

THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Direction Jean-Marie Hordé
76 rue de la Roquette 75011 Paris
Réservations : 01 43 57 42 14
www.theatre-bastille.com



MAUD BLANDEL & MAYA MASSE

Du 1er au 13 mars 2021

Tarifs

Plein tarif : 25€
Tarif réduit : 19€
Tarif + réduit : 15€

Tarif deux spectacles

Plein tarif : 44€
Tarif réduit : 32€
Tarif + réduit : 24€

BÁRA SIGFÚSDÓTTIR & EIVIND LØNNING

Service presse

01 43 57 78 36
Emmanuelle Mougne
emougne@theatre-bastille.com
06 61 34 83 95

CLAIRE CROIZÉ & MATTEO FARGION

PRÉSENTATION

Pour la quatrième année consécutive, le Théâtre de la Bastille consacre un temps à la danse. Se jouant des distinctions entre divertissement pop et musique savante, Maud Blandel et Claire Croizé réorchestrent les *divertimenti* de Mozart et *Le Clavier bien tempéré* de Bach. Dans *TIDE*, la danse de Bára Sigfúsdóttir répond au souffle du trompettiste Eivind Lønning pour donner à sentir le lent mouvement des marées. D'une pièce à l'autre se dévoile le lien intime tissé entre chorégraphie et musique, entre les corps et les instruments.

Diverti Menti

Maud Blandel et Maya Masse page 3

TIDE

Bára Sigfúsdóttir et Eivind Lønning page 10

Flowers (we are)

Claire Croizé et Matteo Fargion page 16

du 1^{er} au 6 mars à 21h, relâche le jeudi 4 mars

Spectacle de Maud Blandel et Maya Masse

Conception et chorégraphie

Maud Blandel

Chorégraphie et interprétation

Maya Masse

Musique

W. A. Mozart

Antoine François

Simon Aeschimann

Avec

Maya Masse (danse)

Simon Aeschimann (guitare)

Serge Bonvalot (tuba)

Antoine François (piano)

En collaboration avec

l'Ensemble Contrechamps de Genève

Création lumières

Daniel Demont

Assistant et régisseur lumières

Édouard Hügli

Direction technique

Silouane Kohler

Analyse musicale

Alain Franco

Regard extérieur

Romane Peytavin

Production

I L K A

Production et diffusion internationale

Parallèle – Pôle de production international pour les pratiques émergentes (Marseille)

Coproduction Arsenic – centre d'art scénique contemporain (Lausanne), ADC – Association pour la Danse Contemporaine (Genève) et Contrechamps, Ensemble de musique contemporaine de Genève.

Accueil en résidence La place de la danse – Centre chorégraphique national Toulouse-Occitanie, Arsenic – centre d'art scénique contemporain (Lausanne), Maison des arts du Grütli – Studio de danse de l'ADC, Centro Cultural do Cartaxo, dans le cadre de Materiais Diversos (Portugal) et de « More Than This », Kanuti Gildi SAAL dans le cadre de « More Than This » (Estonie) et Centre national de la danse dans le cadre de la formation édition speciale #3.

Soutien Ville de Lausanne, Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture, Loterie Romande, Fondation Nestlé pour l'art et Fonds culturel de la Société Suisse des Auteurs (SSA).

La pièce a été développée dans le cadre du projet européen « More Than This ».

www.platformeparallele.com/productions/maud-blandel

Spectacle accueilli avec le Centre culturel suisse dans le cadre de sa programmation hors les murs.

DIVERTI MENTI

Invitée pour la première fois au Théâtre de la Bastille, la chorégraphe suisse Maud Blandel présente avec *Diverti Menti* un spectacle qui allie danse et musique, en s'appuyant sur les *divertimenti* composés par Mozart entre 1772 et 1780. Sur une réorchestration originale du *Divertimento K.136*, elle réunit sur scène trois musiciens – un pianiste, un guitariste et un tubiste – et une danseuse. Unis dans un même mouvement de flux et de reflux, ils mettent en lumière tout ce que la musique du *divertimento*, genre musical léger et guilleret très à la mode au XVIII^e siècle, contient en terme d'expressivité, et se lancent dans une véritable course musicale et corporelle pour déjouer le temps. À travers les gestes comme à travers les variations de rythme et de tempo de cette nouvelle interprétation, c'est la fonction principale des *divertimenti* – leur caractère ludique et divertissant – que réinterroge ce quatuor.

Maxime Bodin

ENTRETIEN

Victor Roussel : *Diverti Menti*, comme vos deux spectacles précédents, s'intéresse à l'idée de divertissement. Pourriez-vous nous en dire un peu plus ?

Maud Blandel : Au fil de mes créations, je me suis surtout intéressée aux phénomènes de mise en spectacle. Avec *TOUCH DOWN*, ma première pièce, j'ai travaillé sur la figure de la *cheerleader* et à sa fonction lors des événements sportifs. Leur rôle est de divertir en comblant les temps morts, elles marquent le temps qui passe. Je me posais également la question du corps sacrifié : quelles sont les victimes sacrificielles de nos sociétés contemporaines ? Ma seconde pièce, *Lignes de conduite*, poursuivait cette réflexion à partir de la tarentelle, une danse traditionnelle du sud de l'Italie qui a été parfois récupérée par l'Église, devenant une cérémonie folklorique mystique. Je voulais alors trouver comment rendre compte, dans l'espace, de cette mise en spectacle. Et explorer comment nous pouvions incarner puis altérer le rituel. Ainsi, les quatre interprètes commencent par investir un espace protégé et circulaire puis s'ouvrent progressivement jusqu'à danser face au public. À l'origine de *Diverti Menti*, j'ai voulu confronter l'idée de divertissement à une esthétique du burlesque, entendu comme l'inversion des polarités, le compétent qui devient incompetent, le fort qui devient faible... Au départ, j'avais envie de mettre en pratique cette question très formelle, presque philosophique, en travaillant notamment sur la synchronisation et la désynchronisation pour provoquer les inversions. Puis, en lisant *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes* de Giorgio Agamben, j'ai découvert l'existence des *divertimenti* de Mozart. La musique est alors arrivée dans le projet.

