

La Commune

DANSE - CRÉATION FRANÇAISE

Considering / Accumulations d'après *Sur le théâtre de marionnettes* de Heinrich von Kleist chorégraphié par **Laurent Chétouane** artiste associé

avec

Raphaëlle Delaunay (*danse*)

Mikael Marklund (*danse*)

Mathias Susaas Halvorsen (*piano*)

Clara Chabalièr (*voix off*)

DU 3 AU 20 NOVEMBRE 2015

MAR ET MER 19H30, JEU ET VEN 20H30, SAM 18H, ET DIM 16H
RELÂCHE EXCEPTIONNELLE LE DIMANCHE 8 NOVEMBRE

DUREE 1H20

Contact presse **Claire Amchin**

01 42 00 33 50 – 06 80 18 63 23

claireamchin@gmail.com

visuels téléchargeables sur lacommune-aubervilliers.fr/presse

Aubervilliers

Considering/Accumulations

d'après *Sur le théâtre de marionnettes* de **Heinrich von Kleist**
chorégraphié par **Laurent Chétouane**

avec
Raphaëlle Delaunay - danseuse
Mikael Marklund - danseur
Mathias Susaas Halvorsen - pianiste
Clara Chabalière - voix off

dramaturgie **Georg Döcker**
lumière **Stefan Riccius**
son **Johann Günther**
assistante **Lisa Blöchle**

Œuvres interprétées
Sonate N° 1 (5/5) pour piano de Charles Ives
Variations pour piano op. 27 d'Anton Webern
Phasma de Beat Furrer
Variations sérieuses op. 54 de Félix Mendelssohn Bartholdy
Partita I (1-3), BWV 825 de Jean Sébastien Bach

production La Commune Aubervilliers, Pas de deux GbR.
Version allemande créée le 21 mai 2015 au HAU Berlin production Pas de deux GbR.

coproduction La Commune Aubervilliers, Tanzquartier Wien, HAU Berlin, Gefördert durch die Basisförderung Berlin/Der Regierende Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten und vom Fonds Darstellende Künste e.V./3-jährige Konzeptionsförderung aus Mitteln des Bundes. Avec le soutien de Dock 11 / Eden ***** Berlin

LA COMMUNE CENTRE DRAMATIQUE
NATIONAL D'AUBERVILLIERS
DU 26 SEPTEMBRE
AU 16 OCTOBRE 2014
DURÉE ESTIMÉE 3H SANS ENTRACTE

LAURENT CHÉTOUANE EST ARTISTE
ASSOCIÉ À LA COMMUNE AUBERVILLIERS.

SPECTACLE CRÉÉ
DANS SA VERSION ALLEMANDE LE 21 MAI
2015 AU HAU HEBBEL AM UFER BERLIN
ET DANS SA VERSION FRANÇAISE LE 3
NOVEMBRE 2015 À LA COMMUNE, CENTRE
DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS

Voici ce que Kleist demandait au théâtre :
Qu'est-ce que la grâce ?
Comment en affirmer la splendeur depuis notre état d'imperfection ?

Laurent Chétouane se risque, pour la première fois, à s'emparer du texte qui inquiète et oriente son travail depuis ses débuts : *Sur le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist.

De ce texte essentiel de la littérature allemande, Laurent Chétouane a fait une méditation sur la danse, portée magnifiquement par Raphaëlle Delaunay et Mikael Marklund.

Le chorégraphe en a extrait toute la force, l'intelligence et l'humour en confrontant les mouvements nus et fragiles de ses danseurs, à la partition parfaite du texte parlé.

En tension entre deux formes idéales de la grâce : le Dieu et la Marionnette, les danseurs sont hommes. Entre l'Idée et le Réel, sans que l'un annule l'autre, les corps font apparaître ce besoin que nous avons d'idéalité, et d'utopie systématique et ce désir que nous accueillons pourtant, des tremblés, des échecs et des dépossessions nécessaires.

Croire et remettre en cause cette croyance dans un même mouvement, tel est le pas de deux inouï qui se déploie chez Chétouane, dans toutes ses contradictions.

Note d'intention

Sur le théâtre de marionnettes de Kleist est un texte inclassable, entre dialogue philosophique, essai esthétique et réflexion morale sur l'être humain coincé à n'être sur terre qu'une entité imparfaite comparée aux deux idéaux de la complétude que sont la poupée inanimée et le Dieu infini.

