

Invité par *artpress* à l'occasion des 40 ans de la revue, Robert Ashley s'est produit cet hiver à la Bibliothèque nationale de France, pour la première fois à Paris depuis dix ans. Il a interprété deux pièces issues de son récent opéra, *Concrete*. Cet entretien est l'occasion de revenir sur plusieurs de ses créations récentes.

ROBERT ASHLEY

une héroïsation du quotidien ?

interview par Jacqueline Caux



Voilà dix ans que nous n'avons pas revu Robert Ashley à Paris et nous sommes nombreux à vivement le regretter. Il est vrai que, pour certaines institutions, Robert Ashley pose un problème crucial : comment le situer ? Dans quelle case le faire entrer ? Pourtant, depuis plusieurs décennies, Robert Ashley perfectionne cette technique qui lui est si personnelle : celle d'une musique qui dérive directement de la structure et des règles de la langue anglaise, à partir des textes qu'il écrit et qu'il interprète lui-même de sa voix inimitable. Que sont ces opéras pour lesquels il utilise le plus souvent une technologie sophistiquée : une chronique de la vie quotidienne aux États-Unis ? Une mythologie moderne fondée sur la réminiscence de faits observés ou sur la connaissance intime des personnages qu'il côtoie ? A priori rien de sublime donc, seulement du prosaïque ? Et pourtant non, ce n'est pas cela... Une héroïsation du quotidien alors, oui, peut-être ? Une cosmologie de la langue anglaise ? Oui, certainement...

■ *Quelles sont les œuvres que vous avez présentées à la Bibliothèque nationale de France à Paris, pour l'anniversaire des quarante ans d'artpress ? De quoi parlent-elles et dans quel opéra s'inscrivent-elles ?*

J'ai présenté deux morceaux issus de mon récent opéra *Concrete*. Un des morceaux s'appelle *Idées sur la réflexion*. Il parle d'une femme que j'ai connue et qui, toute sa vie, a réussi tout ce qu'elle entreprenait dans des domaines extrêmement divers : du golf à la pêche au gros à Hawaï en passant par le design. Je tente de décrire comment je me sentais auprès d'elle. L'autre morceau s'intitule *Un jour sur la planète Gilbert*, ça parle d'un type que j'ai connu quand il avait 15 ans alors que je vivais à Detroit. Ensuite, lorsque je suis allé vivre à New York avec Mimi Johnson, il me téléphonait une fois par semaine. Nos conversations téléphoniques étaient devenues de plus en plus intimes, c'était une relation merveilleuse ! Malheureusement, il est mort d'un cancer à l'âge de quarante ans. *Concrete* est un opéra sur les pensées d'un vieil homme qui passe la plupart de ses journées tout seul. Chaque matin il se lève, la personne avec laquelle il vit se rend à ses rendez-vous à l'extérieur et lui reste seul pendant dix heures. J'utilise des histoires qui sont typiques de ce que ce vieil homme pourrait faire : se souvenir de ses vieux amis, lire les journaux... Il est âgé, il a donc un certain type de pensées. La performance dure environ dix heures, mais jusqu'à présent, je n'ai monté que quatre heures et demie. Si vous jouiez cet

opéra pendant dix heures, vous auriez les pensées qui agitent ce type pendant toute une journée. (Rires)

Normalement, cet opéra est composé pour cinq chanteurs, plus une personne pour la lumière et une personne qui s'occupe du mixage son en direct car nous utilisons une table de mixage très sophistiquée, avec beaucoup d'effets, ainsi que deux orchestres préenregistrés. Il y a un enregistrement pour l'orchestre général qui joue la plupart du temps et un autre pour un orchestre spécifique à chacun des chanteurs.

Mais, à la Bibliothèque nationale de France, j'ai seulement utilisé ma voix, ce qui est bien aussi, en particulier pour cet opéra, puisque ce que je cherche à faire, c'est que certaines personnes, dans le public, disent « J'ai entendu des chants », alors que la plupart d'entre elles disent : « C'était juste de la parole ! ». Ce qui m'intéresse le plus c'est d'être très proche de la parole, dans une sorte de « parler/chanter ».

VOIX ÉMOTIONNELLES

Vous avez commencé, je crois, un nouvel opéra. Quels questionnements sont les vôtres dans celui-ci ?

