

MOHAMED BOUROUISSA



THE BARNES FOUNDATION

KAMEL MENNOUR

**MOHAMED
BOUROUISSA**

MOHAMED BOUROUISSA

Mohamed BOUROUISSA & Okwui ENWEZOR
Anna DEZEUZE
Marc DONNADIEU
Amanda HUNT
Michael NAIRN

THE BARNES FOUNDATION, PHILADELPHIA

kamel mennour [↗]

6	Mohamed Bourouissa & Okwui Enwezor , Conversation
26	Marc Donnadieu , Breakaways: Glimpses of the Real / <i>Échappées du réel</i>
57	Works & Projects / Œuvres & Projets Texts by / <i>Textes d'</i> Anna Dezeuze
58	NOUS SOMMES HALLES , 2003–2005
70	PÉRIPHÉRIQUE , 2005–2008
90	TEMPS MORT , 2008–2009
104	LEGEND , 2010
108	SCREENS , 2011
118	BOLOSS , 2011
124	rip , 2011
132	L'UTOPIE D'AUGUST SANDER , 2012
148	ALL-IN , 2012
162	LA VALEUR DU PRODUIT , 2013
170	SOME COPYRIGHT OPTIONS , 2013
176	SHOPLIFTERS , 2014
188	ISLAND , 2015
194	HORSE DAY , 2013–2017
246	Amanda Hunt , Black Cowboys
250	Michael Nairn , Philly Riding / <i>Philly et le cheval</i>
274	Selected biography & bibliography / Biographie & bibliographie sélectives

CONVERSATION

Okwui Enwezor: Mohamed, I thought that we should start with your beginnings and your decisions as an artist over the last ten years.

Mohamed Bourouissa: My first well-known series of photographs is *Périphérique* (2005-2008).¹ But first I’d like to talk about another work, one I did in Châtelet-Les Halles between 2003 and 2005. It was such a specific place in Paris, where a lot of young people from the *banlieues* (suburbs) would meet up wearing Lacoste clothes.² The brand was very popular in these Paris neighborhoods, even though originally these clothes were bought by the well-off. It’s interesting how young people from the banlieues adopted them and used them to define their identity. *Nous sommes Halles* (*We Are Halles*) (2003-2005) was my first photographic work: it was the real beginning for me. It marked my decision to work in photography and make my camera my primary tool.

After that I began to work on *Périphérique*, which was more complex. I conceived scenes and I composed them like paintings using friends but also people I met in different neighborhoods especially for this project.

Before the Châtelet-Les Halles project, what were you doing for school? What did you study?

I studied painting, notably at the Sorbonne between 1998 and 2003. I used to draw, paint, and do a lot of graffiti in the streets. But I was more focused on painting: I painted self-portraits and portraits of friends. One day, when I moved, I left a lot of them behind and lost them. Some ended up in the trash.

You deliberately abandoned your paintings.

Exactly.

It’s interesting that the shift in your work had to do with saying goodbye to painting. How did this occur? Was it a conscious decision to leave your paintings behind, to erase this past?

I think it was seeing these works by Jamel Shabazz, a 1980s photographer. He made this handsome book, *Back in the Days*.³ At the time, I was painting a lot and I saw something so human in his pictures. He was showing the people of his community. I said to myself: I want to do exactly the same thing in France. I want to represent people like me, see them in pictures. Twenty years ago in France, there were not a lot of images of Algerian or black people in books; if there were, they were more sociological or ethnographic in nature. It was not about portraying their essence. For me, photography was a more direct medium for doing that than painting. It had more impact.

This makes it clear that the point of departure in your work is, in some way, a critique of the representation of the other. The role that images play within the channels of distribution, in which the absence and the presence of the other is, in a sense, defined not merely by the apparatus but by the apparatus of the institutional force, whether it is media or government, and this was what led you to work in Châtelet-Les Halles.

Exactly. It was a sort of critique of non-visibility—or perhaps pejorative visibility—that pushed me to take a stand.

Talk a little more about this first project, because it seems to have led naturally to *Périphérique*.

Coming from the Paris *banlieues*, I was interested in the subject. But another factor is friendship. The idea was to represent people I like, people around me, and to offer a different image of them, from the inside, to make people think differently about the suburbs. In *Nous sommes Halles* or *Périphérique*, the idea was the same: creating images and at the same time playing with them. I wanted to portray my friends the way I saw them and not the way the world saw us. In the *Périphérique* series, I wanted to create painterly forms and of course there was a political implication. It was very simple: I wanted to create something beautiful and well composed, like the paintings I used to study. I wanted to show off the beauty that I saw around me, and reaching this aesthetic level was a kind of engagement in itself. For me, beauty can be political.

We will get to the politics of the image that is so much a part of the complexity of your work. But you’ve just touched on something important, that first of all this is a representation of friendship. So this is an attempt to humanize your friends as social subjects, but, at the same time as being a portrayal of friendship, *Périphérique* is also an analysis of the social conditions in which your subjects are embedded. And this brings us to the political dimension, because here we are caught up in the politics of representation and the politics of subjectivity. Talk a little about the relationship between these two things: the subjectivity of your friends and the politics of representation that naturally led to you working with what we would consider to be a very classical format, the “tableau vivant.”

When I talk about friendship, it’s more to say that we all shared a certain vision of the world. We were from the suburbs, which means we were outsiders. Through this friendship and this shared thinking, it was possible to position ourselves in relation to the world, outside *vs* inside, exterior *vs* interior. At one time, 1995-1997, there was a periphery and a center. Now I see it is more

complex: the periphery can be the center of where you are. There are centers everywhere. This common thinking allowed us to see the world through our own eyes. Saying that is obviously political. Our peripheral vision forced us to analyze things in another way. How can we see the world? Through what prism? These were our concerns. It depends on what you mean by “social conditions.” There are conditions tied to the fact of living in public housing or in certain neighborhoods. These conditions produce certain forms of thinking and for me this is more interesting than the living conditions themselves.

Well, maybe the issue is that the title of this project—*Périphérique*—is double edged. On the one hand, *Périphérique* represents a place, a territory, and on the other hand, it represents an imaginary world, a territory of exclusion, a territory of marginality, and so on. So some of these social conditions are already inscribed in your analysis. And you came to prominence with this work at a time when the *banlieue* was very much in the media. The riots were in the news. So you were already conscious of the social question of the *périphérique*, which is both a physical place and a non-place, a mental space, a psycho-geography of this group of inhabitants and their relationship to the bigger picture. Is this how you thought of this work?

