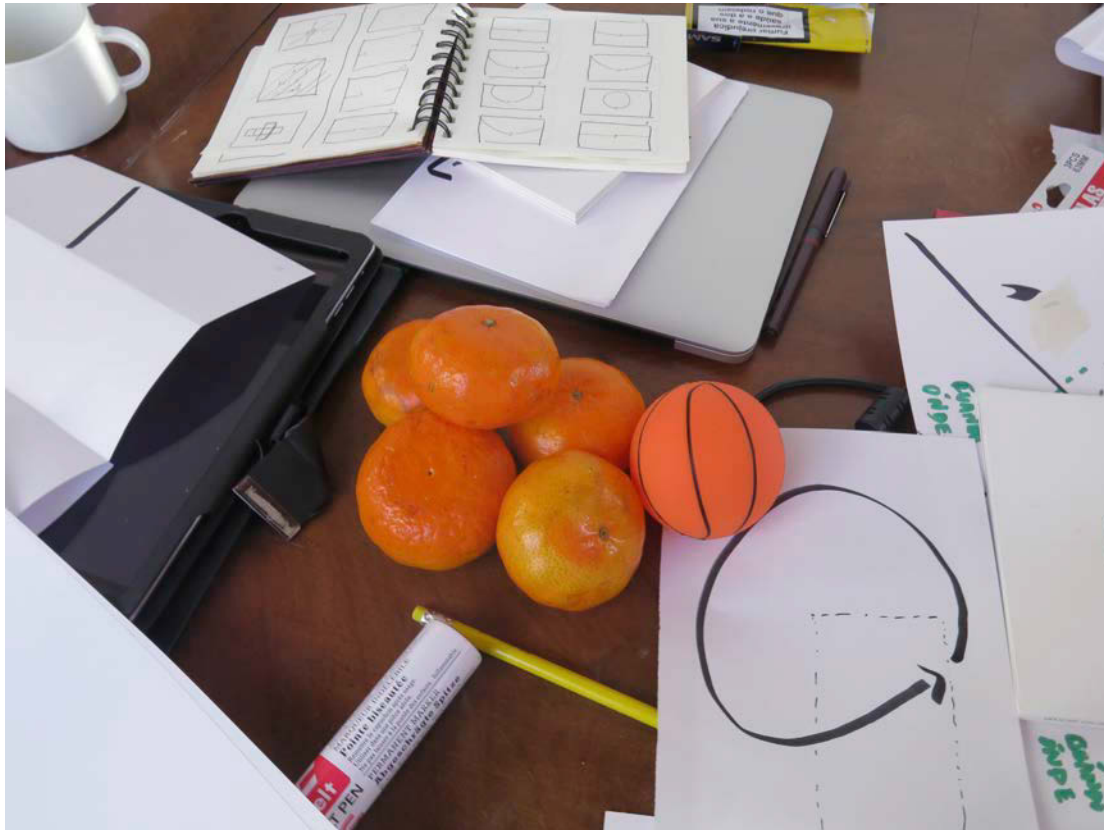


RÉSUMÉ DU PROJET

« Manuel d'utilisation pratique et théorique de la composition en temps réel (CTR) », par João Fiadeiro, Paula Caspão, et David-Alexandre Guéniot [pédagogie]

**Introduction**

Pour ce rapport intermédiaire de projet, je souhaite rendre compte du point de vue de l'éditeur d'un livre en train de se chercher, et partager le processus qui a présidé aux différentes phases de constitution du projet de « Manuel pratique (et théorique) de la composition en temps réel » (titre à confirmer), de João Fiadeiro.

L'équipe centrale de ce projet d'écriture est constituée de João Fiadeiro (**JF**), Paula Caspão (**PC**) et moi-même, David-Alexandre Guéniot (**DAG**). Alors que je présente les membres de l'équipe, j'hésite à préciser leurs fonctions car très vite cet aspect s'est trouvé relativisé par l'arrivée d'autres collaborateurs.

- a) La première tâche assignée à cette équipe fut de cerner l'objectif de notre projet, à savoir « trouver des moyens éditoriaux de *traduire* en livre le mode de transmission de la composition en temps réel (CTR) tel que pratiqué lors des workshops que JF dirige ».
- b) Cette première tâche s'est doublée de la nécessité de définir la méthodologie à adopter, à savoir « la retranscription commentée de cet enseignement oral ».
- c) Enfin, cette équipe avait pour mission d'identifier la finalité de cette publication et ses potentiels lecteurs.