En effet, j'ai écrit un livret sous la forme d'un thriller, une histoire qui va aller très vite. J'ai déjà essayé d'enregistrer un acte avec ma voix et ça me plaît beaucoup. Mais je pense qu'il est encore un peu lent alors je vais essayer, la prochaine fois, d'aller aussi vite que cela m'est possible.

Pourquoi ce désir de parler si vite ?

En Amérique, nous avons une façon de parler très rapide et très émotionnelle, vous entendez cela dans les publicités, à la radio et la télévision aussi. Nous avons un autre exemple de cette rapidité d'élocution avec les prêches des églises évangélistes et nous avons aussi le rap, ces gars-là parlent très très vite. Donc, ça va être amusant de composer avec cette façon de parler que nous n'avons encore jamais entendu dans un opéra.

Dès vos premières œuvres, vous avez joué avec un certain type de voix qui vous est très personnel. Un jour, vous m'avez dit que lorsque vous étiez enfant, votre mère vous obligeait toujours à bien prononcer les mots, parce que, vous disait-elle, la prononciation a immédiatement une connotation sociale. Que pensez-vous, maintenant, de votre voix ?

Cette remarque de ma mère est vraie pour toutes les langues. Cela est vrai aussi en français et c'est particulièrement vrai en Angleterre parce que la langue anglaise, de ce point de vue, est très drôle puisque chaque petit groupe social à un langage différent. La famille de ma mère venait du sud profond – de la Virginie au Mississippi – et ma famille parlait avec un fort accent du sud. Donc, ma mère a

toujours fait très attention à la façon dont je parlais. À Detroit, elle a essayé de me défaire de mon accent du sud. Toutes les familles font cela, je crois. En France, si quelqu'un vient d'une petite ville pour vivre à Paris, il va apprendre à parler le parisien. Il lui faut le faire s'il veut s'intégrer.

Je pense que cela a pu avoir une influence, mais je n'ai pas de théorie à ce sujet, sauf que plus je vieilliss, plus il me semble que la situation sociale de ma famille a dû avoir des effets sur moi. Toutefois, cela est vrai pour tout le monde. Moi, j'ai toujours aimé chanter et j'ai ce genre de voix un peu particulière, donc ça m'a donné un certain type de caractère. Mais il est absolument vrai que votre caractère personnel et votre caractère social se révèlent dans la façon dont vous parlez.

Si vos pièces interrogent souvent un certain American way of life, elles proposent aussi une étrange sublimation du quotidien, de l'ordinaire. Comment travaillez-vous ce genre de paradoxe ?

Je pense que le chanteur doit avoir de la sympathie pour la personne dont il chante le rôle dans un opéra. Mais je dois dire aussi, avant toute chose, que je n'aime pas que de mauvaises choses arrivent aux gens, je n'aime pas non plus la violence et puis mes personnages, quels qu'ils soient, sont toujours parfaits !

Mais oui bien sûr, puisqu'ils sont les interprètes d'une Perfect Lives (1) !

Ils sont toujours sublimes ! (Rires). Ensuite dans leurs rôles, ils peuvent être sarcastiques ou développer un autre mode de vie... L'essentiel est d'avoir du sentiment, parce que vous n'êtes pas en dehors de cette personne, vous êtes à l'intérieur, ensuite vous pouvez faire tout ce que vous voulez.

LA MUSIQUE EUROPÉENNE

Vous parlez de choses ordinaires, mais j'ai le sentiment que vous bâtissez une sorte de mythologie moderne. Vous construisez également vos opéras comme des séries et je dirais même que vous développez une sorte d'autobiographie.

Ce n'est que lorsque j'ai eu la chance de monter *Perfect Lives* – j'étais alors âgé de cinquante ans – que j'ai découvert que mes personnages pouvaient continuer d'exister dans d'autres vies et faire des choses différentes. Alors j'ai commencé des séries, des suites d'opéras ! Il est vrai que chacun de ces caractères est autobiographique, c'est même la chose principale et essentielle pour moi et je suis heureux de vous l'entendre dire ! Parce que, en effet, lorsque les chanteurs deviennent les personnages, tout ce qu'ils vous disent parle d'eux-mêmes et d'une certaine façon je suis fier de ça. En ce qui me concerne, c'est également autobiographique. Pourquoi cela ? Parce que ça ne m'intéresse pas

« Answers and Other Songs ».

