

PORTEURS
D'IMAGES
ET
DE
LÉGENDES :
LES
INTERCESSEURS
FILMIQUES
DE
MOHAMED
BOUROUISSA

BEARERS OF
IMAGES AND
LEGENDS:
MOHAMED
BOUROUISSA'S
FILMIC
INTERCESSORS

ALEXANDRINE
DHAINAUT
&
ISMAÏL
BAHRI

Mohamed Bourouissa,
Légende, captures vidéo |
video stills, 2010.
photos : © Mohamed Bourouissa,
permission de l'artiste |
courtesy of the artist & kamel
mennour, Paris



Mouvement emblématique de l'art contemporain des années 2000, théorisé par Nicolas Bourriaud dans son essai *Esthétique relationnelle*, l'art relationnel a marqué les esprits en intégrant le spectateur au processus artistique. Aujourd'hui largement critiqué pour son apolitisme et son élitisme, l'art relationnel aura tout de même posé les bases d'une pratique qui fait de la relation in situ le matériau de l'œuvre d'art. Une décennie plus tard, on observe l'émergence d'artistes qui, tout en s'inscrivant dans cette « tradition » artistique, réfléchissent différemment à la relation à l'autre, en dehors de la sphère muséale, en dehors même de toute « mémoire de la relation », qui consistait jusque-là à garder les traces de « l'expérience de la relation sociale ». Mohamed Bourouissa, figure émergente de l'art contemporain français, serait le parfait exemple de cette mouvance. L'artiste semble développer un nouveau paradigme de l'art relationnel où la relation à l'autre ne serait plus la finalité de l'œuvre, mais le moyen de mettre en place un dispositif filmique et photographique. Une de ses vidéos est à ce titre particulièrement représentative ; elle traite des rapports induits par l'économie en prenant pour sujet le commerce clandestin de cigarettes.

LÉGENDE (2010)

Paris, 18^e arrondissement, station Barbès-Rochechouart. Au passage des usagers du métro, des vendeurs à la sauvette scandent en boucle « Légende, légende, légende », du nom des cigarettes *American Legend* qu'ils proposent. Un refrain familier pour les habitués de la station et un gimmick qui traverse la dernière vidéo de l'artiste Bourouissa et lui donne son titre. Filmée en caméra subjective par des microcaméras placées à hauteur de torse sur plusieurs de ces vendeurs, *Légende* adopte exclusivement leur point de vue. L'artiste, qui emprunte son esthétique à la rhétorique médiatique des reportages télévisuels plus enclins à montrer les arcanes de l'illégalité par des caméras cachées sur les journalistes, reprend les mêmes outils de surveillance et la même image confuse et tressautante, mais en déplaçant l'axe de vision. Ici, c'est l'offre qui filme la demande.

Déployés à tous les niveaux de la station, les vendeurs se postent dans les espaces transitionnels – en bas et en haut d'escaliers ou d'escaliers roulants, devant ou derrière les tourniquets –, points d'affluence de la station les plus propices à la vente. Leurs caméras captent le flux de passagers qui défilent devant leurs yeux et les échanges de marchandise qui surviennent. Les vendeurs-caméras se déplacent dans la station et dessinent une géographie mouvante. Une même scène est ainsi montrée depuis plusieurs points de vue qui renvoient une image éclatée d'un même échange. Bien que les relations entre les protagonistes paraissent réelles, les clients sont fictifs. Ils ont été dirigés par l'artiste pour surgir de tel endroit, à tel moment et pour acheter les cigarettes auprès de tel vendeur. Les vendeurs ont aussi été dirigés, mais dans une moindre mesure, car Bourouissa fait place à l'aléatoire dans cette vidéo à la limite de la réalité et de la fiction. Dirigeant le jeu tout en se laissant porter par lui, l'artiste a mis en place un dispositif filmique complexe basé sur l'articulation des dynamiques relationnelles induites par le commerce illégal. Et parce qu'il s'inscrit dans le flux de la vente illicite des paquets rouges, Bourouissa a dû lui-même adopter la clandestinité pour réaliser sa vidéo en se passant généralement des autorisations nécessaires pour filmer dans cet espace public sous contrôle exclusif de la Régie autonome des transports parisiens. L'infraction à la loi fut également nécessaire à la réalisation de sa vidéo précédente, *Temps mort* (2009), dans laquelle Bourouissa reçoit d'un détenu des images du milieu carcéral obtenues au moyen d'un téléphone portable, dont la possession est strictement interdite en prison. *Temps mort* et *Légende* ont en commun leur dispositif transgressif, au sens propre – d'un point de vue légal –, mais également au sens figuré : il déborde les territoires.