Kleist s'amuse avec ce texte canonique de la littérature allemande à se demander ce qu'est la grâce sur scène en laissant un danseur fictif expliquer entre autres au narrateur pourquoi la marionnette a tout à apprendre à l'être humain dans l'art de se mouvoir, d'être avec justesse. Mais en même temps qu'il nous présente une théorie presque plausible sur la grâce et l'art de la scène en général, Kleist «troue» le texte, impose au rythme et aux logiques de la narration des soubresauts inexplicables qui rendent tout discours sur ce sujet impossible et lui évitent de tomber dans le piège d'une formalisation didactique qui imposerait une vision esthétique comme modèle d'éducation à la grâce et à l'art et donc deviendrait automatiquement acte de violence, car normatif. Mais comment penser le théâtre sans idéal ?

Toute la force de Kleist réside dans ce pas de deux incroyable entre croire et remettre en cause cette croyance dans un même mouvement. Ne pas renoncer à l'utopie tout en sachant qu'elle doit être évidemment critiquée car dangereuse, manipulatrice. Ce texte permet alors de se poser la question de la forme au théâtre aujourd'hui - sujet un peu tabou - de l'idéalité - sujet dangereux - tout en restant humain, c'est-à-dire coincé entre la Marionnette et le Dieu.

Il s'agirait tout d'abord d'entendre ce texte, moins joué en France qu'en Allemagne. Un texte drôle, fin, intelligent, grinçant, plein de contradictions inexplicables mais géniales car elles nous questionnent en ce qui concerne notre attente, notre besoin d'une forme claire, définie, fixe. Il faudrait l'entendre en voix off - comme un espace immatériel qui remplit l'espace - et dans lequel un danseur (Mikael Marklund) et une danseuse (Raphaëlle Delaunay) viendraient déployer des situations en résonance à ce qui est

dit. Il s'agirait presque d'une illustration abstraite mais en décalage, en questionnement, en recul par rapport à l'original. Une sorte de couple d'Adam et Ève qui peut-être comprennent le texte, peut-être pas, sur les corps desquels on pourra voir apparaître ce que le théâtre promet et ne donne jamais : une idéalité qui marche. Mais qui dans son échec, dans la chute ferait apparaître l'humain dans toute son existentialité, sa fragilité, sa nudité, sa beauté.

Ils seront accompagnés au piano par Mathias Susaas Halvorsen, jeune pianiste norvégien qui en live sur scène donnera des impulsions nouvelles aux danseurs, et remettra en cause la partition parfaite du texte parlé.

Laurent Chétouane

Extrait

Comme je passais l'hiver 1801 à M., je fis un soir, dans un jardin public, la rencontre de Monsieur C. qui était engagé depuis peu comme premier danseur à l'opéra de la ville et jouissait d'une immense faveur auprès du public. Je lui confiai mon étonnement de l'avoir aperçu plusieurs fois dans un théâtre de marionnettes que l'on avait dressé sur la place du marché pour divertir le peuple avec des petites scènes burlesques entrecoupées de divers chants et danses. Il m'assura que la pantomime de ces poupées lui procurait un vif plaisir et me déclara tout net qu'un danseur désireux de cultiver son art ne pouvait qu'en tirer le meilleur profit. Sa remarque n'avait rien d'une boutade et elle était empreinte d'une telle conviction que je m'installai à ses côtés pour en apprendre davantage sur les raisons qui l'avaient amené à d'aussi étranges considérations. Il me pria de lui dire franchement si je n'avais pas trouvé très gracieux certains mouvements des poupées, en particulier ceux des petits danseurs. Je ne pus nier que c'était le cas. Un groupe de quatre paysans dansant la ronde sur un rythme endiablé n'aurait pu être rendu plus joliment par Teniers lui-même. Je m'informai sur le mécanisme de ces personnages et j'étais surtout curieux de savoir comment on