Lecture-performance à la Bibliothèque nationale de France, lors du 40^e anniversaire d'artpress, 14 décembre 2012. (Ph. O. Hersart)



d'écrire sur des gens que je ne connais pas. Nous avons maintenant tous ces opéras sur des morts célèbres ! Pour moi, c'est sans intérêt et c'est même ridicule ! Quand vous allez au Metropolitan Opera, vous êtes assis là et vous pensez : « Mais c'est ridicule ! » C'est un peu comme si vous alliez à Disneyland. Bon, pourquoi pas ! À Chicago, au Texas, à San Francisco... Vous avez une demi-douzaine d'opéras dans tous les États-Unis et ils ne font que des choses faciles. Voilà, c'est comme ça ! Je dois dire aussi que, très tôt dans ma vie, je n'ai eu que peu de relations personnelles avec des compositeurs européens. J'étais en dehors de tout cela, même si j'ai étudié Beethoven, Chopin, même si j'ai eu une formation classique, il me faut reconnaître que la musique européenne m'est restée très étrangère. Je me souviens qu'un jour, nous étions à Paris, Mimi et moi nous sommes allés écouter une conférence de Pierre Boulez. C'était merveilleux. Mais je me suis rendu compte que, comme tous les autres musiciens de la tradition européenne, il disposait de six cents ans de pensée musicale et qu'il portait tout cela dans sa parole. Moi je n'avais même pas cinquante ans à ma disposition ! J'étais assis là, à le regarder, c'était intéressant... Mais ça ne me concernait pas. Plus j'avance en âge et plus je vois une différence profonde entre la musique européenne et ce que je pense devoir faire.

Pourquoi avoir été si intéressé par l'opéra, qui est une forme qui demande beaucoup d'argent et qui est un lieu de concentration du pouvoir institutionnel et social, alors que vous n'êtes pas un homme de pouvoir ?

Les opéras classiques coûtent en effet beaucoup trop d'argent ! Les productions deviennent comme des *supers bowls*, c'est fou ! Par exemple, l'Europe dépense beaucoup d'ar-

gent pour soigner sa nostalgie d'un certain type d'opéra, de sorte qu'il y a peu de chances pour que vous ayez un jour les moyens de concevoir des opéras vraiment nouveaux.

PERFECT LIVES

C'est la raison pour laquelle vous avez conçu des opéras pour la télévision ?

La possibilité que mes idées d'opéras soient reconnues et que mes opéras soient produits était si décourageante qu'à un moment de ma vie j'en ai abandonné l'idée ! J'ai eu, dans les années 1960, une petite compagnie d'opéra, le légendaire Once Group. Nous avons monté cinq de mes opéras, mais j'ai dû arrêter car, aux États-Unis, il n'y avait aucune aide pour quoi que ce soit, or j'avais besoin d'argent pour monter mes pièces, même si elles étaient moins onéreuses que des opéras classiques. Pourtant, sept ans plus tard, j'ai pensé que je pourrais peut-être essayer une nouvelle fois. Lorsque j'ai finalement compris que je ne pourrais pas trouver l'argent pour faire le nouvel opéra que j'avais en tête depuis longtemps, j'ai pensé que je pourrais peut-être créer un lieu artistique, un endroit où les gens pourraient venir parler et où il y aurait de la musique. Mais, là encore, je n'ai pu convaincre personne de me donner de l'argent. Aussi, un jour, un de mes amis m'a dit : « Pourquoi ne ferais-tu pas un documentaire télévisé avec ton travail ? Alors, j'ai commencé à regarder ce qu'il en était de la politique de la télévision aux États-Unis. C'était il y a trente-cinq ans. J'étais optimiste parce que la transmission par câble venait de s'implanter aux États-Unis et le câble mettait en place deux canaux locaux. Cela pouvait être bien pour mes projets, je pourrais faire mes opéras pour les habitants, pour un public très différent, le câble pouvait rendre ce travail possible. C'est pourquoi j'ai vraiment pensé réaliser des opéras pour la télévision.

Et j'ai monté des projets pour la télévision. Mais j'étais trop vieux pour continuer ce genre d'entreprise. J'avais cinquante-six ou cinquante-sept ans. Donc j'ai dû choisir entre être producteur de télévision ou compositeur, je ne pouvais pas être les deux. J'ai choisi d'être compositeur. Mais si quelqu'un voulait utiliser un de mes opéras pour la télévision, cela serait très facile à monter...