V. R. : *Comment avez-vous élaboré la chorégraphie à partir des compositions de Mozart ?*

M. B. : Avec Maya Masse, nous avons d'abord imaginé une déclinaison chorégraphique de l'ensemble des *divertimenti* pour finalement n'en garder qu'un seul, le premier, une pièce courte d'environ douze minutes que Mozart a dû composer lorsqu'il avait 16 ans. À la fin de la partition, il y a un symbole qui signifie la répétition et renseigne sur la fonction que remplissait cette musique : elle était jouée pendant les dîners mondains, elle devait inspirer légèreté et gaieté, durer jusqu'à ce que la fête s'achève. Cela nous a fourni un premier principe de composition : la répétition, le temps qui s'étire. Avec Maya, nous avons ainsi travaillé à partir de la partition comme s'il s'agissait d'un texte de théâtre. Pendant plusieurs mois, nous avons traduit les notes en mouvements. Les rondes, les blanches et les croches sont devenues des bonds, des élancements ou des voltes. Cette retranscription a généré un premier matériau, comme un sous-texte. Une deuxième couche s'est ensuite ajoutée, plus subjective celle-ci : comment rendre palpable la perception que Maya a de la musique, son ressenti ? Enfin, le troisième aspect chorégraphique concernait son traitement scénique, et notamment la façon de jouer sur le tempo et la vitesse.

V. R. : *Comment avez-vous articulé sur scène la présence de Maya Masse et des trois musiciens ?*

M. B. : Le travail d'écriture dont je viens de parler s'est d'abord effectué sans musicien, même si j'envisageais déjà la pièce comme un quatuor entre trois instruments et un corps dansant. Ce *divertimento* étant écrit pour quatre instruments (un premier violon, un second violon, un alto et un violoncelle), mon intuition était que Maya interprète d'abord la ligne du violoncelle, puis

ENTRETIEN

celle de l'alto, celle du deuxième violon pour enfin danser le premier violon, le plus expressif, celui qui porte le discours. Après un workshop, j'ai décidé de travailler avec un pianiste, un guitariste et un tubiste (Antoine Françoise, Simon Aeschmann et Serge Bonvalot). Leur arrivée en répétition, à peine un mois et demi avant la première représentation, a tout bouleversé. Déjà, j'avais sous-estimé la présence des instruments sur scène, et notamment d'un piano à queue ! En studio, Maya pouvait prendre tout l'espace, il fallait maintenant trouver une façon d'habiter la scène ensemble, et donc assumer les codes de la musique de chambre, même si c'était pour les déconstruire ensuite. L'idée que chaque instrument prenne en charge une voix s'est également révélée un peu naïve, trop pauvre pour tenir l'entièreté du spectacle. Antoine Françoise, par exemple, peut à lui seul retranscrire les quatre lignes du *divertimento* sur son piano. Il m'a donc fallu m'approprier un langage faussement familier, comprendre les possibilités musicales de notre instrumentarium. Et puis, en suivant les conseils d'un autre pianiste, Alain Franco, j'ai proposé de chorégraphier les musiciens comme j'avais chorégraphié la danse, c'est-à-dire en jouant sur les variations de tempo et de vitesse, en travaillant à partir de la désynchronisation. Et tout s'est débloqué. Pour faire simple, Maya commence en interprétant la ligne de violoncelle, c'est-à-dire la ligne de basse, celle qui garantit la progression harmonique du morceau, permettant aux trois autres instruments de se reposer sur elle puis de virevolter. Mais elle interprète cette ligne en la ralentissant à l'extrême. Débarrassés de la structure rythmique, chacun des trois musiciens joue alors le début de la partition en suivant son propre rythme interne, dans une durée complètement ouverte, un temps flottant. Puis j'ai écrit les points de rencontre entre

la musique et la danse, ce qui a créé des dissonances, des frottements. Cela a modifié notre écoute de Mozart et donné un horizon à la pièce : finalement, les instruments ne se synchronisent qu'un bref moment, on entend le mouvement allegro au bout de vingt minutes puis les quatre voix se disjoignent à nouveau. Au fond, *Diverti Menti* est avant tout une histoire de traductions : dans un premier temps, nous avons traduit une partition musicale en un vocabulaire gestuel puis, dans un second temps, les musiciens ont dû apprendre à lire ce matériau dansé, ils ont dû interpréter le corps de Maya pour avoir accès à la musique. Nos langages respectifs se sont transformés au fil de ces couches successives de traduction.

V. R. : *Les déplacements giratoires, la figure du cercle, les bonds et les élancements semblent d'abord répondre à une géométrie stricte, avant de peu à peu s'altérer...*

M. B. : La figure du cercle ne découle pas d'une approche géométrique de la danse. J'en reviens plutôt à mon intérêt pour le corps burlesque. Dans le cinéma des années 1910 et 1920, la vitesse de projection de l'image ne correspondait pas à la vitesse de captation, les corps apparaissent donc maladroits, les gestes saccadés. Avec Maya, nous voulions voir ce qu'il se passait si nous perturbions la vitesse de la danse et de la musique, en accélérant le rythme ou en le ralentissant. Sur scène, l'espace de référence pour Maya est une rosace au sol. Puisque la ligne rythmique de la musique est prise en charge par le bas du corps, elle se déplace, bondit, tourne autour de cette rosace. Lorsqu'elle respecte le tempo indiqué par la partition, les notes sont trop nombreuses, elle ne peut pas toutes les traduire en gestes, notamment les doubles croches. Elle est donc obligée de soustraire des

ENTRETIEN

mouvements à la partition et le cercle rétrécit. À l'inverse, lorsqu'elle ralentit le tempo, son espace se dilate, le cercle s'agrandit, elle peut jouer l'ensemble des notes. La phrase musicale reste la même mais la sensation du temps, du corps dans l'espace, change complètement. Le spectacle se déploie ainsi au gré de répétitions, de variations et de transformations d'une même phrase musicale.

V. R. : *En fermant les yeux, Maya Masse nous invite-t-elle à modifier notre écoute ?*

M. B. : C'est un choix qui est arrivé très tard, une dizaine de jours avant la première. Malgré mon travail de chorégraphe, j'ai encore tendance à lire le corps à travers l'expression du visage. Pour mettre les spectateurs dans une disposition particulière, j'avais donc envie d'atténuer l'expressivité trop évidente du visage. Je souhaitais que l'expressivité musicale du *divertimento* soit d'abord transmise par le mouvement. J'ai conscience que cela peut créer une certaine frustration chez le public, mais c'est aussi une autre manière de faire l'expérience du corps dansant et de mettre en scène différentes formes d'écoute. Pour un musicien, c'est une expérience particulière d'écouter et de lire la musique à travers un corps. Pour un danseur, danser les yeux fermés implique un autre état d'écoute... Maya a une sensibilité musicale exacerbée, elle est très connectée avec les musiciens et communique avec eux d'une manière presque souterraine, par vibrations. Dès qu'elle a commencé à danser à eux, quelque chose s'est transformé dans son corps. C'était vraiment palpable. Le risque était alors qu'elle se disperse dans la musique, qu'elle s'adapte trop aux musiciens : fermer les yeux lui permet de garder le contrôle sur sa propre pulsation.