I made *Nous sommes Halles* in Châtelet-Les Halles, in the street. Then I enrolled in the École nationale supérieure des Arts Décoratifs in Paris and I decided to bring friends into the studio and photograph them against a white wall. I started with very simple portraits, and gradually I realized, we realized, that there was a tension between being seen and being looked at. These friends started inviting me to the banlieues where they lived. I remember exactly when the series *Périphérique* began. In 2005 there were the riots and I made a first photo called *La Fenêtre* (*The Window*). I wanted to express the tension between a state and a population of Maghreb and African origin, between the government and this community. In this image, two guys with tattoos on their backs are looking at each other. It was the first photo where I tried to capture the tension in the relationship between the context we were in, a reality, and an artistic point of view.

Would you say that this was your first successful picture, because it describes all these issues?

The “success” is that of the entire series, not this particular image. After *La Fenêtre*, I worked on many other compositions. I was very interested in creating different tableaux.

I understand, but I’m wondering about the specificity of the construct that you are forming in this picture, because the visual quality is very important to you, because it communicates and conveys the meaning. I’d like to go back to the question of the artistic nature of the work because here you’re developing an idea of the artist and the relationship of the artist to the image and you speak about a tableau. Why was the tableau the way for you to explore these subjects?

It was all about creating a language, creating a tension in the image. It was related to the riots. It was the way for me to understand what they meant. It was part of the language I was using. I wanted to bring it into another aesthetic dimension. For me, this dimension, this beauty, can be totally subversive. I wanted to work on very beautiful pictures because I did not want to make documentary pictures. I wanted to reconstruct or rethink the images, not just make pictures of real-life scenes.

So you were very clearly inscribing your work within the tradition of image-making that contains historical subjects and you wanted to bring your subjects to life, make them visible.

Exactly, there is this desire to integrate. As I mentioned, I studied art history at the Sorbonne, where I took a lot of classes on painting. I was very interested in the Renaissance. All the historical paintings were very intriguing to me. One day, I realized that I wanted to put “my people” and these subjects that were mine on the same level as the subjects and the characters of the great paintings of the past. I wanted to raise them to the same level. It was a simple idea, but it was very important to me.

I’m interested in the way you play with symbols in *Périphérique*. An obvious one is the tricolor,

the French flag, in *La République*. The scenes in the images look fabricated rather than found. Much of your work involves a lot of choreography, a lot of planning. There’s a directorial approach to the compositions, as if you were constructing a painting in a studio, even though you are mostly shooting outside. Did you approach this work like a painter?

I think so.

Or a film director?

No, more like a painter. I was making a lot of sketches before making the pictures. I was drawing the place, the people. For me, it was definitely more related to painting.

Tell me about the relationship between photography and painting in your work.

Of course, painting is important but so is photography. It has always been a balance. The plastic aspect was more related to painting. When I was composing the pictures, three elements were important: the people in the pictures, the frame, and the light. As far as the people were concerned, I talked to them a lot about the positions I wanted them to hold, so that they would be quite natural and strong. I would describe the gestures I wanted them to adopt. These were often inspired by paintings. I looked at a lot of Caravaggio, for instance. For me, he was the first photographer: he knew how to catch the dramatic instant through an incredible use of light. The importance that light has in structuring shapes is very particular to the paintings from past centuries, from Caravaggio to Delacroix. That’s why, in the first picture, *La Fenêtre*, there’s this idea of the window and the light coming in from outside.

Ritual is an important dimension of your work, rituals of masculinity, for example, in *Périphérique* and your other works: did you make a conscious decision to explore the issue?

Yes, I use a lot of male models. I think it’s connected to the question of friendship, as you said, with the people who were around me at that time. That context, this

form of masculinity shaped me. Maybe it’s a way of questioning the place of men in today’s society.

And this is also very connected to *Horse Day*, about which we’ll talk next. I just wanted to point out some elements that seem to recur in your work. An important one is the idea of research. Your work is very much predicated on it. Can you describe how you start each project, and the relationship of research to the completion of a body of work?

That depends on the situation or the context I’m in. Obviously, there are direct relationships. Often my projects are a reflection of different things that I’m reading. Reading about Frantz Fanon and his death in an American hospital inspired my leaving for the US. Fanon greatly influenced the Black Panthers. I am influenced by American culture; American culture is part of my culture. There was the question of the Western, which was fundamental. Then there’s this community in Philadelphia that I really wanted to work with. It really haunted me. Again, there were the Black Panthers—and Fanon—and music too. And suddenly everything crystalized. It’s never just about one thing—different things come together—and I said: OK, I want to go there to find the answers to my questions.

Before you went to Philadelphia, what did you think you were going to find?

Alterity, I think. I don’t like to talk a lot about Fanon, because it’s very personal for me, but I was interested in the way he was with others. When he was in Blida, Algeria, it was difficult for him to treat the sick, and he started to become interested in the culture and to understand exactly what was going on inside the country before understanding how to help. I am not saying it is the same, but I was interested in the way he tried to understand where he was. The territory I create is not about the country but about the mentality and the territory. For me, it was so interesting to go to Philadelphia and meet the people and create the project with them. Fascination certainly played its part, but I also needed to succeed in becoming part of the territory, you know what I mean? It was more organic. The first time I saw a picture of the Fletcher

Street riders, I decided to go and meet them. I was there at first for three weeks, and in the beginning I just wanted to make a movie with them, and then I realized it was not enough to go and make a movie, to document. I wanted to do something a little deeper with their cooperation.

We are slowly constructing a triangle—Algeria, France, and the US—that plays a role in your work. It’s becoming more pronounced and it’s a sort of critical approach. How do the Algerian, French, and American contexts that you work into your practice affect your thinking as an artist and your work?

I have been living in France for years, since 1983, but American culture is a big part of my life. I was born in Algeria and grew up there too and of course it had a big influence. But what really matters to me is that you can create your own territory. It is a question of rethinking things, rather than having a certain form of identity. I produce my own territory and this territory is the result of accidental events.

I am not in any way trying to suggest that your work is about these places. But there are evocations in the works that touch on questions that one might relate to these places. You yourself were talking about reading Fanon prior to going to Philadelphia, and you were talking about Fanon’s work in Blida—

Yes, he died in the US.

—among the inmates in the psychiatric hospital. And you talked about Fanon’s influence on the Black Panthers later on, and this was another important point for looking at the conditions for the alterity that you were looking for, and now there is obviously something else that connects you to Fanon, and this is France, and Fanon’s critique of colonial mentality. You brought this up and I am interested in Fanon’s role in the elaboration of the *Horse Day* project.

America really is a territory; it’s such a segregated country. In Philadelphia you can see this. The African

Americans have to be here, the Mexicans there. In France, and in Algeria too, you have segregation but it's more diffused. In the US it's very, very clear, it's very violent.

