse. L'espace public: espace politique et paysage familier. Rencontres de l'espace public, Lille Métropole Communauté Urbaine, Dec 2006, Lille, France. <halshs-00191977>

[48] https://www.federationartsdelarue.org/sites/www.federationartsdelarue.org/IMG/pdf/manifeste_creation_espace_public-web-2.pdf

Rome des *26000 Couverts*[49] l'expliquent que « *l'écriture d'un spectacle doit tenir compte non seulement de la réalité de la représentation, mais aussi de celle du lieu dont il s'empare (sociale, géographique, historique ou philosophique), y compris durant ces temps particuliers qu'est un festival (masse de public, loi du marché, parasitages, quasi impossibilité à prendre le festivalier par surprise, etc.)*[50]». La démarche de la traduction comme geste artistique impose une écriture contextualisée dans l'espace public. La question est de savoir si cette démarche est transposable aux contextes festivaliers.

## 2) L'intégration des pratiques ordinaires

"*Je chercherai, en particulier, à mettre en valeur un aspect que je crois fondamental dans la fabrication des espaces publics : à savoir le rôle des pratiques ordinaires, plus précisément l'impact de l'action ordinaire des habitants. Du point de vue de l'espace public et du paysage tel que je vais l'envisager ici, la politique commence au coin de la rue*.[51]" L'espace public permet de jouer sur le visible et l'invisible. La création dans l'espace public permet de voir (dans les réalisations auxquelles je suis la plus sensible), les artistes et leurs productions se dissoudre dans un ordinaire commun pour réapparaître dans un exceptionnel, sans mettre en avant l'artiste ou la création mais en révélant le commun dans l'exception. Le rendez-vous commence par un lieu et une heure. Il convient alors de décider des « techniques de théâtre [52]» à l'œuvre pour que ce rendez-vous se révèle d'emblée comme exceptionnel. Mais il se peut aussi que le parti pris soit celui de l'accueil de la ville dans sa nudité sans artifice de théâtre. Cela rend alors possible l'émergence d'une parole simple. Ce ressort semble apprécié par certains artistes de rue contemporains. La compagnie *Jeanne Simone* dans sa création *Le goudron n'est pas meuble* est un exemple. Laure Terrier

---

[49] Compagnie fondée en 1995 à Dijon. Créations : Beaucoup de bruit pour rien, Idéal Club etc.
[50] Note : allusion à Interview avec Ph. Nicolle et P. Rome, in Baillet J.-L. (1996),
[51] Catherine Aventin. Les espaces publics urbains _a l'_epreuve des actions artistiques. Engineering Sciences. Universit_e de Nantes, 2005.
[52] En référence aux pratiques développées par Hervé Lelardoux du Théâtre de l'Arpenteur à Rennes, à partir des *Villes Invisibles* d'Italo Calvino

directrice artistique de cette compagnie aborde l'espace de la ville et l'espace de représentation comme un lieu qu'il convient de ne pas coloniser, notamment avec des artifices de théâtre imposant la forme artistique et en cela, créant de l'exceptionnel dans l'ordinaire avant même que la représentation n'ait commencée. Les conditions mises en œuvre pour le rendez-vous entre l'espace, le public et la proposition artistique impliquent une prise de décision claire sur la part d'ordinaire ou de réel laissée à la ville pendant les temps de recherches et plus spécifiquement sur les temps de représentation. De cette manière on ménage des conditions d'accueil : pour les habitants et usagés, pour le public et les artistes. La proposition devient alors possiblement accueillie par la place ou le quartier et les artistes accueillent le public pour partager une forme. Il y a une forme d'hospitalité réciproque qui marque la première relation commune.

Il reste néanmoins la question de l'adéquation entre espaces publics et création artistique. « *Est- il encore possible d'y voir [dans l'espace public] des spectacles imaginés pour des lieux spécifiques ? « (…) Qu'en est-il de la pertinence de la présentation de créations originales véritables, écrites et scénographiées pour tel ou tel espace public, telle ou telle jauge de spectateurs, telle ou telle déambulation, proximité, intimité ?* », demande Jean-Luc Bayet[53]. Je commence à comprendre que *au bord de* prendra difficilement place dans un festival et les premières questions de production et de diffusion de cet objet en cours de création me préoccupent.

## 3) Une esthétique relationnelle

« *Le rapport Simonot, commandité par HorsLesMurs[54], fait état dès la fin des années 90 de cette prégnance du public dans le discours des artistes rencontrés. Michel Simonot résume ainsi, dans son rapport d'analyse, les principales déclarations des artistes interviewés : « nous établissons un rapport direct, sans barrière, avec le public, à l'inverse des lieux où il y a une scène ; le rapport au public est le moteur même des spectacles, nous*

[53] note : allusion à Baillet J.-L. (1996). « Le festival d'Aurillac ». Arts de la rue, n°13, p. 25.
[54] Centre National de ressources des arts de la rue et des arts du cirque

*travaillons « en direct » avec lui ; nous sommes en rapport avec une foule, des passants, donc avec un public non sélectionné, non élitiste ; la population entière est un public puisqu'on est parmi elle »*[55]*. Ces quelques affirmations synthétisent ce qui semble être la quintessence du rapport au public dans les arts de la rue : la recherche d'une relation directe – largement définie en opposition avec le théâtre de salle ; la place du public dans l'écriture, la dramaturgie, le déroulement même des spectacle ; la volonté de redynamiser une démocratisation culturelle en souffrance à travers l'aspiration à toucher tout un chacun et, en particulier, le non-public de la culture.* »[56] Cette démarche n'est pas réservée aux artistes oeuvrant dans l'espace public. Elle s'inscrit plus largement dans une contemporanéité qui cherche à intégrer la relation au procédé esthétique et dramaturgique. Comme le précise ici Nicolas Bourriaud, alors critique d'art et codirecteur du Palais de Tokyo à Paris : "*Le particularisme des pratiques contemporaines consiste à instaurer la sphère des relations humaines comme « forme artistique à part entière », dépassant ainsi le caractère relationnel intrinsèque à toute œuvre d'art. Si l'on adhère à cette vision, « l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations représente des objets esthétiques susceptibles d'être étudiés*».[57]" La création contemporaine dans l'espace public relève donc d'une « esthétique relationnelle » consciente et revendiquée. Cette théorie de la forme souligne le caractère transitif de l'œuvre qui place l'artiste, le spectateur et le monde dans une communauté de relation. L'enjeu de la création devient alors de créer ce rendez-vous.

---

[55] Simonot M., L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ?, in Dossier spécial : première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue, Rue de la Folie, n°3, 01/99, HorsLesMurs, Paris, p.6

[56] Extrait de l'article rédigé en novembre 2006 dans le cadre de l'étude « Généalogie, formes, valeurs et significations : Les esthétiques des arts de la rue » réalisé par le Groupe de Recherche - Arts de Ville (http://sites.univ-lyon2.fr/iul/rezoaccueil.htm) pour le Ministère de la Culture – DMDTS.

[57] Nicolas BOURRIAUD (2001), Esthétique relationnelle, Dijon, Les Presses du réel. Nicolas BOURRIAUD (2003), Postproduction, Dijon, Les Presses du réel.

## 2. La recherche de matériaux en adéquation

### 1) La constitution de l'équipe

Quand je commence à chercher comment *traduire*, je convie des complices à mener cette opération avec moi. Je choisis des individus et des médias. Ensemble, nous travaillons dans la Cité des Aygalades. Nous devenons « interprètes ». Il m'a fallu toute cette réflexion sur la traduction pour comprendre ce qu'était pour moi la création. Pour comprendre que nous étions les interprètes d'un moment de vie pris dans la course du temps. Un témoignage du présent, une expression du réel. Le travail sur place se fait en équipe. J'invite Camille Fauchier, acrobate sensible au mouvement dansé, à m'accompagner dans cette recherche. Yann Debailleux, guitariste avec lequel je suis déjà complice sur une autre création, nous rejoindra un peu plus tard. Enfin, Maude Fumey nous rejoindra pour nous prêter son « regard extérieur » précieux.

Le choix d'un principe d'écriture à partir de l'espace (la Cité des Aygalades) avec une grille de lecture transversale (la migration contemporaine) ne nous permet pas de travailler hors lieu, sinon sous forme d'entrainement à « être poreux ». Bien souvent lire le journal local dans le café le plus proche du lieu sera aussi une manière de répéter nos gammes. Aux Aygalades il n'y a pas de café de quartier, on squatte les marches de l'escalier. Parce qu'étudier un lieu à traduire c'est comme étudier un texte, une œuvre, il faut rentrer en grande complicité avec lui, devenir familier. Se faire apprivoiser par lui aussi. Etre là et se nourrir de tout. Trouver les moyens de création d'une intimité : une partie de basket avec des gamins, une discussion sur un banc avec des mamans ou à l'entrée du tunnel avec les *dealers*, suivre le facteur. Tout participe à la pleine expérience du lieu. C'est un luxe nécessaire du temps long de présence sur site, de la découverte et du partage d'un quotidien. C'est une expérience réciproque de l'accueil.

La prise en compte de l'environnement sonore dans son intégralité est fort importante. Le brouhaha perpétuel de l'autoroute est un paramètre à part

entière de l'écriture. D'abord parce qu'il me rappelle la *Jungle* à Calais, puis parce que je souhaite parler à voix nue en bonne entente avec ce son, et enfin pour que Yann puisse le recouvrir avec des compositions à la guitare électrique. J'avais besoin de cordes vibrantes pour traduire des émotions, des tensions, des tremblements, des ponctuations. Il travaille avec un looper. Cette technique de reprise en boucle de séquences musicales exprime pour moi la réalité d'un recommencement, celui de l'Histoire, de l'hospitalité politique et des migrations. Nous avons longuement parlé tant de mon voyage à Calais, que des personnes qui partageaient mon quotidien à Marseille. Camille et Yann ont dormi à la maison pendant les temps des premières recherches, rencontrant ce petit monde. C'est à partir de ce corpus-là que Yann a composé un ensemble de variations à partir d'un thème qui a jailli de la salle de répétition, comme une évidence avec un côté rock percutant, une colère, une tristesse, mais pas seulement. Sa partition est plus complexe. On est traversé par une nostalgie douce, des interrogations, de l'espoir, de la joie. Avec la gestion sonore Yann donne une échelle à l'attention du public. Suivant si sa musique s'entend au loin ou non, si les sons de la ville s'y invitent ou s'y imposent, l'impression de distance varie.

## 2) Quel corps pour quel espace ?

Notre corps est notre première maison, après vient la langue. *au bord de* jaillit spontanément du corps et de la langue, comme du premier lieu que l'on habite ; celui où l'on habitera déjà quelque soit son chez soi, l'espace que l'on fait sien pour un temps. C'est à partir de là que l'on vit, que l'on se forge une identité et des espérances. C'est cet habitat qui porte les souvenirs. C'est avec lui que l'on éprouve l'exil. J'ai demandé à Camille Fauchier qui est acrobate et danseuse improvisatrice de m'accompagner sur les étapes de recherche et de restitution de *au bord de*. Parce qu'avec son corps elle arrive à faire l'impossible ; son mouvement fait écho aux migrants que j'ai rencontrés. Je les ai souvent compris dans un dépassement d'eux-mêmes. Camille a un corps de circassienne dynamique, puissant et réactif. Elle peut monter sur des façades à mains nues, se rattraper du bout des doigts. La verticalité n'est pas un obstacle pour elle. Tous les supports ou surfaces sont

de potentiels appuis. Elle a une lecture de l'espace non commune parce que sa pratique de l'espace est tout à fait singulière. C'est comme si sa manière de s'approprier l'espace m'était étrangère ou venait d'ailleurs. Avec elle tout prend de la hauteur, de la profondeur, de l'exceptionnel et de la suspension. Les quelques témoignages récoltés auprès des migrants font apparaître le caractère exceptionnel de leur situation. Leur présence sur le territoire français tient d'une impossibilité à rester chez eux, dans leur pays. Beaucoup partent en espérant qu'ils trouveront ailleurs des réponses économiques, sanitaires, sécuritaires qu'ils ne trouvent plus chez eux. Ils cherchent une maison, un *chez-soi*. Ils marchent longuement et dans des conditions d'une extrême précarité, parfois sans nourriture, sans eau et sous la direction d'un ou plusieurs inconnus qui les traitent comme du bétail. Passer des frontières en courant à travers les balles. Subir les tortures, l'incarcération et être encore là, disponible à raconter son histoire avec l'espoir que demain ça ira mieux, cela tient pour moi de l'impossible, de l'inconcevable. Ce courage, cette force, cette humanité qu'il faut pour arriver jusqu'ici me subjuguent. Dépasser la peur, l'incertitude du lendemain : c'est pour moi faire quelque chose d'impossible. Camille avec son corps donne une traduction sensible de cet impossible-là.

Nous avons choisi de travailler par immersion et sous forme de sessions d'improvisations. Nous nous sommes retrouvées Camille et moi, nous avons exploré des lieux en improvisant elle avec le corps, moi avec le texte. Nous deux, ensemble et en dialogue dans un même espace. Nous n'avons pas décidé d'un vocabulaire d'improvisation. Nous sommes liées par une expérience commune liée à l'espace, un workshop[58] de trois semaines avec Laure Terrier, chacune à un an d'intervalle. Sans dire que nous appliquons à la lettre ce qui nous a été transmis, cette manière d'aborder l'espace public nous est en quelques points commune. C'est avec cette disponibilité-là que nous entrons en improvisation, en nous laissant avant tout submerger par les lieux, leurs sons, couleurs et textures.

[58] La Ville à bras le corps, workshop de 3 semaines organisé par l'Atelline à Montpelier

Nous mettons en place une suite d'exercices pour nous préparer à accueillir l'espace et se laisser accueillir par lui. Cela consiste à la fois en une mise en corps, qui vise à nous rendre disponible autant que possible, puis à expérimenter n'importe quel lieu, sans produire mais d'abord, dans la pleine absorption de toutes les informations et de tous les ressentis. S'oublier au point de ne plus sentir que le lieu. L'écoute d'un lieu s'entraîne comme l'écoute d'une œuvre musicale. La force de la répétition de l'exercice permet de repérer les mouvements, les répétitions, les ruptures franches et douces. Des préparations corporelle, vocale, musicale, mais aussi une étude approfondie du lieu (géographie, histoire, actualité etc.) sont complémentaires. Pour traverser pleinement la singularité de chaque représentation dans une présence poreuse au moment, aux gens et aux lieux, nous choisissons de travailler la composition spontanée textuelle et corporelle. Cela revient à jouer, écrire, improviser avec les outils sur le lieu d'abord dans une *tentative d'épuisement*[59]. Geroges Pérec introduit son livre avec ces mots *« Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste [la plupart des choses ayant déjà été inventoriées] : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages*. »

Nous tentons à partir de ces mots de faire un inventaire sensible des lieux où nous nous trouvons. Nous produisons jusqu'à ce que plus aucune idée, information, expression ne nous vienne à l'esprit. La description et le ressenti du lieu doivent se faire jusque dans les moindres détails, les moindres replis. Tout doit être comptabilisé, mis en relation, ressenti. La restitution publique est le fruit de ce travail d'épuisement, comme un traducteur qui reprend le texte encore et encore, chaque fois sous un jour nouveau, une actualité différente. Cette méthode de travail nous contraint joyeusement à occuper l'espace avec lequel nous travaillons, à être visibles et accessibles. Cela nous donne la possibilité de parler avec les passants, répondre aux questions, nous faire apprivoiser par le lieu et ses pratiquants. Cela nous permet

[59] Tentative d'épuisement d'un lieu parisien est un roman de Georges Perec publié en 1975 dans la revue Cause commune avant d'être édité par Christian Bourgois en 1982

également de donner à voir, à entendre, à faire avec ceux qui sont là, au moment où ça se passe, au-delà de la restitution publique. C'est à la fois le goût de travailler à vue, à nu et une nécessité d'être dans l'échange avec le lieu et ceux qui l'occupent.

## 3) Quel texte pour quel espace ?

Dans *au bord de* la narration tient à une interrogation du papier comme support mais aussi comme contenu officiel. La permission que donne le papier pour se mouvoir et s'installer. La quête de ces papiers pour les primo arrivants, clandestins peut se représenter sous forme d'itinéraires entre les différentes administration et association. Le papier donne, empêche et oblige la mobilité dans des échelles et des élans différents. Le papier support, protégé par une pochette plastique. Le plus souvent des pochettes plastiques de classeur avec une languette perforée sur le côté. Le papier protégé, plus que le corps. Le papier plié dans cette enveloppe plastique, elle-même pliée et repliée. Le cérémonial de la sortie du papier depuis la poche arrière du pantalon ou de la poche intérieure d'un manteau. D'abord la pochette, puis la déplier. En sortir le ou les papier(s), eux-mêmes parcheminés alors qu'ils sont pour la plupart récents. Ce sont des rendez-vous officiels à la préfecture, à l'hôpital. Le papier comme support pour une lettre à mon père, où je lui adresse mon impossibilité à lui avouer mon engagement dans les collectifs de soutien aux migrants. Le papier comme support des mots écrits par les migrants auxquels je donne des cours de français. Une collecte de messages adressés au reste du monde. Je décide d'écrire à la voix sur les rapports aux papiers.

Au cours d'ateliers de dramaturgie, j'ai trouvé un outil, une méthode. Celle de l'écriture vocale. Le procédé est le suivant. Quand je sors d'un temps partagé d'atelier, d'accompagnement administratif ou de discussion avec des personnes en situation de migration, je m'adresse à un interlocuteur imaginaire avec mes mots pour restituer avec une parole intime ce que je viens de vivre. Il est important de souligner que ces prises audio se font par l'entremise du téléphone portable et toujours en extérieur et en marchant et

tentant de faire reposer mon récit, ma restitution sur l'espace ou tout au moins, me servir de l'espace que je traverse, ses spécificités urbanistiques pour donner un support à mon discours. Il y a dans ce procédé l'urgence de la trace mais aussi la nécessité d'une trace qui se manifeste dans le mouvement et dans l'urbain. Comme une manière de répondre au « sans papier » une écriture qui se fait sans papier, à la voix. Une singularité qui se manifeste par l'urgence de faire trace dans l'espace et par l'espace. C'est plus le procédé de production de mot qui m'intéresse que les mots en soi.

