

L'art comme *lore*. Chorégraphies et performances de Latifa Laâbissi

Art as *Lore*. The Choreographies and Performances of Latifa Laâbissi

Vanessa Morisset

Number 78, Spring–Summer 2013

Danse hybride
Hybrid Dance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69045ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morisset, V. (2013). L'art comme *lore*. Chorégraphies et performances de Latifa Laâbissi / Art as *Lore*. The Choreographies and Performances of Latifa Laâbissi. *esse arts + opinions*, (78), 22–27.

Droits d'auteur © Vanessa Morisset, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Art as Lore.
The Choreographies and
Performances of Latifa Laâbissi

Vanessa
Morisset

L'ART COMME
LORE. CHORE

GRAPHES
PER

L'art comme lore.
Chorégraphies et performances
de Latifa Laâbissi

FORMANCES
ATIFAS

Latifa Laâbissi, *Loredreamsong*, 2010.
Photo : © Nadia Lauro



« Je suis une image qui bouge », affirme Jean-Luc Verna dans un entretien récent à propos de son attitude sur scène, au sein de son groupe de musique I Apologize¹. Cette autodéfinition de l'artiste, parce qu'elle pourrait s'appliquer à bien d'autres créateurs, invite à s'interroger sur le dynamisme actuel de pratiques qui se trouvent à la croisée des arts visuels et des arts de la scène, notamment la danse, et que l'on nomme parfois, faute de mieux, « les arts vivants ». L'expression recouvre le travail d'artistes réalisant des œuvres *live* aussi bien dans des salles d'exposition que sur scène, tels que Jean-Luc Verna, tout d'abord connu pour ses dessins ; ou, inversement, de danseurs qui investissent les musées, les écoles d'art, et empruntent aux artistes des procédures telles que les conférences performées et la rédaction de protocoles d'actions... On peut songer à Jérôme Bel, dont la vidéo du spectacle *The Show must go on* (2001) a été projetée dans des expositions², à Xavier Leroy qui a organisé une rétrospective de ses chorégraphies dansées dans les salles d'exposition³, et particulièrement à Latifa Laâbissi, artiste-chorégraphe – comme elle se présente elle-même⁴ – dont le travail est exemplaire du décloisonnement des disciplines. Présentées aussi bien sur des scènes réservées à la danse que dans le cadre d'expositions ou d'interventions en milieu artistique⁵, ses chorégraphies et ses performances font appel à une multiplicité d'éléments a priori extérieurs à la danse, convoqués pour leur capacité à construire un discours tout en interpellant avec force le public. Latifa Laâbissi s'approprie tout ce qui lui est nécessaire pour attirer l'attention du spectateur sur le cœur des problématiques dont elle s'empare, des peaux de bêtes de la préhistoire au drapeau français, des accents dont on se moque aux chansons de Pierre Perret. Formée à la danse dans les années 80, notamment auprès de Jean-Claude Galotta à Grenoble puis au Merce Cunningham Studio à New York, elle se détache vite du courant qu'ils incarnent, à son goût trop éloigné du réel, pour s'intéresser à des pratiques reflétant les problèmes sociopolitiques de l'époque. Au cœur de ses propres pièces, le racisme, les préjugés sur la culture de l'autre, la peur de la circulation des hommes et des idées sont abordés par des moyens qui, s'inspirant du concept de *lore* défini par William T. Lhamon⁶ – le « folk-lore » sans l'enracinement du « folk », soit les composantes des cultures minoritaires lorsqu'elles circulent d'un groupe à un autre –, favorisent au contraire la migration de toutes les formes d'expression.