Et puis je voulais également éviter de donner une dimension trop narrative à la relation qui se nouait entre une danseuse et trois musiciens, entre une femme et trois hommes. Je voulais m'écarter de la fiction qui commençait à se dessiner.

PARCOURS

Maud Blandel

Formée initialement à la danse contemporaine, Maud Blandel poursuit sa formation à la Manufacture de Lausanne en section mise en scène, puis en work.master à la Haute École d'Art et de Design (HEAD) de Genève.

Entre 2013 et 2017, elle collabore étroitement avec le metteur en scène Karim Bel Kacem sur les créations transdisciplinaires portées par le Think Tank Théâtre (*Blasted*, *Gulliver*, *Mesure pour mesure*, *23 rue Couperin - point de vue d'un pigeon sur l'architecture*).

En 2015, elle crée I L K A, une structure de création et de réflexion autour des pratiques chorégraphiques et développe son propre travail avec les créations de *TOUCHDOWN* (2016), et *Lignes de conduite* (2018).

Elle assiste Rachid Ouramdane lors de la création *Murmuration* pour le Ballet de Lorraine en 2016 et, plus récemment, le compositeur et metteur en scène Heiner Goebbels pour sa toute dernière production *Everything that happened and would happen* dans le cadre du Manchester International Festival. Préoccupée par la notion élargie de chorégraphie, elle développe au cours de la saison 2018-19 plusieurs laboratoires, notamment avec les étudiants de l'École nationale supérieure de la photographie (Arles), ou encore avec Contrechamps - Ensemble de musique contemporaine de Genève afin de repenser la pratique chorégraphique au regard d'autres médiums.

Maud Blandel est artiste associée à l'Arsenic - centre d'art scénique contemporain de Lausanne depuis septembre 2018.

Maya Masse

Maya Masse est diplômée du Conservatoire supérieur national de musique et de danse de Lyon en 2011. En 2012, elle danse pour l'ouverture des Jeux Olympiques de Londres dans une chorégraphie d'Akram Khan.

En 2013, elle danse pour Raphaëlle Boitel dans *L'Oublié (e)* et dans l'opéra *Macbeth* de Giuseppe Verdi à la Scala de Milan.

La même année, elle travaille avec Maud Blandel - I L K A - pour la création de *Ôte donc le serpent que tu as dans ta culotte*. En 2014, elle est stagiaire sur la création de *Mount Olympus 24h* avec Jan Fabre, Troubleyn. En 2015, elle fait la création de *CHEER LEADER* pour le Think Tank Theater, mis en scène par Karim Bel Kacem et Maud Blandel.

Elle collabore à nouveau avec Maud Blandel - I L K A - pour la création de *TOUCHDOWN* et sur son projet chorégraphique *Lignes de conduite*. Elle travaille avec Christian Rizzo pour la création du *Syndrome Ian* (création à Montpellier Danse en juin 2016) et avec Liz Santoro et Pierre Godard pour *Maps* (Théâtre de la Bastille, 2020).

Antoine Françoise

Antoine Françoise étudie le piano à Neuchâtel avec Paul Coker, ainsi qu'au Royal College of Music de Londres avec Andrew Ball, Yonty Solomon et Ashley Wass. Il étudie également le saxophone avec Laurent Estoppey et la composition avec Michael Oliva. Il joue régulièrement en Europe en soliste, musique de chambre, ensemble ou orchestre. Au terme de ses études, il se voit décerner la Tagore Gold Medal, prestigieuse récompense du Royal college of Music pour son engagement musical.

Il enseigne maintenant, dans la même école, le module de Master en spécialisation piano contemporain.

PARCOURS

Passionné de musique de chambre, il est également membre fondateur du Mercury Quartet ainsi que du Françoise-Green Piano Duo, lauréats des concours Nicati (Suisse), ROSL (Angleterre) et Schubert Piano Duo Competition (République Tchèque).

Depuis 2014, il joue avec l'Ensemble Nikel (e-guitare, percussion, saxophone et piano). Antoine Françoise est pianiste titulaire du Nouvel Ensemble Contemporain, de l'Ensemble Contrechamps, ainsi que du London Contemporary Orchestra. Il se produit régulièrement avec le London Sinfonietta et l'Aurora Orchestra. Il a joué sous la baguette de divers chefs tels que Johannes Kalitzke, Clement Power, Diego Masson, Vladimir Jurowsky et Nicholas Collon et dans divers festivals notamment le Southbank Centre's Meltdown, Edinburgh Fringe, Wien Modern, Jardins Musicaux, Tzil Meudcan, Davos young artists, Donaueschinger Musiktage et Klangspuren. Il collabore constamment avec des jeunes compositeurs de tous pays et compte maintenant plusieurs centaines de créations à son répertoire.

Simon Aeschimann

Simon Aeschimann obtient un premier prix de virtuosité ainsi que le prix du Cercle international des amis de la musique en 2000 dans la classe de Maria Livia São Marcos. Il travaille en parallèle la guitare électrique et les techniques du son. En tant que guitariste classique et électrique, il se produit avec différents orchestres et ensembles contemporains (ensembles Musikfabrik et intercontemporain, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Genève, Ensemble Vortex, Nouvel Ensemble Contemporain, etc.). Très intéressé par la musique contemporaine, il est membre de l'Ensemble Contrechamps depuis

2005 et collabore régulièrement avec différents compositeurs. Il participe à plusieurs créations et des pièces lui sont dédiées.

Simon Aeschimann est également compositeur pour le théâtre (collaborations avec Fabrice Melquiot, Paul Desveaux, Joan Mompart, Marthe Keller, Dominique Catton et Christiane Suter, Éric Jeanmonod et Jean-Louis Hourdin) et le cinéma (Janice Siegrist, Oscar et Olga Baillif, Jérôme Porte et Séverin Bolle).