Le premier moment de notre recherche a donc consisté à recueillir et organiser la *matière* produite et montrée par JF lors des workshops de CTR qu'il dirige actuellement mais également ceux qu'il a dirigés des années auparavant, de façon à avoir une perspective historique de la recherche autour de la CTR et des variations de modes de transmission pratiqués par JF au cours des vingt dernières années. Cette matière consiste en :

- **textes** écrits par JF, par des participants, par des critiques, dramaturges, journalistes ou collaborateurs de JF ;
- **schémas** dessinés par JF pour expliciter tel ou tel mécanisme de la CTR ;
- **images** et extraits de vidéos utilisés par JF pour illustrer telle ou telle notion et son intégration dans le système de la CTR.

Nous avons décidé de nous concentrer uniquement sur **l'état actuel de la recherche et de l'enseignement de JF autour de la CTR**, reléguant ainsi l'histoire de la CTR (et les anciens schémas, textes, etc.) à une formulation qui ne concerne pas notre projet éditorial et qui serait plutôt de l'ordre de l'historiographie ou de la généalogie d'une pensée. Pour l'exécution de notre projet actuel, nous faisons le pari que l'enseignement tel que pratiqué aujourd'hui par JF est le résultat d'un continuel perfectionnement de son discours, de ces graphiques et des exemples qu'il utilise lors de workshops.

Notre méthodologie a ainsi consisté à assister à des séances de workshops dirigés par JF lors des dix-huit derniers mois afin d'identifier et de lister les différentes sources (textuelles, graphiques, visuelles et audiovisuelles) mises en œuvre par JF lors de son enseignement actuel, ainsi que de cartographier les relations entre ces sources. Cette cartographie nous a ainsi permis d'établir trois zones éditoriales :

- le fonctionnement de la CTR comme **système** ;
- la CTR comme reflet d'une **pensée artistique individuée** sur l'acte créatif ;
- une **mise en pratique fragmentaire** (le rôle des exemples et des illustrations).

En fonction de cette catégorisation, nous avons commencé à concevoir le livre moins comme un manuel pratique que comme un **précis théorique accompagné d'annexes pratiques**. Le projet final – éditorial – devenait ainsi un lieu de consultation, d'actualisation et d'articulation de la matière textuelle, graphique et (audio-)visuelle recueillie. Ainsi, à la manière d'un workshop, ou pour le moins de sa phase théorique, ce livre prétend présenter les lignes maîtresses et la logique qui soutiennent l'architecture de la CTR.

Au fur et à mesure que le contenu et son organisation se distinguaient clairement, le portrait du lecteur auquel nous voulions nous adresser aussi se précisait.

D'une part, se confirmait l'utilité de ce « manuel » pour les participants des workshops de CTR, non pas tant comme un livre retraçant (ou expliquant) leur **expérience** que comme **un livre de notes commentées** sur la partie théorique de l'enseignement de JF. Partie laissant souvent les participants submergés de notions et concepts trop rapidement expliqués pour être entièrement compris et mis en relation dans le système qu'il propose. Ce « manuel » représente donc une manière de revenir, et de s'étendre un peu plus longuement, sur ce système.

D'autre part, et quasiment à l'opposé d'un lecteur déjà initié, nous avons compris que ce « manuel » pouvait intéresser d'autres lecteurs, non nécessairement praticiens ou théoriciens de la danse mais des artistes, des étudiants, des curieux intéressés par un système singulier de penser l'acte créatif, l'improvisation et la composition.

Le processus

Si j'hésitais à définir la fonction de chacun des membres de l'équipe du « manuel », c'est parce qu'il faut également expliquer le processus de travail dans lequel il s'est inscrit.

Une fois identifié l'objectif de notre projet, sa méthodologie, sa finalité et ses potentiels lecteurs, nous avons élargi notre groupe de travail à d'autres collaborateurs dans l'idée de développer chacune des trois zones éditoriales identifiées :

- le fonctionnement de la CTR comme **système** ;
- la CTR comme reflet d'une **pensée artistique individuée** sur l'acte créatif ;
- une **mise en pratique fragmentaire** (le rôle des exemples et des illustrations).