So it is a kind of territory of violence.

Exactly. In the end, I was there for a long time—eight months. I thought, I have to bring people from outside, from other areas, into this place. I have to bring a lot of people here. For example, when I made *Périphérique*, I liked the idea of bringing people from outside the neighborhood and creating the conditions for doing something together there. This is all about alterity. Fanon had this intelligence, beyond the question of colonialism. For me, this notion of alterity is more about how to share, how to exchange something, it's a part of the economy too.

***Horse Day* seems to be one of your longest projects. You have been preoccupied with this project for how many years now?**

Almost four years.

Where do you see the conclusion of *Horse Day*? Is it going to be in the presentation of this exhibition at the Barnes Foundation?

Now, I know exactly. My analysis of this project is more precise today than it was when I left for the US. It was very intense but also very difficult for me to accomplish the *Horse Day* project. It was difficult to be accepted by the Fletcher Street community, because I come from Europe. We used the same words but they didn't mean the same thing. To answer you, I may conclude the project at the Barnes with a performance.

Obviously, this project is very important in the development of your work. What fascinated you about this particular community? What made you want to work in it?

It was very subversive, absolutely unusual for me, the idea of black men riding horses. I did not know much

about the history of this phenomenon, but I felt very interested, certainly, because of my roots in France.

What was common in this ritual of transgression was the image of the cowboy, the frontier.

The first scene in my movie shows a guy talking about John Wayne. I decided to deconstruct this image too, this representation of the cowboy that we have in our mind.

So in a way, it's a critique of masculinity, because John Wayne is part of the iconography of American masculinity. Your project isn't the only subversion; there's also subversion on the part of the characters you're working with, who are using the cowboy as an emblem of a narrative of domination. You speak of segregation. Why was what you confronted in this urban context of Philadelphia so shocking? And what did you do with it?

I didn't say shocking, but it is true that the neighborhoods are really divided. You can feel that there are real rifts between areas, you can feel it physically, when you turn the corner and it goes from black to white. I think it is less like that now, but when I was there it was very much like this.

You mentioned your interest in alterity, self-alterity, working with your friends, and so on. Another notion in your work is resistance. Where does it come from and what do you aim to do with it?

I have to be very careful with this word because in France, the idea of resistance is very much associated with the French Resistance during the Second World War. I don't know if the best word for my work is "resistance." Maybe there is another word. Do you think we can find another word?

We can definitely find another word! But I want to use this particular word because of something that you explore in your work: I'd call it the liminal, the edge. Your work is often really concerned with the edge in terms of

ways of being, ways of life. In *Périphérique*, the dimension between visibility and invisibility plays with resistance—to stereotyping, marginality, depersonalization. Your work grapples with these questions in highly conceptual ways—even the project you did with La Monnaie de Paris (the Paris Mint), where the minting of the coins, the engraving of the image on the coin is itself a proposal, if you will, not only about representation but also about resistance to certain types of representation.

For me it is more about creating a state of tension, a sort of electrical resistance, if you like. For me, the clearest image of resistance would be this electrical aspect of things: how to make things visible, how to connect things and bring them into a state of tension. For example with *All-In*, which I made at La Monnaie de Paris, the aim was to bring together two contexts: that of La Monnaie, which had been offered to me, and the universe of Booba,⁴ which is part of my culture, in order to create a state of tension, a sort of new place where these two worlds can co-exist, a sort of third place that emerges from them.

In the last few years, your career has really taken off.

Not enough! [Laughter]

You have already had many exhibitions; your work is receiving a lot of attention. How do you see yourself in relation to your generation of artists? Is there such a thing as your generation of artists? Whom do you share an outlook with?

My friends are the real artists that I work with. I sometimes talk with professional artists, but it is with my close friends that I share most. I recently saw Yasin Robert, a very good friend who is a painter and teacher. We talked about this video I made for Metropolis on Arte and he said, "Mohamed, why are you so complicated when you try to talk about your work? You should just say that you're trying to create relationships, explore friendships." The Château d'Oiron asked me to do an exhibition. I proposed installing the

artworks in the houses of the inhabitants of the small village of Oiron, and I invited a few artists to be part of the project. If I'm asked the title or subject of my show, I might answer *Friends and Friendships*, as the most important thing may be to share experiences and projects with friends.

While I completely understand this idea of sharing, your work also circulates within the economy of art and I'm curious about your relationship to it.

You're right. Economy is a very important aspect of my work. When I was working on the *Périphérique* series, I didn't have any money, so unfortunately I couldn't pay the participants. For *Temps mort*, I asked an inmate to share the universe of his everyday life in prison by sending me pictures made with his mobile phone. We made a sort of contract: phone credit in exchange for his participation in the project. Since *Temps mort*, my work has always considered the issue of money. For *L'Utopie d'August Sander*, I really played with the economy of art by making small sculptures and selling them for only two euros in different flea markets. They were real, numbered pieces of art, with a certificate, and in that context I had to convince people to buy them. [Laughter.] At the same time, my gallery was also selling my works. Different contexts, different prices, different buyers/collectors.

So you work in a barter system and the production of value takes place within it, whether you're working with your friends, or with your subjects, or the public, making this economic system central to your work.

Exactly. Even with *Horse Day*, when I proposed an exchange between a few artists and the riders. The idea was to create interactions between them with the aim of creating costumes for the "tuning" event I had conceived.⁵ I asked the riders to explain what they really wanted and the artists to use their creativity. It was all about exchanges, but not financial ones.

Your work has developed a lot since you took up photography. Now you can turn to photography,

video or film; you’ve just mentioned sculpture and, of course, there’s performance too. What’s the relationship between all these ways of making a work? For you, are there distinctive links between all the different ways of showing an idea, or are they separate?

Everything is actually interconnected. When I was producing *Périphérique*, the most important moment for me was when we were playing, when we were acting out a situation: some protagonists were playing their own roles, their own day-to-day lives, but some were not. It was like a game, a kind of great performance where we created our own rules and ended up with photographs. It happened also with *Temps mort*. I was trying to share the experience of a relationship conducted through a mobile phone with someone in prison. It began with a series of photographs in 2008, then a movie in 2009, but it really started as a sort of performance, because phones are not allowed in prison. The process was the same when I made *Horse Day*. First it was a tuning event with costumes, then it became a complex project with drawings, sculptures, videos. Recently, with Claire Tancons and Christophe Chassol, I conceived a dinner within the framework of the Printemps de Septembre in Toulouse.⁶ For me, it’s very natural to combine photography, video, performance, sculpture, or even drawing.