C'est une manière d'inscrire ma démarche dans l'oralité. L'hospitalité est reliée à une tradition orale. Quand on accueille quelqu'un, on parle, on n'écrit pas. J'en tire une manière de penser l'écriture automatique sans papier, avec le téléphone comme public. La trace du téléphone est comme le témoignage du spectateur. Une traduction n'existe que parce qu'elle est transportée d'un agent vers un autre agent. Ici, la trace n'est pas une archive mais une transmission. Une écriture qui se fait à la voix, c'est quelque chose qui ne se fige pas, qui se transmet par l'oralité. On entend parler des migrants dans les médias, mais eux, on ne les entend pas, sauf si on va à leur rencontre. C'est le passage à l'échelle 1 :1. A l'échelle globale, à l'écoute des médias, on est submergé par cette situation. L'échelle à taille réelle, quant à elle, crée une rencontre avec un inconnu et rend l'échange voire l'action possible. Une fois le grossissement choisi, il m'a fallu choisir le sujet du zoom. Est-ce une expérience singulière que je dois traiter ? Ou dois-je m'intéresser à un sujet particulier ? Un migrant ? Un militant ? Moi ? Quels doivent être les sujets des textes ? Car même écrits et performés en écriture spontanée, il s'agit bien de trouver le point d'ancrage et de rencontre de ces textes avec la pièce.

Je mets en place un procédé de transposition. D'abord les textes sont enregistrés à l'écriture au téléphone portable, puis ses textes émergent par bribes dans les écritures spontanées dans les échanges corps/voix effectués avec Camille. C'est une manière à la fois de pétrir leur écriture et de se laisser toujours surprendre par elle. A quelques semaines de la restitution publique de mes recherches, je prends peur de présenter des textes émergeant en composition spontanée, que les formes et articulations soient

trop maladroites et naïves. Alors, à partir de ces improvisations, j'écris sur papier, je mets en forme. Le texte était d'abord un récit très distancié que je ne voyais pas comment mettre en voix dans la rue. Puis ensuite c'est devenu un récit très personnel. Je cherche encore le ton du ou des textes. En voici un extrait : « Je cherche la mesure et les combinaisons. La chaleur de la tasse de café à 69° au bout de mon bras avec ton pied de 42cm et je compte tes pas. D'un chez toi à un autre. Une manière de ne pas traiter la valeur de l'infini en faisant des hypothèses, en posant des équations à plusieurs inconnues. Ton exil mesure 3 648 km, plus de cigarettes que de jours et plus encore de tasses de café. Je te rencontre. Tu m'offres le thé. Je suppose ta trajectoire. Je pose une première équation. Je connais l'origine et le pluriel des destinations. Il y a du gaz, l'eau qui boue. Tu y jettes des branches de thé vert en silence. On partage l'attente dans la nudité de nos demains.[60]»

Je remets fortement en question ma décision de figer les textes pour le public. Je me rends compte que tout le processus d'élaboration est contradictoire avec cette écriture. Figer le texte a par écho figé les mouvements et les déplacements, parce que les durées de prise de parole et les propos étaient les mêmes. Nous avons pris des repères autres que ceux de la carte. A ce moment là, je nous ai perdu.

# IV. VERS UNE DIALECTIQUE DES ESPACES

## 1. L'ETUDE D'UN ESPACE MARSEILLAIS

### 1) La traverse des Laitiers

Je cherche un lieu pour la restitution de mes recherches pour les sorties de chantier en Mars 2017. Je souhaite travailler dans un environnement proche

[60] Extrait de texte *au bord de* mars 2017

de la Cité des Arts de la Rue. Cela fait un an que je suis arrivée à Marseille pour la formation et ce lieu que je fréquente assez régulièrement se circonscrit à l'espace clos de la Cité des Arts de la Rue, l'arrêt de bus en face et la boulangerie en haut de la rue. Je vois dans cette recherche de lieu la possibilité de mieux connaître ce quartier. Dans *traduire* il est aussi question de voisinage, de celui qui est de l'autre côté. Je retourne dans une traverse parcourue lors d'une découverte du quartier avec Nicolas Mémain[61]. C'est la traverse des Laitiers. C'est un chemin en terre battue bordé de part et d'autre par des herbes folles et des crottes de chien. D'un côté se succèdent des murs de parpaings bruts rehaussés de barbelés, de l'autre un grillage, surplombant d'abord un parc, puis un terrain vague en contrebas. Le regard peut aller plus loin découvrant l'école de l'Oasis, la Cité des Aygalades, la ville de Marseille, puis la mer. On y entend le quotidien de l'école, le clocher tout proche de l'église et le lointain brouhaha de la ville. Ici, j'imagine d'abord accueillir le public à l'entrée du parc avec ces mots « Je cherche la tension dramatique de mon désir de création. Ma tension, mon pouls, douze comme dit le médecin. A moins que ce soit la mesure de l'attente, en tout cas ça se mesure. Ce que j'attends mesure 40 075 km. Non, ce que j'attends est à hauteur d'hommes, c'est environ 1m73 en mouvement. Un homme ou une femme immobile ce n'est pas ce que j'attends. J'attends le mouvement de l'humain. J'attends des marcheurs, des grands marcheurs. » J'invite le public à me suivre dans le parc. Dès que j'entre, un « mur d'eau »[62] s'active me séparant ainsi du public. A ce moment, Camille s'extrait du public pour gravir la façade de l'école à main nue. J'invite le public à traverser le rideau d'eau. Dans le parc sont disposées les chaussures vides. Depuis les chaussures ont entend parfois un téléphone sonner. Des notes de guitare électrique commencent à nous parvenir. Arrivé en haut du parc, le public m'accompagne dans le parcours de la traverse. Je dis un texte en composition spontanée et passe par dessus le grillage, traverse le terrain vague et rejoins Camille que l'on découvre depuis le toit (plat) de l'école. On entend la guitare électrique de loin avec un écho du à une double émission du son (Yann est sur un des toits

[61] Montreur d'ours en béton, Cie Hôtel du Nord, Marseille

[62] Un tuyau percé au dessus du public est actionné pour se déverser. Fruit de recherches menées lors de l'atelier Lost In Translation et réalisé à Marseille en Avril 2016, puis reproduite à Séoul en Novembre 2016.

de la Cité des Aygalades). Sur le toit Camille et moi exécutons une composition spontanée corps/texte. Les demandes d'autorisation d'occupation des lieux (façade et toit) ont été effectuées début décembre. Mi-février nous apprendrons qu'il sera impossible d'y accéder. Je cherche donc un autre lieu.

## 2) Le tunnel des Aygalades

La Cité des Arts de la Rue fait face à la Cité des Aygalades. Les deux cités sont en vis à vis de part et d'autre de l'avenue des Aygalades, qui fait office de frontière invisible et muette et pourtant fortement opérante. Les deux portent le nom de *cité* pourtant les réalités qu'elles manifestent divergent par bien des points. La Cité des Aygalades est un ensemble d'immeubles HLM de 8 étages environ avec des fenêtres et des petits balcons. Les immeubles ont des formes de parallélépipèdes peints en rose pâle (il y a longtemps). Selon l'orientation des immeubles et le vis-à-vis, on peut disposer d'une vue magnifique sur la ville de Marseille, jusqu'à la mer. Un lieu attire mon attention : le tunnel piéton qui passe sous l'autoroute A7. Autoroute qui scinde la Cité en deux parties. Par le tunnel, on passe de la partie haute de la Cité, celle qui comporte le plus d'immeubles et quelques commerces, à la partie basse avec le terrain de basket et l'arrêt de bus. De part et d'autre de l'autoroute s'élèvent des murs de protection phonique de 3 mètres de hauteur. Il y a un monticule herbeux de chaque côté du tunnel entre le mur d'isolation phonique et les voies de circulation en bitume. Des escaliers descendent vers le tunnel. Sur les côtés, il y a des blocs de béton qui servent à maintenir la terre de la petite colline herbeuse qui ont du servir de jardinières ou de mur végétal à une époque désormais révolue.

Près de milles personnes vivent dans la Cité des Aygalades. Le tunnel est fréquenté par les habitants de la cité. Peu de personnes extérieures à la Cité empruntent ce passage. Parfois des enfants y jouent, d'autres fois des jeunes *dealent* du cannabis, ou font des dérapages avec un scooter. J'ai vu des personnes *squatter* les escaliers pour discuter. La majeure partie du temps des mères avec leurs enfants vont à l'école, à la poste à la pharmacie ou en

reviennent, d'autres descendent à l'arrêt de bus. C'est cet espace-là que nous avons choisi de traduire. On y a passé du temps, on s'y est fait des complices et c'est ce moment de traduction-là que nous invitons le public à partager.

## 3) Médiation avec les publics

Je souhaite traduire le tunnel des Aygalades, découvrir cet espace, le comprendre et le dire. Il m'est incontournable de m'intéresser à ce qui est juste à côté et qui me paraît pourtant étranger. J'essaie d'intégrer ici les propos de Clémence Bosselut, « *le* care *est une pratique ou encore une « théorie morale contextuelle » (et non un ensemble de règles) qui s'articule autour des « concepts de responsabilité et de liens humains » où les situations ne seraient pas définies en terme de droit mais par la recherche d'un équilibre entre le souci de soi et le souci des autres*. »[63] Traduire est une expérience de l'humain pour l'humain. J'ai la conviction que c'est par la rencontre avec les habitants que nous pouvons créer l'intimité nécessaire à notre entreprise.

Dès l'automne 2016 je démarche les structures, peu nombreuses, du quartier des Aygalades : l'école OASIS et la maison pour tous l'Olivier Bleu, tout particulièrement. Je propose à l'école d'organiser une série d'ateliers entre janvier et avril 2017 : des ateliers « maison en carton », sur le thème du « chez soi » avec des classes de primaire et « bateau et avion en papier » sur le thème du « départ » avec des classes de maternelle. Je propose ensuite de faire une photo posée de chaque élève participant avec l'objet qu'il aura fabriqué. Je propose aussi que les élèves avec leur maison en carton apparaissent dans la restitution publique du mois de Mars. Le projet soumis en conseil à l'école est accepté au mois de décembre. Mi-janvier, l'école m'annoncera que finalement, due à l'application de nouvelles réformes, ils ne disposent pas du temps nécessaire pour mettre en place les ateliers. En parallèle, je propose à la maison pour tous l'Olivier Bleu d'organiser la

[63] Clémence Bosselut, « Patricia Paperman, Sandra Laugier, éds., *Le souci des autres. Éthique et politique du care* », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 136 | octobre - décembre 2006, document 136-83, mis en ligne le 14 février 2007, consulté le 28 juin 2017. URL : http://assr.revues.org/4012

collecte de chaussures usagées à partir de chez eux. Je propose également d'animer des ateliers d'écriture. Après une première réponse positive et enthousiaste, il a été très compliqué d'obtenir un nouveau rendez-vous. J'ai dû passer plusieurs fois à l'improviste pour réussir à n'obtenir que la possibilité de mettre une corbeille avec un mot pour recueillir les chaussures, sans même un temps pour animer cette collecte. Nous, nous concentrons alors sur notre présence sur place.

Les enfants sont les premiers interlocuteurs, curieux et accessibles. Nous répondons aux questions, les renseignons sur le risque qu'apporte le type d'expérimentation du lieu que nous faisons, la nécessité de connaître son corps et les pratiques acrobatiques pour le faire. Camille improvise de petits ateliers d'acrobatie *in situ*, en l'absence de possibilité concrète d'organiser de tels ateliers avec des structures sur place. Je discute avec les *dealers*, seuls « occupants » réguliers du tunnel. Par chance nous travaillons en horaires décalés et nos activités ne s'empêchent pas l'une l'autre. Les contacts sont rares mais d'une grande générosité. Nous sommes surpris de voir deux jeunes adultes avec un pistolet et une caméra sous le tunnel. On se demande sincèrement si le flingue est en plastique ou pas, s'il faut partir en courant ou l'air de rien mais vite, puis, nous sommes rassurés d'entendre les jeunes se charrier sur le fait qu'ils ne savent pas comment « on prend une balle » et qu'il faut refaire le plan. Des moments touchants ont été vécus aux Aygalades, quand trois gars arrivent attirés par le son de la guitare électrique, qu'ils prennent la guitare de Yann et qu'ils se révèlent être des virtuoses du flamenco ! Le lendemain, ils reviennent avec une guitare sèche, plus adaptée au flamenco, Yann se casse les dents dessus, ce n'est pas son instrument. Des complicités naissent, des sourires s'échangent. Quand je fais les installations de chaussures dans la cité, il y a toujours un groupe d'adolescentes qui s'approche un peu plus tous les jours. Elles me trouvent un peu bizarre. Puis un jour sans prévenir, elles se mettent à me chanter des chansons avec des voix percutantes et émouvantes. Avec plus de temps je leur proposerai à eux de jouer dans la pièce. Je sens qu'il y a une partie du projet qui se joue dans un temps encore plus long que celui qui m'a été donné ou que j'ai pris. Je prends la mesure de ce que cela signifie en terme de

disponibilité, logistique, contact, relais. Le coût que cela représente. Aussi, ma nécessité de déployer un processus artistique tel que celui-ci impose une production cohérente avec l'objet artistique au travail, sans quoi le développement d'une telle forme tient de l'utopie.

Nous choisissons de coexister, ne pas déranger et être avec, à côté. Les interrogations sont grandissantes et nous provoquons des incompréhensions quand je commence à installer 200 paires de chaussures (usagées, récupérées chez Emmaüs) à travers la Cité. « Après votre passage, la cité, elle pue des pieds ! ». J'ai la sensation de passer plus pour une folle sympathique que pour quelqu'un qui dérange. A force de revenir, toujours plus ou moins aux mêmes heures, des rendez-vous informels se créent. Quelques mamans mécontentes nous invectivent sur les risques encourus pour leurs enfants de nous voir faire de telles choses dans un lieu aussi risqué, (mais qui ne le paraissait pas avant qu'on l'occupe et qu'on révèle les multiples possibles du lieu). Cela génère beaucoup de questions sur la justesse de notre démarche, la légitimité, la maîtrise des risques. Le temps de travail sur site devait être précédé d'un travail avec les structures du quartier. C'est de cette manière que je voyais notre démarche prendre place avec pertinence et complicité, comme cela que je pensais créer une intimité. Le quartier semble abandonné par manque de moyen mais aussi par essoufflement des structures qui se cassent les dents sur un espace aux réalités multiples, parfois violentes. Nous confrontons nos théories, nos désirs à la pratique d'un lieu complexe. Nous tentons d'identifier nos préjugés. On se demande de quel droit on est là. Parce que l'espace s'y offre tout simplement ? Qu'il est accessible ? Que personne ne nous en exclu ? Mais l'opération de traduction et l'axe transversal d'interrogation sur les frontières et la migration, dans ce contexte : est-ce vraiment pertinent ? Je me coule dans les mots de Marie-Hélène Lafon : *« Le regard transforme le pays en paysage, le regard des autres, ceux qui viennent des ailleurs ou qui s'y sont frottés, et qui mettent des mots sur les choses, les sensations, les sourds éblouissements que l'on n'a pas dits, faute de savoir comment ou par peur du ridicule et pour cent autres raisons encore. […]Le pays premier peut-être une prison, il peut être un royaume suffisant, une source vive, un trésor. Je ne*

*sais pas bien où passe la frontière entre la chance et le risque, le partir et le rester, l'attachement et l'arrachement ; je cherche à tâtons et suis les chemins ombreux ou troués de lumière qui s'enfoncent dans la terre des origines et partent dans le monde.*»[64] Nous cherchons à nous poser la question autrement. Si l'espace nous accueille, alors comment faire pour que notre opération de traduction et notre propos soient pertinents ici et sans travail préparatoire encadré avec les habitants ?

Ici, j'aurais peut-être dû avoir la sagesse d'interrompre le travail sur place en l'absence de structures accompagnantes et d'un travail de terrain qui s'inscrit dans la durée. J'aurais pu choisir de ne rien présenter sur place, et m'entretenir avec mes interlocuteurs seulement sur l'idée d'une réalisation d'une opération de traduction à la Cité des Aygalades. Je n'ai pas su me contenter de cela, je voulais travailler sur place, m'essayer dans un réel corps à corps avec l'espace.

## 2. La pratique d'une écriture contextuelle

### 1) A partir de l'appréhension des lieux

Sur place nous nous frottons à l'exercice de la tentative d'épuisement du lieu sur les traces de Pérec[65]. En découle une impression du lieu comme suit : « Une superposition et croisements de lignes en hauteur et en profondeur. Des êtres humains, des passants, beaucoup d'enfants. Des textures naturelles : la terre, l'herbe, les fleurs et des textures manufacturées : béton, goudron, parpaing, grillage, rambarde. La luminosité est contrastée : devant les escaliers la lumière est pleine et franche alors que sous le tunnel règne une pénombre obscure. Le ronronnement perpétuel de l'autoroute avec ses accents de klaxons et de sirènes, le bruit des pas, les voix contrastent avec une impression de silence empli de ces sons, mais d'où sont absentes les conversations. L'expérience est saturée par la pollution ambiante

[64] Marie-Hélène Lafon, Traversée, Collection Paysages Ecrits, Editions Guérinde 2013
[65] Georges Pérec, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, Christian Bourgeois, 1982

augmentée par une odeur âpre et acide de pisse et d'essence sous le tunnel. Les parfums, déodorants, aftershaves, odeurs de cuisine ou de terre mouillée sont exceptionnels, furtifs voire anecdotiques. Rien de lisse, ni de régulier. La rugosité des matériaux et la saleté invitent à se rouler dans l'herbe présente de part et d'autre du tunnel en longues étendues herbeuses parsemées tant de pâquerettes que de déjections canines. Une impression générale de matières plutôt froides et sèches ou alors chauffées par le soleil. Le lieu est plutôt fonctionnel. On y passe pour aller quelque part. Aucun banc à proximité ou rien invitant à se poser ou à profiter. Le soleil chaud et assommant contraste avec le froid de l'ombre du tunnel. Transpiration et chaire de poule se succèdent. »

Pas de point d'eau à proximité, ni toilettes, ce qui nous oblige à bien préparer nos moments de travail sur site. On boit l'eau du robinet en bouteille pendant les repérages, recherches, entrainements et répétitions, agrémentée ça et là de paillette d'or à la framboise, d'amandes, de chocolat et bonbons Haribo. Le lieu est aussi imprégné de ces goûts-là. Nous prenons plaisir à voir les passants traverser les saynètes que l'on met en place. Incontestablement, de la justesse se dégage dès que l'espace est quotidien et pratiqué. Cela confirme les orientations de recherches sur l'accueil d'un espace dans sa nudité et son quotidien. Les égratignures et petits bobos dus à un travail sans protection et sans filet sur des surfaces non dédiées à ce type de pratiques laissent une impression de corps à corps avec l'espace. Il ne s'offre pas. Il n'a pas été conçu pour être pratiqué. Le lieu offre plusieurs points vertigineux de possibles prises de parole. Des points assez hauts (6 mètres environ), sans accroche ni protection. D'abord sur les côtés de l'accès au tunnel en escalier, puis sur le haut de la voûte du tunnel. Nous avons choisi de prendre la parole au bout d'une margelle ou d'un parpaing, en haut d'un mur ou au-dessus du tunnel. L'impression est vertigineuse tant pour le spectateur que pour l'interprète.