Mais, même pour la télévision, vous utilisez des choses ordinaires de façon très sophistiquée.

Oui, oui ! C'est vrai ! Je souhaite dire, de nouveau, que j'aime bien parler de ces moments de nos vies où nous sommes heureux, parce que la plupart des opéras, la plupart des films, la plupart des choses qui sont faites, parlent de cette partie de l'humanité que j'appelle « le noir ». Tout le monde doit souffrir et tout le monde doit s'entretuer, alors un jour j'ai pensé : « Attendez une minute, je n'ai pas à faire ça moi aussi. » Je pourrais montrer l'autre partie de la vie, lorsque nous sommes sublimement heureux ! Je veux dire que je pouvais décider d'ignorer ce genre de choses.

Il s'agissait d'une position poétique ou d'une position philosophique ?

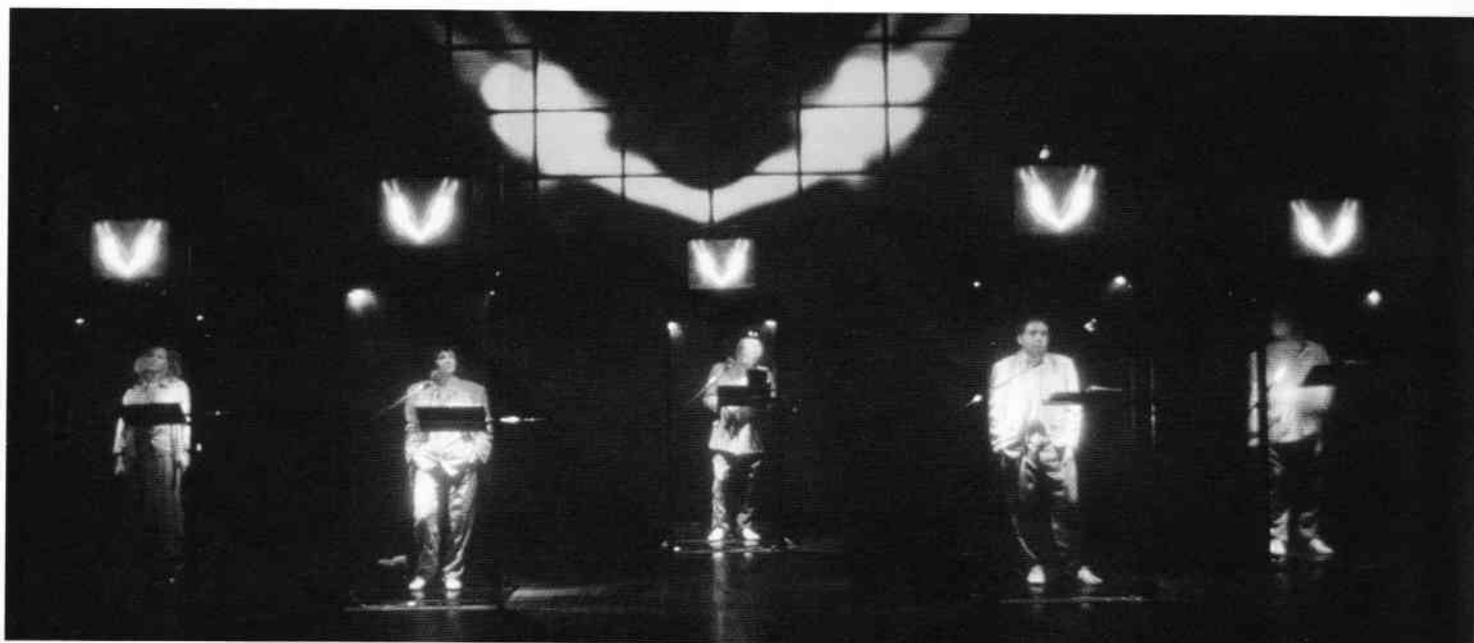
Je suis devenu très conscient de cela après avoir fini *Perfect Lives*, puisqu'il y était évident que les gens étaient parfaits ! Que chacun était parfait ! (Rires).

Vous avez en effet pris et affirmé ce contre-pied, est-ce pour cela que vous écrivez toujours vos textes ? Que pourriez-vous dire au sujet de votre écriture ?