Membre fondateur du groupe de rock Brico Jardin, avec lequel il enregistre sept albums, Simon Aeschimann crée plusieurs spectacles rock et des films d'animation. Le disque-livre *Petit Robert et le mystère du frigidaire* est sorti chez Naïve en septembre 2011 (prix Coup de cœur de l'Académie Charles Cros). Il collabore régulièrement à des performances, laboratoires et improvisations. Il a enseigné la guitare classique au Conservatoire de musique de Genève entre 2000 et 2015 et continue ses activités pédagogiques sous forme de stages.

Serge Bonvalot

Serge Bonvalot commence le violoncelle et le tuba à Saint-Claude (Jura) avant d'intégrer le Conservatoire supérieur de musique de Genève, où il étudie avec Pierre Pilloud (tuba) et François Guye (violoncelle) et dont il sort diplômé pour les deux instruments. Il se perfectionne ensuite au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon et obtient un premier prix de tuba à l'unanimité dans la classe de Mel Culbertson. Jouant régulièrement dans plusieurs ensembles, comme l'Orchestre de la Suisse Romande, avec lequel il a enregistré plusieurs disques et effectué plusieurs tournées, il participe également à des projets de musiques actuelles et contemporaines, notamment avec l'Ensemble Contrechamps.

du 5 au 11 mars à 19h30,
relâche les dimanche 7 et lundi 8 mars

Spectacle de
Bára Sigfúsdóttir et Eivind Lønning

Chorégraphie et danse

Bára Sigfúsdóttir

Composition musicale et interprétation

Eivind Lønning

Production

GRIP

Coproduction

Kunstenwerkplaats Pianofabriek (Bruxelles)

Soutien

Kunstencentrum nona (Mechelen, Belgique),
Slaturhusid Egilsstadir (Islande), Reykjavik dance
atelier (Islande), Scenehuset Oslo (Norvège), Funding
for Norwegian and Icelandic Collaboration, Art
Council Norway, Flemish Community Commission et
Mobility Fund of the Nordic Culture Point

Diffusion internationale

A Propic – Line Rousseau et Marion Gauvent

www.barasigfusdottir.com

www.eivindlonning.no

www.grip.house

TIDE

Bára Sigfúsdóttir est une chorégraphe et danseuse islandaise, Eivind Lønning un compositeur et trompettiste norvégien. Pour cette pièce, qui convoque l'entrelacement serré de la musique et de la danse, ils forment un duo en interaction constante, vibrante.

Entre eux, les frontières se font poreuses. Eivind Lønning danse avec sa trompette, produisant du souffle et du son autant que de la musique, tandis que Bára Sigfúsdóttir transforme son corps en instrument.

Elle s'attache à isoler les segments qui le forment, pieds, mains, et leur donne une vie propre. Comme la marée (*tide*) monte et descend en fonction des forces de gravité de la lune et du soleil, la pièce joue des sensations et des attractions et donne à voir le mouvement profond d'une relation.

Laure Dautzenberg

ENTRETIEN

Victor Roussel : *Comment s'est passée votre rencontre, et la rencontre entre la danse et la musique ?*

Bára Sigfúsdóttir : Nous avons d'abord décidé de travailler ensemble car l'improvisation occupe une place fondamentale dans nos pratiques artistiques respectives. Nous avons envie d'éprouver nos différences et nos similarités, d'abord en studio, en commençant ce travail comme un projet de recherche, puis avec la conviction que nous pouvions faire de notre rencontre un spectacle. Pour ce qui est des similarités, nous avons vite découvert que nous improvisons tous les deux à partir de notre mémoire, en retraversant ce que nous avons déjà joué ou dansé. Improviser, ce n'est pas créer quelque chose d'entièrement nouveau, c'est plutôt combiner son vocabulaire gestuel ou musical d'une nouvelle manière. Il s'agit d'explorer son langage, de lui faire prendre d'autres directions, parfois même infimes, d'accepter que s'établissent de nouvelles connexions. L'écoute joue ainsi un rôle déterminant dans l'improvisation, il faut être capable de laisser place à l'autre. Créer *TIDE* m'a permis d'être beaucoup plus consciente de tout cela.

Eivind Lønning : Normalement, quand je joue sur scène avec un groupe, je suis plongé dans le son. En travaillant avec Bára, je devais aussi être attentif à ses mouvements, écouter avec mes oreilles et avec mes yeux, car il y a évidemment du rythme et de la mélodie dans ses gestes.

V. R. : *Très simplement, TIDE est aussi un spectacle sur la rencontre de deux corps, sur l'espace qui se construit entre eux et avec eux...*

B. S. : Avant la musique et la danse, nous sommes deux corps, en effet. Par notre présence et nos déplacements, nous nous affectons l'un l'autre.

Je trouve ainsi que la trompette est un instrument très intéressant car sa légèreté permet à Eivind de se déplacer facilement, d'occuper la scène, de venir dans le public, de jouer contre le mur ou sur le sol. Et puis il ne joue pas seulement une mélodie, la texture du son et le bruit de son souffle sont tout aussi importants. Et la texture de sa musique change à chaque fois qu'il dirige la trompette dans l'espace.

E. L. : Pour ma part, je me suis senti bien plus exposé que lorsque je joue au sein d'un groupe de musique. J'ai vraiment senti le regard des spectateurs sur moi, je me suis rendu compte que j'étais un corps sur scène, un corps dans l'espace. Par exemple, Bára danse beaucoup au sol et si je reste debout, immobile, je deviens vite une figure monumentale. J'ai donc dû apprendre à arpenter l'espace, sans toutefois devenir danseur, sans prétendre m'approprier un autre langage que le mien.

V. R. : *Puisque l'improvisation est au centre de vos langages respectifs, comment avez-vous travaillé la dramaturgie du spectacle ?*

B. S. : Pour pouvoir faire un spectacle, il a fallu en effet créer un cadre, une structure qui tienne la représentation et au sein de laquelle nous soyons libres de nous amuser, de nous surprendre. Au début, nous avons par exemple décidé que je devais ouvrir le dialogue, que la danse devait précéder la musique. Cela permet aux spectateurs de voir d'abord le son à travers le mouvement, de comprendre l'espace et la mélodie du corps sans que la musique se surimpose trop tôt au mouvement. Certaines transitions sont également écrites, il y a des points de rencontre qui nous permettent notamment de ressentir la durée du spectacle, d'avoir une idée du temps qui passe. Sinon, nous pourrions jouer pendant des heures !