Parmi ses travaux récents, certains se placent explicitement dans la lignée d'une conception de la danse en rupture avec la tradition académique et ouverte à l'échange avec les autres arts. Le diptyque que forment la chorégraphie *Écran somnambule* (2009) et la conférence performée *La Part du rite* (2012) consiste en un double hommage à Mary Wigman (1886-1973), une danseuse expressionniste allemande qui était à la recherche de mouvements émanant du plus profond du corps, dans un esprit proche de celui des artistes de son époque. En effet, Mary Wigman était amie avec les peintres Emil Nolde et Ludwig Kirchner qu'elle invitait

“I’m an image that moves,” Jean-Luc Verna recently remarked in an interview about his stage performances with the musical group I Apologize.¹ This self-definition, which could apply to many other artists, highlights the current dynamism of creative practices that blend the visual and performing arts, notably dance, which, for want of a better term, are sometimes referred to as “live art.” This term includes the work of artists like Jean-Luc Verna, primarily known for his drawings, who create live performances in exhibition spaces and on stage, or dancers who perform in museums and art schools, borrowing from the visual arts processes such as the lecture or the writing of action protocols... One also thinks of Jérôme Bel, whose video of the performance *The Show Must Go On* (2001) was screened in exhibitions;² Xavier Leroy, who held a retrospective of his danced choreographies at exhibition venues;³ and particularly, Latifa Laâbissi, a self-described artist-choreographer,⁴ whose work exemplifies the breaking down of disciplinary barriers. Her choreographies and performances, which lend themselves equally well to the dance stage, exhibition hall, or art milieu event,⁵ draw on a wide range of elements beyond dance, specifically chosen for their ability to generate discourse and forcefully engage the audience. Laâbissi uses whatever she needs to draw the spectator's attention to the heart of the issues she is exploring—from the skins of prehistoric creatures to the French flag, to accents parodying the songs of Pierre Perret. After training in the 1980s with Jean-Claude Galotta in Grenoble and at the Merce Cunningham Studio in New York, she soon distanced herself from the movements they represented, finding them too detached from reality. Instead, she focused on practices reflecting the socio-political issues of their time. In her works, racism, prejudice towards the Other's culture, and the fear of a circulation of people and ideas are addressed in ways that actively promote the migration of all forms of expression. She is inspired by the concept of “lore” as defined by William T. Lhamon Jr.:⁶ “folklore” without the “folk”; in other words, the various components of minority cultures that circulate from one group to another.

Some of Laâbissi's recent works are explicitly aligned with a conception of dance that breaks with academic tradition and is open to an exchange with other art forms. The diptych consisting of the choreography *Écran somnambule* (2009) and the performed lecture *La part du rite* (2012) are a dual tribute to German Expressionist dancer Mary Wigman (1886–1973), who, in a spirit similar to the visual artists of her era, sought to discover movements emanating from the depths of the body. Wigman was friends with painters Emil Nolde and Ludwig Kirchner, whom she invited to her shows and even to her rehearsals, so they could witness every minute detail of her approach. Her choreographies, which allowed the painters to discover just how far the body can be distorted when repressed impulses are allowed to surface, inspired spontaneous paintings. The dancer and artists were driven by the same concerns and participated in the

1. Entretien avec Pascal Marius et Pierre Ryngaert, paru dans le dossier pédagogique « Arts de la scène et art contemporain » du Centre Pompidou, 2013, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-arts-contemporain/01-verna.html>.

2. Par exemple dans l'exposition *Danser sa vie*, Centre Pompidou, du 23 novembre 2011 au 23 février 2012.

3. *Rétrospective*, Fondation Antoni Tapiès, Barcelone, 2012.

4. Conférence à l'École des beaux-arts de Nantes, 2009.

5. Elle a par exemple récemment participé à l'exposition *Plus ou moins sorcières*, Maison populaire de Montreuil, 2012 et au colloque « Archives vivantes. Théâtre, danse, performance », octobre 2012, Université Paris 7.

6. « Le lore est l'ensemble des traditions et des savoirs d'une culture, les modes essentiels à toute expression, allant des plaintes aux récits, des signes aux peintures, des pas aux danses », selon William T. Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, L'Éclat, 2008, p. 112, ou encore « une matrice de savoirs, de récits et de pratiques qui est tout entière affaire de circulation », comme l'écrit Jacques Rancière dans la préface du même ouvrage, p. 8.

1. Interview with Pascal Marius and Pierre Ryngaert, published in the educational issue of the Centre Pompidou's “Arts de la scène et art contemporain” (2013): <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-arts-contemporain/01-verna.html>.

2. For example, in the exhibition *Danser sa vie*, held at the Centre Pompidou, from November 23, 2011 to February 23, 2012.