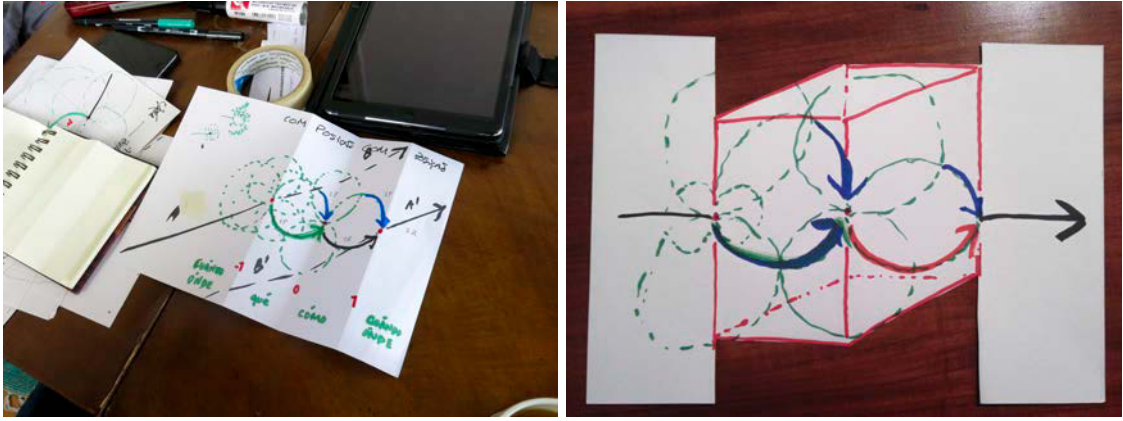
Nous avons donc convié :

- Patrícia Almeida (PA), photographe ayant collaboré à de nombreuses reprises avec JF pour la promotion visuelle de ces projets et spectacles, également coresponsable de GHOST Éditions, maison d'édition ayant publié plusieurs livres consacrés au travail performatif et de recherche de JF ; PA pouvait non seulement apporter son aide en termes d'organisation/de construction d'exemples et d'illustrations visuelles et pour leur insertion dans une logique éditoriale ;
- Marco Balesteros (MB), designer ayant collaboré avec REAL, la structure de production de JF, et responsable du design de trois livres (et une édition spéciale/livre d'artiste) sur le travail de recherche de JF, publiés par GHOST Éditions ; collaborateur essentiel pour la conception de l'objet-livre et ses capacités à intégrer les différentes zones éditoriales identifiées ;
- Carolina Campos, interprète dans les spectacles de JF et assistante de JF pour la direction de workshops de CTR ; collaboratrice très utile qui, en tant que pratiquante de la CTR, permettait de confirmer l'opérationnalité de l'objet-livre mais aussi les choix d'exemples.

Comme on le constate, l'avantage de cette équipe tient au fait qu'elle connaisse et le travail de JF et celui de la maison d'édition qui publiera le « manuel ».

Nos premières réunions de travail mettent rapidement en évidence la possibilité de coupler notre recherche sur le mode d'organisation et d'articulation du contenu (textes...) avec le processus d'édition, c'est-à-dire la formalisation d'un objet-livre.