Je pense – sans modestie – qu'il s'agit là d'un nouveau type d'écriture. Qu'il soit utile ou bon, là n'est pas la question. Quand je lis mon travail – et j'ai lu beaucoup de choses – mon écriture ne ressemble pas à de la poésie et certainement pas à de la prose, alors qu'est-ce que c'est ? Je n'en sais rien. C'est un peu comme pour mes compositions ; j'ai toujours aimé composer – même si cela est délicat à dire – quelque chose que personne d'autre ne m'apportait, qu'aucun autre compositeur ne faisait. En fait, j'essaie avant tout de résoudre quelque chose pour moi-même. ■

(1) *Perfect Lives*, 1978 ; *An opera for television*, 1983, avec Robert Ashley, « Blue » Gene Tyranny, Jill Kroesen, David Van Tieghem, Peter Gordon, Paul Shorr.

Jacqueline Caux est réalisatrice (Anna Halprin - *Out of Boundaries* ; Anna Halprin - *Who says I have to dance in a theater* ; les *Couleurs du prisme*, la *mécanique du temps*) et commissaire d'exposition (Anna Halprin. À l'origine de la performance, *Mac*, Lyon, 2006, un livre d'entretiens a été publié à cette occasion, *Panama/musées* ; Einstein on the Beach, 35 ans après Avignon, *musée des beaux-arts*, Orléans). Elle a également publié des livres d'entretiens (*Presque rien*, avec Luc Ferrari, *Main d'œuvre*, 2002).



Robert Ashley The Heroization of the Everyday

Invited by *artpress* for the events celebrating its 40th birthday at the Bibliothèque Nationale this winter, Robert Ashley gave what was his first performance in Paris for ten years, featuring two pieces from his new opera, *Concrete*. We spoke to him about his recent work.

Robert Ashley hadn't set foot in Paris for ten years and many of us were sorely missing him. Perhaps one reason for this absence is that a lot of institutions just don't know what to do with him—what box to put him in. Yet what this artist has been doing over the decades is both personal and coherent: he has perfected a musical technique based directly on the structures and rules of the English language. He works with texts that he writes and then performs in his own inimitable voice. The result, operas using sophisticated technologies, could be viewed as chronicles of everyday life in the United States, or perhaps a modern mythology based on the recollection of facts observed or intimate knowledge of the people he is close to. More prosaic than sublime, perhaps? Or rather, a subliming of the quotidian? Maybe. What we have, for sure, is a cosmology of the English language.

Can you describe the pieces you will be presenting tonight at the BNF for Artpress's 40th birthday? What is it about? How did you make it? What project is it a part of?

Tonight I am going to do two songs, for this birthday, from my most recent opera called *Concrete*. One song is called *Ideas About Thinking* which is a song about a woman I knew who did always successful things all

her life in different fields from golf to deep sea fishing in Hawaii through designer boutiques, and I try to describe how I felt around her. The other song is called *A Day On Planet Gilbert*, it is about a man I knew when he was 15 years old, very young, when I was living in Detroit. When I came back to New York where I was living with Mimi Johnson he called me once every week on the phone and they became very intimate conversations on the phone. It was wonderful. But, suddenly at 40 years old he had cancer and died.

Concrete is an opera about the kind of thoughts that an old man, who spends most of the day alone, can have. Every morning he gets up, and the people who he lives with go out and he is alone for ten hours. So, I am trying to use stories that I think are typical of the kind the old man would have: he thinks about his old friends, reads the newspapers... He is very old, so he has a certain type of thoughts in a very old style. The performance time is about ten hours. I have not yet done this ten hours, I have done a four-and-a-half-hour piece. If you play this ten-hour opera, you will have the thoughts of that guy for one day. (Laughter)

Normally this opera is for five singers, a lighting man and one sound mixing guy, who is very important, because we use a very sophisticated kind of mixing board with a lot of effects and two kinds of pre-recorded orchestras. There is a general orchestra that plays most of the time and a specific orchestra for each of the singers. But, tonight it is just my voice, which is good too, especially in *Concrete*, because I

am trying to do something so that a lot of people in the audience would say "I heard some singing." Some people would say, "It's just a speech." I want to get to that place. This is what I want to achieve with this opera. What interests me most is to be very close to speaking/singing.

EMOTIONAL VOICES

You started to compose a new opera. What questions does it address?