3. *Rétrospective*, Fondation Antoni Tapiès, Barcelona, 2012.

4. Lecture at the École des beaux-arts de Nantes, 2009.

5. For example, she recently participated in the exhibition *Plus ou moins sorcières*, at the Maison populaire de Montreuil in 2012, and in the conference *Archive vivante. Théâtre, danse, performance*, held in October 2012 at the Université Paris Diderot-Paris 7. See http://ufrlac.lac.univ-paris-diderot.fr/CERILAC_WEB/FR/PAGE_Event.awp?P1=16709.

6. According to William T. Lhamon Jr., “Lore composes the basic gestures of all expressive behavior, from moans to narratives, signs to paintings, steps to dances,” in *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000), 69. As Jacques Rancière wrote in the preface to the French edition of Lhamon's book, lore is “a matrix of knowledge, accounts and practices that are freely circulated,” in *Peaux blanches, Masques noirs* (Paris: L'Éclat, 2008), 8 (Own translation).

à ses spectacles, et même à ses répétitions, pour qu'ils puissent saisir les moindres détails de sa démarche. Ses chorégraphies leur ont inspiré des tableaux peints sur le vif, en leur faisant découvrir à quel point le corps peut se déformer sous l'effet de la libération de pulsions jusqu'alors enfouies. La danseuse et les peintres étaient animés des mêmes préoccupations et participaient au même titre au mouvement global de l'expressionnisme, décloisonnant déjà les disciplines.

Sous deux formes différentes, *Écran somnambule* et *La part du rite* présentent une quête qui suit les traces de Mary Wigman. La première pièce est une réinterprétation – à moins qu'il ne faille parler d'un remake, comme on va le comprendre plus loin – de *La Danse de la sorcière*, « un ovni chorégraphique⁷ » où, sur fond de percussions, la danseuse allemande, au sol, le visage recouvert par un masque japonisant au rictus énigmatique, semble pratiquer un rite dionysiaque. Créée dans une première version en 1914, puis reprise en 1926, cette pièce nous est parvenue grâce à un court film de moins de deux minutes, point de départ du travail de Latifa Laâbissi. Sa pièce est en effet une reprise au ralenti de ce film, à la fois du point de vue du son, qui a été étiré en studio, et des mouvements performés sur scène en 32 minutes. Adaptation d'une œuvre ancienne à un nouveau contexte, elle rappelle *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon (1993), version ralentie de la scène de la douche du film de Hitchcock que l'artiste fait durer une journée. Dans les deux cas, le remake, grâce à un effet de loupe temporelle, souligne les aspects les plus singuliers de l'œuvre originale en suggérant ce qu'ils peuvent nous apporter aujourd'hui. *La part du rite* est quant à elle une conférence sur la danse allemande des années 20 donnée par la théoricienne Isabelle Launay, qui se présente toutefois dans une posture très inhabituelle, enroulée dans de grandes serviettes de bain blanches et manipulée comme une momie moderne ou un fantôme par la chorégraphe toute vêtue de noir, étrange sorcière ou croque-mort qui se livre à un rite inconnu. Le discours, rendu difficile par les secousses que la jeune femme subit, semble ainsi provenir d'un au-delà grotesque, émanant d'un corps mort mais dépendant de lui malgré tout. Dans le sillage des conférences que donnent les artistes depuis quelques années (par exemple Eric Duyckaerts), l'autonomie de la parole est remise en question. Latifa Laâbissi montre que l'on s'exprime toujours depuis un point de vue incarné.