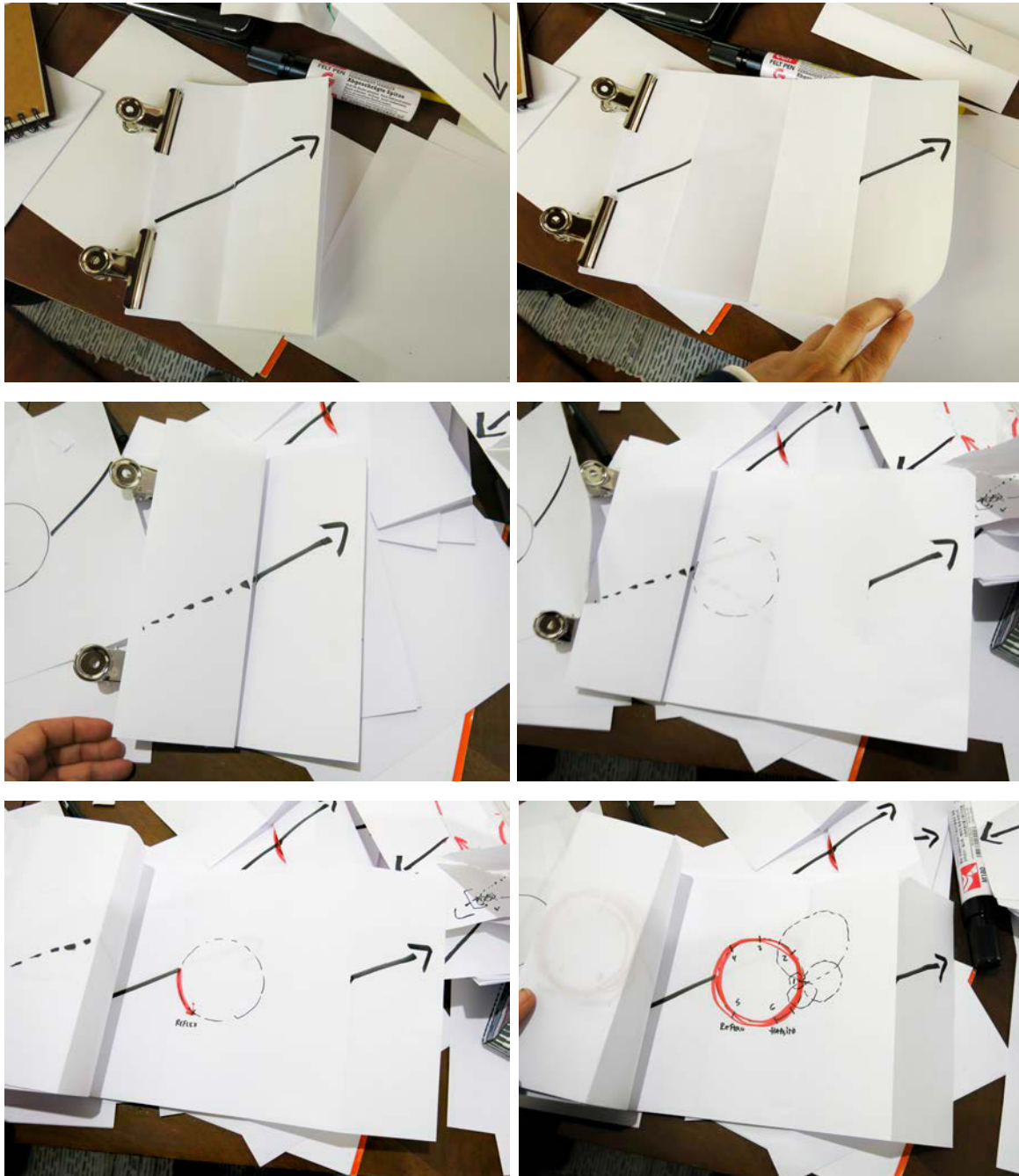
CN D
AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015



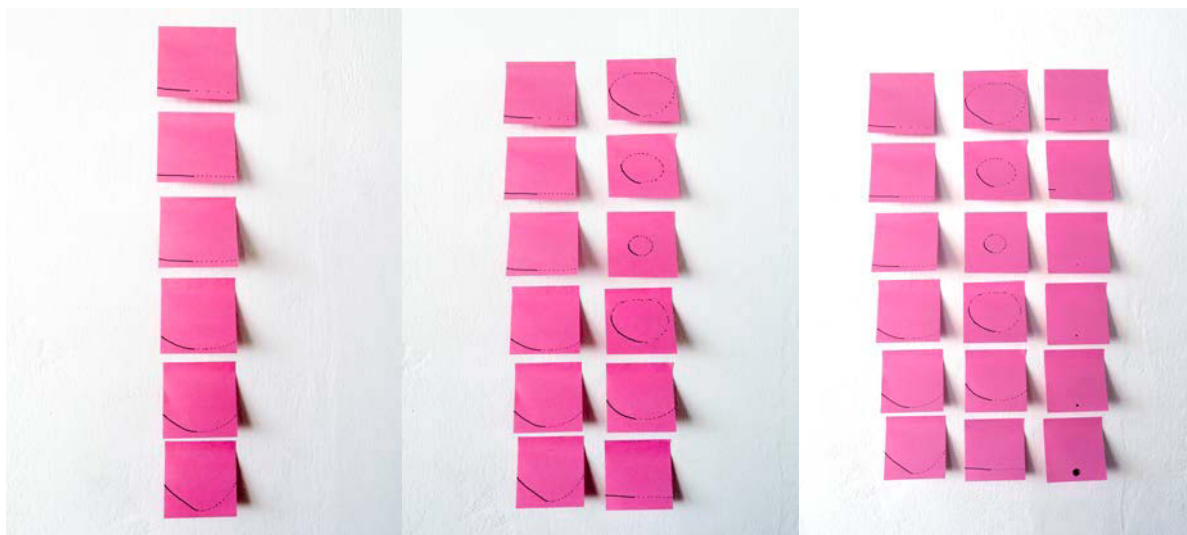
CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015

Commence ainsi à se dessiner un objet très particulier où le contenu théorique d'un travail d'enseignement est investi de la même manière qu'une matière artistique et esthétique. En vue de la création d'une sorte de « livre d'artiste théorique ». En effet, les ressources du livre comme support mais aussi comme objet tridimensionnel et de l'édition comme pratique d'organisation de contenus textuels et visuels capable de créer des effets de sens, sont explorées et exploitées afin de créer « un *objet* capable de recevoir et transposer » certaines logiques à l'œuvre dans le déploiement de la CTR comme système.