## 2) Une déambulation

Traduire un tunnel dans la Cité des Aygalades c'est travailler sur le rapport ou changement d'échelle entre cette Cité dortoir et l'histoire du quartier et de la ville de Marseille et plus largement sur l'histoire de la migration en France. Ce qui m'importe c'est de trouver le rapport d'échelle le plus juste. Cela implique un choix entre réalité et fiction. Bien que les recherches aient été documentaires, c'est bien un propos fictionnel que nous développons au sein de la pièce. Ce procédé disruptif nous permet de trouver une juste distance avec l'histoire de la ville et du quartier. Aussi, il est possible d'assumer cette posture parce que l'histoire racontée aux personnes possiblement issues de l'immigration habitant les tours de la Cité des Aygalades est l'histoire de la migration actuelle et pas une histoire qui pourrait être la leur ou proche de la leur. L'enjeu sera alors de trouver comment on pénètre dans une histoire commune, spectateurs, habitants et interprètes.

*« Le trajet n'est ni dénué de lieu ni attaché aux lieux, mais il participe à leur création »*, écrit l'anthropologue britannique Tim Ingold[66]. La citation de Ingold a une visée large et globale attachée à une utilisation courante des lieux. Il s'attache à démontrer que les lieux dans leur création sont mus par des mouvements et des flux. Cette citation illustre la posture que nous adoptons pour dialoguer avec les lieux. Nous intégrons le trajet, le déplacement comme un fondement de la création des lieux. Dans l'opération de traduire il y a l'idée de mouvement. Aller vers l'objet à traduire, revenir à soi pour le comprendre et le traduire à l'attention de plusieurs autres. C'est pour cette raison que la création *au bord de* prend la forme d'une déambulation théâtrale. Ce choix dénote tant d'une nécessité de voir des interprètes en mouvement que de rentrer dans le mouvement avec le public. Ce mouvement est un déplacement, une traversée en écho avec les passages de frontières.

## 3) Une inscription dans l'espace

[66] Tim Ingold, Une brève histoire des lignes,
Traduit de l'anglais par Sophie Renaut. Editions Zones Sensibles, 2011 p.134

Pour que ce mouvement soit pleinement vécu, il nous revient de mettre en lumière et révéler la variété du premier lieu, celui qu'on quitte. C'est pourquoi nous utilisons les escaliers, les buttes, le mur d'autoroute. Toute la première partie de l'action se situe avant la traversée du tunnel. Le public y arrive à pied en longeant les immeubles, s'installe dans les marches des escaliers et est invité à regarder partout autour, invité par des actions gestuelles ou sonores. Les plans horizontaux et verticaux, comme inclinés sont utilisés par les interprètes si bien que le public au centre de l'action a la possibilité de voir partout.

Le traitement du tunnel est particulier. Il y a la pénombre, la proximité, l'envie d'arriver rapidement de l'autre côté. Le choix a été fait de faire traverser le public d'un seul bloc en suivant un personnage avec une maison en baluchon. Une voix émerge de la pénombre ici et là. Arrivé à la sortie de tunnel, il y a de la lumière et la Cité qui se déploie. Une installation de chaussures vides qui traverse la Cité accueille le public et révèle la dimension de la Cité, tant au niveau réel que métaphorique. Une seule action sera menée sur cet autre côté du tunnel, celle de l'ascension sur le mur d'autoroute sur lequel Camille fait du stop.

L'opération de traduction nous intime de créer pour *re-dire* le lieu. Ce choix est exigeant. Il impose pour sa concrétisation non seulement la prise en charge du public dans ses déplacements, mais aussi dans ses espaces d'écoute et de vision. Cela n'interdit pas l'hors-champs, au contraire. Le public doit se déplacer pendant la représentation. Les images, sons ou installations lui sont proposées en fonction d'une dramaturgie qui tend le mouvement de la pièce. Les choses que l'on ne peut pas voir ou entendre génèrent à la fois un intérêt et une frustration. Par ce biais le public, lui aussi, participe à la création du lieu. Il fait partie intégrante de l'expérience. Le trajet des interprètes recouvre quant à lui une toute autre importance. Il suggère des lignes, des possibilités ; il dessine des espaces, les divise, les délimite. Le trajet en lui-même est porteur de sens. Il dit la difficulté ou la facilité à emprunter ce trajet, il dit l'inclinaison et la texture du lieu, son plan. Le trajet des interprètes et du

public se rejoint exclusivement dans la traversée. Par ce trajet commun nous opérons ensemble un déplacement, une traduction.

### 4) A la tombée du jour

Nous avons choisi de jouer à la tombée du jour, au moment de l'entre-deux, du basculement. Le moment où la nuit s'invite dans le jour, où la lumière est chaude et généreuse avant de disparaître et laisser la nuit changer les règles de l'occupation des espaces. Un temps de croisement. Pour ces raisons, pour la qualité de la lumière et de sa qualité révélatrice quand elle est douce et dorée plutôt que dure, nous avons fait le choix de ce temps entre « chien et loup » pour restituer notre expérience du lieu et en faire une présentation publique. Lorsque j'étais dans la *Jungle*, à Calais, je suis toujours partie à la tombée de la nuit, sans jamais vraiment le décider avant. Mais l'ambiance change et n'est plus aussi accueillante. Certains se préparent à tenter la traversée de la frontière sous un camion ou avec un passeur. La longue attente de l'arrivée de la nuit prend fin et enfin l'action devient possible parce que vraisemblablement protégée par l'obscurité de la nuit. Les silhouettes et les mouvements se découpent moins clairement sur les chemins. Les policiers et CRS se font plus nombreux. Des spots lumineux s'allument tout le long des grillages du mur de frontière. Ce moment de la tombée du jour est chargé de symbole. C'est le moment ou d'autres migrants cherchent l'abri pour la nuit avec plus d'empressement s'ils n'ont pas trouvé de solution pendant le jour. Les recoins dans des intérieurs, les places protégées du vent et de la pluie, les bancs sont pris d'assaut et « réservés ». On squatte autour, on discute. Où alors on se cache attendant plus tard de tenter sa chance dans un hall d'immeuble. Ce moment raconte tout cela. C'est aussi ce que laisse filtrer le titre : « *au bord de* ». Etre *au bord* est la sensation d'être quelque part sans y être totalement intégré. C'est un lieu de basculement. Un seuil. Un endroit de discussion qui est à la fois frontière et lien. Quand on vient d'ailleurs, qu'on ne connait pas la langue ou les codes de l'endroit où l'on vient d'arriver, on peut se sentir comme au bord d'une bulle dans laquelle on ne peut pas pénétrer. C'est cette sensation que traduit *au bord d*e. C'est aussi celui du basculement du corps de l'état statique vertical à celui de la

marche : faire le premier pas, entrer dans la danse comme on rattrape une chute, s'engager, prendre un risque.

## 5) Pour être ensemble

Le choix a été fait de garder le lieu intact. Seule la présence des corps (interprètes et public), des voix et de la guitare électrique apportent un traitement particulier au lieu. Aucun éclairage. Des voix nues. Aucun agrès pour l'acrobatie sinon le relief étonnant et réel, non modifié de la descente d'escalier et des contreforts des murs d'autoroute. Une mise en son augmentée par un ampli pour la guitare électrique et le looper, soulignée par la présence en un endroit fixe du guitariste, vient contraster tout ce qui a été laissé *en l'état* de vie courante. Ce choix contrasté tient au fait d'assumer que l'on soit là, que l'on modifie quelque chose, que ce ne soit pas anodin, qu'on ne cherche pas à se cacher. Ce n'est pas une démarche de l'invisible. Un indice vient prévenir qu'il y a une perturbation, que quelque chose de différent est en train de se passer, indique qu'il faut ouvrir l'œil.

Cette somme de choix est soutenable si, de notre côté, une écoute complice existe entre les interprètes. Pendant tout le début Yann est assez loin de nous. Il ne peut pas percevoir ma voix, ni voir les mouvements de Camille, si ce n'est à des moments bien particuliers. C'est sa bienveillance et sa disponibilité qui permettent que la partition musicale soit jouée au moment juste et au bon niveau sonore. Ce n'est que par sa connaissance de l'impact du vent et de la résonnance du tunnel sur les sons qu'il produit qu'il peut évaluer le volume sonore avec lequel il va jouer. Pour ce qui est de notre rapport à Camille et moi, c'est plus proche d'un jeu de chat et de souris. Je suis sa trajectoire, mais avec un temps de retard. On ne se rencontre pas. On suit la même route, mais à distance, je suis ses pas. La temporalité du texte ou des actions de Camille sont le fruit de déclencheurs décidés dans l'espace.

L'« être ensemble » fait partie intégrant de l'écriture. C'est ce qui nous permet de nous adapter à l'environnement et de réagir ensemble aux évènements

extérieurs : s'ajuster au vent comme à l'interaction avec des enfants. Cette nécessité est identifiée, à ce jour, son exercice et entrainement nous fait encore un peu défaut et nous pouvons être submergées et dépassées par ce que l'environnement nous propose comme interactions.

# V. ANALYSE DE LA SORTIE DE CHANTIER

## 1. UNE DESCRIPTION TECHNIQUE

L'après-midi touche à sa fin. Le public se regroupe à un point de rendez-vous, Cité des Arts de la Rue, Avenue des Aygalades dans le quinzième arrondissement de Marseille. Une jeune femme, Coline, attend, habillée en *tous les jours.* Un immeuble figuré dans un carton découpé pend au bout d'une ficelle suspendue à un bâton, jeté sur son épaule. Ce personnage qui porte sa maison en baluchon met le public en mouvement et les invite à la suivre. Ils quittent la Cité des Arts de la Rue, remontent l'avenue passante des Aygalades sur 100m, traversent, entrent dans la cité des Aygalades et empruntent un chemin piéton en terre battue au bas des immeubles, longeant le mur d'isolation phonique de l'autoroute. Ensuite, le public est installé dans les marches d'un escalier menant à un tunnel piéton passant sous l'autoroute. La vie de la Cité continue. Il y a quelques personnes aux fenêtres, des voitures qui circulent, des enfants qui jouent. L'autoroute qui vrombie, derrière le mur qui fait face au public. Devant eux, il y a l'entrée du tunnel et au bout Yann immobile avec sa guitare électrique, silencieuse. Une voix surgit de l'obscurité du tunnel piéton. D'abord on ne comprend pas bien, on tend l'oreille. Puis la parole devient plus claire. Je prends la parole. Le texte est porté à la première personne. Il est question de tension, d'attente, de mesure, d'humanité. Il est question de marcheurs contraints à se déplacer. Au bout du

tunnel Yann, commence à faire vibrer les cordes de sa guitare électrique, à produire des boucles sonores. Je m'avance jusqu'à un puits de lumière au milieu du tunnel. Les mots se font plus francs. Il est question de Calais, de la *Jungle*, des migrants et de chaussures abandonnées. Un personnage commence à bouger parmi le public, à danser, de plus en plus grand. Je m'approche de l'entrée du tunnel proche du public. La danseuse-acrobate, Camille, grimpe sur les contreforts des escaliers et investit la butte herbeuse. Yann renforce les boucles avec une mélodie. Je continue à parler à voix nue, à m'adresser au public, à le traverser, à parcourir le même itinéraire que Camille mais en décalé. Il est question de temps partagé, de tasse de café, d'exil. Camille tente de s'accrocher au mur d'autoroute, de l'escalader, elle se rate et dégringole et se rattrape du bout des doigts à la margelle d'entrée du tunnel. Je suis alors derrière le public. Camille remonte, regarde. Il est question de désobéir, d'ouvrir sa porte et offrir une tasse de café. Quand Camille descend, Julie monte pour arriver au bord d'un parpaing en surplomb du public. Camille est en-dessous, à l'entrée du tunnel. La musique se suspend. S'ensuit un texte-liste sur les actions concrètes quotidiennes des personnes qui viennent en aide aux migrants. Soins. Domiciliation. Repas etc. La musique explose depuis le fond du tunnel Camille fonce dans le tunnel et se bat contre la musique qui fait bloc face à elle et tente de l'arrêter. Elle se propulse, se jette sur les murs et déploie une force hors du commun à traverser cet espace visiblement nu et disponible. Elle se bat et parvient à traverser. Je suis assise sur la margelle d'entrée du tunnel, face au public en silence. Après une longue respiration, un texte qui dit le trouble d'être face à des individus et d'être témoin d'une catastrophe humanitaire et citoyenne. Coline se lève et invite le public à la suivre sous le tunnel. Je me mêle au public et en différents points du tunnel assène une liste de mots  en lien avec les frontières, les papiers, le discours officiel. Le public est désorienté, s'arrête, reprend la marche, poursuit sa traversée, jusqu'à rejoindre Yann et sa guitare au bout du tunnel. A la sortie du tunnel le public voit un chemin de chaussures vides qui commencent au-delà de là où le regard peut voir et se termine à l'opposé. Un chemin qui traverse la cité, qui longe le tunnel. Coline se tient au centre du chemin de chaussures, sa maison en carton en baluchon. Je la rejoins. Le public se tient entre le chemin de chaussures et

l'entrée du tunnel. Je traverse le public, grimpe sur la butte qui entoure l'entrée du tunnel. Pendant que Camille entame l'ascension de la butte, Yann relance des boucles de guitare électrique et j'adresse au public ma nécessité d'une « responsabilité civile » citoyenne individuelle ou chacun s'engage à ouvrir sa porte et offrir une tasse de café. A la fin du texte, Camille est debout sur le mur d'autoroute, elle fait du stop. A l'opposé on voit Coline qui remonte la marée de chaussures. Avec Yann, nous lui emboitons le pas, laissant le public dans cette suspension.

## 2. DU POINT DE VUE DU PUBLIC

D'après les témoignages récoltés (notamment Olivier Villanove[67] et Philippe Lacroix[68]), le public a quitté la Cité des Arts de la Rue comme un troupeau en transhumance, impatient de se nourrir. J'étais la première maquette présentée lors de cette sortie de chantier. De la Cité des Arts de la Rue à la Cité des Aygalades, ils n'ont pas senti le glissement, le passage de frontière, le « changement d'électricité dans l'air ». Arrivé dans les escaliers la préoccupation première des spectateurs était de bien se placer. Certains remarquent avec tendresse que la vie suit son cours, tout autour, que l'endroit est vivant, qu'il y a des enfants. D'autres auront la sensation que le site est immense et fort, déjà tellement chargé d'histoires qu'il peine à se rendre disponible à autre chose. Les enfants prennent le focus et les mots qui émergent du tunnel sont au second plan. Les enfants prennent le pouvoir sur la pièce, modifient le paysage et sont le paysage. En tant qu'interprètes nous accueillons cette présence, on leur laisse la place. Camille entre en complicité avec eux à plusieurs reprises : quand elle essaie de grimper sur le mur d'autoroute et que les gamins se mettent à faire la même chose juste à côté (ce qui n'est jamais arrivé lors des recherches) et quand Camille s'approche

[67] Conteur tout terrain au sein de l'Agence de géographie affective,
Créations : Ici & maintenant, Dormeuse, Retour des rois d'Iran
[68] Maître-assistant associé - ENSA (Ecole Nationale Supérieure d'Architecture) à **Nantes**. Coordinateur pédagogique et enseignant chercheur **DPEA** scénographie

de la margelle au dessus du tunnel et qu'un duo prend forme entre elle et un enfant, un jeu d'assises et de regards. Camille et la musique amène le spectateur dans un espace imaginaire et ludique. Les spectateurs ne savent pas où donner de la tête entre le corps, le texte, la musique, les enfants. Ils se sentent submergés. Le texte passe au second plan. Puis le temps se pose un instant, dans une respiration, un silence assez long où je regarde le public depuis le haut du tunnel. La traversée du tunnel qui suit est un moment fort. Ma voix est moins en force, je croise de près le regard des spectateurs dans cette obscurité un peu pesante. A la sortie du tunnel, le public est saisi par l'installation de chaussures qui impacte les spectateurs bien plus que je ne l'aurais imaginé. Les habitants traversent l'installation comme si c'était normal que les chaussures soient là. Les spectateurs se dispersent, sont moins concentrés, ils ne savent pas bien ou regarder ou écouter. L'écoute revient dès que Camille commence à faire du stop sur le mur d'autoroute. L'image est forte et le public, alors, fait corps avec la pièce, il est captivé. C'est la fin mais il y a encore Coline qui s'en va, Yann, puis moi, puis le public qui nous suit. Les spectateurs ne savent pas bien quand ça finit, entre le plaisir d'être dans cet entre-deux flottant et l'insatisfaction de clôre rondement les choses. Certains ont apprécié notre engagement et notre authenticité et ont été sensible à la fougue déployée.

## 3. UNE ANALYSE GENERALE

Je crois pouvoir dire qu'il y avait une belle écriture de l'espace dans ses champs, contre-champs, hors-champs et profondeurs. La pièce s'est déroulée comme nous l'avions écrite avec une répartition et un dialogue entre les différentes disciplines tout en laissant une place aux silences : silence des corps, de la musique ou de la voix. Le passage du tunnel était intégré dans sa fonction. Les images ont pris toute la dimension du lieu et nous ont permis de révéler des secrets contenus dans le lieu (comme le puits de lumière à mi-parcours du tunnel).