D'autres pièces se situent à la croisée de la danse, de la performance et du cabaret, pour proposer un spectacle atypique, d'apparence hétéroclite, qui privilégie l'expression d'un questionnement dont le public ne pourra faire l'économie. Pour l'interpeller, Latifa Laâbissi utilise souvent des accessoires ou des repères visuels forts. Par exemple, dans *Loredreamsong* (2010), un duo créé avec la danseuse d'origine africaine Sophiatou Kossoko, elle porte un drap blanc avec deux trous pour les yeux qui évoque dans le même temps le comique d'un déguisement d'Halloween et la violence, celle du Klu Klux Klan aussi bien que celle de la burka. Puis, dans la suite de la pièce, elle se grime le visage en noir, soulignant le caractère grotesque du « blackface », maquillage raciste stéréotypé adopté par les musiciens américains blancs au 19^e siècle et au début du 20^e. Par le biais de ces dispositifs, *Loredreamsong* met à mal des préjugés répandus encore aujourd'hui, notamment dans un passage drôle et dur à la fois où les deux chorégraphes récitent des listes de poncifs à propos respectivement des femmes africaines et des femmes arabes. De même, *Self Portrait Camouflage* est une pièce saisissante, réalisée en 2006 avec Nadia Lauro⁸, artiste et scénographe avec qui Latifa Laâbissi collabore régulièrement depuis. Laâbissi y apparaît nue, portant seulement une coiffe d'Indien. Dans la conférence donnée à l'École des beaux-arts de Nantes en 2009⁹, elle explique s'être intéressée à l'histoire des zoos

same way in the global movement of Expressionism, which was already breaking down the boundaries among disciplines.

In two different forms, *Écran somnambule* and *La part du rite* present a quest that follows in the footsteps of Wigman's work. The first piece is a reinterpretation (or perhaps even a remake, as we shall see further on) of *Witch Dance*, “a choreographic oddity”⁷ in which the German dancer, wearing a Japanese mask with an enigmatic smile, is seated on the ground. Accompanied by percussive sounds, she seems to be performing a Dionysian rite. The first version of this choreography was performed in 1914. A second version, performed in 1926, was preserved in a short film of under two minutes, which served as a starting point for Laâbissi's work. Performed on stage over a period of thirty-two minutes, her piece is like a slow-motion version of the film in terms of both sound (the soundtrack was extended in a recording studio) and movement. The way she has adapted the original piece to a new context is reminiscent of Douglas Gordon's *24 Hour Psycho* (1993), in which the shower scene in the Hitchcock movie is drawn out over an entire day. In both cases, through the effect of a temporal magnifying glass, the remake underscores the most striking aspects of the original work, suggesting new ways of appreciating it today. *La part du rite* is a lecture on German dance in the 1920s given by theorist Isabelle Launay, who is wrapped in large white bath towels and looks like a modern-day mummy or ghost. Her bundled-up body is handled by the choreographer who is dressed in black and seems like a strange witch or



Latifa Laâbissi, *La part du rite*, 2012.
Photos: © Margot Videcoq

undertaker involved in a mysterious rite. The lecture, which the woman has difficulty delivering because she is constantly being moved and shaken, seems to come from a grotesque after-life, emanating from a corpse to which it is nonetheless still attached. In recent years, several artists (for example, Éric Duyckaerts) have given talks in which they challenge the autonomy of the word. Laâbissi shows that we are always speaking from an embodied perspective.

Other works are located at the crossroads of dance, performance, and cabaret, offering atypical, seemingly disjointed performances that pose compelling questions. Laâbissi often uses striking accessories or visual references to draw in her audience. For example, in *Loredreamsong* (2010), a duo created with African-born dancer Sophiatou Kossoko, she wears a white sheet with two holes for eyes, evoking a funny Halloween costume, the violence of the Klu Klux Klan, and a burka. In the following segment, she paints her face black, pointing to the grotesque, stereotypical, and racist nature of blackface makeup, as applied by white American entertainers in the minstrel shows of the nineteenth and early twentieth centuries. Through these references, *Loredreamsong* critiques prejudices that still exist today, notably in a humorous and hard-hitting segment

7. Latifa Laâbissi, entretien avec Anna Colin, dans « 4 têtes et une oreille », *Le journal de la triennale*, n° 2 (février 2012).

8. Nadia Lauro a aussi beaucoup travaillé avec Jennifer Lacey. Voir Alexandra Baudelot, *Jennifer Lacey & Nadia Lauro – Dispositifs chorégraphiques*, Dijon, Les Presses du réel, 2007, 144 p.