**INVENTER DES TYPES D'ÉCHANGES,
INVENTER UN DISPOSITIF FILMIQUE**

Tout l'enjeu du travail de Mohamed Bourouissa consiste à inventer de nouveaux types de relations à l'Autre ou au groupe, relations qui

A defining movement of contemporary art in the 2000s, relational art, as formulated by Nicolas Bourriaud in his essay *Relational Aesthetics*, has left its mark on our consciousness by integrating the spectator into the artistic process. Largely criticized today for its apoliticism and elitism, relational art has laid the foundation, nonetheless, for a practice that made site-specific relationships into material for works of art. A decade later, one sees the emergence of artists who, while investing themselves in this artistic "tradition," conceive of relations with the other differently, outside the domain of the museum, even outside any "memory of the relationship," which had until Bourriaud consisted of upholding traces of the "experience of the social relationship." Mohamed Bourouissa, an emerging figure in French contemporary art, is a perfect example of this trend. Bourouissa seems to be developing a new paradigm of relational art, in which the rapport with the other is not an end in itself, but a means for setting up a filmic and photographic device. In this respect, one video of his is especially characteristic; taking as its subject the trafficking of contraband cigarettes, it focuses on relationships generated through commerce.

LÉGENDE (2010)

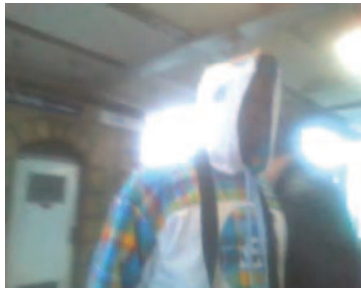
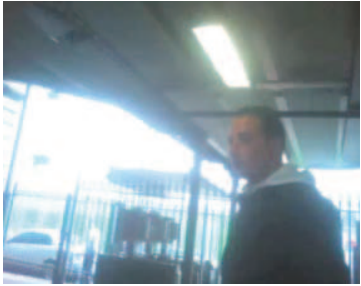
Barbès-Rochechouart metro station, 18th arrondissement, Paris. In the passageway, street sellers repeatedly and hastily chant "Légende, Légende, Légende!" referring to *American Legend* cigarettes which they are peddling to passersby. The refrain, familiar to the station's regular commuters, traverses Bourouissa's latest video and lends it its title. Filmed using spy cams placed at chest level on several of the peddlers, *Légende* exclusively presents their point of view. Borrowing his aesthetic from televised news media rhetoric, which tends to report illegal activity through the lens of hidden cameras strapped to journalists, the artist adopts the same surveillance techniques, the same confused, jittery images, while shifting the perspective: here, the supply is filming the demand.

Posted throughout the station platforms, the sellers positioned themselves in transitional spaces — high-traffic areas most conducive to sales: at the top or the foot of escalators, in front or behind the turnstiles. Their cameras captured the flow of commuters streaming before them, as well as the trade in merchandise that took place. As they moved about the station, these cinematic sellers outlined a geography in motion. Certain scenes were thus captured from several points of view, generating a fragmented image of the exchange. But while the encounters between the protagonists appear to be real, the clients are fictional. They had been directed by the artist to suddenly appear at various times and places and to buy cigarettes from certain street peddlers — who had also been directed, though to a lesser extent, since Bourouissa allowed for some degree of chance in this video on the threshold of reality and fiction.