Pourtant, tout est affaire de distance. De bonne distance. Plusieurs écueils se sont révélés. Figer les textes écrits en compositions spontanées pour les

restituer publiquement a été plus maladroit qu'assumer la fraicheur de la composition spontanée éprouvée et travaillée sur le lieu. C'était à tester et l'improvisation en public m'a fait peur, pourtant la justesse du procédé et de la mise en œuvre réside ici dans cette fragilité de l'instant. Traverser la frontière entre ce que nous sommes en tant que personne et en tant qu'interprète. Donner à voir ses passages sans pour autant contraster plus que de raison ces basculements. Rester dans l'expérience de traduire, de se traduire aurait sûrement été plus judicieux. La solution artistique à ce désir impérieux je ne l'ai pas encore trouvée à ce jour. Les sorties de jeux sont une option possible, j'entends par là passer d'un moment écrit et réfléchi en amont à un moment vécu et restitué en composition spontanée. La lisibilité et la pertinence de ce procédé ne sont pas évidentes, quoi qu'il en soit, un travail important est à réaliser sur l'interprétation des textes s'ils sont écrits.

La chose la plus remarquable pour tous : interprètes comme spectateur est la présence des enfants du quartier sur la pièce. Avant même que la pièce n'ait commencé, les enfants étaient présents sur l'ensemble des espaces que l'on allait occuper. Ils ont pris le pas sur la proposition avec une utilisation intelligente de l'espace mais combattive et risquée. Beaucoup des personnes du public, des interprètes et régisseur ont eu peur pour les enfants qui étaient sur la margelle au-dessus du tunnel à 6m de hauteur, sans protection. Cette situation ne s'était jamais produite lors du travail sur place. Camille a tenté de les déplacer par sa présence de corps. Elle a attrapé à bras-le-corps les enfants plus petits. Elle a abordé sur le ton du jeu leurs présences. J'ai choisi de leur laisser la place, de ne pas les expulser. C'était dérangeant, bouleversant et dangereux. Alors que je jouais comment réagir ? Ils étaient présents lors de la répétition générale. Le rapport y était joueur et joyeux et leur présence soulignait le sens de notre action. Sur la deuxième représentation publique, certains enfants sont venus munis de barres de fer, de cailloux et d'œufs. (J'apprendrai plus tard, que les dernières représentations artistiques ayant eu lieu dans la cité s'étaient terminées avec des jets de pierres.) Camille en fait les frais dans l'obscurité du tunnel. Je ne m'en rendrais compte que bien après la pièce et après qu'avec ces mêmes enfants on ait mangé des gâteaux et des bonbons.

Nous avons réalisé des recherches, des observations, passé du temps dans la Cité des Aygalades. Nous avons rencontré des gens, trop peu. Nous avons commencé un travail de médiation, qui est resté inachevé. Nous avons consenti à mener cette opération malgré l'absence d'un travail de médiation concret. Nous avons passé trois semaines sur place. Nous avons traduit et donné cette traduction en partage. Une traduction peut-être un peu maladroite et rapide. Nous avons touché du doigt le processus qu'il faudrait mettre en place pour réaliser pleinement cette opération. Aujourd'hui je garde la sensation d'être passée à côté ou plutôt d'avoir pris de plein fouet la réalité de notre entreprise. La Cité des Aygalades est un lieu brûlant et le tunnel qui passe sous l'autoroute est hautement révélateur des réalités humaines et sociales. Nous n'avons pas mesuré l'impact de notre démarche. L'impossibilité à mettre des choses en place avec le quartier aurait dû nous alerter sur la difficulté à réaliser un projet peut-être un peu utopique, ici.

Les présentations publiques ont été révélatrices de plusieurs maladresses : tout d'abord, la non-maîtrise de la proposition. Certaines personnes ont éprouvé une sensation de malaise due à une exploitation maladroite qui donnait une saveur d'un tourisme social nauséabond qui exploite la précarité du lieu et de ses usagés. Ce n'est pas ce qui a été perçu par l'ensemble des personnes présentes, mais c'est aux antipodes du projet ou du désir sous-tendu par la création. Pourquoi a-t-on imposé notre présence dans la Cité ? Qu'a t-on supposé comme accueil ? Comment demander l'hospitalité quand on s'impose ? L'arrivée d'un public nombreux et facilement identifiable comme « pas d'ici » était intrusive et non justifiée. Beaucoup se sont posés la question de ma légitimité à être sur place parce que la présence centrale et combattive des enfants ne laissait pas percevoir que l'espace n'était pas un décor mais un support et que les enfants et leur présence étaient aussi des éléments participants à la pièce. Ce que cette réalité donnait à voir était assez violent et mal maîtrisé. Le public a pu avoir la sensation d'être pris en otage.

L'avenue des Aygalades est en elle-même une brèche, une frontière entre les deux cités, celle des arts de la rue, assez fermée et celle de la cité des

Aygalades. Quand, à la fin de cette première présentation publique, des enfants ont voulu suivre le public dans la Cité des Arts de la rue, L'entrée leur a été refusée. Cette réalité a été violente, dans mon désir de réciprocité d'accueil. Les habitants de Cité des Aygalades qui accueille nos recherches puis nos représentations auraient pu être conviés à l'événement (dans la Cité des Arts de Rue)[69], bien que réservé au professionnel. Comment faire changer cela ?

Il est impossible de réaliser avec pertinence et justesse une telle entreprise sans être accompagnée par des structures locales identifiées par les habitants. Ce n'est pas faute d'avoir tenté dans un premier temps de prendre contact avec les structures de la Cité des Arts de la Rue expérimentées dans le travail avec la Cité des Aygalades (Lezarap'art et l'Apcar qui m'ont orientées vers l'école et le centre social. Les premiers élans de l'école et du centre social plutôt enthousiastes se sont vite réduits à néant. En l'absence de complices ou de connaisseurs j'aurais pu suspendre le projet ou changer de lieu. Il aurait fallu passer beaucoup plus de temps sur place et avec les habitants et laisser la proposition se faire complètement submerger par la réalité de ces échanges pour être juste.

J'ai fait un choix différent, en voulant aller au bout d'une idée, sans me rendre compte que ces bouleversements, impossibilités et changements faisaient partie intégrante du désir de traduire le lieu. Un traducteur ne commence surement pas par traduire un texte difficile. Humblement nous aurions dû opter pour un lieu plus « facile », moins conflictuel, moins délaissé. Pourtant, le choix en a été tout autre. Parce que pour moi être artiste de rue c'est aussi s'intéresser aux espaces délaissés et les mettre en lumière. C'est offrir un regard différent, regarder là où l'on n'a pas l'habitude d'aller. Cela pourrait être la finalité d'une occupation d'un espace citoyen.

A ce stade, je ne sais pas si c'est ma posture d'artiste qui est insensée ou le projet que je mets en regard avec cette posture. Je ne sais pas si c'est la

[69] De mon côté j'avais affiché et distribué des invitations dans la Cité des Aygalades à destination des habitants.

démarche elle-même qui manque de concret, de réflexion ou d'action ou d'accompagnement. Je ne sais pas si le projet est valable mais dans les mains d'un(e) autre plus expérimenté(e). Je ne me suis pas rendue compte que c'était un travail dédié aux « cités » que j'entreprenais en voulant traduire le tunnel piéton de la Cité des Aygalades. Il y a pourtant peut-être un début de réponse dans cette première tentative. Le travail dans les milieux sensibles m'intéresse, c'est une piste d'ancrage pour ma pratique. De nombreuses questions restent aujourd'hui sans réponse. Néanmoins la maladresse de la démarche et l'absence d'une action juste et pertinente sont sans appel. Cela donne jour à la nécessité d'une médiation accompagnée par des travailleurs sociaux.

Ce n'est pas tant l'intuition de départ qui a été perçue par le public comme maladroite, mais peut-être la présence d'un public composé de professionnels et d'où étaient absents les habitants. Cela était révélateur de la non concertation des habitants à accueillir une forme artistique au sein de la Cité. La question de l'hospitalité et de l'accueil que je pose dans la démarche de travail n'a pas été posée aux habitants du territoire occupé pour la restitution artistique. Ici, les manquements renforcent les intuitions de travail sur la nécessité d'une réciprocité des hospitalités. Cela implique que la définition du lieu à traduire naîtra d'une réflexion avec le commanditaire/partenaire. Ensemble il nous faudra dessiner les contours d'une démarche de travail, d'un ancrage dans le lieu ainsi que la possibilité d'un dispositif de restitution publique avec des spectateurs convoqués ou non. De ces entretiens et décisions, se définiront les conditions de restitution.

# VI. L'INSCRIPTION DANS LE RESEAU PROFESSIONNEL

## 1. L'ANALYSE DE LA RECHERCHE DE PARTENAIRES

La recherche de partenariats pour développer ces travaux repose tout d'abord sur la définition de l'identité avec laquelle je vais démarcher les partenaires. Bien sûr dans un premier temps l'identité que je prends est celle d'artiste auteure des Arts de la Rue. Le profil d'artiste plasticien inscrit à la maison des artistes ne semble pas me correspondre, mon travail s'inscrivant définitivement dans la pratique d'arts vivants. Aussi, je choisis comme cadre administratif l'association loi 1901. C'est un fonctionnement que je connais et qui correspond possiblement au profil que les partenaires attendent. Il est commun aujourd'hui de démarcher les résidences et répondre aux appels à projets, comme démarcher pour la diffusion d'un spectacle sous une entité associative.

Le Collectif Les Divers Gens existe depuis 2010. J'ai participé à sa création et j'en suis membre fondateur avec mes anciens collègues de la formation TDMI. Outre le fait d'y être comédienne, j'ai déjà porté plusieurs projets de création au sein du collectif Les Divers Gens, notamment *Radiations Durables*, spectacle tout public se jouant en salle et en extérieur et *L'Equipe du 9 janvier* dont j'ai déjà parlé précédemment. Le Collectif Les Divers Gens a déjà su mobiliser des financements de la Ville de Lyon et de la Région Rhône Alpes (FIACRE, pour *l'Equipe du 9 janvier*). J'ai démarché les structures institutionnelles avec ce profil pour *l'Equipe du 9 janvier*. J'ai notamment rencontré la DRAC Rhône-Alpes. Mon nom, mon travail d'auteure, même peu connus, sont liés à cette structure. Bien que le Collectif Les Divers Gens ne s'inscrive pas exclusivement dans l'écriture pour la rue, c'est une structure

que je connais, que j'ai déjà gérée pendant des années, dont je connais chaque membre que je sais être soutien. Ce Collectif s'inscrit dans des questionnements et des écritures contemporaines avec un attachement pour le texte et la langue comme moteur de création. Aussi, cela me paraît cohérent.

Le Groupe ToNNe avec qui je suis également complice conserve un regard bienveillant sur mes entreprises en tant qu'auteure. Néanmoins le choix de ne pas porter mes créations au sein de cette structure, parfaitement identifiée Arts de la Rue, est tout simplement que le Groupe ToNNe a un directeur artistique, porteur de projets qui est Mathurin Gasparini. Bien que notre complicité au travail soit opérante, ma place au sein de cette structure n'est pas celle d'une auteure.

Il m'a d'abord fallu élaborer un budget de création. C'est un exercice avec lequel je n'ai pas trop de difficultés. J'ai, pendant de nombreuses années, accompagné administrativement les compagnies, notamment de rue, dans leurs démarches administratives. Ce n'est pas pour autant un exercice simple. Il m'a permis de définir le volume temporel et humain nécessaire à cette production (soit quatre artistes et un(e) chargé(e) de production, sur des périodes de travail qui s'échelonnent sur trois années). Le début de la diffusion du spectacle a été pleinement intégré à la production. Ce qui permet de dire aux éventuels coproducteurs le prix de cession de la pièce au sein même du budget de production. Cela inscrit également la création dans une nécessaire diffusion, vu qu'une partie de la diffusion du spectacle participe également à porter financièrement sa production.

Au sein de la formation j'ai pris contact avec un certain nombre de structures pour développer *au bord de* en résidence pendant la formation. Il s'est assez vite avéré que mon temps de résidence devait s'effectuer sur place à Marseille, c'est de cela dont j'avais besoin. Je ne connais pas bien le réseau marseillais. J'ai démarché la Gare Franche[70], qui avait déjà rencontré et décidé d'accompagner une autre apprentie. J'ai également démarché, La

[70] Maisons d'artiste pour théâtre de curiosité dans le quinzième arrondissement de Marseille

compagnie[71], qui accompagnait également une autre apprentie. J'avais donc visiblement identifié mes besoins trop tardivement. J'ai donc décidé de démarcher des temps d'écriture et de recherches hors-sol. C'est dans ce cadre qu'Animakt m'a invité pour une semaine de résidence d'écriture à Saulx-Les-Charteux. Semaine au cours de laquelle j'ai partagé mon temps entre écriture et ateliers avec les élèves du PCEP (Projet Culturel en Espace Public).

J'ai bien évidemment envoyé des mails aux autres structures qui me semblaient pertinentes pour le développement de cette écriture. Le P.O.L.A.U.[72], qui porte une attention particulière au développement des écritures avec une préoccupation urbanistique. Je leur ai proposé de développer chez eux ma recherche sur la syntaxe urbaine en dialogue avec l'architecte, enseignant, chercheur Etienne Léna[73]. J'ai tenté d'aller les rencontrer au cours de temps de réflexion organisés par Frontières Sessions, colloque auquel participait Jean Cristofol[74]. Je ne disposais alors pas des ressources financières nécessaires pour me déplacer. J'ai parallèlement contacté Latitude 50[75]. Nous étions déjà entrés en relation pour *l'Equipe du 9 janvier*. Ils ont une résidence *Ecriture en campagne* qui correspond parfaitement à mes besoins de sortie de FAI-AR. Nous nous sommes appelés souvent, ma démarche les intéresse. Ils n'ont pas retenu ma candidature pour écriture en campagne. En revanche, ils ont accepté mes demandes de résidence. Malheureusement l'accompagnement qu'ils proposent ne me permet pas d'accepter (pas de participation en production, pas de défraiement ni transport ni restauration, facturation des frais d'électricité etc.)

J'ai répondu aux appels à résidence en accueil studio à Ramdam[76], aux Subs[77], ces demandes n'ont pas favorablement abouties. J'ai également

[71] Lieu de création et galerie d'exposition du quartier Belsunce
[72] Pôle des arts urbains à st Pierre des Corps
[73] Je l'ai démarché par mail à la lecture de son programme d'enseignement à l'école d'architecture de Grenoble. J'entretiens avec lui un dialogue épistolaire autour de mes recherches.
[74] Professeur d'épistémologie à l'Université d'Aix Marseille porteur entre autres du projet Anti-Atlas des Frontières
[75] Pôle Arts de Rue et Cirque à Marchin en Belgique
[76] Centre d'Art pour la création contemporaine à Lyon
[77] Laboratoire international de création artistique à Lyon

déposé un dossier à la structure Regards et Mouvements[78] à Pontempeyrat dans le cadre de l'appel à projet Superstrat. Les réponses seront connues en octobre.

J'ai répondu et le projet a été retenu pour SCENOSCOPE 11, production théâtrale à la Sorbonne Nouvelle, porté par Equip'Arts. Malheureusement l'enveloppe de 1000€ avec laquelle je devais rémunérer les artistes, payer les transports, logements et nourritures, ainsi que le peu de temps pour travailler sur place (une journée) m'ont contrainte à ne pas accepter cette proposition. Il en a été de même pour le festival MURS à la Friche à Strasbourg.

Marjolaine Combes, directrice artistique de l'Atteline a vu la sortie de chantier à la FAI-AR de *au bord de*. J'ai tenté de la joindre par mail à plusieurs reprises, sans réponse de sa part. Je n'ai pas répondu à la bourse d'*Ecrire pour la rue* de la SACD car je n'avais aucune structure partenaire pour porter le projet avec moi (condition incontournable de dépôt). J'ai bien démarché Bruno de Beaufort du CNAREP, Sur Le Pont, qui m'avait invitée au Festival *Jeunes Pousses* avec *au bord de* en mai (j'avais déjà des engagements professionnels à ces dates). Celui-ci, ne m'a également jamais répondu.

Environ cent personnes identifiées par le réseau professionnel des Arts de la Rue ont vu la sortie de chantier. La sensation d'avoir produit un travail qui n'était pas à la hauteur, le témoignage de certains concernant la sensation d'avoir été pris en otage et le relevé de mes maladresses sur le travail avec le quartier me pèse fortement au moment de prendre contact avec ces structures.

Aujourd'hui j'identifie parmi les partenaires que je souhaite démarcher de nombreux membres du groupe de réflexion informel *On est un certain nombre*, qui a pour objet de réunir des porteurs de structures ou d'évènements "à hauteur d'Hommes", interrogeant sans cesse la place du public et des habitants dans ses projets. Je compte parmi eux : le CNAREP

[78] Pôle d'initiative et d'accompagnement artistique

Pronomades en Haute-Garonne, le CNAREP de la Paperie à Angers, la fabrique des Arts de la rue Derrière le Hublot à Capdenac, La scène nationale du Channel à Calais, Scènes Obliques en Isère. A ce jour je ne sais pas comment démarcher ces partenaires. Je leur ai envoyé des dossiers par mail, je les ai invités aux sorties de chantiers de la FAI-AR. Certains ont vu mon travail. Ma timidité est une excuse non recevable quand on se dit porteur de projet. Je peine à trouver une solution concrète. Je peux réaliser des dossiers et des budgets au kilomètre, donner de mon temps, m'investir dans des ateliers, mais contacter les structures qui m'intéressent par téléphone me met dans une peur panique, peu pertinente par ailleurs. Je pense également contacter le CNAREP du Boulon, qui est attaché aux pratiques liées à la cartographie sensible. Répondre à l'appel à projet Territoire d'hospitalité à Lille s'ils renouvellent leur proposition. J'ai, par ailleurs, rencontré une première fois les Laboratoires à Aubervilliers[79]. Je ne crois pas que ces démarches déboucheront sur quoi que soit. J'ai la forte sensation d'être une mauvaise « vendeuse » et de ne pas savoir parler de mon travail. Je suis bien consciente que sans partenaire opérant mon travail n'a aucune chance de se développer. Je suis la seule à pouvoir fournir ce travail. Je dois rapidement et concrètement trouver des solutions à cela.

Un dernier appel à projet suscite mon attention, celui de la Ville de St Chamond (42) : une résidence de territoire au long cours (sur les années 2018 à 2020) au cours de laquelle je pourrais développer *au bord de* : propositions de spectacles, d'ateliers, de formations, d'expositions. La proposition est à écrire pour répondre à l'appel à projet mi-septembre.