***Horse Day* is a project that has grown very large and resulted in several “outputs”: photos, a major video, sculptures, an installation, and now you’re printing the images on car body parts. I suppose at the Barnes you will bring together this whole ensemble—as opposed to a tableau—of things that have developed over the last three years, maybe four counting 2017. Do you see *Horse Day* as the culmination, at least for now, the moment when all these different parts of your thinking have come together in a distinct, powerful, visual form?**

Yes, I think that this work crystalizes a lot of things, a lot of elements—sculptural, visual, artistic. It also talks about the question of territories; about a form of dislocation, of distortion.

And in the possible performance at the Barnes that you mentioned earlier, there might be a confrontation between the cars and the riders, the lowriders and the horse riders. In a sense you’d be bringing together two myths, the cowboy and the urban lowrider with his customized car, a sort of collision of the frontier and Compton. It’s powerful and engaging. How did you arrive at the confrontation, or the encounter, between the two?

The cowboy in a way is the representation of domination and power. The car is too, but it also represents an industry that is in crisis today. I haven’t completely resolved the idea of this performance; I’m still not completely sure I will do one. It is one of the options. I’m still processing: If I do one, do I want to use a police car or an ordinary car? I have to think about it because I want to work on different levels. Because I’m very interested in the Harlem Renaissance, I want the riders’ costumes to be the same colors as *The Crisis* magazine: black, white, red.⁷ This type of image is what I want to work with—I just have to figure out how to combine all these elements in the most significant way.

It is quite a complex tableau that you’re building. I’m interested in the formal aspect of the overall project, because you are very clear about your work’s formal specificity, the fact that you are above all an artist and you want to make things that are beautiful but also charged with meaning. Did your new way of presenting the images from *Horse Day* on car bodies come about because you were no longer interested in two-dimensional pictures and wanted to find other supports?

I won’t limit myself to one medium. For each project I develop, I want to find the right medium with respect to the context. I’m currently working on small watercolors.

I’m curious to know what you make of Richard Prince in connection with the cars, the cowboys, and so on. Did you ever think about that or did it come to you later?

I really like his work but for many reasons I think that my work is quite different from his. He was working with the image of the cowboy, but he was not working directly with the actual horseman or cowboy; he was working with the representation of the cowboy. I’m working on this representation too, but I’m working with real cowboys. The subject matter may be superficially the same, but in the end it’s very different. I was not interested in doing research on what you might see in a hypothetical American museum of African American riders. I wanted to work with real African American cowboys and not in a museum archive. I wanted to understand how the cowboys in Philadelphia ride in the city. It’s a totally different approach to Prince’s.

What was so different about the cowboy in the city?

In Richard Prince’s images, you have this horizon and the possibility of seeing far into the distance. There’s a real difference in our approaches. It’s a question of vision. When you are in the city, your vision is completely different because the space is completely different. In the city, you have cuts, interrupted vistas—it’s all about fragmentation. It’s the same with cars. When you’re driving and you look through the window, you get distorted images.

I just want to return to the point of analysis that often occurs in your work. I am thinking especially about *Shoplifters*. It’s a work involving a found situation. You didn’t take a documentary approach to it, because you’re not interested in that, even though some of your works suggest it. Can you talk about your work in relation to documentary style?

There is always a social context, I don’t deny that. I’m very concerned with it, but it isn’t the main subject of the work. You were talking about *Shoplifters*. When you see this series, you see people who stole things from a shop. But when I look at those pictures, I see the photographer. The images are not documents to me. I mean, I try to understand and to reveal the relationship between the thieves and the shop owner.

I’m trying to show the system of power that is written into the images.

In fact, it’s quite evident in your work, which is always about rereading the context, not reproducing it—attempting to render it more intelligible through acts of reading, not acts of reproduction.

For example, in *Temps mort* I use documents, but the movie I present is not a documentary. It’s the same with *L’Utopie d’August Sander*. I make use of real situations, real documents, to create something else. It’s more about assembling and articulating various elements in order to build a new sentence, making new stories using objects, words, documents.

I think your distinction between the document and the documentary is clear. The document helps you build your own narrative rather than simply capturing and showing a pre-existing one. So the transformation of the document into a story is always important. You’re conscious of the transformation that occurs when you put a work before the public. You also talk about your responsibility as an artist, not as being someone who knows what is expected but instead transforming your relationship with the viewer and making the viewer experience a point of view that is not predetermined, pre-scripted.

For each project, I create a sort of protocol. Within each, you have different types of documents that produce meanings by themselves. All these protocols suggest different ways, different possible scenarios. And the whole process, all the experiences that go toward accomplishing the work, are important to me, as important as the work itself. The experience of the space or place where the project is set is crucial. When I made *Horse Day*, I decided to live in the Fletcher Street community. The ten-minute walk each day from the house to the stable was an interesting way to discover exactly how the city works, the relationship between the different neighborhoods—that’s why I was talking about fragmentation, segregation. I really felt it. It was important to spend time with the people there and to

understand their mentality. I saw how the riders walked in the street, how the space is organized. I wanted to go deeper and understand the social conditions of the riders, how people live, and how they view each other. It was really important to understand their everyday life. Rhythm matters a lot here. We have not talked much about it. But it is crucial to feel the vibration of the city.

I'd like to come back to the relationship between this neighborhood and Philadelphia as a city. This sense of separation, a sense of utopia, if you will, of this community within what is obviously a very charged, tough American context. How did you develop your relationships with the people there?

It was not easy. I was good friends with some of them, but not all.

You were a stranger.

Definitely, and you remain a stranger. I have good friends now. Individuality is very powerful in the US. It's very difficult to integrate yourself into the community and I think it has something to do with the economic context. You have no idea: the first thing you say to yourself when you wake up in this area of Philadelphia is, "How am I going to get paid tonight?" That's the rhythm. That's why I gave the project the title *Hustling*, when I presented it at galerie kamel mennour. It is such a frightening experience when you wake up in the morning and you don't know how much money you're going to have at the end of the day.

Well, *Horse Day* is obviously an incredibly rich project that brings up so many questions of power, of resistance, ideas about agency, but also the relationship between nature and culture, the rural and the urban. It's a formidable diagnosis of power relations in American culture and American history, and you are drawing from many historical precedents: Fanon, rap music, the Harlem Renaissance, and so on. Where do you situate yourself inside this very big picture that you are creating?

That is the hardest and the most complicated question. I try to make comparisons, create confrontations and tensions. I take different elements and I combine them in order to create other possibilities, other ways of thinking. This territory under construction is where I place myself.