Directing the game while allowing himself to be carried along by it, he set up a complex filmic process based on the relational dynamics generated by illegal trade. And because he involved himself in the course of this illicit sale of little red packets, Bourouissa had to go undercover himself to produce his video, generally forgoing the required authorizations to film in a public space under the jurisdiction of the Régie autonome des transports parisiens. Breaching the law was also necessary for the production of Bourouissa's previous video, *Temps mort* (2009), for which he received images of a penal environment taken by a prisoner with a cell phone, an object strictly forbidden in prison. *Temps mort* and *Légende* have transgressive devices in common, in the strict legal sense as well as the figurative: they transgress boundaries.

**INVENTING TYPES OF EXCHANGE,
INVENTING FILMIC DEVICES**

The crux of Bourouissa's work revolves around inventing new types of relationships with the Other, or with the group, relationships that will determine the form of the work. The artist composes his images according to the space he is working in, the connections he has forged with the Other, and the often low-tech tools he has made available to them (cell phones, mini-cameras). Shot by novices, the resulting images have a rough-hewn



Mohamed Bourouissa, *Légende*, captures video | video stills, 2010. photos : © Mohamed Bourouissa, permission de l'artiste | courtesy of the artist & kamel mennour, Paris





Mohamed Bourouissa.
Temps mort, captures vidéo |
video stills, 2009.
photos : © Mohamed Bourouissa,
permission de l'artiste |
courtesy of the artist & kamel
mennour, Paris

détermineront la forme de l'œuvre. L'artiste compose ses images en fonction du lieu dans lequel il s'inscrit, du lien qu'il a tissé avec l'Autre et des outils souvent low-tech qu'il met à sa disposition (téléphones portables ou microcaméras). Il en résulte des images à l'esthétique pauvre, au cadrage instable (puisqu'elles sont filmées par des néophytes) et fortement pixellisées (*Temps mort*) ou surexposées (*Légende*).

Ainsi, dans *Temps mort*, l'artiste met en place une relation amicale et artistique presque épistolaire avec un prisonnier fondée sur l'échange en caméra subjective de vidéos de leur quotidien respectif et de SMS par téléphones portables. À travers les échanges qui le structurent, le film rend compte d'une relation en train de se construire. Le pacte provisoire qui unit les deux personnes repose sur une confiance mutuelle et l'approvisionnement du détenu en recharges téléphoniques qui permettent de maintenir le lien. Et comme la relation est double, l'échange d'images que présente le film devient réellement *binoculaire*. Bourouissa a indiqué au détenu, par des consignes sur le placement, les gestes ou les motifs, ce qu'il voulait qu'il filme. Celui-ci réagit d'abord avec une certaine rigidité dans l'application pour finalement nourrir spontanément le dispositif. De son côté, l'artiste partage les images de son quotidien : les rues de Paris ou les paysages enneigés d'Helsinki. Le projet n'a de sens que dans cette réciprocité-là, jusque dans l'intimité des deux hommes. Bourouissa joue de ce flux d'échanges et crée une continuité spatio-temporelle par le montage : aux panoramiques des toits parisiens ou des paysages de mer filmés par l'artiste répondent immédiatement ceux de la cellule du prisonnier ; aux plans de la caméra subjective sur les pas du détenu qui marche dans sa cellule répondent les plans sur les pas de l'artiste dans la neige, etc.

Pour *Légende*, l'artiste passe de l'alternance champ/contrechamp de *Temps mort* à une multiplicité protéiforme des points de vue et à la coprésence de subjectivités dans un même espace-temps. Le montage

aesthetic, their framing being unstable and the picture, pixelated (*Temps mort*) or overexposed (*Légende*).