9. <http://vimeo.com/5435980>

7. Latifa Laâbissi, interview with Anna Colin in “4 Têtes et une oreille”, *Le Journal de la Triennale* No. 2 (February 2012).

humains du début du 20^e siècle, qui recoupe la question politique du pouvoir colonial et celle, esthétique, du regard curieux sur l'autre. Dans cette œuvre, l'artiste-chorégraphe endosse cette histoire au point d'en faire la caractéristique de son autoportrait et elle la propulse au cœur de notre époque. L'exotisme de la coiffe indienne évoque le sort des minorités, que rappelle, plus tard dans le spectacle, un dialogue imaginaire prononcé avec un fort accent arabe et se terminant par une parodie de la chanson pour enfants de Pierre Perret, « Les jolies colonies de vacances », qui devient, sur le même air jovial et chanté avec l'accent arabe, « les jolies colonies de la France ». Un procédé similaire est utilisé dans la chorégraphie intitulée *Histoire par celui qui la raconte* (2008), où l'artiste fait porter aux danseurs des vêtements en peaux de bêtes, associés à des bottes ou des chaussettes de foot, tout en leur faisant prononcer des discours avec l'accent exagéré de leur pays d'origine. Ces accents sont, selon l'artiste, « des porte-voix », des moyens pour « faire rentrer les voix minoritaires dans le travail ». Ainsi, ce sont des pans entiers de la société actuelle qui pénètrent dans le milieu de l'art, encore souvent réservé aux élites culturelles et économiques.

D'autres réalisations s'éloignent encore plus des formes habituelles de la danse et entrent de plain-pied dans l'espace de l'art contemporain. Latifa Laâbissi a très tôt réalisé des œuvres où la chorégraphie n'est qu'un élément inséré dans un dispositif plus large. *I love like animals* (2004) est une performance réalisée en écho à une vidéo d'une autre chorégraphe,

in which the two choreographers respectively reel off a series of clichés about African and Arab women. Likewise, *Self Portrait Camouflage* (2006) is a powerful piece, created with artist and stage designer Nadia Lauro,⁸ with whom Laâbissi has been regularly collaborating ever since. In this piece, Laâbissi appears naked, wearing only a Plains Indian headdress. In a talk given at the École des beaux arts de Nantes in 2009,⁹ she explained her interest in both the political and aesthetic aspects of the human zoos of the early twentieth century: what they revealed about colonial power and our curious gaze toward the Other. By making this history part of her self-portrait, the artist-choreographer brings these concerns directly into the present. The exoticism of the headdress suggests the fate of minorities in contemporary society, emphasized later on in the performance by an imaginary dialogue spoken with a thick Arabic accent and ending with a parody of the children's song by Pierre Perret. The familiar cheerful melody of "Les jolies colonies de vacances," sung with an Arabic accent, becomes "les jolies colonies de la France."¹⁰ A similar approach is adopted in the choreography *Histoire par celui qui la raconte* (2008), in which the artist has the dancers wear animal skins with boots or soccer socks, and makes them give speeches in exaggerated accents from their countries of origin. For Laâbissi, these accents are "megaphones," ways to "bring minority voices into the work." Thus, entire sections of contemporary society are brought into the art milieu, which is often reserved for the cultural and economic elite.



Jennifer Lacey, qui a elle-même collaboré avec le très provocateur collectif d'artistes viennois Gelatin¹⁰. La vidéo montre les artistes dans un atelier en désordre, occupés à se peindre le corps puis effectuant des mouvements lents et chaotiques, à la recherche de positions d'équilibre volontairement obscènes, la tête recouverte d'un tissu ou d'une cagoule qui les aveuglent. Devant ces images tantôt à l'arrêt tantôt en mouvement, Latifa Laâbissi, les bras et les jambes nus, équipée de moufles rouges et le visage masqué par une perruque blonde, effectue elle aussi des gestes lents, s'enroulant autour d'elle-même, comme embarrassée par son propre corps. Elle prend ensuite la parole pour énoncer la liste des animaux qu'elle aime, entrecoupée d'imitations tonitruantes de leurs cris. Sa performance est en constant dialogue avec les images de Jennifer Lacey, si bien que les corps que l'on y voit et celui de la danseuse semblent s'interroger mutuellement. Plus récemment, *Habiter*, une série d'actions réalisées entre 2006 et 2008 en France et au Maroc, relève des protocoles mis en place par les artistes depuis les années 70. Comme pour certaines actions de Sophie Calle, la pièce consiste tout d'abord en la rédaction d'une petite annonce diffusée dans les journaux et sur les panneaux d'affichage pour s'inviter chez un particulier : « Artiste chorégraphe recherche un habitant qui accepterait d'accueillir chez lui