1. The *Périphérique* is the limited-access highway that encircles Paris. It is the boundary between the city and its suburbs.
2. Although suburbs in France, like those in other countries, vary socio-economically, the term "banlieue" is increasingly associated with low-income housing projects and poor immigrants.
3. Jamal Shabazz, *Back in the Days* (New York: Powerhouse Books, 2001).
4. Booba [Elie Yaffa] is a French rapper.
5. The artist conceived horse tuning as analogous to customizing a car's engine or appearance.
6. Conceived by Mohamed Bourouissa and arranged by composer Christophe Chassol under the artistic direction of curator Claire Tancons, this "meal-performance" mixed the food cultures of Toulouse to outline a new culinary imaginary. The meal and accompanying music established a space of civility and put into practice the notion of contemporary civic ritual.
7. *The Crisis*, the magazine of the NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), was founded in 1910 by W. E. B. Du Bois, noted American sociologist, historian, and civil rights activist.

Okwui Enwezor is director of Haus der Kunst, Munich. Among many international exhibitions he has organized are the 56th Venice Biennale (2015) and documenta 11 in Kassel (2002). Recently, he was an organizer of the exhibition *Postwar—Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965* (2016). Enwezor was dean of academic affairs and senior vice president at San Francisco Art Institute from 2005 to 2009. His other academic posts include two at New York University, where he was Kirk Varnedoe Visiting Professor at the Institute of Fine Arts (2012) and Global Distinguished Professor in the Department of Art History (2013).

HORSE TUNING EXPO

JULY 13th , 2014

4:00-sundown

fletcher street stables

OBSTACLE COURSE

FREESTYLE ROUND

COSTUMES

PONY TAG

*** DRINKS, SNACKS,
BBQ, MUSIC(BLOCK PARTY)**

**2626 Fletcher St.
(Btwn Susquehanna and Dauphin St)**



facebook: [www.facebook.com / HORSETUNINGEXPO](http://www.facebook.com/HORSETUNINGEXPO)
MORE INFO : horsetuningexpo@gmail.com

CONVERSATION

Okwui Enwezor : Mohamed, j’ai pensé que nous devrions commencer par vos débuts et par les diverses orientations artistiques que vous avez prises depuis une dizaine d’années.

Mohamed Bourouissa : Ma première série connue de photographies est *Périphérique* (2005-2008)¹, mais j’aimerais mentionner un travail que j’ai fait avant cela à Châtelet-Les Halles, entre 2003 et 2005. C’était un lieu tellement particulier à Paris, où se retrouvaient beaucoup de jeunes des banlieues habillés en Lacoste². C’était une marque très populaire dans les quartiers, même si, à l’origine, c’était les gens aisés qui achetaient ces vêtements. Il est intéressant de voir comment les jeunes des banlieues les ont adoptés et utilisés pour définir leur identité. *Nous sommes Halles* (2003-2005) a été mon premier travail photographique. C’est vraiment là que tout a commencé pour moi : j’ai pris la décision de faire de la photographie et de faire de mon appareil photo mon principal outil de travail.

Ensuite, j’ai commencé *Périphérique*, qui a été un projet plus complexe. Je concevais des scènes et je les composais comme des tableaux à l’aide d’amis mais aussi de gens que je rencontrais dans différents quartiers spécialement pour ce projet.

Avant votre travail sur Châtelet-Les Halles, qu’avez-vous fait comme école ? Qu’avez-vous étudié ?

J’ai étudié la peinture, notamment à la Sorbonne entre 1998 et 2003. Je dessinais, je peignais et je faisais beaucoup de graffitis dans les rues. Mais c’est surtout la

peinture qui m’intéressait : je peignais des autoportraits et des portraits d’amis. Un jour, j’ai déménagé, et j’ai laissé beaucoup de tableaux derrière moi ; certains ont fini dans la benne à ordures.

Vous les avez délibérément abandonnés ?

Tout à fait.

Il est intéressant de voir que la nouvelle orientation que prend votre travail a un lien avec le fait que vous disiez au revoir à la peinture. Comment cela s’est-il produit ? Avez-vous consciemment décidé d’abandonner vos tableaux, d’effacer ce passé ?

Je pense que j’ai pris cette décision en voyant le travail de Jamel Shabazz, un photographe des années 1980. On lui doit ce beau livre qui s’appelle *Back in the Days*³. À l’époque, je peignais beaucoup, mais j’ai découvert une telle humanité dans ses photos qui représentent des gens de sa communauté. Je me suis dit : je veux faire exactement la même chose en France. Je veux représenter des gens comme moi, les voir en photo. Il y a vingt ans, en France, il n’y avait pas beaucoup d’images d’Algériens ou de Noirs dans les livres, ou s’il y en avait, elles étaient plutôt de nature sociologique ou ethnographique. On ne cherchait pas à représenter leur essence. Et pour moi, la photographie était un moyen plus direct d’y accéder que la peinture. Elle avait plus d’impact.

Cela montre clairement que le point de départ de votre travail est, en quelque sorte, une critique de la représentation de l’autre. Le rôle que jouent

les images dans les canaux de diffusion, où, en un sens, l’absence et la présence de l’autre sont définies par l’appareil, et notamment par l’appareil de la force institutionnelle, qu’il s’agisse des médias ou des pouvoirs publics. Et c’est ce qui vous a conduit à travailler à Châtelet-Les Halles ?

Exactement. C’était une sorte de critique de la non-visibilité – ou peut-être d’une visibilité péjorative – qui m’a poussé à prendre position.

Parlez nous un peu de ce premier projet, qui semble vous avoir conduit tout naturellement à *Périphérique*.

Venant de la banlieue parisienne, je m’intéressais au sujet, mais un autre facteur a été l’amitié. J’avais envie de représenter les gens que j’aime, les gens de mon entourage, et de proposer une autre image d’eux, de l’intérieur, pour donner une autre idée des banlieues. Dans *Nous sommes Halles* ou dans *Périphérique*, j’avais cette même idée de créer des images et, en même temps, de jouer avec elles. Je voulais représenter mes amis tels que je les voyais et non pas tel que le monde nous voyait. Dans la série *Périphérique*, je voulais créer des formes picturales et bien sûr il y avait une implication politique. C’est très simple : je voulais faire quelque chose de très beau et de bien composé, comme les tableaux que j’avais étudiés. Je voulais montrer la beauté que je voyais autour de moi, et atteindre ce niveau esthétique était une sorte d’engagement en soi. Pour moi, la beauté peut être politique.