Yes I wrote a libretto in the form of a thriller. This story will go very fast. I tried to record it and I got one act that I like very much. But I thought it was a little too slow so I try, this time, to go as fast as I can go.

Why did you want to go so fast?

In America our speech is very fast, very emotional, you hear that in commercials in radio and TV too. We have another example of that speed in the Evangelical churches, where they talk very fast, and we have Rap and those guys talk very, very fast, and many other examples. It will be fun, with this sound that is never heard in opera.

From your first works you have played with a certain type of voice that is very personal. One day you told me that when you were a child your mother always insisted that you pronounce every word well because she said that pronunciation has an immediate

Page de gauche/page left:

« Improvement », New York, 1994 (Ph. D. Rest).

Ashley company in "Improvement".

Ci-dessus/above: « Dust », Yokohama, Japon, 1998.

(Ph. Anzai). Ashley company in "Dust".



De gauche à droite/ from top:
Joan La Barbara, « Concrete », Ferrara (Italie), 2008
(Ph. M. Caselli)
« Perfect Lives » (« The Park » et « The Bar »),
Programme pour la télévision, *Television program*

social connotation. What do you think of your voice now?

My mother's remark is true in all languages. It's true in French too. And particularly true in England. The English people speak is funny because every little social step has a different kind of language. My mother's family came from the deep south—from Virginia over to Mississippi—and my family still spoke with a strong southern accent. So my mother was still very particular about

the way I spoke. She tried to get me out of the south into Detroit. All families do this. If somebody comes from a little town in France and comes to Paris he learns to speak Parisian. You need to, to integrate. I think this could be an influence but I did not have any theory about this, except the older I get, the more I think about it and it seems that my family's social status must have some effect on me. Of course it is true for every body else. I like to sing, I have that kind of voice, so I want to use it because it is my character. Your character and your social character is revealed in the way you speak.

Your pieces often speak about and question the American way of life, but at the same

time they are a strange sublimation of the daily "ordinary" life. How do you explain this paradox?

I think that a singer can be very sympathetic to the person in the opera who's doing the singing. But I have to say that I don't like bad things to happen to people, I don't like violence and so my characters are always perfect... (laughter)

EUROPEAN MUSIC

But yes, of course they are the performers of Perfect Lives!(1)

They are always sublime! (laughs). Then in their role they can be sarcastic and have another way of life... They can do whatever they want. But the main thing is to get the



feeling and you can love the person that you become when you sing. You have to love that person, you are not outside of the person, you are inside of the person, then when you get in, you can do everything you want.

You talk about ordinary life, ordinary things, but you are also developing a kind of a modern mythology. You also make your works as series. Don't these sequences add up to a kind of autobiography?

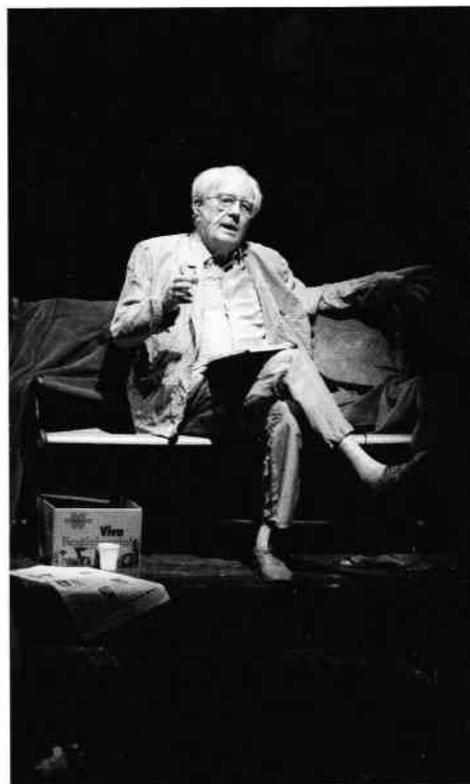
I did not discover that until I had the chance to make *Perfect Lives*. I was 50 years old. I discovered that the characters could continue in another life. They could be those people and do different things. And it is very true for each of those characters that it is an autobiography. Oh yes! That's the main thing. I am happy to hear you say that! Because when the singer becomes the characters, everything she is telling you is about herself in some way and I am very proud of that, and it is also autobiographical about myself. Why? Because I won't consider writing about some people I did not know. We have now all these operas on dead celebrities, for me it is bullshit and ridiculous! When you go to the Metropolitan Opera, you sit there and you think, "but this is ridiculous!" It's a bit like going to Disneyland! Well why not! In Chicago, in Texas, in San Francisco—you have half a dozen opera houses in the U.S.A and they only do easy things. That's how it is. I have to say that early in my life, when I started out, I did have very little personal connection to European composers. I was outside of that, even if I studied Beethoven, Chopin, even if I have had a classical training. I admit that I didn't pay much attention to that music. European music is very foreign to me.