Other works are even further distanced from more usual dance forms and are squarely positioned within the space of contemporary art. Very early on, Laâbissi created works in which choreography was only one element in a much broader performance. Her 2004 work *I love like animals* speaks to a video by another choreographer, Jennifer Lacey, who collaborated with the highly provocative Viennese art collective Gelatin.¹¹ The video shows artists in a messy studio, painting their bodies and enacting slow, chaotic movements as they search for voluntarily obscene positions of equilibrium, their heads covered by fabric or hoods that come down over their eyes. With these stop-start images of naked arms and legs in the background, Laâbissi, wearing red mittens and a blonde wig that covers her face, also makes slow gestures, turning around on herself as if embarrassed by her own body. She then lists off all the animals she likes, stopping to make loud imitations of their cries. Her performance is in constant dialogue

8. Nadia Lauro has also worked extensively with Jennifer Lacey. See Alexandra Baudelot, *Jennifer Lacey & Nadia Lauro – Dispositifs chorégraphiques* (Dijon: Les Presses du réel, 2007).

9. <http://vimeo.com/5435980>

10. A play on the word "colonie," which can mean "community" or "camp" ("fun summer camps") or "colony" ("the fun French colonies") [Translator's note].

11. In 2005, the collective changed its name to Gelatin.

10. En 2005, le collectif a changé son nom pour Gelatin.



Latifa Laâbissi, *Self Portrait Camouflage*, 2006.
Photo : © Nadia Lauro



Latifa Laâbissi, *I love like animals*, 2002.
Photos : © Sophie Laly

un projet de danse. La proposition est gratuite et nécessite 2 heures de disponibilité. Pour plus de renseignements, vous pouvez contacter le (06...). » Une fois le lieu d'accueil trouvé et le rendez-vous fixé, Latifa Laâbissi se rend chez la personne, qui assiste ou pas à la chorégraphie. Celle-ci consiste à explorer l'agencement intérieur dont les accidents déterminent les mouvements de la danseuse, jusqu'à se transformer parfois en *One Minute sculpture* à la Erwin Wurm, tant son corps épouse les particularités du lieu. Mais elle se situe surtout dans la continuité de la démarche de Bruce Nauman, lui qui, depuis ses débuts, n'a cessé d'arpenter son studio.

Depuis *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* ou *Bouncing in the Corner* (1968) jusqu'aux vidéos *Mapping the studio*, réalisées au début des années 2000¹¹, Nauman a atteint une connaissance parfaite de son lieu de travail, dans une démarche parfois elle-même très proche de la danse. Dans *Bouncing in the Corner*, entre autres, le visage masqué par le cadrage, Nauman balance son corps d'avant en arrière pour le nichier dans l'angle de deux murs de son studio. C'est cette exploration par le toucher de recoins intimes que Latifa Laâbissi accomplit quant à elle chez des inconnus. Elle poursuit l'entreprise de Nauman en l'enrichissant de sa compétence particulière, la maîtrise de ses gestes, et en l'ouvrant vers la connaissance de l'autre. De ces expériences résultent des films et des photos, dont la réalisation est confiée à des amis plasticiens, Jocelyn Cottencin et Sophie Laly, qui ont l'occasion d'échanger avec les habitants invités à les rencontrer. La danse se met ainsi au service d'une esthétique relationnelle et la réinvestit grâce à la force de l'engagement social de l'artiste.

Avec ses œuvres, des créations libres qui traversent les références savantes comme les plus populaires, Latifa Laâbissi constitue un exemple pour les créateurs soucieux d'en finir avec le cloisonnement des arts dans des disciplines. Mais, au-delà, n'invite-t-elle pas aussi à interroger le rôle de l'art et des artistes au sein des différents niveaux de culture qui s'enchevêtrent ?