pouvait commander isolément leurs membres et leurs articulations sans que les doigts s'emmêlent dans une myriade de fils lorsque le rythme des mouvements ou de la danse l'exigeait. Il répondit que j'avais tort d'imaginer que pour chaque pas le montreur posait et tirait séparément les membres des marionnettes. Tout mouvement, selon lui, avait son centre de gravité ; il suffisait de diriger ce point à l'intérieur du personnage ; les membres, qui n'étaient rien d'autre que des pendules, suivaient d'eux-mêmes de façon mécanique, sans qu'aucune intervention fût nécessaire. Il poursuivit en affirmant que ce mouvement était des plus élémentaires ; quand le centre de gravité était tiré en ligne droite, les membres décrivaient des courbes et souvent, même en l'agitant sans le vouloir, l'ensemble était animé d'un rythme proche de la danse. Cette explication me parut jeter quelque lumière sur le plaisir qu'il avait assuré éprouver au spectacle des marionnettes. Mais j'étais à mille lieues d'imaginer les conséquences qu'il allait tirer d'un tel constat. (...)

Sur le théâtre de marionnettes de Kleist

Entretien avec Laurent Chétouane

Au début de mon travail, les questions du texte, de la voix, du langage me préoccupaient plus que la question du mouvement du corps. Mais le corps, en lui-même, m'a toujours intéressé. On ne peut pas s'intéresser à la question du langage sur une scène de théâtre sans penser entrevoir le corps qui parle. Cette différence entre théâtre rhétorique français et théâtre corporel allemand est une absurdité journalistique qui cherche partout des dualités, des différences faciles.

Il n'y a pas de rhétorique sans corps (voir les traités de rhétorique romains). Mon problème était plutôt le mouvement du corps à travers l'espace scénique. Pourquoi et comment va un corps d'un point A à un point B. Longtemps je n'ai vu aucun sens au déplacement du corps de l'acteur sur une scène ? Ou quand je regardais les corps d'acteurs se déplacer dans les spectacles d'autres metteurs en scène, je trouvais cela toujours insatisfaisant, dérangent, faux, car une distinction essentielle entre le corps du personnage et le corps de l'acteur n'était pas prise en compte. Les spectacles ne montraient pas qu'entre ces deux corps s'ouvre un espace complexe dans lequel le déplacement doit s'effectuer. Qui bouge ? L'acteur ou le personnage ? Est-ce l'acteur qui transporte son personnage en un autre endroit de la scène ou un personnage qui change de lieu dans l'univers de l'illusion théâtrale ? Or il s'agit d'une oscillation constante entre les deux. Et cette oscillation devait devenir visible pour que je puisse voir et donc mettre en scène des corps en mouvement. Cette visibilité de l'oscillation est le point de croisement où Forsythe m'a beaucoup inspiré. Mais c'est seulement lors de ma rencontre avec Fabian Hinrichs que j'ai vu ces deux corps à l'ouvrage, que j'ai vu comment pouvait se déplacer un corps d'acteur qui transporte l'image de son personnage. J'ai alors compris seulement à ce moment-là pourquoi

je n'avais pas laissé jusqu'à présent les acteurs bouger : je n'avais jamais vu, jamais envisagé cet autre corps dans le corps. J'ai pu envisager alors l'idée que, pour bouger sur scène, il fallait activer cette dissociation du corps entre corps représentant et corps représenté. Entre matière et image. (...)

Pour moi il y a une différence fondamentale selon qu'un artiste cherche à représenter quelque chose, et donc à disparaître derrière le représenté, ou qu'il cherche à rendre public la production de quelque chose – le moment de création de quelque chose, c'est-à-dire, en fait, qu'il cherche à être visible dans l'acte de création. Il peut créer des moments de représentation, mais également tout autre chose. Par exemple du temps, ou de la matière, ou de l'espace. Deleuze parle de la façon magnifique de ces moments de création de temps pur. Ce qui reste toujours c'est la question de la présence, pas celle de la représentation. Pour moi l'expression « drame de la présence » désigne un champ de recherche plus vaste que « drame de la représentation ». Le drame de la représentation est contenu dans le drame de la présence, en constitue un chapitre. Et la question de la production (entre autres de représentation) en serait un autre, dans lequel il faudrait distinguer la production désirée, choisie, et la production inconsciente, inévitable (on parlerait alors de présentation et plus de représentation), phénomène incontournable qui accompagne toute production voulue. Le drame de la présence, c'est cela : tout a déjà commencé avant qu'un sujet ne décide de produire quelque chose. Il faut être conscient de son incapacité à voir, à contrôler complètement ce que l'on produit, c'est-à-dire à accepter d'être aveugle sur scène.