Nous reviendrons sur la politique de l’image, qui fait tellement partie de la complexité de votre travail. Mais vous venez de toucher du doigt quelque chose d’important, à savoir que l’on est d’abord face à une représentation de l’amitié. C’est donc une tentative d’humanisation de vos amis en tant que sujets sociaux, en même temps qu’une représentation de l’amitié, *Périphérique* est une analyse des conditions sociales dans lesquelles vos sujets sont enracinés. Ce qui nous amène à la dimension politique, parce qu’ici, nous sommes pris dans la politique de la représentation et celle de la subjectivité. Parlez-nous un peu de la relation entre ces deux aspects – la subjectivité de vos amis et la politique de la représentation –

qui a naturellement conduit à utiliser un format que l’on peut trouver très classique, celui du « tableau vivant ».

Quand je parle d’amitié, c’est plutôt pour dire que nous partagions une certaine vision du monde. Nous étions de la banlieue, ce qui veut dire que nous étions « en dehors ». Grâce à cette amitié et à cette pensée partagée, nous pouvions nous situer par rapport au monde : dehors *vs* dedans, extérieur *vs* intérieur. À l’époque, en 1995-1997, il y avait la périphérie et le centre. Aujourd’hui, les choses me paraissent plus complexes : la périphérie peut être le centre de là où vous êtes. Il y a des centres partout. Cette pensée partagée nous a permis de voir le monde à travers nos propres yeux. Une telle affirmation a naturellement une dimension politique. Notre vision périphérique nous obligeait à analyser les choses autrement. Comment voir le monde ? À travers quel prisme ? C’étaient nos préoccupations. Tout dépend de ce que vous entendez par « conditions sociales ». Il y a les conditions liées au fait de vivre dans un logement social ou dans un certain quartier. Ces conditions produisent des formes de pensée qui, pour moi, sont plus intéressantes que les conditions de vie elles-mêmes.

Le problème est peut-être que le titre du projet – *Périphérique* – est à double sens. D’une part, le mot représente un lieu, un territoire, d’autre part, il représente un monde imaginaire, un territoire d’exclusion, un territoire de la marginalité, etc. Certaines de ces conditions sociales sont donc déjà inscrites dans votre analyse, d’autant que vous vous êtes fait connaître avec ce travail à une époque où la banlieue était très médiatisée. Les émeutes faisaient la une de la presse. Autrement dit, vous aviez déjà conscience de la dimension sociale du « périphérique », qui est à la fois un lieu physique et un non-lieu, un espace mental, une psycho-géographie de ce groupe d’habitants et de leur rapport à l’ensemble. Est-ce ainsi que vous avez pensé votre travail ?

J’ai fait *Nous sommes Halles* à Châtelet-Les Halles, dans la rue. Ensuite, je me suis inscrit à l’École nationale supérieure des Arts Décoratifs à Paris et j’ai décidé d’amener des amis dans le studio et de les prendre en photo avec pour fond un mur blanc. J’ai d’abord

fait des portraits très simples, et peu à peu j’ai pris conscience – nous avons pris conscience – de la tension qui existait entre être vu et être regardé. Ces amis ont commencé à m’inviter dans les banlieues où ils vivaient. Je me souviens exactement à quel moment la série *Périphérique* a pris forme. En 2005 il y a eu les émeutes et j’ai fait une première photo que j’ai appelée *La Fenêtre*. Je voulais exprimer la tension que je sentais entre un État et une population d’origine maghrébine et africaine, entre le gouvernement et cette communauté. Sur l’image, on voit deux types portant des tatouages dans le dos qui se regardent. C’est la première fois que j’ai essayé de capter en photo la tension entre le contexte dans lequel nous étions, qui était une réalité, et un point de vue artistique.

Diriez-vous que c’est votre première photo réussie, parce qu’elle réunit ces différents aspects ?

La « réussite » est dans l’ensemble de la série, pas dans cette photo en particulier. Après *La Fenêtre*, j’ai travaillé sur beaucoup d’autres compositions. Je m’intéressais à la création de tableaux vivants.

Je comprends, mais je me pose la question de la spécificité de la représentation que vous construisez dans cette image, parce que la qualité visuelle est très importante pour vous ; c’est elle qui communique et transmet le sens. J’aimerais revenir sur la question de la nature artistique de l’œuvre, car vous développez une certaine idée de l’artiste et de sa relation à l’image, et vous parlez d’un tableau vivant. En quoi le tableau vous permet-il d’explorer ces sujets ?

Je voulais créer un langage, créer une tension dans l’image. C’était lié aux émeutes. C’était pour moi le moyen de comprendre ce qu’elles voulaient dire. Cela faisait partie du langage que j’utilisais. Je voulais l’introduire dans une autre dimension esthétique. Pour moi, cette dimension, cette beauté, peut être totalement subversive. J’avais envie de construire de très belles images pour ne pas faire de la photo documentaire. Je voulais reconstituer ou repenser les images, et pas seulement faire des photos de scènes de la vie réelle.

Autrement dit, vous inscrivez très clairement votre travail dans la tradition de la création d’images de sujets historiques, et vous vouliez donner vie à vos sujets, les rendre visibles.

Exactement, il y a cette volonté d’intégration. Comme je l’ai dit, j’ai étudié l’histoire de l’art à la Sorbonne, où j’ai suivi de nombreux cours sur la peinture. La Renaissance m’intéressait beaucoup et la peinture d’histoire me fascinait. Un jour, j’ai pris conscience que je voulais mettre « mes gens » et les sujets qui me concernaient au même niveau que les sujets et les personnages de la grande peinture du passé. Je voulais les élever au même niveau. C’était une idée simple, mais elle avait beaucoup d’importance pour moi.

J’aime bien la façon dont vous jouez avec les symboles dans *Périphérique*. L’un d’eux, très présent, est le drapeau tricolore, dans *La République*. Les scènes semblent fabriquées plutôt que trouvées. Dans votre travail, il y a souvent une grande part de chorégraphie, de planification. Il y a beaucoup de mise en scène dans vos compositions, comme si vous étiez en train de construire un tableau dans un atelier, alors même que vous travaillez surtout dehors. Avez-vous abordé ce travail à la façon d’un peintre ?

Je crois.

Ou d’un réalisateur ?

Non, plus comme un peintre. Je faisais beaucoup de croquis avant de prendre les photos. Je dessinais le lieu, les gens. Pour moi, le lien est plutôt avec la peinture.

Parlez-moi de ce lien entre la photographie et la peinture dans ce que vous faites.