Dès lors, dans ce processus, les fonctions de « designer », auteur, chercheur, etc., se distendent. L'auteur participe directement au « design » de l'objet alors que le « designer » permet à l'auteur la création de nouveaux exemples prenant en compte l'espace de la page (et non plus celle de l'espace du studio) ; l'éditeur devient auteur-traducteur en déplaçant certaines propriétés des workshops de CTR vers une zone éditoriale d'annexes, ayant chacune sa logique, son design et un but spécifique d'illustration. Etc., etc.



Finalement, nous parvenons à une organisation relativement claire de la publication à venir :

Un graphique-synthèse commenté (avec lexique)

Ce graphique fut, en quelque sorte, le point de départ de notre projet de recherche et de publication.


Pour les chercheurs et éditeurs que nous sommes, il exerce une sorte de fascination à la fois sur ce qu'il synthétise (un vaste système de relations entre des notions pratiques et théoriques) et sa forme même de dessin. L'aspect graphique de ce système relie ainsi la CTR, à travers l'usage de papier et la nécessité de se projeter sur un support, à l'objet-livre et à la page comme espace.

Afin d'atteindre à sa finalité d'exposition, mais aussi de transmission, chaque étape de l'évolution du graphique est accompagnée d'un commentaire écrit et édité par JF, PC et DAG.

En complément, un lexique recense les notions clés présentes dans les commentaires pour éclairer le graphique. Ces commentaires ont pour but de suivre pas à pas les étapes du graphique, c'est-à-dire de l'application de la CTR, dans une situation d'improvisation. Ils ont écrit dans un souci de précision et de lisibilité accessible à des lecteurs non familiarisés avec la CTR.

L'écriture de ces commentaires est actuellement en voie de finalisation (voir images suivantes).

1 - A linha do tempo



Uma das representações mais comuns do tempo – pelo menos nas sociedades ocidentais herdadas da civilização greco-romana – é a de um tempo cronológico [1] que toma a forma de uma linha reta, unidireccional, que vem de trás (um passado conhecido) e que se dirige para a frente (um futuro desconhecido). O presente é representado por um ponto nessa linha, algures entre o passado e o futuro. A linha do tempo é assim constituída por uma **sequência de acontecimentos**, alguns passados, outros por vir e um actual.

Essa noção de um tempo cronológico e domesticado é uma **convenção inventada pelo homem** para que possa sincronizar e organizar as suas actividades mais facilmente [2]. Essa ficção é operacional e influencia a forma como vivemos e sentimos o tempo e por isso, de certa forma, é tão (ou mais) “real” do que outra representação qualquer. Através dela acreditamos na sensação de que vivemos num fluxo contínuo, num fluxu sequencial de acontecimentos, organizados uns atrás dos outros, assegurados pelos nossos hábitos e rotinas.


Ao aceitarmos a existência dessa ficção (conceptual e sensorial) de um tempo linear, podemos agora reparar que ela é regularmente contrariada/inflectida/contradita pela experiência de “tempo morto”, intervalos temporais que fissuram ou quebram momentaneamente a linha do tempo. São nestes **lapsos de tempo** [3] que se pode experimentar uma outra dimensão (não linear) de tempo.

1 O próprio termo “cronológico” deriva da divindade da mitologia grega Chronos, personificação do tempo eterno e imortal, que governava sobre o destino dos deuses imortais. Os gregos antigos tinham três conceitos para o tempo: khronos, kairos e aion. Khronos refere-se ao tempo cronológico, os segundos, que pode ser medido, associado ao movimento linear das coisas terrenas, com um princípio e um fim. (Wikipedia)

2 Ver o estudo aprofundado “History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders”, de Gerhard Dohren-van Rossum, na University of Chicago Press (1990) que reconstrói a longa história da domesticação do tempo, ou seja da sua cronologização, grande da divisão do tempo (em contextos públicos e privados) e dos seus usos sociais, económicos e políticos.

3 O termo “lapses” (ou mais popularmente “time-outs”) tem múltiplas aplicações que distinguem-se bem a nível que queremos abordar. Por um lado, exprime um período de tempo geralmente breve (um lapsos de tempo) e, por outro lado, uma “quarta momentânea de memória, um esquecimento”. <http://www.palmerpark.org.uk> (consultado em 10-06-2016). Foi reutilizado e adaptado na linguagem coreana – onde praticamos como um acto lúdico/terapêutico de um desafio inconsciente. Não é a partir deste significado que desenvolvemos o nosso trabalho, embora as noções de “não fazer” ou “desajo inconsciente”, por serem essenciais para a construção de uma ideia de “ajudar”, não consista para de ser a transferência do protagonismo do sujeito para o acontecimento, objectivo essencial da prática da CTR.