ENTRETIEN

V. R. : *En vous regardant danser, on a parfois l'impression que chaque partie de votre corps est animé d'une vie propre. Comment décririez-vous votre langage chorégraphique ?*

B. S. : J'ai commencé à danser assez tard en comparaison à d'autres danseurs professionnels. J'ai trouvé ma propre voie en passant du temps seule à explorer et à comprendre mon corps. Mais j'ai aussi eu de très bons professeurs d'improvisation ! Comme l'improvisation se nourrit de la mémoire, qu'elle permet à l'esprit de flotter et au corps de reconvoquer librement des souvenirs, j'imagine que mon style de danse se situe parfois entre le conscient et l'inconscient. Ma pièce *The Lover* a également été fondatrice pour moi, notamment parce que j'y explorais les relations entre l'humain et la nature. Mon père vit dans la campagne islandaise, dans une maison à l'extérieur d'un village, près d'un lac où l'on peut clairement voir les effets de l'activité humaine sur l'écosystème. Je souhaitais ressentir et créer un spectacle sur cet impact. J'ai alors développé une curiosité envers les détails du corps. Je souhaite ainsi danser sans poser de hiérarchie entre ses différentes parties : les doigts par exemple peuvent être aussi intéressants que le bras ou que la tête, ils peuvent jouer avec l'espace et le temps à leur façon, à leur propre rythme. En fait, je considère plutôt mon corps comme un catalyseur, une entité visuelle, et je ne souhaite pas que mes spectacles naissent de ma seule subjectivité. Regarder mon corps qui danse, ce serait comme regarder à travers une fenêtre : si on fixe son attention sur la vitre, alors tout est flou, le regard est empêché. Mais si l'on regarde au-delà, il y a un paysage, une ligne d'horizon. C'est une façon d'être présente et absente en même temps. Comme je ne peux pas changer mon apparence, je cherche à incarner quelque chose qui vient des profondeurs, quelque chose de vulnérable et de puissant à la fois. C'est pourquoi j'aime travailler avec les énergies qui traversent le corps, que

l'improvisation ne soit pas uniquement cérébrale, que le sens se construise dans la relation à l'autre, au sein d'un environnement. Que la danse soit l'expression d'une identité fluide, que le corps soit un paysage qui n'existe que dans le mouvement, dans ses transitions et ses glissements.

V. R. : *Avez-vous ressenti une tension entre cette vision de la danse et le fait que TIDE peut être vu comme un spectacle sur une intimité naissante ?*

B. S. : Je ne dirais pas qu'il y a une tension, car cette relation, elle aussi, n'est jamais fixe. À chaque représentation nous devons retisser avec Eivind cet espace et ce temps communs. C'est ce qui rend ce spectacle très stimulant, nous ressentons à chaque fois un mélange de nervosité, d'excitation et de curiosité. Au début du spectacle, tellement d'éléments peuvent nous affecter : l'espace, sa résonance, l'écoute du public. Nous devons ainsi prendre le temps de reconnaître la présence des spectateurs, de prendre conscience que nous partageons un même espace qui, s'il paraît d'abord simple, va aller en se complexifiant, en se chargeant de sons, de gestes et d'émotions. J'ai d'ailleurs appelé mon spectacle *TIDE* (marée) car j'imaginai un dialogue entre plusieurs forces, plusieurs énergies, comme l'effet d'attraction que la lune et le soleil ont sur les mouvements de l'océan. J'aime aussi l'idée que, quand la marée est haute, la plage devient un autre écosystème, invisible à l'œil nu. *TIDE* est aussi un spectacle qui laisse toute sa place aux sens : en cherchant à établir une connexion avec le public, j'espère lui permettre de se rapprocher de ses sensations, de faire attention aux plus petits détails. Et, de mon côté, quand parfois je ne sais pas quel mouvement faire, il me suffit d'attendre un peu, d'observer autour de moi, d'être dans le présent de la représentation, et je finis toujours par trouver comment poursuivre le spectacle.

PARCOURS

Bára Sigfúsdóttir

Bára Sigfúsdóttir est née en 1984 en Islande. Elle étudie la danse contemporaine à l'Académie islandaise des arts, à l'école des arts d'Amsterdam et à P.A.R.T.S. à Bruxelles. En tant qu'interprète, elle travaille notamment avec la compagnie de danse Or et Oran, la Compagnie 3637, Miet Warlop, Quan Bui Ngoc, Iris Bouche et Kobe Proesmans (HETPALEIS), Aëla Labbé et Janne-Camilla Lyster. Aujourd'hui, Bára Sigfúsdóttir se concentre principalement sur son propre travail chorégraphique. Sa première performance solo, *On the other side of a sand dune* (2012), est inspirée de la manière traditionnelle islandaise de raconter des histoires et des souvenirs de vieilles femmes. *The Lover* (2015), son deuxième solo, autour de la relation complexe entre l'homme et la nature, est sélectionné pour le prestigieux réseau Circuit X, qui permet chaque année à cinq jeunes créateurs prometteurs de faire une tournée en Flandre et aux Pays-Bas. En 2016, elle crée *TIDE*, puis en 2017, *being* en collaboration avec deux artistes iraniens, Masoumeh Jalalieh et Seyed Alireza Mirmohammadi. Dans cette pièce, le corps sert d'instrument poétique et de terrain d'entente pour mettre en dialogue l'Europe occidentale et la culture et la société iranienne. Sa dernière pièce *FLÖKT - a flickering flow* est créée en 2020, en collaboration avec l'artiste visuelle islandaise Tinna Ottesen et offre une exploration de notre connexion corporelle avec le monde qui nous entoure.

Ses pièces ont été présentées dans des lieux et festivals nationaux et internationaux, notamment Reykjavík Dance festival, la Biennale de Venise, December Dance, Ice-Hot Nordic dance platform, Performatik festival, Theaterfestival, Moving Futures.

The Lover a reçu 6 nominations aux Icelandic Performing Arts Awards en 2019, où Bára Sigfúsdóttir a reçu le prix de la chorégraphe et de la danseuse de l'année en Islande.