« Let's talk about art, says the fool to the idiot. » (« Parlons d'art, dit le fou à l'idiot. ») Ainsi se termine le monologue de Sophiatou Kossoko à la fin de *Loredreamsong*. À travers ce vocabulaire quasi shakespearien, elle ne manque pas de souligner une certaine vanité de l'art lorsqu'il est pensé comme un monde à part... à moins qu'il ne s'agisse d'un éloge de l'idiotie comme ultime méthode de subversion dont disposent les artistes¹² ?



11. Pour des précisions sur ces œuvres, voir par exemple les notices de *L'Encyclopédie Nouveaux Médias* du Centre Pompidou, www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?ID=9000000000067788&LG=FRA&DOC=IDEN&na=Nauman&pna=Bruce.

12. Cette conception de l'idiotie est celle de Jean-Yves Jouannais, dans *L'idiotie : Art, vie, politique-méthode*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2003, 280 p.

Vanessa Morisset, historienne de l'art, critique d'art et enseignante de culture générale, vit et travaille à Paris et parfois ailleurs. Elle collabore en tant qu'auteure de documents pédagogiques avec le Centre Pompidou et termine un doctorat sur la rencontre du cinéma et de la peinture dans l'œuvre de Mimmo Rotella au tournant des années 60.

with the images from Lacey's work, to the point that both the bodies in the video and that of the dancer seem to be questioning one another. A more recent work, *Habiter*, consists of a series of explorations completed between 2006 and 2008 in France and Morocco, and makes reference to protocols put in place by artists since the 1970s. Reminiscent of some of Sophie Calle's projects, *Habiter* starts with the writing of a small ad placed in newspapers and on posters offering a private artistic performance: "Artist-choreographer seeks person who would like to have a dance project performed in his or her home. The performance is free and will take two hours. For more information, call 06..." Once the time and place have been set, Laâbissi goes to the home of the person who may or may not watch the choreography. The exercise involves exploring each new environment. Her movements are attuned to the particularities of her surroundings in a way that is reminiscent of Erwin Wurm's *One Minute Sculptures* and, especially, of Bruce Nauman's explorations of his studio space.

From his *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* and *Bouncing in the Corner* of 1968 to the *Mapping the Studio* videos from the early 2000s,¹² Nauman attains a perfect knowledge of his work space, using an approach that is sometimes very close to that of dance. In *Bouncing in the Corner*, Nauman, his face left out of the frame, sways his body forwards and backwards to fit it into the angle of two walls in his studio. Laâbissi is involved in a similar tactile exploration of intimate spaces in strangers' homes. She builds on Nauman's work, adding to it the mastery of her gestures and opening a space in which to get to know the Other. Her experiences are documented in films and photos taken by artist friends Jocelyn Cottencin and Sophie Laly, who have the opportunity to exchange with the home's inhabitants. Dance is thus used to create a relational aesthetic made all the stronger by the artist's social engagement.

With her free-form creations, filled with scholarly and popular references, Laâbissi sets an example for artists seeking to break down barriers among the arts and disciplines. But beyond this, does she not also invite us to question the role of art and artists within different yet closely entwined levels of culture?

"Let's talk about art, says the fool to the idiot": thus ends Sophiatou Kossoko's monologue in English at the end of *Loredreamsong*. Using quasi-Shakespearean language, she points to a certain vanity of art that is considered a world unto itself... unless she is praising idiocy as the artist's ultimate tool of subversion?¹³

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

12. For more information on these works, see, for example, the entries in the Centre Pompidou-sponsored new media encyclopaedia: www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?ID=9000000000067788&LG=FRA&DOC=IDEN&na=Nauman&pna=Bruce.

13. This notion of idiocy is that of Jean-Yves Jouannais, in *L'idiotie : Art, vie, politique-méthode* (Paris: Beaux-Arts éditions, 2003).

Vanessa Morisset is an art historian, art critic, and humanities teacher who lives and works in Paris – and sometimes elsewhere. She is currently creating pedagogical materials in collaboration with the Centre Pompidou and is finishing her doctoral dissertation on the encounter between cinema and painting in the work of Mimmo Rotella in the 1960s.