Théâtre/Public, décembre 2008 (extraits)

Postérité de ce petit opuscule

L'essai de Kleist, quoique non théâtral, interroge profondément des questions fondatrices de la théâtralité : la représentation et la présence de l'interprète. Il a ainsi suscité de nombreux commentaires et inspiré de grands hommes de théâtre : théoriciens, réformateurs ou metteurs en scène, Gordon Craig et Oskar Schlemmer notamment.

Gordon Craig, qui formula une théorie influente sur la « sur-marionnette » et fonda une école d'art théâtral à Florence où les élèves devaient apprendre à manipuler la marionnette, analyser la source du mouvement afin de chercher dans leur propre corps cette même fluidité, publia la première traduction anglaise du texte de Kleist. Oskar Schlemmer, par ailleurs, cite souvent Kleist, dont il s'est inspiré pour développer son atelier de théâtre expérimental au sein du Bauhaus, dans les années 20, où il recherchait l'abstraction et la mécanisation, tout en cherchant à conserver la place centrale de l'homme comme être spirituel au sein de ses œuvres.

En France et plus récemment, il a connu plusieurs interprétations. Stéphane Braunschweig a monté au festival d'Avignon en 1994 cet essai dialogué avec un seul acteur en scène. En 2011, la compositrice contemporaine Isabel Mundry et le chorégraphe Jörg Weinöhl en ont proposé un acte musical théâtralisé, « Nicht Ich », inspiré de l'écrit de Kleist avec, en regard, des textes de Peter Weber.

(...) Sur le théâtre de marionnettes ne nous apprend rien sur le théâtre tel qu'il se fait ou pourrait se faire : ce n'est ni une confession du dramaturge Kleist, ni un essai d'esthétique. Mais un tel texte nous dit le rêve et la tâche cardinale de tout théâtre : être ce « voyage autour du monde » qui, passant nécessairement par la dégradation de la répétition et par un affrontement à l'animalité du corps, nous fasse découvrir une nouvelle ouverture sur le paradis- donc écrire « l'ultime chapitre de l'histoire du monde ». Jamais, peut-être, personne n'a plus douté, ni plus attendu du théâtre de Kleist et, par là, ne lui a mieux rendu justice. »

La Représentation émancipée, Bernard Dort, 1988 – Actes Sud Théâtre

Cet écrit dessine prophétiquement les savoirs et les disciplines qui contribueront à donner la « figure » de l'homme moderne. Le texte, éminemment littéraire, prend curieusement des références dans la mécanique et la biologie, dans l'histoire et la psychologie, ce qui lui donne un ton original. Appartient-il à la nouvelle « Science de l'Homme » que Michel Foucault voit naître avec l'« Anthropologie » de Kant (1797) ? Ce savoir anthropologique, selon Kant, regroupe sous une seule rubrique : « Was ist des Mensch ? » les trois questions « critiques » fondamentales : que puis-je savoir ? Que dois-je faire ? Qu'est-il permis d'espérer ? Si on prend à la lettre cette dernière question, on peut lire une réponse directe dans les dernières lignes de *Sur le théâtre de marionnettes* (1810). Elles affirment que l'humanité est capable de ré-orienter le cours de son histoire à nouveaux frais, et la marionnette humaine de reconquérir une conscience sans limitation. C'est à la question qu'est-ce que l'homme ? que répond l'opuscule de Kleist.

La marionnette et son théâtre, Le théâtre de Kleist et sa postérité, Claude Gaudin, 2007 – Collection Aesthetica Presses universitaires de Rennes

Heinrich von Kleist

Heinrich von Kleist naît le 18 octobre 1777 à Francfort-sur-l'Oder. Fils aîné d'un capitaine d'État-major, il entre dans l'armée à Potsdam à l'âge de 15 ans. À 20 ans, il est lieutenant, mais il abandonne la carrière militaire en 1799 pour étudier à l'Université de Francfort. Après une première tragédie (*La Famille Schrockenstein*), il écrit *La Cruche cassée*, que Goethe mettra en scène en 1808, mais la pièce ne remportera pas le succès escompté. Durant une période de désespoir, il détruit le manuscrit de *Robert Guiscard*. Il voyage dans divers pays d'Europe. En 1807, après la victoire de Napoléon (à qui il voue une haine profonde), il est soupçonné d'espionnage et incarcéré par les Français pour quelques mois au Fort de Joux. Il travaille encore sur des nouvelles (*La Marquise d'O*), publie des journaux (*Phébus* et *le Berliner Abendblätter*), et écrit ses plus grandes pièces, qu'il ne verra jamais représentées de son vivant, comme *Le Prince de Hombourg*.