## 2. LES PERSPECTIVES PROFESSIONNELLES ET ARTISTIQUES

Dès ma sortie de FAI-AR j'ai repris mes activités et liens avec mes partenaires antérieurs. Durant les mois d'avril et mai 2017, j'ai pris la place de coordinatrice et régisseuse pour le Collectif Craie qui clôture un an et demi de

[79] Lieu de recherche et de création dédié aux pratiques performatives

résidences et ateliers artistiques dans la Communauté de Commune de Dieulefit. Mon rôle était de faire le relais entre les différentes institutions et d'organiser avec l'équipe artistique une restitution sous forme de déambulation dans un village en étroite complicité avec les habitants. L'enjeu était d'intégrer le rendu d'ateliers d'écriture, de chorale, de fanfare, de cuisine au sein d'une proposition artistique, qui dans la lignée de ce que propose le collectif, se veut absolument contemporaine et impertinente dans son écriture. On verra notamment des mamies chanter du punk, un concert de fabrication de riz cantonnais, le tout porté par une qualité d'interprétation remarquable de la part de tous les participants amateurs comme professionnels.

Nous avons organisé avec l'atelier d'artistes où je vivais à Marseille, Le Paradoxe du Singe Savant, deux jours de programmation de formes artistiques au mois de juin : *La fin des singeries*. J'ai eu l'occasion d'y inviter Hyunji Young et Ji In Gook, apprenties à la FAIAR pour plusieurs performances. J'y ai également invité le duo Tom Malmenier (percussionniste) et Vincent Tholomé (poète) de Belgique. Coline Trouvé, a proposé également deux courts soli. Du violoncelle au petit déjeuner, des expositions dans toutes les pièces et recoins, des concerts. La rue nous a appartenue le temps de boire le thé avec les voisins au point qu'on fermé la rue car les voitures passaient trop vite. La ville de Marseille nous a même envoyé un agent de sécurité bienveillant.

Par ailleurs, je joue *Les Furieuses*, trio de rock divinatoire post-apocalyptique, une douzaine de fois entre avril et septembre, notamment à Chalon dans la Rue. Prestations qui débouchent sur quelques nouveaux contrats. C'est un duo de voix parlées pour interpréter le texte de Patrick Dubost (poète performeur lyonnais contemporain), *Les Neuf Coriaces* porté par la guitare électrique de Yann Debailleux dans une approche math rock décomplexée.

Je réalise une série de performances avec la Compagnie Née d'un doute à Bordeaux, dans le cadre de la programmation de *l'Eté Métropolitain*. Je commence également avec cette compagnie une résidence de territoire à Marmande avec Bastid'Arts avec le projet *Prendre le t(hé) du temps*. Cette

résidence se poursuivra en septembre 2017. C'est un travail porté par Camille Fauchier. L'invitation consiste après quelques repérages et observations à proposer la mise en place d'un bar à thé au centre d'une résidence HLM d'environ 1000 habitants. Ici nous inviterons les habitants à participer à des ateliers de réalisation de sachets de thé à la machine coudre et j'animerai des ateliers d'écriture et prendrai le rôle d'écrivain public. Les sachets seront ensuite livrés par l'ascension à main nue de Camille sur les bâtiments. Là, nous récolterons les traces sonores des échanges avec Camille sur le balcon. Nous retraiterons cet ensemble de données pour une performance qui mêlera installation plastique avec un millier de sachet de thé, et performance avec du texte, du corps et un montage sonore. Je réalise aussi pour cette compagnie la prise d'images d'un rendu de projet d'ateliers d'appréhension de l'espace public avec le collège de St Sevay. Je prends également des photos de leur *Duo d'escalier* à Langogne.

Je commence une série de résidences pour *Mes déménagements*, nouvelle création du Groupe ToNNe, dont la sortie est prévue au printemps 2018. Cette création est entourée d'une production à la hauteur du projet avec comme partenaires des CNAREPS[80] (Quelque p'Arts à Annonay, Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen, Le Fourneau à Brest, Sur le pont à La Rochelle), des lieux de fabrique (Lacaze aux sottises et Hameka) ainsi que les institutions locales et régionales. Cette création est une déambulation pour six comédiens-musiciens qui s'inscrit parfaitement dans la lignée de *AE-Les Années* qui rencontre encore aujourd'hui un franc succès de programmation. Je réalise également pour ToNNe la prise de vue et le montage d'un court film autour de l'événement *Le Grand Déballage*, une journée de spectacles Arts de la Rue à Mirmande (26) organisée par le Groupe ToNNe en mai 2017. Le montage est publié depuis mi-juin. Nous participons avec le Groupe ToNNe à deux évènements où je prends aux interventions collectives.

Cet ensemble d'activités s'ajoutant aux quelques prestations réalisées pendant la FAI-AR m'ont permis de renouveler mon intermittence du

[80] Centre National des Arts de la Rue et de l'Espace Public

spectacle fin mai et ainsi de quitter le RSA pour mon plus grand bonheur. Ainsi dégagée des préoccupations de subsistances pour quelques mois, je peux entreprendre de développer mes projets avec plus de confort.

Je considère le développement de la forme *au bord de* encore en cours de réflexion. Bien que j'aie décidé pour son développement de démarcher des structures, certains points méritent d'être mûrement réfléchis avant d'aller plus loin. J'y vois plusieurs chantiers à entreprendre et entrevois des manières de les développer.

Le texte écrit pour la sortie de chantier est définitivement inopérant dans *au bord de* qui doit s'inscrire dans une démarche de présentation de compositions spontanées. Aussi, je réfléchis à poursuivre le développement de ce texte autrement. Le théâtre du Grain à Brest a publié un appel à auteur-e pour l'écriture d'une pièce théâtrale ayant pour thème : mesurer la taille du monde. Le projet est à déposer fin septembre. J'y travaille.

Je pense également développer les recherches avec les rétroviseurs de rue. Je pense à un projet photographique transeuropéen. J'estime l'enveloppe à mobiliser pour le développement de ce projet à 2000€. Je n'ai pas commencé les recherches d'éventuels appels à projets.

J'entame une réflexion personnelle autour du développement d'un travail en solo. Il me semble que pour convoquer d'autres artistes à me rejoindre je dois, avant tout, développer mon écriture. Cela passe par un nécessaire travail solitaire. Cela m'impose également de réfléchir sur l'aspect plastique de mes propositions. N'y aurait-il pas une posture de plasticienne-performeuse à identifier et développer ? Les retours reçus lors de la présentation de *l'espace scénographié* que j'ai conçu à la FAI-AR m'invitent à aller dans ce sens. Pour la réalisation de l'espace scénographique j'ai d'abord pris soin de découper au cutter toute la carte européenne, ne laissant à cette dentelle que les voies de circulation. Ensuite j'ai travaillé cette texture avec de l'amidon pour donner du volume à cette matière. J'ai placé la carte dans un bidon d'eau. Les bidons d'eau sont pour moi des objets caractéristiques des

campements. On s'en sert pour la cuisine, pour la douche, l'entretien et la propreté des intérieurs. Trois bidons étaient placés les uns à côtés des autres dans un cadre de bois suspendu. Un des bidons était légèrement incliné. De celui-ci se déversait la carte découpée. Les parties évidées du territoire s'éparpillant sur un rétroviseur de rue posé au sol et tout autour. Sur le dessus du cadre, j'avais déposé un petit bocal transparent fermé qui contenait d'autres parties découpées. J'avais placé des personnages (dessinés par Camille Fauchier) : un tentant de gravir un bidon d'eau, un assis sur le cadre, un tentant d'ouvrir le bocal fermé. Derrière cette installation était exposée une photo de *Pas pieds in Calais*, avec une chaussure plantée d'un drapeau. Cette installation en écho avec le travail sur les rétroviseurs de rue et les installations de chaussures me pousse à m'interroger sur mes outils et ma posture.

Les nombreux essais performés à la FAI-AR, où j'intervenais seule ou demandant aux autres performeurs une intervention légère de gestes simples (sans répétition), semblent avoir plus touché mes interlocuteurs que les travaux entrepris avec une équipe. Je sens un fort déficit dans ma capacité à diriger des interprètes ou à leur transmettre un processus de travail. En ce sens mes questionnements sont très proches de ceux avec lesquels je suis entrée à la FAI-AR et les conclusions issues de la sortie de chantier de *au bord de* sont cousines de celles issues de *l'Equipe du 9 janvier*. J'y vois aussi la possibilité de creuser plus cette sollicitation et accumulation de gestes simples que je voudrais, à terme, développer avec des habitants. J'en prends pour exemple une performance réalisée à Aurillac sous le regard bienveillant d'Hervé Lelardoux dans le cadre d'un atelier FAI-AR sur les Villes Invisibles. La performance s'appelait *Il ne faut jamais dire Fontaine*. Partie d'une interview réalisée auprès d'habitants. J'ai relevé le propos de l'une d'entre elles, Delphine, disant qu'elle aimait la place St Géraud, pourtant elle n'y avait jamais vu la fontaine fonctionner. Partant de là, j'ai entrepris des recherches sur cette fontaine et son histoire. J'ai démarché les services de la ville via Le Parapluie (CNAREP d'Aurillac) pour me faire livrer de l'eau. J'ai obstrué la fontaine en son centre afin de recevoir 3m$^3$ d'eau. J'ai placé des bouchons d'oreille dans les conduits de sortie de la fontaine et je les ai reliés les uns

avec les autres avec un fil de pêche transparent. Là dessus, j'ai convié la personne interviewée sur la place. J'avais disposé une chaise, un guéridon, un vase avec une fleur et j'y ai invité Delphine à s'assoir. Je lui ai remis un casque audio relié à un téléphone qui diffusait un texte écrit en enregistré à son intention. Une réponse impertinente à notre interview parlant de la réalisation en tant que femme dans une ville de campagne. Depuis la table Delphine voyait la fontaine, sans pour autant voir qu'elle contenait de l'eau. Le texte commence sans autre action, puis progressivement son fils et son mari, suivis d'une dizaine de performeurs viennent verser de l'eau dans la fontaine. Avant la conclusion du texte, je tire sur le fil de pêche et la fontaine se met à couler. Quand Delphine pose le casque, émue par cette cérémonie, une répétition d'orgue commence dans l'église juste à côté. Ce n'était pas prévu, mais à la justesse d'un geste, la rue sait souvent répondre merveilleusement. Je garde de cette proposition un souvenir ému. Il ne tient qu'à moi de continuer à développer ces petites formes participatives et éphémères.

# Conclusion

La sortie de chantier *au bord de* de mars 2017 me donne la possibilité d'observer la création lors d'une étape de construction. Je cerne, aujourd'hui, un peu plus précisément les enjeux et les outils de mon écriture. L'enjeu éthique se concrétise dans une attention aux corps, aux personnes et à l'environnement, principe que j'intègre à l'écriture contextualisée qui tend à opérer dans une dialectique des espaces.

Les interactions entre l'espace comme source (la *Jungle* à Calais) et comme aboutissement (le tunnel des Aygalades) forment une dialectique des espaces. C'est une force questionnante qui nous permet d'envisager la pièce, en géographes, développant des outils dramaturgiques à partir de la cartographie. La réalisation de la carte est l'acte de traduction qui s'opère par

la transposition d'un espace dans un autre et par la transposition des médias : l'interprétation d'un espace en matériaux d'arts vivants (comme pour la carte d'un territoire, sa représentation graphique). Le cadre et le fond de carte sont simultanément le campement de la *Jungle* à Calais et le tunnel sous l'autoroute aux Aygalades. Les tracés expriment à la fois le déplacement des migrants, des interprètes et enfin, celui du public. Les couleurs sont des qualités d'appréhension de l'espace, des intensités et directions de jeu. Par extension on peut voir dans la production des motifs (chaussures et maison en carton) la présence d'une légende qui donne des clés de lecture. Les spectateurs deviennent alors les lecteurs de la carte : des explorateurs. A cette étape la carte est encore celle d'inventaire[81], elle devra évoluer en carte d'analyse ou de synthèse.

J'ai identifié des outils qui sont d'une part une recherche documentaire à Calais et à Marseille et d'autre part l'appréhension de l'espace avec un corps poreux à même de produire des matières issues de compositions spontanées. Cet ensemble de paramètres conduit à un nécessaire travail immersif dans un espace du quotidien afin de créer une intimité entre les corps, les personnes et leur environnement.

Aux Aygalades, en l'absence de médiation, il y a eu création d'un « non-lieu » au moment de la représentation. Un assemblage de mondes sociaux (spectateurs/interprètes/habitants) n'a pu faire œuvre commune et donner corps à l'écosystème rêvé. L'anonymat y était prégnant. Mon choix de *faire spectacle* pour des spectateurs (en utilisant des *techniques de théâtre*) pour le présent (avec un horaire de départ et un cadre temporel de restitution) a établi un rapport consumériste. Cela renforce ma nécessité de concevoir le temps de restitution hors convocation précise du public et d'imposer un temps d'immersion et de médiation permettant la création d'une intimité, bien que relative, avec les habitants du quartier. C'est par un développement de production cohérent avec la création en cours que cette proposition pourra se

[81] « Qu'on les définisse comme carte d'inventaire, d'analyse, statique ou dynamique, les cartes thématiques ont toutes des points communs. » La cartographie thématique Site Hypergéo : http://www.hypergeo.eu/spip.php?article377

développer. Une recherche de partenaires sensibles à ce type d'écriture (mêlant préoccupation pour une esthétique relationnelle et la réciprocité des hospitalités, nécessaires aux créations dans l'espace public) est incontournable. Ainsi, traduire serait pour moi une manière de franchir la limite de l'esthétique du chaos ou la gestion de l'incertitude éthique.

Je terminerai par ces mots d'Antoine Vitez : « *L' « intraductabilité » est l'énigme à laquelle nous devons répondre, la langue des autres est un sphinx. (…) Tous les textes de l'humanité constituent un seul grand même texte écrit dans des langues infiniment différentes, et tout nous appartient, et il faut tout traduire.* »[82]

[82] Interview d'Antoine Vitez dans : Antoine Vitez, le théâtre des idées, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Collection Le messager, Gallimard, Paris, 1991

## BIBLIOGRAPHIE


Barbara Cassin :

- Revue Geste #4, Interview de Barbara Cassin, Propos recueillis par Nicolas Millet et Pierre-Étienne Schmit, Association Gestuelle, Paris, 2004
- Relativité de la traduction et relativisme, Collège de France, 2010 http://books.openedition.org/cdf/1449?lang=fr#notes
- La nostalgie : quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013.

Jean-Marc Besse :

- L'espace public: espace politique et paysage familier. Rencontres de l'espace public, Lille Métropole Communauté Urbaine, Dec 2006, Lille, France. <halshs-00191977>
- Habiter, un monde à mon image, éditions Flammarion, Paris, 2015

Eyal Weizman :

- A travers les murs, Traduit de l'israélien par Christophe Degoutin, Editions La Fabrique, Paris2008 http://eipcp.net/transversal/0507/weizman/fr

Patricia Paperman, Sandra Laugier :

- Le souci des autres. Éthique et politique du care, nouvelle édition augmentée, Paris, EHESS, coll. « Raisons pratiques », 2011
- *Le souci des autres. Éthique et politique du care* , Clémence Bosselut, *Archives de sciences sociales des religions* [

Fédération Nationale des Arts de la Rue :

- Manifeste pour la création artistique dans l'espace public, Fédération Nationale des Arts de la Rue, 2017

Tim Ingold :

- Une brève histoire des lignes, Tim Ingold, Traduit de l'anglais par Sophie Renaut. Editions Zones Sensibles, 2011

Jean-Paul Colleyn et Jean-Pierre Dozon :

- « Lieux et non-lieux de Marc Augé », *L'Homme* [En ligne], 185-186 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 29 juin 2017. URL : http://lhomme.revues.org/24099 ; DOI : 10.4000/lhomme.24099

Yves Bonnefoy :

- La petite phrase et la longue phrase, La Tribune Internationale des Langues, Vivantes Paris, 1995

Benjamin Boudou :

- Le temps du monde fini : Pour une géopolitique de l'hospitalité, *Les Cahiers du CERIUM,* Novembre 2010

## INSPIRATIONS ARTISTIQUES

---
“Le livre blanc”, Philippe Vasset,
“Risky lines“, Bruno Serralongue,
“Et pourtant que la guerre ici semblait loin”, François Bon,
“Torture blanche”, Philippe Squarzoni
---
“La Traversée”, Marie-Hélène Lafon,
“Je t’aime”, Pierre Soletti,
“Anima”, Wajdi Mouawad,
“Les neiges de Damas”, Aude Seigne,
“Le Dépeupleur”, Samuel Beckett,
« Notre besoin de consolation est impossible à rassasier », Stig Dagerman, Traduit du suédois par Philippe Bouquet Acte Sud, 1984.
« Retour dans la neige », Robert Walser, Traduit de l’Allemand par Golnaz Hauchidar, Editions Zoé, Paris, 1999
« Tentative d'épuisement d'un lieu parisien » de Georges Perec publié en 1975 dans la revue Cause commune avant d'être édité par Christian Bourgois en 1982

## REFERENCES ARTISTIQUES

---
"Juste avant que tu n’ouvres les yeux », Khta Compagnie
“Nous sommes”, Jeanne Simone,
“Silence encombrant”, Kumulus,
“Be Claude”, 1 Watt,
“Histoires cachées”, Begat Theater,
---
“Les pourparlers”, Anne-Laure Pigache,
“Parades & changing, replays”, Anna Halprin,
“Nelken”, Tanztheater Wuppertal,
---
“Aïda”, Till Roesken,
“Les habitants”, Raymond Depardon,
“Vive la France”, Michel Audiard,
“America, America”, Elia Kazan,
“Le monde, la chair et le diable”, Ranald Mac Dougall,
“Z32”, Avi Mograbi.

**ANNEXES**

Affiche *au bord de*

Complicités artistiques : Photos Adel Tincelin

Extrait Calais Mag édité par le P.E.R.O.U. : déménagement

Texte chaussures

Etape de travail *Pas Pieds in Calais*

Cellule de lieu – *Panneau Cellule*

Syntaxe urbaine – extrait d'échanges avec Etienne Léna

Extraits de textes pour *au bord de*

Ateliers participatifs

Carte comme support : essai performé janvier 2016

Plan d'implantation traverse des Laitiers

Equipe de création

Biographie Julie Romeuf

Photos Sortie de chantier Mars 2017-08-29

Retours de Olivier Villanove et Philippe Lacroix après la sortie de chantier

Calendrier de recherches

Calendrier prévisionnel

Budget prévisionnel

# COMPLICITES ARTISTIQUES

**Tutorat de Création avec Till Roesken 2016/2017**
http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro.html

Boulversée par le film Aïda, j'ai démarché Till Roesken pour être le regard complice, un auxiliaire pour trouver le ton juste à cette forme en devenir qu'est "au bord de".