2 - As interrupções do tempo



Esses lapsos confirmam que o **continuum da linha do tempo** é bem mais descontínuo do que parece.

A linha do tempo é permanentemente interrompida por pequenos acontecimentos. Essas interrupções são mais ou menos perceptíveis. Apenas não são sentidas ou identificadas porque são imediatamente abafadas por um conjunto de impulsos (neurobiológicos), de reflexos (psicológicos) e de hábitos (sociais) que nos insensibilizam e os fazem desaparecer da nossa atenção e memória. Não reparamos nelas. Parecem nunca ter existido. Tratam-se de acontecimentos que não chegam a perturbar a sensação de continuidade do tempo para romper com ela. Ficam afogados na rotina, no fluxo do quotidiano, do ordinário (em oposição ao “extra-ordinário”). São, na sua larga maioria, destinados a serem esquecidos.

Nesta página, tal como na página precedente, a interrupção aconteceu mas não deu lugar a um lapsos. Os hábitos, os reflexos, os impulsos, e a vontade de manter a continuidade e linearidade sequencial dos acontecimentos, “foram mais fortes”. Passámos por essa interrupção “sem dar por ela”. A interrupção não se manifestou enquanto interrupção; não interrompeu nada. Ignorada, foi assimilada pela continuidade.

No entanto, o lapsos está lá, mas apenas em potência. Esconde-se por debaixo do relevo, nas imediações da interrupção. Ao não darmos atenção, ao negligenciarmos ou desprezarmos a existência dessa interrupção, ao não reparar [4] nela, não podemos aceder ao lapsos. Para haver lapsos, a interrupção tem que ser reconhecida, aceite, “acolhida”.

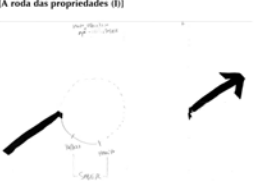
A prática da CTR sustenta-se na capacidade que temos de ficarmos atentos e sensíveis a estas interrupções. Propõe treinar a nossa atenção para que possamos reparar nelas, detectá-las e, uma vez detectadas, suspender os nossos impulsos, hábitos e reflexos que só existem para as evitar, apagar, tentando reintegrá-las no continuum da linha do tempo “como se nada fosse”. Como se nada tivesse acontecido. Pelo menos, “nada” de valor, nada digno de atenção, nada que valha a pena ou nada que levante um problema suficientemente relevante para se ter que tomar uma decisão e agir sobre ele.

Nesse sentido, a CTR também propõe treinar a nossa sensibilidade sobre o que a *partida* não tem “valor”, não é “digno” de atenção. Ou seja, propõe prestar atenção aos **detalhes**, ao que se desenvolve na periferia dos acontecimentos, e ao que escapa ao foco principal da nossa atenção, ou para onde a nossa atenção é normalmente chamada.

4 Para reparar, ou re-parar, é preciso parar duas vezes.

6 - O modo operativo do Quê (parte I): o SABER

A roda das propriedades (II)



No interior da “zona *quê-como*” o tempo é representado de forma circular exatamente porque trata de um tempo que não vai para lado nenhum, em pausa, suspenso e que se comporta mais enquanto “bolha” que expande, do que uma linha que se desloca.

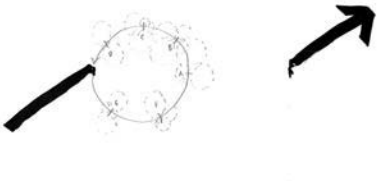
Quando o lapsos se dá, a primeira reacção do nosso corpo é a de um reflexo, um impulso ou um hábito. Na prática da CTR, o interveiente, ao **acelerar** o lapsos como um facto e ao enfrentar o tempo real como consequência desse facto, vai começar a trabalhar incluindo essas reacções. Vai **interceptá-las** a tempo, ou seja antes que se revelem publicamente, aos olhos de todos, sob a forma de **posição** (decisão involuntária). Dirlamos – para usar expressões usuais – que se trata de agir com “sangue frio”. Ou seja, obrigar o corpo a não se precipitar, criando distância e discernimento em relação a um acontecimento que ainda não tem nome, forma ou sentido.