C'est en 1810 qu'il rencontre Adolphine Vogel qu'il rebaptise de son propre prénom Henriette. À 34 ans, il se donne la mort par respect du pacte de suicide signé avec Henriette atteinte d'un cancer : le 21 novembre 1881, au bord du lac de Wannsee près de Postdam, Kleist tire sur elle, avant de se loger une balle dans la tête.

Durant les dix années de sa vie active, Heinrich von Kleist fut incroyablement productif : sept pièces, plus une inachevée, huit nouvelles en deux volumes (*Erzählungen*, 1810-1811), des essais sur l'art et la littérature, des textes journalistiques et de la poésie. Son œuvre paradoxale, ambiguë et souvent provocante, reflète les conflits entre conscience individuelle et société. La quête de l'absolu est l'unique toile de fond de sa vie publique, littéraire et privée.

Ignoré de son temps, on le redécouvre dans les années 1920, et il est considéré aujourd'hui comme un des plus grands tragiques des lettres allemandes. Deux de ses pièces – *Le Prince de Hombourg* et *Penthésilée* – ont acquis en France droit de cité, notamment grâce à Jean Vilar.

Bibliographie

La Famille Schrockenstein, 1801
La Cruche cassée, 1803
Robert Guiscard, 1803 (manuscrit brûlé par l'auteur, dont il ne reste que le premier acte)
La Marquise d'O, 1805
Penthésilée, 1805-1807
La Petite Catherine de Heilbronn, 1808
La Bataille d'Arminius, 1808
Le Prince de Hombourg, 1810

Biographies

Laurent Chétouane

Laurent Chétouane est né en 1973 à Angoulême. Metteur en scène et chorégraphe, il vit et travaille à Berlin. Après un diplôme d'ingénieur chimiste en 1996, il poursuit un cursus en Études Théâtrales à Paris puis part à Francfort suivre des études de mise en scène. Il travaille depuis 2001 dans les plus grands théâtres allemands où il monte principalement les grands classiques (Müller, Büchner, Schiller, Goethe). Son travail novateur, basé sur la rhétorique du corps, de la voix et du silence, lui confère une réputation d'enfant terrible de la scène.

À partir de 2006, et notamment après le succès du spectacle *solo* monté autour du texte *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller en 2007, il se tourne aussi vers la danse, tout en continuant à mettre en scène des pièces de théâtre.

En novembre 2014, Laurent Chétouane met en scène à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers la pièce d'actualité *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?* avec 16 Albertivillariens sur scène. Au même moment, il présente à Paris, au Théâtre de la Bastille, deux de ses chorégraphies : *M!M* et *Solo with R/Perspective(s)*. En janvier 2015, il a créé *Antigone* de Hölderlin, au Schauspiel de Stuttgart.

Raphaëlle Delaunay

Diplômée de la Royal School of dancing de Londres, Raphaëlle Delaunay est admise à l'École de Danse de l'Opéra de Paris en 1986 où elle intègre les rangs du Corps de Ballet de l'Opéra de Paris à 15 ans. En 1997, sur l'invitation de Pina Bausch, elle rejoint le Tanztheater Wuppertal. Au terme de sa collaboration pour quatre créations : *Mazurka Fogo*, *O Dido*, *Wieserland*, *Barbe-Bleue* dans sa version lyrique, et l'expérience de presque tout le répertoire « bauschien », Raphaëlle Delaunay décide de danser sous les bannières du Nederlands Dans Theater et de son directeur artistique Jiri Kylian. C'est là qu'elle signe ses premières chorégraphies. En 2003, la rencontre avec Alain Platel se fait autour de Mozart et du projet *Wolf* qui lui est consacré. Depuis, Raphaëlle Delaunay est également interprète auprès d'Alain Buffard, Pascal Rambert, Anne Théron, Richard Siegal, Bernardo Montet et Boris Charmatz.