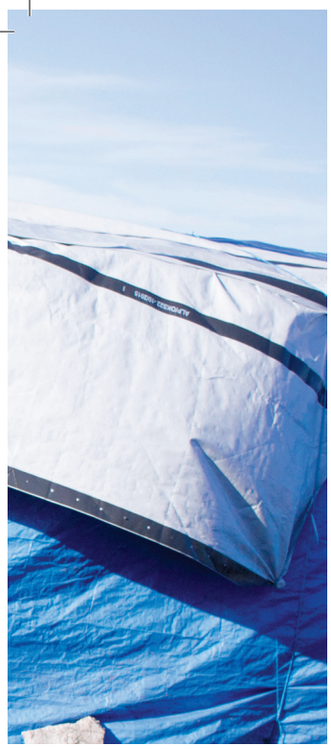
**Collaboration artistique avec Adel Tincelin, Photographe**
**UNE ZAD / UN CAMPEMENT / UN BIDONVILLE**
http://uncampement.fr
Du 5 au 7 mars à Calais et Grand-Synthe

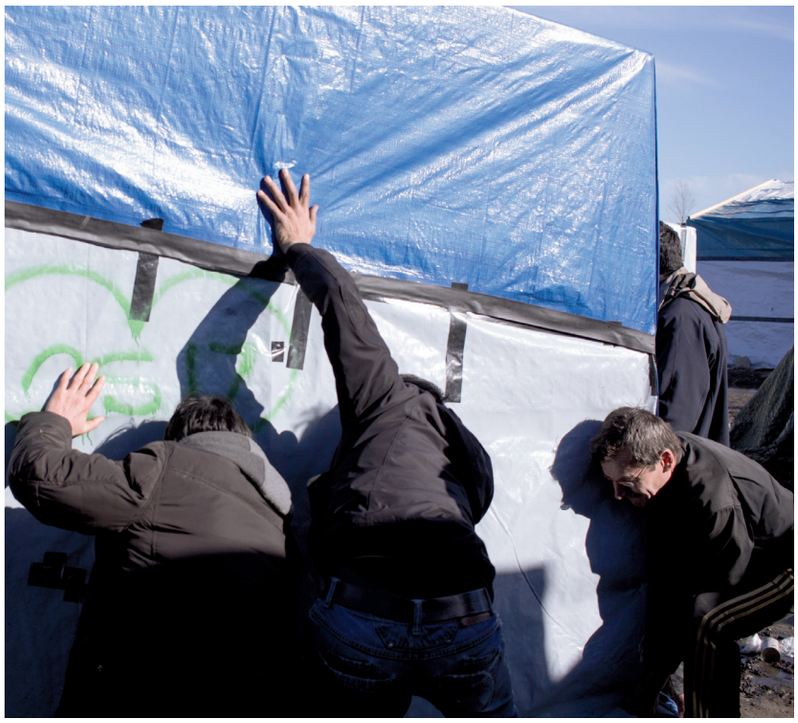
Marcher depuis la gare jusqu'au campement, puis du campement depuis la gare. Explorer le paysage des primo-arrivants. Prendre des photos. Photos ci-dessous © Adel Tincelin

**Collaboration artistique avec le P.E.R.O.U.**
Pôle d'Exploration en Recherches Urbaines, Sébastien Théry, André Mérian, Jean Larive
NEW JUNGLE DELIRE /Accompagner la création d'une ville nouvelle .
http://www.perou-paris.org/pdf/Actions/AutreJournalCalais_PEROU_HD.pdf
Du 1er au 5 mars 2016

Interviewer les objets actifs et délaissés dans la Jungle les premiers jours du démantelement de la zone sud. Révéler par l'outil sonore ce que rien ni personne ne peut nommer.

TOM





# Lieux de **vie**

“Considérant qu’il résulte de l’instruction, et notamment de la visite sur les lieux effectuée le 23 février 2016, que (la Jungle de Calais) se caractérise par la présence, pour l’essentiel, d’un habitat à la fois dense et diffus constitué d’abris précaires et, par ailleurs, d’installations destinées à des services de nature sociale, culturelle, cultuelle, médicale ou juridique.

Considérant que ces lieux ont été soigneusement aménagés, qu’ils répondent, en raison de leur nature et de leurs modalités de fonctionnement, à un besoin réel des exilés (et qu’ils s’avèrent par conséquent autant de) « lieux de vie ».

*Extraits de l’ordonnance du tribunal administratif de Lille du 25 février 2016.*

**BIBLIO**
« On comprendrait alors que les réfugiés ont été, plus encore que des défricheurs, les inventeurs de nouveaux espaces ».

Michel Agier, *Gérer les indésirables : des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire,* Flammarion, 2008.

# Avec le **paysage**

**Murs, barrières monumentales, barbelés, dispositifs de sécurité en tout genre défigurent le territoire calaisien. Comment le sauver de l'asphyxie ? Suivre les pas des migrants est peut-être une réponse…**

## Manifeste

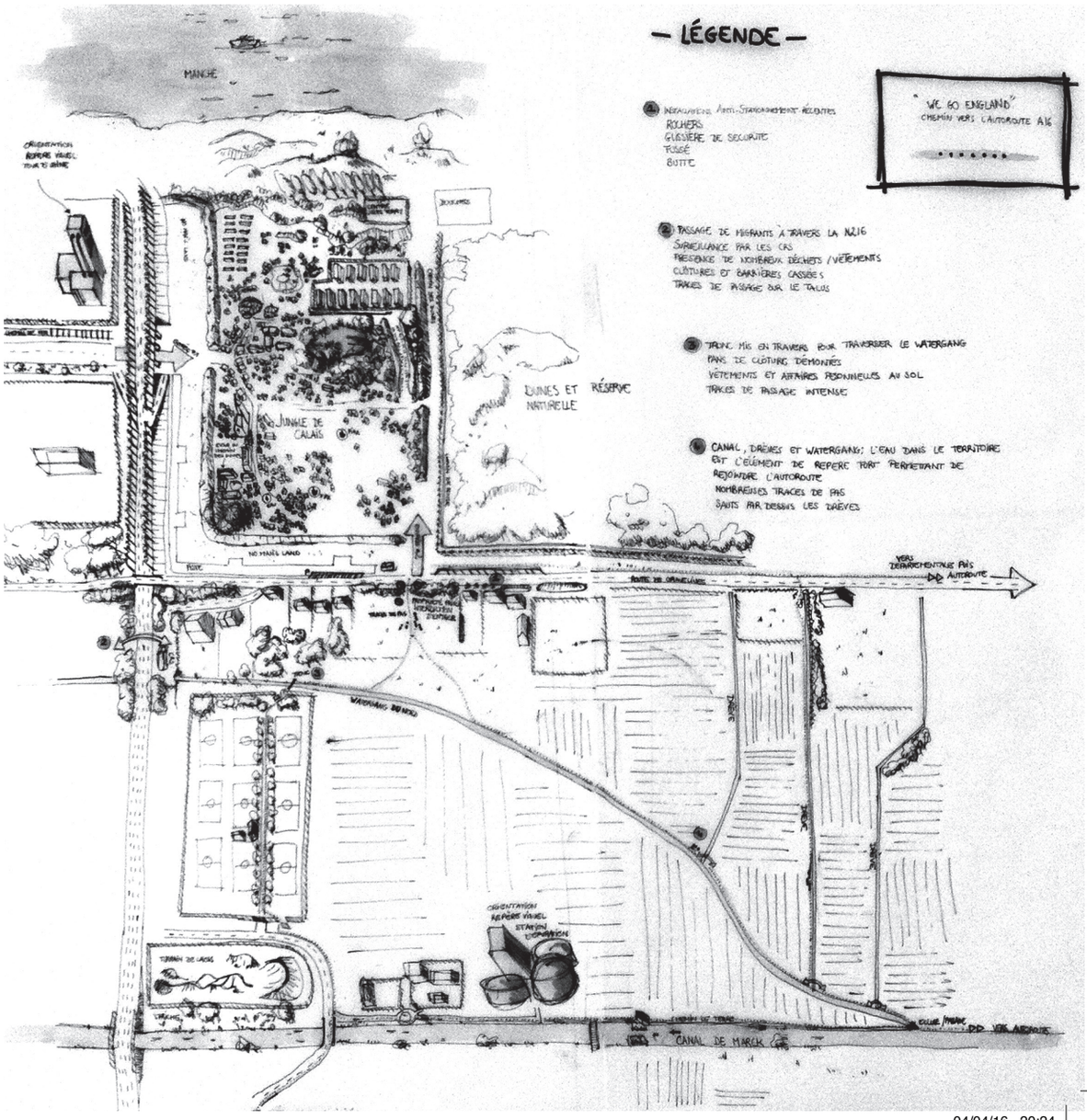
Considérant qu'un paysage est une immensité offerte aux pas, nous déclarons que, sous ceux des migrants de Calais (et d'ailleurs), la plaine sillonnée d'une trame régulière et géométrique de chemins jadis ouverts, d'eau, de bêtes et d'humains, redevient paysage. Grilles percées de portes, sentes le long des fossés, passerelles de fortune, rochers transformés en bancs et merlons en belvédères retournent la vaine déviabilisation du territoire portée par les autorités en le Plan de Paysage dont nous rêvions depuis longtemps.

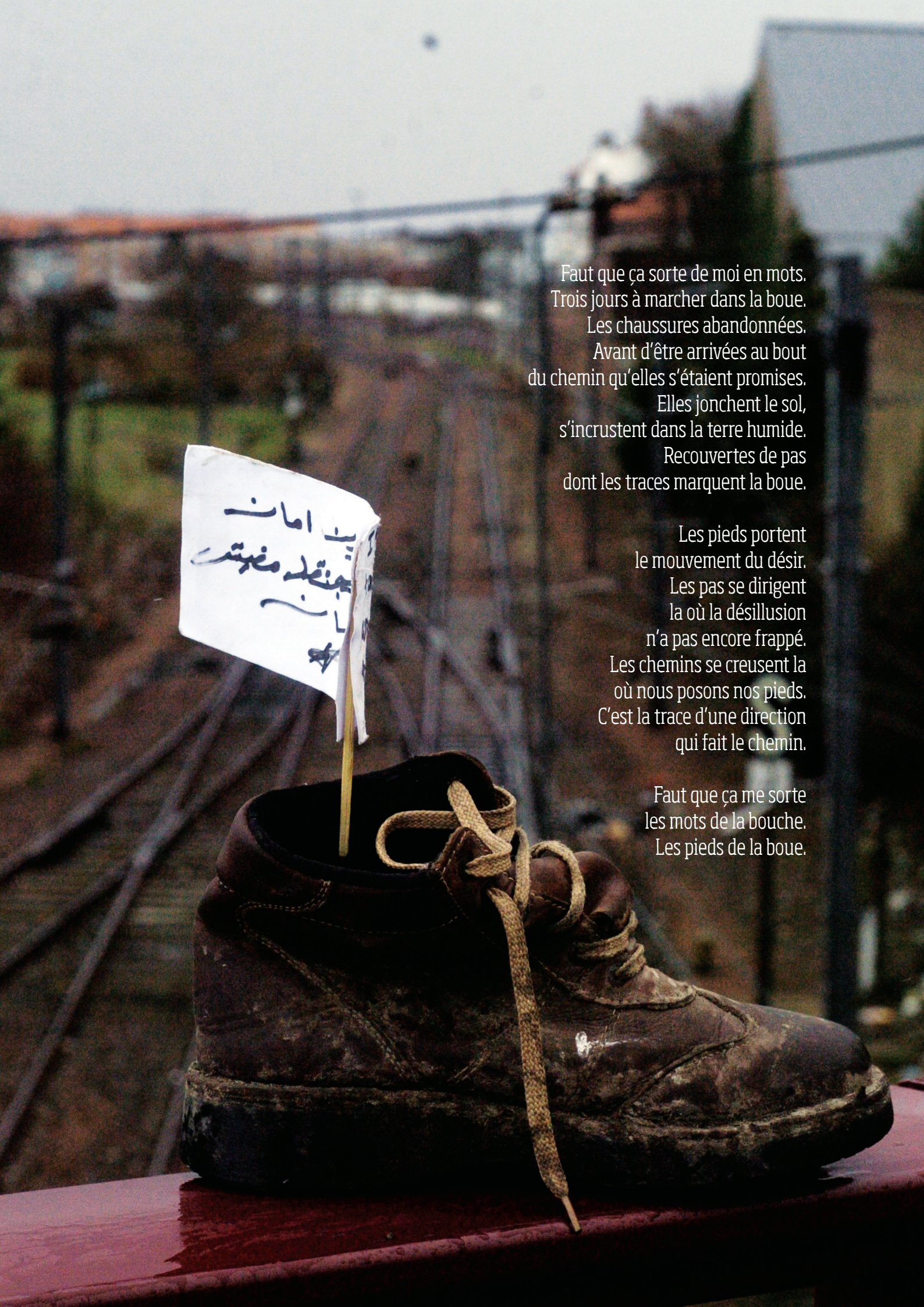
**1000**

En ha, les terres agricoles qu'anéantirait le projet « Heroïc Land ». A titre de comparaison, l'aéroport de Notre-Dame-des-Landes en détruirait 1 600.

**BIBLIO**
« Les premiers pas sur la "terre crainte", et pourtant désirée, laissent les corps en apesanteur. Qu'est-ce qu'un corps qui n'est pas soutenu par le droit et par le sol ? Le droit permet une existence officielle et donc permet d'être nommé ».

Smaïn Laacher, *Réfugiés sans refuge, Pouvoirs* n° 44, janvier 2013.





Faut que ça sorte de moi en mots.
Trois jours à marcher dans la boue.
Les chaussures abandonnées.
Avant d'être arrivées au bout
du chemin qu'elles s'étaient promises.
Elles jonchent le sol,
s'incrustent dans la terre humide.
Recouvertes de pas
dont les traces marquent la boue.

Les pieds portent
le mouvement du désir.
Les pas se dirigent
la où la désillusion
n'a pas encore frappé.
Les chemins se creusent la
où nous posons nos pieds.
C'est la trace d'une direction
qui fait le chemin.

Faut que ça me sorte
les mots de la bouche.
Les pieds de la boue.

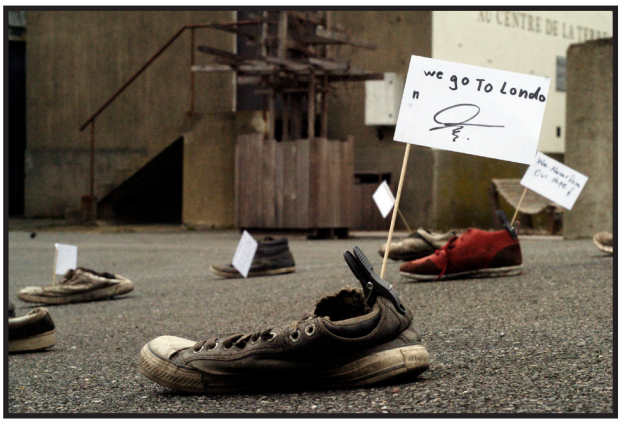
# ETAPE DE TRAVAIL

Collaboration artistique avec **Nadège Prugnard,** Auteure, Metteuse en scène, Comédienne sur l'écriture des **HOMMES EN MARCHE** pour le metteur en scène Guy Alloucherie.

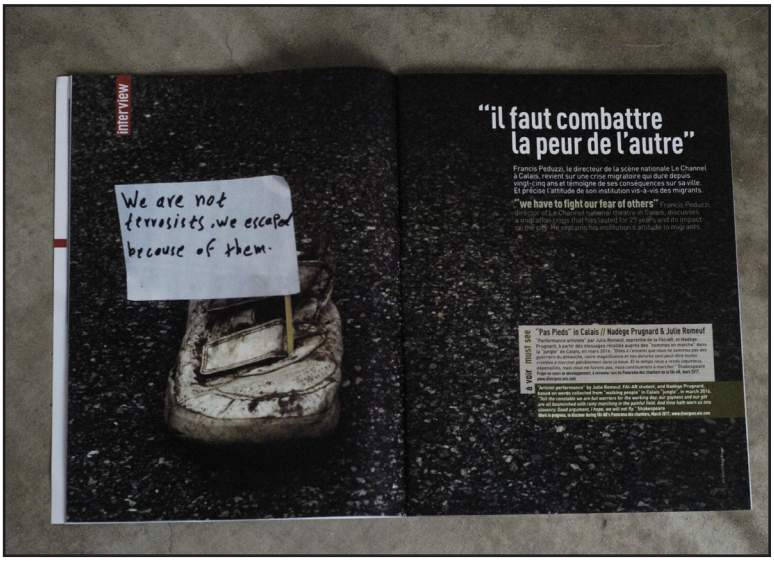
C'est mon deuxième temps sur la Jungle d'interrogation large sur les questions de migration. Nadège Prugnard est en résidence à Calais pour l'écriture de ce texte une semaine par mois depuis un an quand je la rencontre. Ça confirme le choix de réaliser "au bord de". C'est juste après les temps d'exploration dans la Jungle avec le P.E.R.O.U.

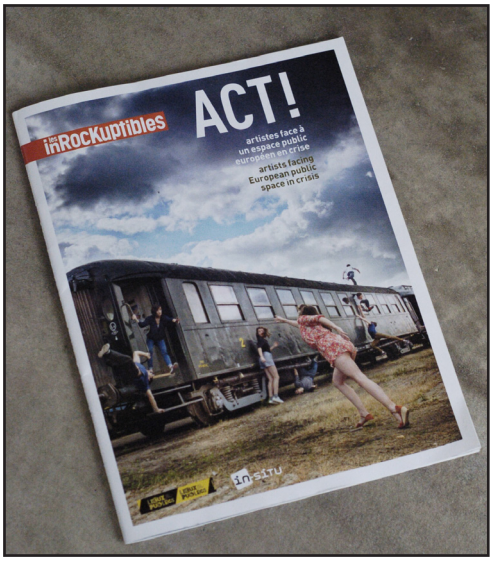
Au delà du constat de l'extrême complexité de la situation migratoire, nous avons cherché ensemble une manière simple de la traduire. Nous avons recloté des messages auprès des migrants, glanné les chaussures abandonnées dans la zone sud de démantellement de la Jungle, dressé des drapeaux avec les messages, planté les drapeaux dans les chaussures, installé les chaussures dans la ville de Calais.