Eivind Lønning

Né en 1983, le compositeur et musicien norvégien Eivind Lønning est l'un des jeunes musiciens les plus importants et les plus actifs de la scène musicale nordique, et est internationalement reconnu pour un son sensible et très personnel. Il a reçu plusieurs prix, dont le prestigieux Young Lindeman Award avec Streifenjunko, le Norwegian Grammy dans les catégories musique contemporaine avec Christian Wallumrød (2014), et musique jazz avec Marius Neset / Trondheim Jazz Orchestra (2015). Il a été nommé à deux reprises pour les prix de la musique nordique.

FLOWERS (WE ARE)

du 10 au 13 mars à 21h

Spectacle de Claire Croizé et Matteo Fargion

Conception

Claire Croizé

Composition musicale

Matteo Fargion

Avec

Emmi Väisänen

Claire Godsmark et

Gorka Gurrutxaga (danse)

Matteo Fargion et

Francesca Fargion (musique)

Musique

Jean-Sébastien Bach

Dramaturgie

Étienne Guilloteau

Costumes

Anne-Catherine Kunz

Éclairagiste

Hans Meijer

Ingénieur du son

Johan Vandermaelen

Production

ECCE vzw

Coproduction

De Vlaamse Overheid, Concertgebouw Brugge,

wpZimmer, kunstencentrum BUDA (Courtrai),

Kaaitheater et Théâtre de la Bastille.

Soutien

Workspace Brussels et STUK

Administration

Anne Crevits

www.ec-ce.be

FLOWERS (WE ARE)

Sur un drapé d'argent se détache un paysage de montagnes. Quatre mains se mettent à jouer sur un même piano : le compositeur Matteo Fargion et sa fille Francesca réinterprètent avec une savante espièglerie les préludes du *Clavier bien tempéré* de Bach, avant de chanter quelques vers de Rainer Maria Rilke. Entre le poète et le compositeur baroque, Claire Croizé compose un dialogue d'une douce irrévérence où la musique, la danse et la parole progressent en contrepoints. À leur tour, danseuses et danseurs s'approprient la première strophe des *Elégies de Duino*. Leurs mouvements frôlent la narration, s'amusent des symboles et des images : la paume d'une main s'appose sur des yeux et voilà Tobias qui prie l'archange Raphaël de soigner son père aveugle. Les corps vibrent, se soutiennent et se guident, tour à tour expansifs, amples et vulnérables. De cette écoute mutuelle, de cette attention portée l'un à l'autre, Claire Croizé tisse une étoffe d'une épaisseur éminemment sensible.

Victor Rousset

ENTRETIEN

Victor Roussel : *Vous aviez déjà travaillé la poésie de Rilke lors d'une précédente création : ressentiez-vous le besoin de continuer à créer au contact de son écriture ?*

Claire Croizé : Après avoir créé *Evol* à partir de la première *Élégie de Duino*, j'ai ressenti un goût d'inachevé, comme si j'avais encore du chemin à parcourir en compagnie de Rilke. Pour commencer, les thématiques présentes dans les élégies me sont très chères, je puise chez lui beaucoup d'images et de matières. Rilke est dans une quête de perfection et de beauté, il les recherche dans l'amour et la nature, mais il se confronte sans cesse au doute, à l'absence de Dieu, à la mort... On sent chez lui une envie de continuer à croire, malgré la révolution industrielle, malgré la Première Guerre mondiale qui vient de s'achever. Sa poésie est aussi traversée de figures passionnantes, Narcisse par exemple, ou encore les anges qui sont toujours des figures ambivalentes et intermédiaires, appartenant au visible et à l'invisible. C'est une poésie à la fois physique et symbolique, elle me nourrit autant intellectuellement qu'émotionnellement. Car il y a quelque chose dans ses vers qui déclenche le mouvement. Sa façon de décrire le corps, déjà. D'en éprouver les sens et la finitude. Quand il écrit : « *Mes deux mains, voyez-vous, parfois prennent conscience / l'une de l'autre, en elles mon visage usé / se réfugie et j'en éprouve une légère sensation* », j'imagine d'emblée le corps du danseur.

Étienne Guilloteau¹ : Avec *Flowers (we are)*, nous avons notamment travaillé à partir du

toucher, très présent dans sa poésie. Le soutien d'un enfant à son parent, l'étreinte entre deux amants... Cela fait aussi écho, chez toi, à un sentiment romantique.

C. C. : Oui, mais ce n'est pas un romantisme lyrique ou mièvre. Étudier l'écriture articulée et méthodique de Rilke, comme la musique de Gustav Malher lors de précédentes créations, m'a appris qu'on peut danser et provoquer une émotion sans forcément l'incarner pleinement, sans être dans l'affect, sans que le ressenti du danseur déborde sur celui du spectateur.

V. R. : *Comment les mots ont-ils guidé l'écriture de la pièce ?*

C. C. : Avec cette pièce, j'ai d'abord voulu assumer une dimension plus narrative. Le début de la seconde *Élégie de Duino* emprunte à l'Ancien Testament l'histoire de Tobie priant l'archange Raphaël de secourir son père, rendu aveugle par une malédiction. Même si elle reste en creux, cette histoire nous a offert une structure dramaturgique et nous a apporté un imaginaire naïf, presque enfantin, qui a influé sur la chorégraphie autant que sur le décor, un paysage de montagne dessiné par la lumière. Ce qui m'a le plus intéressée, c'est le lien entre le père et le fils, la vulnérabilité d'un vieil homme en exil et la dévotion d'un enfant accomplissant un voyage initiatique. Les trois interprètes commencent par incarner chacun l'une de ces trois figures (Tobie, son père et Raphaël) puis les rôles s'inversent. Cette courte histoire structure la pièce en offrant de multiples variations. La main et l'œil, l'apparition de l'ange, le fait de prendre soin de quelqu'un, autant de détails et de thèmes qui ont guidé l'écriture du spectacle. Pour la création *Evol*, j'avais demandé aux interprètes d'être poètes à leur tour, de traduire en mouvements les mots de Rilke.

¹ Étienne Guilloteau est le dramaturge du spectacle *Flowers (we are)*. Avec Claire Croizé, ils ont d'abord collaboré de longues années avant de fonder ensemble la compagnie ECCE (Étienne et Claire, Claire et Étienne), créant chacun leurs propres chorégraphies mais à partir d'une philosophie et d'un savoir partagés.

ENTRETIEN

Dans *Flowers (we are)*, il y a encore un peu de cela mais, le thème du dialogue étant très présent, j'ai laissé plus de place à l'improvisation en puisant notamment dans d'autres textes de Rilke, des poèmes épars ou des extraits du *Livre de la pauvreté et de la mort*.