In this way, in *Temps mort*, the artist established a friendly and artistic, almost epistolary relationship with a prisoner, based on the exchange of SMS messages and point-of-view shots of their respective everyday lives. The film, structured by these exchanges, is a testimonial to a developing relationship. A provisional understanding resting on mutual trust (and the provision of recharged phones) unites these two individuals and sustains the connection. And since it is a dual relationship, the exchange of images presented in the film becomes truly *binocular*. With indications as to placement, gesture, and motif, Bourouissa suggested what he wanted the man to film. The latter implemented his instructions rather stiffly at first, but followed through spontaneously thereafter. For his part, the artist shared images of his own daily life: the streets of Paris or the snowy landscapes of Helsinki. The project only takes on meaning through this reciprocity and the intimacy shared between the two men. Bourouissa plays on this flux of exchange, creating a spatiotemporal continuity in the montage: vistas of Parisian rooftops or seascapes filmed by the artist are immediately answered with views of the inmate's cell; subjective camera shots of his feet as he paces in his cell are spliced with those of the artist in the snow, and so on.

For *Légende*, Bourouissa went from the alternating shot/countershot in *Temps mort* to a protean multiplicity of points of view and the coexistence of subjectivities in the same space and time. In line with this multiplicity, the montage is more elliptical, less narrative, and offers a quasi-cubist vision of space, certainly more disorienting for the spectator. This video is the outcome of an assemblage, in the Deleuzian sense: "a multiplicity which is made up of heterogeneous terms and which establishes liaisons, relations between them [...] the assemblage's only unity is that of a co-functioning: it is a symbiosis, a 'sympathy'."¹ Creating it required constructing the creative

est à l'image de cette multiplicité; il apparaît ici plus elliptique, moins narratif et offre une vision quasi cubiste de l'espace certainement plus perturbante pour le spectateur. La vidéo est le résultat d'un agencement, au sens deleuzien du terme : « une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux [...] ». Aussi, la seule unité de l'agencement est le co-fonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie"¹. Pour créer cet agencement, il a fallu construire les conditions de création de cette « sympathie ». Pour mener à bien son projet, Bourouissa a dû se faire accepter dans une communauté – celle des vendeurs –, se glisser dans des relations préexistantes pour créer un agencement filmique. Son insertion dans le groupe a nécessité des mois de travail. L'artiste avait en premier lieu proposé aux vendeurs d'être rétribués pour leur participation², mais son offre avait suscité une méfiance immédiate. L'autorité soudaine – le pouvoir – que le rapport codifié de l'argent introduisait entre les vendeurs et lui a subitement rendu la relation flottante et distante et a largement contribué au retard du projet. Bourouissa a alors changé son approche. Plutôt que de monnayer le rapport à l'autre, l'artiste a multiplié les rendez-vous à la station Barbès, accompagné de son entourage. Les échanges conviviaux autour des repas qu'il prenait soin d'apporter, l'achat de cartouches de cigarettes – forme de rétribution détournée – et surtout la rencontre des vendeurs avec sa famille et ses amis préposés à la négociation ont été déterminants dans leur participation au projet artistique.

Bourouissa a sans cesse besoin d'« intercesseurs³ » pour fabriquer une œuvre, pour agencer ses dispositifs filmiques. Pour *Légende* comme pour *Temps mort*, il filme par le détour de l'autre, par l'intermédiaire des autres. « Ce qu'il faut, c'est saisir quelqu'un d'autre "en train de légèder", en "flagrant délit de légèder"⁴. » Mohamed Bourouissa adopte une posture analogue : saisir l'autre dans sa course, dans sa vie et en faire un porteur d'images et de légendes. Les nombreux porteurs d'images de son film – les vendeurs de cigarettes – véhiculent la fiction dans le mouvement même de leur réalité. Au point de confondre l'objet réel de la transaction – le paquet de cigarettes « Légende » – et le titre de l'œuvre à laquelle ils participent.