Essas primeiras reacções, involuntárias, pertencem ao domínio do **saber**. Foram transmitidas como soluções pré-existentes para nos protegermos do perigo e preservarmos a nossa integridade (física, psicológica, etc.). No gráfico, surgem logo após a interrupção da linha de tempo, mas não constituem alternativas exatamente porque não foram objecto de uma decisão. Não são alternativas que tenham em consideração o tempo presente, mas meio “irracional” que temos e que irradia do nosso corpo quando saímos das nossas zonas de conforto.

Nesse primeiro momento de reacção, acontece uma luta invisível entre as reacções “instintivas” (protectoras) do corpo (hábito, reflexo ou impulso) e os princípios “contra-instintivos” (de inibição dessas protecções) da prática de CTR que consiste em iniciar um trabalho de observação e de repertório dos “restos” (os *quês* e os *comos*) que o lapsos engendrou e que podem representar esboços iniciais para a formação de alternativas ao futuro/objectivo que desapareceu.

8 - Modo operativo do COMO

A roda das possibilidades (II)



No gráfico as propriedades (os *quês*) estão representadas pelas letras A, B, C, D, E e F. A volta dessas propriedades gravitam possibilidades (os *comos*), ou seja formas, maneiras de activar essas propriedades. Podemos assinalar que vários *comos* gravitam à volta de cada *quê*. São esses *comos* que conferem à propriedade a sua dimensão de possibilidade, identificando, a cada relação [quê-como], a opção que tem mais ou menos *affordance*. Ou seja, aquela que mais pode, que tem mais potencia e que é a mais sustentável, no âmbito da situação onde nos encontramos.

O conceito de sustentabilidade é central em CTR porque o critério para se definir, entre as diferentes propriedades-possibilidades à nossa disposição, qual é que deve ser a escolhida, depende da relação entre o que a situação pede e o que a pessoa tem para oferecer. Será sempre uma posição subjetiva, mas sendo uma posição que resistiu ao que se pensa saber e passou pelo crivo das propriedades-possibilidades, a “dose-pessoa” foi substancialmente reduzida e está por isso mais apta a ser uma contribuição que resulta daquilo que o acontecimento pede e menos do desejo de protagonismo por parte do sujeito.

Uma vez activado um binómio *quê-como*, ou propriedade-possibilidade, uma alternativa é criada. Ou seja, uma alternativa é a conjugação activa de uma propriedade com uma possibilidade.

Uma vez estabilizada esta qualidade onde o sabor se sobrepõem ao saber, estaremos prontos para tomar uma posição e participar. Aqui afirma-se mais uma premissa da CTR: estarmos prontos é condição para agir mas não quer dizer que o façamos, porque não se trata de participar a todo o custo. Uma posição sentada e potente pode ser a de decidir não participar. Fazer nada. Mas para uma decisão destas ser uma decisão, uma escolha, eu tenho que poder agir. Tenho que estar pronto. Caso contrário essa inação traduz uma impossibilidade e não uma possibilidade.

Enquanto o momento não chega, o trabalho é sobretudo um trabalho de espera. Espera que o momento chegue e nos informe qual, entre as possibilidades-possibilidades laterais, aquela que se adequa melhor à situação que estamos a viver, ou melhor, a trabalhar. Com efeito, já não estamos a “viver” a situação mas a trabalhá-la a partir de dentro. Como num jogo. Um jogo que consiste em encontrar a chave

1 *affordance* aptidão, “gacolina” ou “trasmaturga”

2 Quando se fala em estabilidade está-se, em CTR, a referir-se a uma meta-estabilidade, no sentido em que o tempo vai passando e é necessário fazerem-se constantes ajustes e adaptações às condições iniciais.

[Commentaires du graphique – version de travail]

Un entretien avec João Fiadeiro

Un entretien avec João Fiadeiro, en cours d'écriture, vient superposer, au commentaire du graphique, un discours direct et continu qui permet au lecteur d'avoir accès à « la parole de l'auteur » et de mettre en perspective le parcours professionnel et la formation de JF à la lumière de sa méthode. Les différents éléments qui ont émaillé la constitution progressive de sa pensée sont mis à jour et articulés aux notions présentes dans l'enseignement de JF. Ce texte a cependant pour ambition de se détacher de l'aspect technique du commentaire pour aborder des thématiques artistiques et les implications philosophiques et esthétiques de la pratique de la CTR.

Afin de conduire cet entretien, nous avons fait appel à un nouveau collaborateur, Romain Bigé¹, praticien de contact improvisation et professeur de philosophie, qui a récemment pris connaissance du travail de recherche de JF sur la CTR lors de conférences données par JF à l'université Paris 8 et au Festival international de contact de Freiburg.