V. R. : *Tandis que les danseurs traduisent les vers de Rilke, le compositeur Matteo Fargion réinvente la musique de Bach. Musique et danse procèdent-elles d'un même effort de réinterprétation ?*

C. C. : Avec *Evol* et les morceaux de Bowie, j'ai voulu réinterroger mon rapport à la musique car je me sentais un peu en décalage. C'était une tentative de me rapprocher de mon époque. Avec *Flowers (we are)*, j'ai eu la possibilité de réunir plusieurs lignes de temps : Matteo Fargion – un compositeur contemporain minimaliste – réinterprète la musique de Bach tandis que sa fille Francesca met en chanson des textes de Rilke avec une voix très pop. Au début du travail, Matteo et moi étions préoccupés par l'idée d'hommage, nous ne voulions pas entretenir avec Bach un rapport de vénération. Plutôt que de jouer sa musique à la perfection, nous préférons créer un rapport plus ludique et nonchalant. Au final, il y a seulement deux ou trois morceaux de Bach « pur » joués au piano acoustique. Pour le reste, Matteo a transformé au synthétiseur plusieurs *Préludes du Clavier bien tempéré*, il a transposé des chorales pour piano à quatre mains, procédant par effacement, retirant des notes. À force, il y a même une chorale dont nous n'arrivons plus à retracer l'origine !

V. R. : *Comment avez-vous réussi à entremêler ces écritures chorégraphique, narrative et musicale ?*

E. G. : L'intrication entre la chorégraphie, le texte

et la musique s'est faite par couches successives, au fur et à mesure que se nouait le dialogue avec Matteo Fargion. Il a d'abord fallu trouver une convention commune, des contraintes pour faire dialoguer musique et danse.

C. C. : D'autant plus que les premières propositions de Matteo étaient très courtes, deux ou trois minutes chacune, créant un rythme sur lequel la chorégraphie s'est synchronisée. Un morceau correspondait alors à un segment chorégraphique. Ces multiples arrêts, recommencements et reprises, nous ont poussé à répéter l'histoire de Tobie, en changeant à chaque fois d'angles et de rôles. Pour souligner cette structure, un peu ironiquement, Matteo tape sur un métallophone à chaque fin de morceau. Puis, au fur et à mesure du déploiement de la pièce, j'ai ressenti le besoin de moments musicaux plus longs, qui embrassent davantage le flot de l'histoire et de la danse. Alors tout commence à se décaler, la structure se déplace. Le métallophone semble sonner en décalé, créer d'autres lignes de temps puis s'efface complètement. Danse et musique progressent à des rythmes et tempos différents, s'accordent puis s'éloignent à nouveau. Chaque séquence propose un nouveau rapport entre les mediums. J'ai parfois demandé aux danseurs de saisir un accent au vol, une note, pour l'incarner, d'autres fois ils dansent entre les notes ou en osmose complète. Quand Francesca chante le texte, la danse se permet en revanche d'être plus abstraite, vaporeuse. L'impulsion des corps a également influé sur le rythme de la musique, Matteo créant par exemple un beat au synthé...

E. G. : Cet entremêlement progressif de la musique et de la danse raconte vraiment la relation que nous avons noué avec Matteo Fargion, la progression de notre compréhension mutuelle, notre capacité à accorder plus de liberté

ENTRETIEN

à l'autre. La dramaturgie porte les traces de ce dialogue, certaines coutures sont encore visibles. Nous avons hésité à les atténuer mais, finalement, je trouve cela très beau. Avec les années, nous avons pris conscience que la qualité du dialogue pendant le processus de création nous est aussi importante que le résultat scénique. Aucun élément du spectacle ne doit prendre le pas sur la force esthétique de l'autre.

V. R. : *Dans **Flowers (we are)** le soin apporté à l'autre semble être autant un thème qu'une impulsion chorégraphique. Comment cette attention s'est-elle traduite entre les danseurs et les musiciens ?*

C. C. : Nous ne voulions pas que cela reste une question simplement formelle. C'est aussi pour cette raison que j'ai souhaité la présence sur scène de Matteo et Francesca, un père et sa fille, qui se répondent et éprouvent la relation qui lie parents et enfants. Durant le cheminement de la pièce, tout l'enjeu était de rendre palpable cette attention à l'autre. Dans le toucher, dans le regard, dans le rapport au public, dans le lien qu'entretiennent les interprètes mais aussi entre les corps des danseurs et les corps des musiciens. Comme il l'a déjà prouvé en collaborant avec le chorégraphe Jonathan Burrows, Matteo est aussi un corps. Une présence que j'ai souhaité mettre en mouvement. Pour que la pièce aboutisse, il quitte son piano, se met à danser avec maladresse. Il en joue, participe au jeu de rôle avec les danseurs, interprète à son tour le père de Tobbie. Il ne s'agit plus alors du beau mouvement, le geste revient à sa plus simple fonction : exprimer une émotion à quelqu'un.

PARCOURS

Claire Croizé

Claire Croizé est diplômée de P.A.R.T.S. en 2000. Son projet de fin d'études, *Donne-moi quelque chose qui ne meure pas*, est salué par la presse française comme l'une des découvertes de PARTS@Paris (Théâtre de la Bastille dans le cadre de Opening PARTS@paris, 2000).

Elle enchaîne rapidement avec le solo *Blowing Up* (2002) et le trio *Runway # 1* (2003). En 2006, elle commence à travailler avec le soutien de wpZimmer (Anvers), et crée *Affected*, une performance composée de trois solos pour trois femmes sur *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler. En 2008, avec Nada Gambier et Étienne Guilloteau, elle fonde Action Scénique dont l'objectif est de soutenir et de diffuser le travail des trois chorégraphes. En septembre 2009, elle poursuit son travail sur la musique de Mahler avec le solo *The Farewell* pour lequel elle reçoit le Prix Jardin d'Europe. Une version avec de la musique live par l'ensemble Oxalys, intitulé *The Last Farewell*, est créée en 2011.

En 2010, elle collabore avec l'ensemble baroque B'Rock pour créer le solo *Vor Deinem Thron* sur les dernières compositions de Bach (2010, Klarafestival / Kaaitheater). En janvier 2012, elle crée *Mouvement pour quatuor* avec Étienne Guilloteau et Alain Franco, puis au cours de la même année, *Chant éloigné*, une pièce de groupe basée sur la musique de compositeurs appartenant à la seconde école de Vienne. En 2014, *Primitive* est une création en extérieur réalisée avec trois jeunes et talentueuses danseuses. Dans *Evol* (Théâtre de la Bastille, 2018), Claire Croizé fait un pas dans le monde de la musique pop avec la musique de David Bowie.