conditions for this "sympathy." To successfully complete his project and create his filmic assemblage, Bourouissa had to make himself accepted by a community — that of the peddlers — and slip into pre-existing relationships. This required months of work. The artist had at first proposed to pay the street peddlers for their participation,² but his offer was immediately greeted with suspicion. The sudden authority — the power — that the codified monetary relationship introduced between him and the peddlers suddenly made their relationship questionable and distant, and was largely responsible for the project being delayed. Bourouissa then changed tack. Rather than paying for the relationship with the other, he and his entourage met more frequently at Barbès station. Friendly exchanges around meals he had made sure to bring, the purchase of cartons of cigarettes (a kind of underhand remuneration), and especially gatherings between the sellers, his family, and friends in charge of negotiations — were all crucial to their participation in the artistic project.

Bourouissa is in constant need of "intercessors"³ to construct a work, to assemble his filmic devices. For both *Légende* and *Temps mort*, he films indirectly through the other, by means of others. "What one needs to do is seize someone else 'trying to Legendize,' catch them 'in the act of Legendizing.'"⁴ Mohamed Bourouissa adopts a similar attitude: stopping others in their tracks, in their lives, and transforming them into bearers of images and legends. The many image-bearers — the cigarette sellers — in his film convey fiction in the very movement of their reality, to the point that the real object of transaction — the packet of Legend cigarettes — is assimilated into the title of the work in which they are participating.

[Translated from the French by Ron Ross]

1. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1977, p. 84.

2. Toutes les informations sur le *off de Légende* proviennent de l'entretien avec l'artiste qui a précédé la rédaction de cet article.

3. La notion « d'intercesseur » renvoie ici à la réflexion de Gilles Deleuze développée dans *Pourparlers* : « Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre. [...] Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas ». Gilles Deleuze, « Les Intercesseurs », dans *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p.171.

4. Ibid.

Alexandrine Dhainaut est journaliste et critique d'art pour le site [paris-art.com](http://www.paris-art.com) et critique de cinéma pour le site [iletaitunefoislecinema.com](http://www.iletaitunefoislecinema.com). Elle a collaboré à des ouvrages collectifs sur le cinéma (*La Direction d'acteur* aux Éditions du Rocher, en 2008, et *Fellinicità* aux Éditions de la transparence, en 2009) et publie régulièrement des articles dans des revues d'art ou des catalogues d'exposition (*50° Nord*, Jeune création 2010).

Ismail Bahri est artiste-plasticien et docteur en arts et sciences de l'art (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne). Il a participé à de nombreuses expositions en France et à l'étranger. Il est représenté par la galerie Les Filles du calvaire, Paris.

1. Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues II*, trans. Hugh Tomlinson (New York: Columbia University Press, 2002), 69.

2. All information on the making of *Légende* is based on an interview with the artist prior to the writing of this article.

3. The notion of "intercessor" here derives from thoughts Gilles Deleuze developed in *Pourparlers*: "What is crucial is the intercessors. Creation comes by way of the intercessors. Without them there is no artwork. [...] Whether real or imaginary, animate or inanimate, you have to form your intercessors. It's a series. If you're not in some series, even a wholly imaginary one, you're lost. I need my intercessors to express myself, and they would never express themselves without me: we are always working together, even when we seem to be on our own." Gilles Deleuze, "Les Intercesseurs" in *Pourparlers* (Paris: Éditions de Minuit, 1990), 171. [my translation.]

4. Ibid.

Alexandrine Dhainaut is a journalist and art critic for [paris-art.com](http://www.paris-art.com) and a film critic for www.iletaitunefoislecinema.com. She has participated in collective publications on film (*La Direction d'acteur*, published by Éditions du Rocher in 2008, and *Fellinicità*, by Éditions de la transparence in 2009) and is a regular contributor to art journals and exhibition catalogues (*50° Nord*, Jeune création 2010).

Ismail Bahri is a visual artist and a doctor of arts and art sciences (Paris 1 University – Panthéon-Sorbonne). He has participated in numerous exhibitions in France and abroad and is represented by the gallery Les Filles du calvaire, Paris.