Extraits (non édités) :

Designing *dispositifs* to host affects

MAIN IMAGE

RB [Romain Bigé]. Behind the rigidity, the coldness of your approach, I see the meticulousness of a gardener or a lace-maker. You're taking care of a fragile thing. I'm not sure it has a name, but it seems to be something or some event that takes place at one condition: if you're aiming at it, you're certain to miss it.

JF [João Fiadeiro]. Real Time Composition gives me the tools not to look for anything, but to be ready for it when it comes. Which is very hard because of course you want something to happen, and not only to be produced. By definition, if you look for it, it won't *happen*, it will just be what was expected. So you need to look *at* the situation without looking *for* anything in it. You need to be receptive enough to catch the moment where it changes, and accept that the situation is already no longer the same.

COMMENT

JF. In *I am Here*, at some point, I am completing a very simple action with my feet, rubbing the floor with a dark pigment as the lights are out. During the creation process, I realized that what I was actually doing was dancing in the dark: I was waving my legs and torso around. This was an accident: I never intended to dance at that moment. But I recognized what it meant: there was an invisible dance happening. So I decided to put a microphone, so that the sound of my dance be amplified, so that the accidental dance of drawing with the dark pigment on the floor could be heard.

¹ Note biographique : agrégé de philosophie et diplômé de l'École normale supérieure, Romain Bigé est actuellement doctorant contractuel à l'ENS où il prépare une thèse en philosophie et en danse sous la direction de Renaud Barbaras. Ses travaux au croisement de la phénoménologie et des études en danse portent sur le concept de mouvement dans la philosophie du xx^e siècle et sur la poétique du contact improvisation. Il enseigne la philosophie de l'art dans la licence pluridisciplinaire de PSL* (lycée Henri IV) et poursuit depuis plusieurs années une exploration du contact improvisation.

OTHER COMMENT

RB. There seems to be this dialectic between affect and meaning. When you “mean” (to do) something, you don’t leave room for letting yourself affected by the situation. If I’m walking in the streets to get into the metro, I’m not seeing the same things around me as when I just go for a stroll: in one case, the active, purposeful mode, erases everything that is irrelevant to the end ; in the other, the contemplative, apparently pointless mode, makes me receptive to details, colors, people’s moods. And I can be so affected by these surrounding that my walk can become a wandering around. The surprising thing is that you require from yourself to do both at the same time: have an apparently purposeful action *and contemplate the periphery of it.*

OTHER COMMENT

JF. It’s not about “I want to be affected” or “I want to replicate an affect a friend of mine had...”. No no. It’s really something that is happening to me, now. There is no difference between this affect and me. Once I clarify that, and this might take a while because we have a lot of emotions and we can confuse them with the real affects, that is: something that is rooted in *inquietation*, something that is worth unfolding, something you could not do or discover within yourself and can only do through your explication with others or other things. [...]

Les annexes

Les annexes sont la dernière partie de cette publication ; elles rassemblent environ six ou sept livrets-objets qui étayent l’explication et l’illustration du graphique, et de l’entretien, à l’aide d’exemples physiques (maquettes, mode d’emploi ou liste d’instructions à reproduire) et visuels inspirés par les exemples audio-visuels voire pratiques, donnés par JF lors de ces workshops. Dans ces annexes, certaines phases du graphique ou certaines notions abordées dans le graphique ou dans l’entretien ont la possibilité d’être mieux comprises et développées dans une logique de « pas à pas » qui donne à comprendre les conséquences de chaque élément qui entre dans la composition d’une action/décision.

Prochaines étapes

En termes de processus, notre projet entre actuellement dans la phase de finalisation de la partie la plus importante de la publication, car elle en forme le cœur, à savoir :

- finalisation du graphique en termes techniques et « mécaniques » (dessins) ;
- finalisation des commentaires du graphique (textes et lexique).

L’entretien, quant à lui, est en cours de rédaction et une première version éditée verra le jour courant janvier 2017. Les annexes devraient être travaillées en tant que « pièces autonomes » à partir de février. La publication quant à elle devrait être entièrement finalisée (graphisme, impression, etc.) en avril 2017.

Décembre 2016.

Pour citer ce document : João Fiadeiro, Paula Caspão, et David-Alexandre Guéniot, « Manuel d’utilisation pratique et théorique de la composition en temps réel (CTR). Synthèse du projet ». CN D, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015.
http://www.cnd.fr/syntheses_des_projets_aides