La peinture est importante, bien sûr, mais la photographie aussi. Il y a toujours eu un équilibre. L’aspect plastique est plus lié à la peinture. Quand je composais les images, trois éléments étaient importants : les gens dans l’image, le cadrage et la lumière. En ce qui concerne les gens, je leur parlais beaucoup des positions que je voulais leur faire prendre, pour qu’ils

soient complètement naturels. Je décrivais les gestes que je voulais qu’ils adoptent, des gestes souvent inspirés de tableaux. J’ai regardé beaucoup de Caravage, par exemple. Pour moi, il a été le premier photographe : il savait saisir l’instant dramatique par une utilisation incroyable de la lumière. L’importance de la lumière dans la structuration des formes est une caractéristique de la peinture des siècles passés, de Caravage à Delacroix. C’est pourquoi, dans la première image, *La Fenêtre*, il y a cette idée de la fenêtre et de la lumière qui vient de l’extérieur.

Le rituel est une dimension importante de votre travail, les rituels de la masculinité, par exemple, dans *Périphérique* et dans vos autres œuvres : avez-vous consciemment décidé d’explorer ce sujet ?

Oui, je travaille beaucoup avec des modèles masculins. C’est lié, je pense, à la question de l’amitié, comme vous l’avez dit, aux personnes qui étaient autour de moi à l’époque. C’est ce contexte, cette forme de masculinité qui m’a façonné. C’est peut-être un moyen de remettre en question la place des hommes dans la société d’aujourd’hui.

Et c’est aussi très lié à *Horse Day*, dont nous allons parler par la suite. Je voulais seulement pointer quelques éléments qui me semblent récurrents dans vos œuvres. L’idée de recherche est importante, elle est un fondement de votre travail. Pouvez-vous nous dire comment vous commencez chaque projet, et la relation qui s’établit entre la recherche préalable et l’œuvre achevée ?

Cela dépend de la situation ou du contexte dans lequel je me trouve. Parfois, la relation est directe. Souvent, mes projets sont le reflet de choses que je lis. Lire sur Frantz Fanon et sur sa mort dans un hôpital américain m’a incité à partir pour les États-Unis. Fanon a beaucoup influencé les Black Panthers. Je suis influencé par la culture américaine ; elle fait partie de ma culture. Il y avait la question de l’Occident, qui était fondamentale. Ensuite, il y avait cette communauté à Philadelphie avec laquelle je voulais absolument travailler ; cela me hantait vraiment. Là aussi, il y avait les Black Panthers

– et Fanon – et la musique. Et subitement, tout s’est cristallisé. Ce n’est jamais une seule chose, c’est une rencontre de plusieurs choses, et je me suis dis : OK, je veux aller là-bas pour trouver des réponses à mes questions.

Avant d’aller à Philadelphie, qu’est-ce que vous pensiez y trouver ?

L’altérité, je crois. Je n’aime pas beaucoup parler de Fanon, parce que c’est une question très personnelle, mais je m’intéressais à sa façon d’être avec les autres. Quand il était à Blida, en Algérie, il avait du mal à soigner les malades, et il a commencé à s’intéresser à la culture et à comprendre exactement ce qui se passait dans le pays avant de comprendre comment il pouvait aider. Je ne dis pas que c’est la même chose, mais je me suis intéressé à la façon dont il a essayé de comprendre le lieu où il était. Le territoire que je crée ne concerne pas le pays, mais la mentalité et le territoire au sens sociologique. Pour moi, c’était très intéressant d’aller à Philadelphie, d’y rencontrer des gens et de créer le projet avec eux. Il y avait certes une grande part de fascination, mais il fallait aussi arriver à faire partie du territoire, vous voyez ce que je veux dire ? C’était plus organique. La première fois que j’ai vu une photo des cavaliers de Fletcher Street, j’ai décidé d’aller les rencontrer. Au début, j’étais là pour trois semaines, juste pour faire un film avec eux, et puis je me suis rendu compte que ça ne suffisait pas de tourner un film, de documenter une réalité. Je voulais faire quelque chose de plus profond avec leur concours.

Nous construisons progressivement un triangle – l’Algérie, la France et les États-Unis – qui occupe une grande place dans votre travail, qui y joue un rôle de plus en plus marqué, à la façon d’une approche critique. Comment les contextes algérien, français et américain dans ou avec lesquels vous travaillez influent-ils sur votre pensée et votre production artistique ?

Je vis en France depuis des années, depuis 1983 en fait, mais la culture américaine occupe une grande place dans ma vie. Je suis né en Algérie et j’y ai grandi ; le pays m’a donc, là aussi, beaucoup influencé, mais ce qui compte vraiment pour moi, c’est de pouvoir créer

mon propre territoire. La question n’est pas d’avoir telle ou telle identité mais plutôt de repenser les choses. Je produis mon propre territoire, qui est le résultat d’événements accidentels.

Je ne cherche nullement à dire que votre travail porte sur ces différents lieux, mais il y a dans ce que vous faites des évocations qui touchent à des questions que l’on pourrait relier à ces lieux. Vous parliez vous-même de la lecture de Fanon avant de partir pour Philadelphie, et de ce qu’a fait Fanon à Blida...

Oui, il est mort aux États-Unis.

... avec les patients de l’hôpital psychiatrique. Et vous avez parlé de l’influence de Fanon, plus tard, sur les Black Panthers ; c’était une autre façon importante d’aborder les conditions de l’altérité que vous recherchiez, et il y a évidemment autre chose qui vous rattache à Fanon : c’est la France, et la critique que fait Fanon de la mentalité coloniale. Vous avez mentionné cela, et je m’intéresse au rôle qu’a pu jouer Fanon dans l’élaboration du projet *Horse Day*.

L’Amérique est vraiment un territoire, c’est un pays de ségrégation. On le voit à Philadelphie : les Afro-Américains doivent être ici, les Mexicains là. En France et en Algérie aussi, vous avez de la ségrégation mais elle est plus diffuse. Aux États-Unis, c’est très, très clair, c’est très violent.

C’est donc une sorte de territoire de la violence.

Exactement. En fin de compte, j’y suis resté longtemps – huit mois. J’ai pensé qu’il fallait amener des gens de l’extérieur, d’autres quartiers. Faire venir plein de gens. Quand j’ai fait *Périphérique*, par exemple, j’ai aimé faire venir des personnes extérieures aux banlieues et créer les conditions pour faire quelque chose ensemble dans la banlieue. Ça a voir avec l’altérité. Fanon avait cette intelligence, au-delà de la question du colonialisme. Pour moi, la notion d’altérité porte davantage sur la façon de partager, sur la manière d’échanger quelque chose ; ça fait aussi partie de l’économie.

***Horse Day* semble être l’un de vos projets les plus longs. Pendant combien d’années vous a-t-il occupé ?**

Presque quatre ans.

Où situez-vous l’aboutissement de *Horse Day* ? Est-ce que ce sera dans la présentation de cette exposition à la Barnes Foundation ?