I remember one day, we were in Paris and Mimi and I went to hear Boulez talk. It was wonderful, but I realize that along with everyone else in the European tradition he has 600 years of musical thought that he brings to his talk. I don't even have 50 years! As I sat there and watched him, it was interesting but... I was not concerned. I am older and it seemed to me even more strongly that I see a profound difference between European music and what I think I should do.

Why have you been so interested in opera, which is a very expansive form, a place for institutional and social power. You are not a man of power.

Ci-contre/opposite:

« Atalanta (Acts of God) », Centre Pompidou, Paris, 1982. (Ph. M. Mayfield)



Robert Ashley. « Dust », Ferrare (Italie), 2008 (Ph. M. Caselli)

The classical operas cost way too much money. The productions are way too expensive. It's like the Super Bowl! It is crazy. For example, Europe spends a lot of money to cure its nostalgia for a certain type of opera, so it is unlikely that one day you will have the means to develop really new operas.

“PERFECT LIVES”

Is that why you have done operas for TV?

The possibility of having my ideas recognized as operas and produced was so discouraging that I gave up! I had a small opera company, the legendary Once Group, in 1960. We did five pieces of mine and I quit because in the USA there is no support for anything. There is nothing out there and I needed some money to do these pieces.

So, after about seven years, I stopped and seven years later I thought I would try one more time to do something that I had thought about for a long time. But then I finally came to the point when I could not raise the money to do that opera. I was thinking of having something like an artistic camp, some place that people could come, where they could talk and where there is some music. I couldn't convince anybody to give me money.

One of my friends said, "Why not make a TV documentary?" And so then I started looking at the politics of TV in USA. This

was like... 35 years ago. I was optimistic because cable transmission had just come to the USA and it was a requirement that the cable provider had to do two local channels. That could be good. I could do my operas on local channels and there you have a very, very different audience. That could make the work possible. So I got interested in operas for TV because I thought it would give me more support. But I was too old for the business. I was 56 or 57 years old, so I had to choose: did I want to be a TV producer or a composer? I could not be both. So I chose to be a composer. But if anybody wants to use any of my operas for TV it would be easy. (laughs)

A NEW KIND OF LITERATURE

But even for TV you were using ordinary things in a very sophisticated way.

Yes, I agree. I want to say again that I like these moments in our lives where we are very happy, because most operas, most movies, most every things, deal with the other half: "Le Noir." Everybody is suffering, everybody is killing each other, and I thought, "Wait a minute, I don't have to do that." I could do the other times in your life when you are sublimely happy! I mean I could ignore that stuff.

So this is a poetical or a philosophical position?

I became very conscious of that after I finished *Perfect Lives*, because it is obvious the people are perfect... Everybody is perfect! (laughs)

Is that why you write your lyrics? What could you say about your writing?

Well, I think, I believe—without any modesty—that it is a new kind of literature. Whether it is useful or good, this is not the question. When I read my work, it does not look like poetry to me and certainly not like prose, so what is it? I do not know! But I also always like to compose—this is hard to say—something that nobody else would give me, that no other composer was doing. I try to resolve something for myself. ■

(1) *Perfect Lives* 1978 – An Opera for Television 1983 with Robert Ashley, "Blue" Gene Tyranny, Jill Kroesen, David Van Tieghem, Peter Gordon, Paul Shorr.

Jacqueline Caux is a filmmaker (Anna Halprin - Out of Boundaries, Anna Halprin - Who says I have to dance in a theater, *les Couleurs du prisme, la mécanique du temps*) and curator (Anna Halprin. À l'origine de la performance, *Musée d'Art Contemporain, Lyon, 2006* –accompanied by a book of interviews, *Panama Musées, 2006*; Einstein on the Beach, 35 ans après Avignon, *Musée des Beaux-arts, Orléans*). She has also published books of interviews (*Presque rien*, with Luc Ferrari, *Main d'œuvre, 2002*).