Elle développe une collaboration artistique particulièrement étroite au fil des ans avec Étienne Guilloteau, qui aboutit à la création d'une nouvelle organisation, ECCE. Ils travaillent

individuellement en tant que chorégraphes avec leur propre langage artistique à partir d'une expertise et d'une philosophie partagées. Dans les projets d'ECCE, le corps physique du danseur est mis en avant et joue un rôle central. Les deux chorégraphes partagent une forte connexion musicale (musicalité du corps, utilisation de la musique, musique live). En 2017, ils créent une nouvelle pièce *From The Depths*, dans le cadre de leur résidence au Concertgebouw Brugge (Belgique).

La chorégraphe donne également des ateliers et a travaillé comme danseuse pour Caterina Sagna, Andy Deneys, Étienne Guilloteau, Hooman Sharifi, Jean-Luc Ducourt, Philippe Blanchard, Alexander Baervoets, Anabel Schellekens et Kris Verdonck.

Matteo Fargion

Matteo Fargion est né à Milan en 1961. Il étudie la composition avec Kevin Volans en Afrique du Sud et plus tard avec Howard Skempton à Londres. En 1989, après avoir découvert la compagnie de Merce Cunningham à Londres, il entre au Gulbenkian Course for Composers and Choreographers, et collabore par la suite avec de nombreux chorégraphes dont Jeremy James, Russell Maliphant, Lynda Gaudreau, Stephanie Schober, Jonathan Burrows et à trois reprises avec Siobhan Davies (*Art of Touch*, *Bank* et *In Plain Clothes*). Depuis sa résidence à la prestigieuse Akademie Schloss Solitude de Stuttgart, il compose également pour le théâtre (Thomas Ostermeier, Tom Kuhnel et Elmar Goerden). Sa musique de concert est interprétée partout dans le monde, par des artistes de premier plan tels que Robyn Schulkovsky, Balanescu Quartet, Smith Quartet et Carole Cerasi. Depuis 2002, Matteo Fargion et le chorégraphe Jonathan Burrows conçoivent, chorégraphient,

PARCOURS

composent et interprètent ensemble une série de duos joués dans plus de vingt pays dont *Both Sitting Duet* qui a obtenu un Bessie Award à New York en 2004. Au cours des deux dernières années, il a également travaillé avec Andrea Spreafico (*Vive la Phrance* en 2017 et *Nous devons nous habiller magnifiquement*, commandée par le Festival Borealis 2019), Claire Croizé dans *Flowers (we are)* (2019), l'artiste norvégienne Mette Edvardsen pour *Oslo* (2016) et *Penelope Sleeps* (2019), et pour l'opéra avec la soprano Angela Hicks.

Par ailleurs, il dirige des ateliers de composition à l'école de danse d'Anne Teresa de Keersmaecker à Bruxelles.

Claire Godsmark

Après des études à P.A.R.T.S. à Bruxelles, Claire Godsmark participe à des travaux de recherche avec Wendy Houston et Rosemary Butcher. Comme danseuse et performeuse, elle collabore avec Thomas Lehman, Lynda Gaudreau, Frank Bock, Simon Vincenzi, Andros Zins-Browne et William Forsythe et régulièrement avec Étienne Guilloteau et Claire Croizé : *Affected* (2006), *Tres Scripturae* (2010), *Chant éloigné* (2012) et *Evol* (2018).

Claire Godsmark travaille également à la dramaturgie de nombreux duos de Jonathan Burrows et Matteo Fargion.

Emmi Väisänen

Née en Finlande, Emmi Väisänen étudie au conservatoire de Turku et obtient son diplôme en danse en 2012. Elle travaille avec les chorégraphes finlandais Alpo Aaltokoski, Susanna Leinonen et Johanna Nuutinen. Elle est l'une des fondatrices du collectif d'artistes danseurs indépendants NosteK. En 2013, elle intègre la quatrième année à la SEAD (Salzburg Experimental Academy of Dance). En 2014-2015, elle a été membre du BODHI PROJECT de SEAD. Elle joue dans *Evol* de Claire Croizé en 2018.

Gorka Gurrutxaga Arruti

Gorka Gurrutxaga Arruti travaille la danse, le dessin et l'écriture. En tant que danseur, il a travaillé avec David Zambrano (*Silo Solo Solamente*), Vera Tussing (*The Palm of Your Hand #2*), Cielo rasO (*Jardin di Invierno, Tormenta, Pequeños actos*), Miet Warlop (*Nervous Bodies*), Daniel Linehan et Stefan Prins (*Third Space*) et Daniel Linehan (*sspeciess*). En collaboration avec ce dernier, Gorka Gurrutxaga Arruti organise *Forest Walk*, une promenade dans les bois qui explore de multiples façons de se rapporter aux êtres vivants autour de nous et en nous et fera partie en 2021 de sa nouvelle création, *Listen here*.

Depuis 2018, en étroite collaboration avec Nerea Gurrutxaga Arruti, il travaille sur le projet de danse *A Bison for the Sick Heart*.

Ses écrits ont été lus et publiés dans différents programmes radios et sites.

Francesca Fargion

Francesca Fargion est née à Londres en 1992. Elle étudie la musique à la Goldsmiths University, et obtient un diplôme de première classe en 2015. Elle fait ensuite des études de troisième cycle en interprétation pour piano à la Guildhall School of Music and Drama, où ses professeurs sont Laura Roberts et Peter Bithell. Elle joue également dans des masterclasses avec Boris Bermann, Julian Jacobson et Danny Driver. Elle étudie par ailleurs avec la pianiste de concert sud-africaine Tessa Uys. Elle a également un vif engagement pour la musique contemporaine, collaborant avec plusieurs jeunes compositeurs, et a interprété des œuvres du célèbre compositeur anglais Chris Newman à Hasting, à Londres et à Bologne. Elle a été membre de l'ensemble Six Piano, basé à Londres, qui a interprété des œuvres de Steve Reich, Conlon Nancarrow et Graham Fitkin. Elle s'est récemment rendue à Hambourg et à Beyrouth avec la compagnie de danse berlinoise DANCE ON.