Réalisation d'une performance artisvite Pas-Pieds in Calais
http://diversgens.wixsite.com/julie-romeuf/pas-pieds
Du 21 au 28 mars au Channel, Scène Nationale de Calais
Nuits Blanche à Bruxelles, 1er octobre 2016

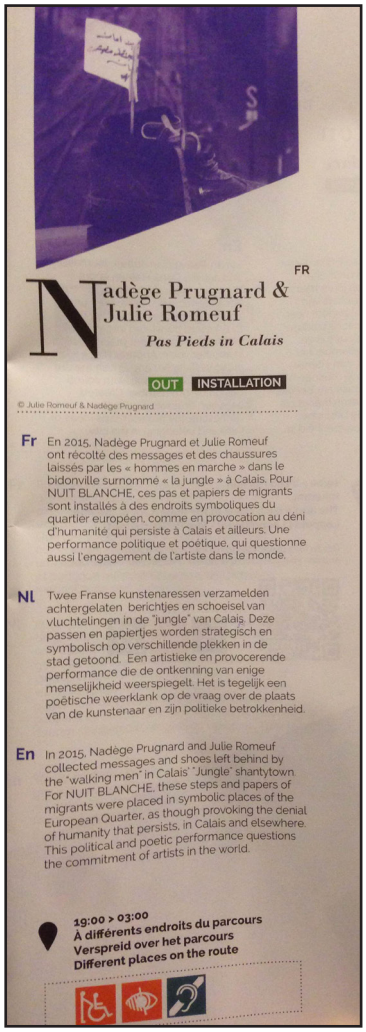


# PRESSE




## ACT / Inrockuptibles, Mars 2016
## NUITS BLANCHES BRUXELLES / Octobre 2016



FR

Nadège Prugnard & Julie Romeuf

*Pas Pieds in Calais*

OUT INSTALLATION

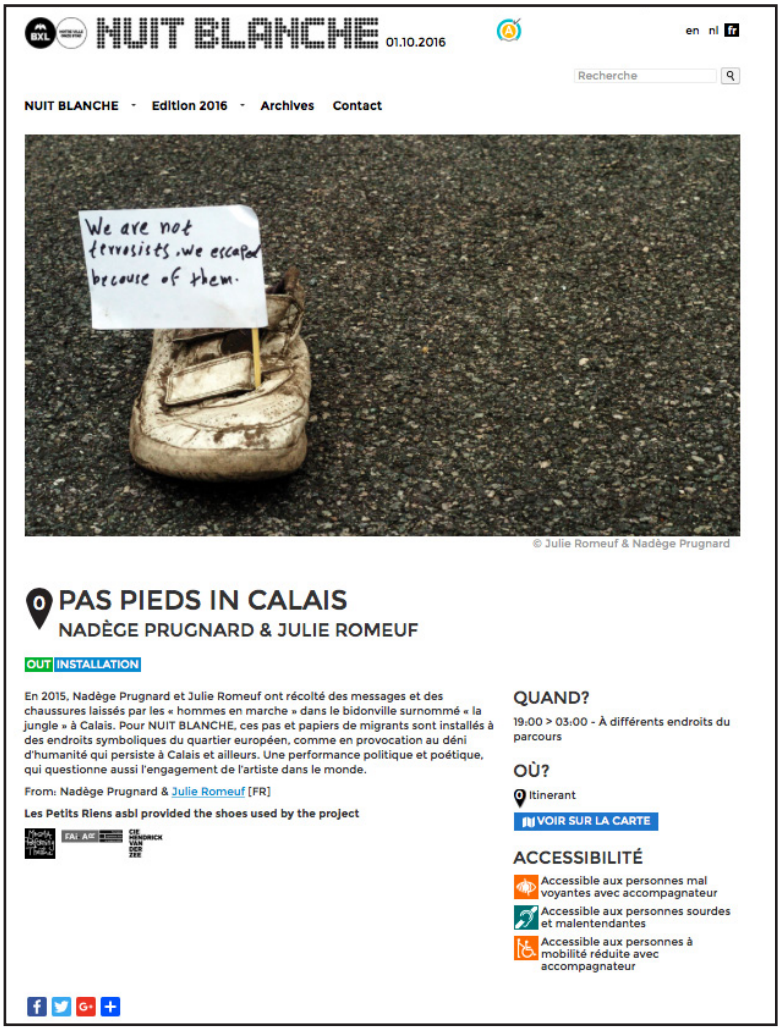
© Julie Romeuf & Nadège Prugnard

**Fr** En 2015, Nadège Prugnard et Julie Romeuf ont récolté des messages et des chaussures laissés par les « hommes en marche » dans le bidonville surnommé « la jungle » à Calais. Pour NUIT BLANCHE, ces pas et papiers de migrants sont installés à des endroits symboliques du quartier européen, comme en provocation au déni d'humanité qui persiste à Calais et ailleurs. Une performance politique et poétique, qui questionne aussi l'engagement de l'artiste dans le monde.

**Nl** Twee Franse kunstenaressen verzamelden achtergelaten berichtjes en schoeisel van vluchtelingen in de "jungle" van Calais. Deze passen en papiertjes worden strategisch en symbolisch op verschillende plekken in de stad getoond. Een artistieke en provocerende performance die de ontkenning van enige menselijkheid weerspiegelt. Het is tegelijk een poëtische weerklank op de vraag over de plaats van de kunstenaar en zijn politieke betrokkenheid.

**En** In 2015, Nadège Prugnard and Julie Romeuf collected messages and shoes left behind by the "walking men" in Calais' "Jungle" shantytown. For NUIT BLANCHE, these steps and papers of migrants were placed in symbolic places of the European Quarter, as though provoking the denial of humanity that persists, in Calais and elsewhere. This political and poetic performance questions the commitment of artists in the world.

19:00 > 03:00
À différents endroits du parcours
Verspreid over het parcours
Different places on the route



NUIT BLANCHE 01.10.2016

en nl fr

Recherche

NUIT BLANCHE - Edition 2016 - Archives Contact

© Julie Romeuf & Nadège Prugnard

### PAS PIEDS IN CALAIS
NADÈGE PRUGNARD & JULIE ROMEUF

OUT INSTALLATION

En 2015, Nadège Prugnard et Julie Romeuf ont récolté des messages et des chaussures laissés par les « hommes en marche » dans le bidonville surnommé « la jungle » à Calais. Pour NUIT BLANCHE, ces pas et papiers de migrants sont installés à des endroits symboliques du quartier européen, comme en provocation au déni d'humanité qui persiste à Calais et ailleurs. Une performance politique et poétique, qui questionne aussi l'engagement de l'artiste dans le monde.

From: Nadège Prugnard & Julie Romeuf [FR]

**Les Petits Riens asbl provided the shoes used by the project**

QUAND?
19:00 > 03:00 - À différents endroits du parcours

OÙ?
Itinerant
VOIR SUR LA CARTE

ACCESSIBILITÉ
Accessible aux personnes mal voyantes avec accompagnateur
Accessible aux personnes sourdes et malentendantes
Accessible aux personnes à mobilité réduite avec accompagnateur

# CELLULE DE LIEU

## Dialogue avec des chercheurs en neuro-science

Cette réflexion a débuté en écoutant la radio, *Sur les épaules de Darwin*. Jean-Claude Ameisen présente le rôle des cellules de lieu, des cellules grilles et leur rôle dans le fonctionnement de la mémoire.

> "Le Prix Nobel de médecine ou physiologie 2014 a été attribué conjointement à un Américano-britannique, John O'Keefe, et à un couple de Norvégiens, May-Britt et Edvard Moser, pour leurs découvertes sur « les cellules qui constituent un système de géoposition dans le cerveau ». Il récompense ainsi les idées innovantes qui ont conduit à développer, à l'interface entre comportement et physiologie, des méthodologies d'enregistrement intracérébral chez l'animal libre de ses mouvements. Ce prix met en lumière une activité neuronale qui sous-tend notre capacité à nous localiser et à nous déplacer dans l'espace. Ces travaux fournissent de précieuses clés pour comprendre comment notre cerveau oriente nos comportements."

Laure Rondi-Reig, Chercheuse en neuro-science
Le codage de l'espace, Journal de bord d'un prix Nobel

Développement d'une hypothèse sur la sensation d'exil en questionnant le rôle des cellules de lieu dans le fonctionnement de la mémoire.

© photos : Maud Jégard / Le Phun - Toulouse - Mai 2016

# SYNTAXE URBAINE

**Dialogue avec Etienne Léna**
**Architecte DPLG, Enseignant, Chercheur**
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE

Ce dialogue porte principalement sur la complexité du dehors - la Ville, dans la conception du dedans, situé dans cette épaisseur urbaine incertaine.

Extrait de ce dialogue du 27 février 2017 :
"Je crois que ce qui est important est la construction du projet d'une performance intitulée "mouvement d'exil improvisé" qui vise à travers des lieux de seuils / de transition / de passage... de dire l'enfermement à l'extérieur d'un lieu autre désirable - parce qu'en paix - et désiré parce que si longuement attendu, enfermement d'autant plus dur qu'ont été violentes les raisons de l'exil, exténuantes et atroces les conditions du chemin parcouru, que pour beaucoup d'entre eux, l'accueil de l'étranger est le fondement même de leur vie sociale, et qu'ils découvrent l'enfermement de ceux qui ne les accueillent pas."

Ce sont eux les gardiens de la ville.
A l'articulation des sols, des murs et des hommes,
leurs vêtements sont les dépositaires
des sudations de leur peau autant
que celle de ces sols et murs qu'ils tiennent
de leur présence innamovible.
Aucun gardien de la paix ne peut prétendre
A autant d'attention, autant de présence
Aucun autre gardien ne peut voir, ni percevoir,
ni entrevoir ce qu'ils veillent :
le temps d'une journée qui passe
qui s'empile au fond de leur être
la minéralité de chaque parois
que leur chair rend encore plus minérale
la présence bénéfique d'un fantôme d'air chaud
qu'ils accueillent et célèbrent de leur extase immobile.

Nul ne peut les confondre avec ceux
Pour qui la ville est un travail, quand bien même
Ils adoptent sols et murs pour tendre la main.
Ceux-ci sont bien trop vivants et alertes d'eux-mêmes
Pour prétendre qu'ils sont les gardiens de la ville.

Ceux-là ne prétendent à rien
Ils sont par l'essence même de leur absence
Celle là même qui donne à leur corps
Une absolue présence charnelle et minérale,
la matière vivante dont sont faites les villes.

Etienne Léna, 14.12.16

Coline / maison en carton / place le public dans les escaliers.
Julie commence depuis le fond du tunnel dans le noir et avance progressivement jusqu'au bas des escaliers.
Yann fait entrer le morceau 1 doux et pose des pêches à l'impro pour me couper.
Je cherche la tension dramatique de mon désir de création. Ma tension. Mon pouls. 12 comme dit le médecin. A moins que ce soit la mesure de l'attente ? En tout cas ça se mesure. Ce que j'attends mesure 40 075 km. Non, ce que j'attends est à hauteur d'homme. C'est environ 1 mètre 73 en mouvement. Un homme ou une femme immobile ce n'est pas ce que j'attends. J'attends le mouvement de l'humain. J'attends des marcheurs, des grands marcheurs.
La tension c'est tendre vers, tendre à. Je tends vers toi une tasse de café mon bras mesure 62 cm. Je tends à plus d'humanité. L'humanité c'est 6 milliards. Avec toi on sera 7, 7 milliards. J'attends 1 mètre 73 en mouvement, soit environ 534 333 pas et une main tendue de 62 cm pour 7 milliards d'humanité avec un pouls à 12. Actif. Je mesure ce qui circule par les artères, le sang, ce qui nous tient en vie, nous les marcheurs, les passants. .Je mesure le déplacement des passants. C'est ma tension.
Le drame est identifié. C'est d'être contraint de partir et de se déplacer alors qu'on ne veut pas. Ceux qui ne se déplacent pas je ne peux pas les mesurer avec ma tension.
Si je réduis mon modèle d'attente qui est de 7 milliards à hauteur de femme en mouvement, ça fait 67, c'est vous, c'est moi. Mon enjeu c'est de vous mettre en mouvement dans la marche contrainte, non désirée, pour mesurer ma tension d'humanité avec un pouls actif à 12.
///
Camille commence depuis le public dans les escaliers.
Je sens que je suis au bord, tout au bord, blottit contre.
Je vois les femmes, les hommes que j'ai dans les têtes, les chaussures pleines de boue avec des sappes pas étanche, pardon pas imperméable à dormir sous un abris de fortune quand y en à un.
Ils sont là au bord du mur.
A Calais ils construisent un parc d'attraction, Héroïc Land, sur les mémoires d'un campement enfoui.
Une ville monde où tu m'as offert un thé, un jour de vent où j'attendais une éclaircie.
///
Camille évolue sur la bute.
Julie traverse le public et termine en bas des escaliers.
Je cherche la mesure et les combinaisons. La chaleur de la tasse de café à 69° au bout de mon bras avec ton pied de 42cm et je compte tes pas. D'un chez toi à un autre. Une manière de ne pas traiter la valeur de l'infini en faisant des hypothèses, en posant des équations à plusieurs inconnues.
Ton exil mesure 3 648 km, plus de cigarettes que de jours et plus encore de tasses de café. Je te rencontre. Tu m'offres le thé. Je suppose ta trajectoire. Je pose une première équation. Je connais l'origine et le pluriel des destinations. Il y a du gaz, l'eau qui boue. Tu y jettes des branches de thé vert en silence. On partage l'attente dans la nudité de nos demains.
Tu pars, je reste. L'exil c'est l'intervalle qui mesure la distance entre celui qui part et celui qui reste. Je marche ; j'essaie de marcher les 10234km de ton exil. Je me dis que ça va être long.
Camille descend de la bute. Julie descend l'escalier.
Depuis le bas de l'escalier avant de monter sur le deuxième bordel d'escalier.
Faut que ça sorte.
Faut que ça sorte de moi en mots.
Désobéir, contrevenir, enfreindre.
T'ouvrir la porte avec une tasse de thé.
Ici, prit dans ta course vers un ailleurs, bloqué.
Le son s'arrête quand Camille est debout (ou assise sur la rambarde) au bout du tunnel.
Laisse deux tournes et shunt.
///
Julie monte sur le ptit bord du bordel d'escaliers. Texte liste de courses.
Soins médicaux. Dentaires. Domiciliation. Comprendre les lois. Les rythmes. Les fonctionnements. Faire des cours de géographie. Des cours de français. Ecouter ton histoire. Partager les miennes. Confronter nos points de vue sur la vie. Manger du riz au piment. Des haricots rouges au piment. Du riz aux pommes de terre au piment. Du chutney au yaourt au piment. Chercher des vêtements. Acheter de la nourriture. Du dentifrice. Du gel douche. Faire des lessives et le décompte des morts et des blessés. Rire de nos différences. Boire du thé. Beaucoup de thé. Du thé vert, les branches pas les feuilles. Avec du sucre.
///
Camille fonce dans le Tunnel. Quand elle arrive à la moitié Yann rentre le morceau 3 rock jusqu'à sa sortie du tunnel.

///
Quand le son s'arrête, Julie donne le texte assise depuis le haut de la voute du pont.
Je reporte les points A et B sur une carte.J'obtiens une distance. A ce sont des chaussures, B mes pieds. Je mesure la distance de mon humanité les jours où je suis à côté des mes pompes. Aujourd'hui, 34cm. Si je remplace A et B par des points d'interrogations et d'exclamations, ça accroche la terre comme des notes sur la portée. En points de croix sur le grillage, ça tisse le vide, ça crée du lien au bord des murs et la musique des poings serrés de nos colères.
34cm ça crée une brèche
où je peux m'émouvoir à chaque fois qu'on part pour un rendez-vous officiel du soin porté ta coiffure impeccable et à sentir bon.
M'émouvoir à chaque fois que tu sors de ta veste une pochette de classeur transparente, avec la languette en plastique blanc perforée, qui protège un papier, parcheminé, plié et replié avec une date, un lieu, un rendez-vous.
Coline traverse le public et les invite à la suivre sous le tunnel.

Julie descend et parle depuis le tunnel. Bouge dans différents points au milieu du public, au bord à l'extérieur.
Yann lance les ptits sons puis légère mélodie.

Faut que ça sorte
Faut que ça sorte de moi en mots

Paragraphe
Horaires
Changement
Passage
Ponctualité
Fréquences
Echafauder
Demain

Temps
Beau fixe

Minuscule
Bitume
Matière
Briques
Engrenages
Structures
Squelettes
Entre maillé
Pavés
Passage clouté

Temps
Beau fixe

Virgule
Flux
Passage
Rails
Route
Faut que ça sorte

Espace
Homme
Femme
Seul
Nombreux
Ensemble
Contre
Expulsé
Fuyant
Coursant

Police
Point
Infirmiers
Point
Pompiers
Point
Soignants
Point
Passants, usagers, habitants
Trois points

Temps
Beau fixe

Mur
Mur
Frontière
Cloison
Paroi
Rambarde
Haie
Clôture
Mur
Mur
Chuchotements

Pont
Passage
Voie

Connexion
Deux points

Faut qu'ça me sorte les pieds de la boue

Habitat
Intérieur
Extérieur
Temporaire
Précaire
Durable
Confortable
Entre parenthèses

Temps
Beau fixe

Accent circonflexe
Quotidien
Obsédé
Sécurité

Faut que ça sorte les pieds de la boue

Tu vas
Tu cours
Tu te faufiles
Tu t'entasses
Tu rêves
Tu combats

Faut que ça sorte de moi

Chose frappe
Rien frappe
Quoi voir ?

Besoin
Espace
Refus
Espace

La mode est aux talons trop haut

Identité
Perte
Signification
Impersonnalité
Homogénéisation
Artificielle
Accidentelle
Témoins
Point

///
Coline part suivant le chemin d'installation de chaussures.
Quand tout le public est sorti le son s'arrête.
Julie monte sur les bordels escaliers.
Sur le silence Julie parle et Camille monte sur la bute jusqu'au mur.