C'est auprès de ce dernier qu'elle chemine en tant qu'interprète sur *Flip Book* et comme collaboratrice sur de nombreux projets du Musée de la Danse. Il lui confie notamment la mise en œuvre de *Roman-photo* au Blanc-Mesnil avec des danseurs amateurs. On retrouve également Raphaëlle Delaunay au théâtre, aux côtés de Jean-Christophe Saïs dans *L'Histoire du soldat*, pour lequel elle signe et interprète la chorégraphie, et avec Frédéric Fisbach pour *Mademoiselle Julie*, création au Festival d'Avignon 2011.

Mikael Marklund

Mikael Marklund a commencé la «breakdance» dans sa ville natale de Skelleftea en Suède. En 2002, il s'installe à Stockholm où il étudie à l'Académie du Ballet Suédois pendant deux ans. En 2004, il commence à étudier à P.A.R.T.S à Bruxelles. Pendant ses études, il crée *Untitled Trio* (2006), *King of My Castle* (2007) et *Deep Artificial Nonsense Concerning Everything* (2008). De 2009 à 2013, il a été danseur dans la compagnie Rosas. Le solo *O*, une création pour le Festival d'Avignon en 2012, a été sa première collaboration avec Laurent Chétouane.

Mathias Susaas Halvorsen

Mathias Susaas Halvorsen a étudié avec Jiri Hlinka au Barratt Due Musikk institutt d'Oslo entre 2007 et 2010 et avec Gerald Fauth à l'École supérieure de musique et de théâtre de Leipzig de 2011 à 2013. Durant ses études au Barratt Due Musikk institutt, il a joué à plusieurs reprises en tant que soliste avec l'orchestre de l'école, pour lequel il a interprété notamment Rhapsody in Blue de Gershwin, le Concerto pour deux pianos de Poulenc et le Concerto pour piano no. 1 de Chostakovitch. En 2009, il a re-découvert et interprété le Concerto pour piano no. 5 du compositeur norvégien Halfdan Cleve à Vilnius en Lituanie avec l'Orchestre Symphonique d'État sous la direction de Gintaras Rinkevicius. En 2008, avec Guro Pettersen, Mathias Susaas Halvorsen a fondé à Haugesund le festival Podium, qui signait sa 8ème édition en juillet 2015. Récemment, il a joué dans des lieux tels que Radialsystem à Berlin, St. John's Smith Square, Queen Elizabeth Hall à Londres, Ernst Deutsch Theater, Schauspielhaus à Hambourg et Oslo Konserthus. Il a collaboré avec des artistes comme Laurent Chétouane et Peaches. Il a également joué dans plusieurs festivals internationaux dont le Festival Klara à Bruxelles, Yoko Onos Meltdown, Brighton Festival, Festival de Podium Esslingen, Theater der Welt à Hombourg et la Semaine Bach de Stuttgart. En 2014, sa composition "the Square" a été créée lors du Podium Festival de Esslingen et au Scaldis Chamber Music Festival. Ses projets futurs comprennent une série d'enregistrements live des Variations Goldberg de Bach et une tournée avec The Olsen Trio.

Clara Chabaliér

Formée au Studio Théâtre d'Asnières, puis à l'ERAC, elle entre en 2012 en Master au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. En tant que comédienne, elle travaille au théâtre avec Jean-François Peyret (Re:Walden, création au Festival d'Avignon 2013), Rolf Kasteleiner (Internet Identity), Pauline Bourse (Voyage au bout de la nuit), Roméo Castellucci (Four Season's Restaurant). Elle joue également dans le projet Un Film Événement, mené par le réalisateur César Vayssié, auquel collaborent Dimitri Chamblas, Boris Charmatz, Mathilde Monnier, Philippe Quesne, Yves-Noël Genod, Yves Pagès et Philippe Bretelle. En 2009, elle est lauréate du Prix Paris Jeunes Talents pour sa mise en scène de Calderón de Pier Paolo Pasolini, repris notamment au CDN de Dijon-Bourgogne. En 2011, elle crée Autoportrait à partir des démarches photographiques d'Édouard Levé, Cindy Sherman, Francesca Woodman et Robert Mapplethorpe. Elle participe également à des performances et réalise des installations sonores et des documentaires radiophoniques.