Je regarde à hauteur de femme avec mes 1m65 d'assurance de parler à haute voix devant vous, avec une responsabilité civile sous contrat d'assurance N° de sociétaire 12122749 avec une échéance au 1er avril, au cas où on traverserait un mur ensemble et que ça vous cause des dommages.

Toi, je te connais pas mais j'ai envie de passer à travers un mur avec toi. Parce que peut-être une fois qu'on aura traverser ce mur ensemble on aura cette expérience là en commun, d'être aller de l'autre côté ensemble. Un moment où toi et moi, nous aurons en mémoire ce temps où on ne s'est pas tenu juste au bord.

Je suis au bord, tout au bord, blottit contre.
Le moment de
T'accueillir, te dire viens, reste, dors, mange un bout, on va partager, on va te trouver un matelas.
Peut-être je pourrais commencer à le faire pour un ?

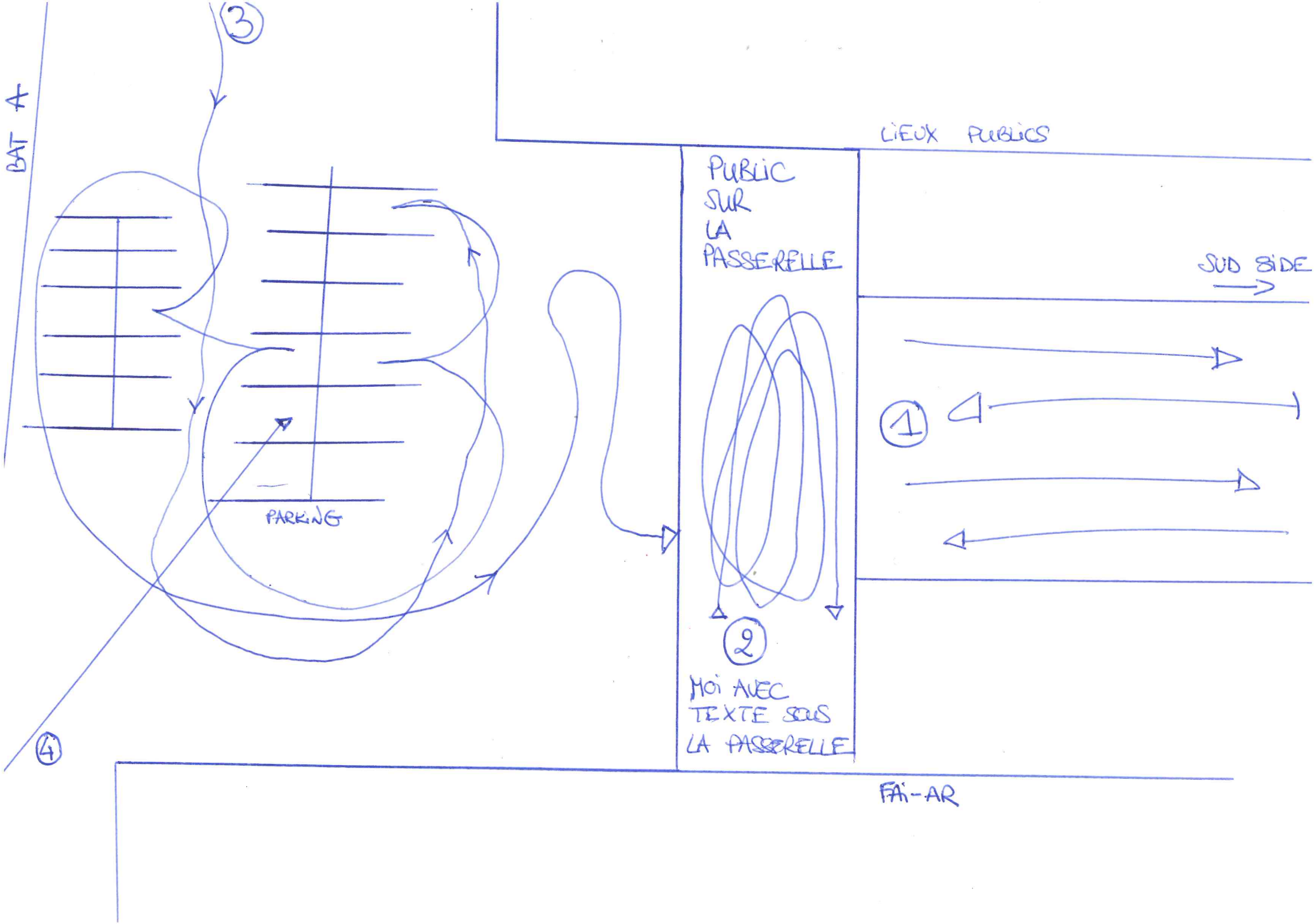
Je suis au bord, tout au bord, blottit contre le feu de mon état d'urgence.

Morceaux Nostalgie sur l'installation de chaussures.
Yann lance la boucle et s'en va.

# ATELIERS PARTIPACTIFS

On construit une maison en carton, on la place au bout d'un fil et d'un bâton.
On la porte en baluchon. On se ballade dans la ville seul, à deux, a plusieurs.
On se regarde. On crée des images volontaires et involontaires.
On discute avec les passants qui nous interpellent.
On joue avec les enfants. On parle d'habiter.
Qu'est-ce que ça évoque ? Qu'est-ce que ça provoque ?

Restitution vidéo de l'atelier avec les étudiants du Master 2 Projet Culturel dans l'Espace Public.
La Sorbonne vs Saulx-Les-Chartreux, Animakt, Février 2017 :
**au bord de #2**
https://vimeo.com/202521792


BAT A
3
PARKING
4
LIEUX PUBLICS
PUBLIC SUR LA PASSERELLE
SUD SIDE
1
2
MOI AVEC TEXTE SOUS LA PASSERELLE
FAI-AR

© croquis implantation -traverse des laitiers
Camille Fauchier

# EQUIPE DE CRÉATION

Aujourd'hui je porte la création *au bord de*, mouvement d'exil improvisé sur lequel deux interprètes m'accompagnent : Camille Fauchier et Yann Debailleux.

J'ai rencontré récemment **Camille Fauchier** (Cie Née d'un doute et Jeanne Simone) et la complicité est très vite devenue une évidence incontournable pour ce travail. Sa présence d'improvisatrice et son côté toujours "au bord" m'a séduit et convaincu. Elle est acrobate et danseuse improvisatrice. Avec son corps elle arrive à faire l'impossible et les personnes que j'ai croisées lors de mes explorations de terrain sont des personnes qui sont capables de faire l'impossible. Dépasser la peur, l'incertitude du lendemain : c'est pour moi faire quelque chose d'impossible. Avec son corps, Camille donne une traduction sensible de cet impossible là.

**Yann Debailleux** était déjà un collaborateur dans *les furieuses*, (trio texte et guitare électrique). Guitariste Mathrock je l'ai entendu dans (NoShangsa, Opsassa, Cumbia Conspiracy, Je ne serai jamais esthéticienne, Micheline & the Michels, La petite Compagnie etc.). Il n'a pas le vertige et sera le métronome, notre repère. Avec ses compositions à la guitare électrique il répond à un besoin de traitement avec des cordes vibrantes. Il utilise un looper. Cette technique de reprise en boucle de séquences musicales traduit pour moi la sensation d'un recommencement, celui à laquelle me confronte cette question de l'hospitalité politique et des migrations.

**Avec ce trio je me sens forte d'une proposition nue, fraîche et sincère.**

C'est avant tout un travail d'écoute et de dialogue entre nous. Tout repose sur les co-présences. L'écriture est poreuse. Nous agissons par tâche (référence aux "Tasks", Anna Halprin). Chacun à son chemin d'interprétation. Les rencontres s'imposent, les contre-points jaillissent, les échos s'ordonnent, presque intuitivement. C'est cela qui fait sens.

# JULIE ROMEUF

Conceptrice, metteuse en scène et comédienne depuis 2009, je m'applique à travailler le corps, essentiel dans l'ensemble de mes pratiques. C'est lui qui m'a porté au texte, c'est lui qui l'emporte. Le corps se manifeste avant que le texte ne soit présent. Pour l'expérience du langage, j'ai l'expérience du corps.

Les deux créations que j'ai portées (*Les désobéissances éphémères* et *L'Equipe du 9 janvier*) tissent un dialogue entre le corps et le texte.

Il est question de mouvement et d'expression. Je cherche encore, je tisse, je délie. Je me forme à de nouvelles pratiques et cherche avec l'écriture spontanée quelle soit gestuelle ou textuelle. Je trouve un outil avec l'écriture à la voix en marchant dans la ville.

Depuis quelques temps j'utilise la cartographie comme outil. C'est un appui. C'est un pont avec mon premier métier de logisticienne.

Jusqu'en mars 2017 je profite d'un temps de recherche fondamentale à la FAI-AR. Ici j'affirme ma posture d'auteure après l'épopée de *L'Equipe du 9 janvier*, match Corps/Texte avec le collectif Les Divers Gens et huit équipes de sport amateur en Val de Drôme en 2014.

Après 5 ans d'expérience et de recherche dans la rue auprès du Groupe ToNNe en tant que co-conceptrice (*Les Villes Pivotées*) et interprète (*Triviale Poursuite* et *AE-Les Années*), Portez-vous bien Cie ! (*Ventes aggravées*) et Les Divers Gens (*Radiations Durables* et *Certaines sont innocentes*) je trouve une écriture qui m'est propre et que j'ai plaisir à partager.

© photo : Augustin Le Gall

© Augustin Le Gall

© Stéphanie Sacquet

# CALENDRIER DE RECHERCHES

**Atelier participatif**
3 et 4 décembre 2016
Atelier Paradoxe du singe savant, Marseille
Objectif : Maison en carton.

**Recherche de matière**
Laboratoire in situ
Du 5 au 9 décembre 2016
Quartier des Aygalades, Marseille
Avec Camille Fauchier
Objectif : collecte de matière gestuelle et sonore / recherche de dispositif / recherche du lieu de restitution pour les panoramas de chantiers.

**Ecriture texte et dispositif**
Du 12 au 17 décembre 2016
Lyon / Drôme / Marseille

**Atelier participatif**
28 et 29 janvier 2017
Quartier des Aygalades, Marseille
Objectif : image avec participants, travail sur l'espace et les circulations.

**Ecriture texte et dispositif**
Travail de terrain
Recherche fondamentale
Du 31 janvier au 3 février 2017
Animakt (Région Parisienne)
Objectif : collecte de récit, écriture de texte

**Atelier participatif**
Du 4 au 5 février 2017
Animakt (Région Parisienne)
Avec les étudiants du Master 2 Projets culturels dans l'Espace Public
Objectif : image participative / maison en carton / accumulation de gestes simples.

**Ecriture de textes**
Du 7 février au 17 février 2017
Atelier Paradoxe du singe savant, Marseille
Accompagnement par une Auteure, correction, mise en voix

**Travail Texte et Corps**
Du 19 au 24 février 2017
Quartier des Aygalades, Marseille
Avec Camille Fauchier

**Travail Texte et Musique**
Du 26 au 28 février 2017
Quartier des Aygalades, Marseille
Avec Yann Debailleux

**Travail in situ Corps / Texte / Musique**
Du 6 au 15 mars 2017
Quartier des Aygalades, Marseille
Avec Camille Fauchier, Yann Debailleux et Maude Fumey

***En filigrane sur le temps de création :***
*Ateliers de géographie auprès de migrants et réalisation d'une Welcome MAP de Marseille avec le Collectif Marseillais Soutien Migrants 13.*

**Panorama des chantiers**
**FAI-AR (Marseille) :**
**14/16 mars 2017**

Présentation d'une maquette de création de 20 min environ dans le quartier des Aygalades à Marseille.

# CALENDRIER PREVISIONNEL

**Première officielle mars 2019**

Avril-Juin 2017 / soutenance début septembre
Ecriture du mémoire D.E.S.U.
**Dramaturgie et écritures scéniques dans l'espace public.**
Cas pratique : Création *au bord de, mouvement d'exil improvisé*

Septembre 2017 :
**1 semaine de résidence sur l'écriture dramaturgique.**
Accompagnée d'un(e) auteur(e) ou dramaturge.

**Février 2018 :**
**1 semaine de résidence.**
Accompagné d'un(e) auteur(e).

Mars 2018 :
1 semaine résidence : travail avec les interprètes.
Accompagnée par Etienne Léna : **expérimentation sur la syntaxe urbaine.**
Conférence - dialogue - discussion publique.

Octobre 2018 :
1 semaine de résidence : travail avec les interprètes.
Accompagné par chercheurs en neuro-science sur **les cellules de lieu et la notion d'exil.**
Conférence - dialogue - discussion publique.

Novembre 2018 :
1 semaine de résidence : travail avec les interprètes.
**Recherches et integrations sur des écritures contextualisées.**
Sortie publique de résidence.

Février 2019 :
1 semaine de travail avec les interprètes.
**Intégration des protocoles d'interventions. Ateliers participatifs.**
Sortie publique de résidence.

Mars 2019 :
1 semaine de travail avec les interprètes.
**Intégration des protocoles d'interventions. Ateliers participatifs.**
**Première publique.**

# BUDGET PREVISIONNEL

au bord de // création printemps 2019

| CHARGES | 2017 | 2018 | Total |
|---|---|---|---|
| **CREATION** | | | **36 950,00 €** |
| **ACHAT** | | | **1 600,00 €** |
| Matériel divers installation (piles, chaussures, chaises, lacets, mur d'eau) | 500 | 300 | 800,00 € |
| Costumes | 500 | | 500,00 € |
| Projecteur lumière autonome (sur batterie) | | 300 | 300,00 € |
| **PRESTATION DES SERVICES** | | | **3 700,00 €** |
| Location de matériel et maintenance (son : ampli et pédales autonomes) | 800 | 1700 | 2 500,00 € |
| Préstation de service (relecture des textes par une auteure) | 600 | 600 | 1 200,00 € |
| **AUTRES SERVICES EXTERIEURS** | | | **5 650,00 €** |
| Support de communication (Sérigraphie/Photos argentiques) | 900 | 900 | 1 800,00 € |
| Divers (frais postaux, téléphone, assurance etc.) | 200 | 250 | 450,00 € |
| Déplacements pour les résidences | 1000 | 1600 | 2 600,00 € |
| Honoraires (gestion administrative) | 300 | 500 | 800,00 € |
| **CHARGES DE PERSONNEL** | | | **26 000,00 €** |
| Personnel artistique | | | |
| 1 Dramaturge 6 jours - 150€ brut | 600 | 300 | 900,00 € |
| *Ecriture / Mise en scène* | | | |
| 1 personne 20 jours - 100€ brut | 1000 | 1000 | 2 000,00 € |
| *Recherches / Création / Répétition* | | | |
| 4 personnes - 30 jours de travail - 100€ brut | 4000 | 8000 | 12 000,00 € |
| Technique et administratif | | | |
| Chargée de production 3 jours 150€ brut | 450 | | 450,00 € |
| Régisseur 6 jours 150€ brut | 300 | 600 | 900,00 € |
| Charges sociales et patronales | 3850 | 5900 | 9 750,00 € |
| **DIFFUSION POUR 5 REPRESENTATION** | | | **9 020,00 €** |
| Achats | | 300 | 300,00 € |
| Déplacements | | 2000 | 2 000,00 € |
| 4 artistes 5 jours 150€ brut | | 3000 | 3 000,00 € |
| Chargée de production 3 jours 150€ brut | | 450 | 450,00 € |
| Régisseur 5 jours 150€ brut | | 750 | 750,00 € |
| Charges sociales et patronales | | 2520 | 2 520,00 € |
| **TOTAL DES CHARGES PREVISIONNELLES** | **15 000** | **30 970** | **45 970,00 €** |
| **EMPLOIS DES CONTRIBUTIONS VOLONTAIRES EN NATURE** | | | **10 700,00 €** |
| Mise à disposition gratuite (Animakt, Générik Vapeur, FAI-AR) | 3200 | | 3 200,00 € |
| Participants amateurs (ateliers) | 2500 | 5000 | 7 500,00 € |
| **TOTAL DES CHARGES** | **20 700** | **35 970** | **56 670,00 €** |

| PRODUITS | 2017 | 2018 | Total |
|---|---|---|---|
| **SUBVENTIONS** | | | **3 000,00 €** |
| VILLE DE LYON // CREATION | | 3000 | 3 000,00 € |
| **SOCIETE CIVILE** | | | **5 500,00 €** |
| SACD ECRIRE POUR LA RUE | | 2000 | 2 000,00 € |
| BEAUMARCHAIS | | 3500 | 3 500,00 € |
| **CO-PRODUCTIONS** | | | **23 000,00 €** |
| CNARS (en cours de démarchage) | | 8000 | 8 000,00 € |
| Sur le Pont, Lieux Publics, Le Boulon, Quelques Parts, Les Ateliers Frappaz, La Paperie | | | |
| LATITUDE 50 / ECRITURE EN CAMPAGNE (Marchin - Belgique) | 3000 | | 3 000,00 € |
| **SUPERSTRAT** | **5000** | | 5 000,00 € |
| AUTRES PARTENAIRES (en cours de démarchage) | 7000 | | 7 000,00 € |
| POLAU, Animakt, Atteline, Ramdam, Les Subs, Derrière le Hublot, Kapharnaum, Laboratoires Aubervilliers | | | |
| **AUTO-FINANCEMENT** | | 470 | **470,00 €** |
| **VENTES** | | | **14 000,00 €** |
| Ventes et prestations de services pour 5 représentations | | 13000 | 13 000,00 € |
| Subvention d'exploitation (ADAMI) | | 1000 | 1 000,00 € |
| **TOTAL DES PRODUITS PREVISIONNELS** | **15 000** | **30 970** | **45 970,00 €** |
| **PRODUITS DES CONTRIBUTIONS VOLONTAIRES EN NATURE** | | | **10 700,00 €** |
| Patricipation d'interprètes amateurs | 2500 | 5000 | 7 500,00 € |
| Prestations en nature (Animakt, Générik Vapeur, FAI-AR) | 3200 | | 3 200,00 € |
| **TOTAL DES PRODUITS** | **20 700** | **35 970** | **56 670,00 €** |

Budget actualisé au 28 février 2017

Collectif Les Divers Gens // LYON (69) // Association Loi 1901 // APE : 9001Z // SIRET : 528 920 97800012
contact : julie.romeuf@gmail.com / +33(0)6.30.51.88.39