Maintenant, je sais exactement. Mon analyse du projet est plus claire aujourd’hui que lorsque je suis parti pour les États-Unis. *Horse Day* a été un projet très intense mais aussi très difficile pour moi. J’ai eu du mal à me faire accepter par la communauté de Fletcher Street, parce que je venais d’Europe. Nous utilisons les mêmes mots, mais ils ne voulaient pas dire la même chose. Pour vous répondre, le projet pourrait trouver sa conclusion à la Barnes avec une performance.

De toute évidence, ce projet a été très important dans l’évolution de votre œuvre. Qu’est-ce qui vous a fasciné dans cette communauté en particulier ? Qu’est-ce qui vous a incité à y travailler ?

L’idée des Noirs à cheval était très subversive, absolument inhabituelle pour moi. Je ne connaissais pas bien l’histoire de ce phénomène, mais elle m’a beaucoup intéressé, certainement à cause de mes racines en France.

Ce qu’il y a de commun dans ce rituel de la transgression, c’est l’image du cow-boy, de la *frontier*.

La première scène d’*Horse Day* montre un type qui parle de John Wayne. J’ai décidé de déconstruire cette image aussi, cette représentation du cow-boy que nous avons dans la tête.

En un sens, donc, c’est une critique de la masculinité, parce que John Wayne fait partie de l’iconographie de la masculinité américaine. Ce n’est pas la seule subversion dans votre projet ; il y a aussi ces personnages qui se servent du cow-boy comme d’un emblème d’un récit de

domination. Vous parlez de ségrégation. Qu’y a-t-il de si choquant dans le contexte urbain de Philadelphie auquel vous êtes confronté ? Et qu’en avez-vous fait ?

Je n’ai pas dit que c’était choquant, mais il est vrai que ces quartiers sont très divisés. Vous sentez de vraies fractures sociales, vous les ressentez physiquement ; quand vous passez le coin de la rue, vous passez du noir au blanc. Je pense que ce n’est pas aussi marqué aujourd’hui, mais quand j’y étais, c’était vraiment ça.

Vous avez mentionné votre intérêt pour l’altérité, l’auto-altérité, le travail avec vos amis, etc. Une autre notion qui apparaît dans ce que faites est la résistance. D’où vient-elle et qu’entendez-vous en faire ?

Je dois faire très attention à ce mot, parce qu’en France, l’idée de résistance est associée à la Résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale. Je ne sais pas si c’est le meilleur mot pour qualifier mon travail. Peut-être faudrait-il trouver autre chose. Qu’en pensez-vous ?

On peut certainement trouver un autre mot, mais je veux utiliser ce mot en particulier à cause d’une notion que vous explorez dans votre travail : le seuil, la bordure, la dimension que j’appellerais liminale. Vous semblez souvent préoccupé par cette notion dans les modes d’être, les modes de vie. Dans *Périphérique*, la dimension entre visibilité et invisibilité joue avec l’idée de résistance : résistance aux stéréotypes, à la marginalité, à la dépersonnalisation. Vous abordez ces questions de façon très conceptuelle. Même dans le projet que vous avez fait avec La Monnaie de Paris, la gravure de l’image sur la pièce est en soi une sorte de proposition sur la représentation mais aussi une résistance à certains types de représentation.

Je cherche plutôt à créer un état de tension, une sorte de résistance électrique, si vous voulez. Pour moi, l’image la plus claire de la résistance serait liée à cet aspect électrique : comment rendre les choses visibles, comment raccorder les choses entre elles et les mettre en état de tension. Avec *All-In*, par exemple, que j’ai

fait à La Monnaie de Paris, l’objectif était de réunir deux contextes : celui de La Monnaie qui m’avait été proposé, et l’univers de Booba⁴, qui fait partie de ma culture, afin de créer un état de tension, une sorte de nouveau lieu où ces deux mondes peuvent coexister et susciter l’émergence d’un troisième lieu.

Depuis quelques années, votre carrière a vraiment décollé.

Pas assez ! [*Rires*]

On vous a consacré de nombreuses expositions ; on s’intéresse beaucoup à ce que vous faites. Comment vous situez-vous parmi les artistes de votre génération, si tant est qu’il y ait une telle génération d’artistes ? De qui vous sentez-vous proche ?

Les artistes avec lesquels je travaille vraiment sont mes amis. Il m’arrive de discuter avec d’autres artistes, mais je partage surtout avec mes proches. Par exemple, j’ai vu récemment Yasin Robert, un très bon ami, qui est peintre et enseignant. Nous avons parlé de cette vidéo que j’ai faite pour l’émission Metropolis sur Arte, et il m’a dit : « Mohamed, pourquoi es-tu si compliqué quand tu essaies de parler de ton travail ? Tu devrais dire tout simplement que tu cherches à créer des relations, à explorer des amitiés. » Effectivement, le Château d’Oiron m’a demandé de faire une exposition. J’ai proposé d’installer les œuvres chez les habitants du petit village d’Oiron, et j’ai invité quelques artistes à participer au projet. Si quelqu’un me demande le titre ou le sujet de l’exposition, je pourrais dire *Amis et Amitiés*, car, après tout, la chose la plus importante est peut-être de partager des expériences et des projets avec des amis.

Je comprends parfaitement cette idée de partage, mais votre travail circule aussi dans l’économie de l’art, et j’aimerais savoir quel genre de relation vous entretenez avec elle.

Vous avez raison. L’économie est un aspect très important. Quand je travaillais sur la série *Périphérique*, je n’avais pas de budget, et je ne pouvais malheureusement pas payer les participants. Pour *Temps mort*, j’ai demandé

à un détenu de partager l’univers de sa vie quotidienne au sein de la prison en m’envoyant des photos qu’il prenait avec son portable. Nous avons établi une sorte de contrat : crédit téléphonique en échange de sa participation au projet. Depuis *Temps mort*, j’ai toujours pris en compte la question de l’argent. Pour *L’Utopie d’August Sander*, j’ai vraiment joué avec l’économie de l’art en fabricant de petites sculptures et en les vendant pour deux euros seulement sur des marchés aux puces. C’étaient de véritables œuvres d’art numérotées, assorties d’un certificat, et je devais convaincre les gens de les acheter [*Rires*]. Pendant ce temps, ma galerie vendait aussi mes œuvres : contextes différents, prix différents, acheteurs/collectionneurs différents.

Ainsi, vous pratiquez un système de troc à l’intérieur duquel s’opère la production de valeur, que vous travailliez avec vos amis, vos sujets ou votre public. Autrement dit, ce système économique occupe une place centrale dans votre travail.

Exactement. C’était le cas aussi avec *Horse Day*, quand j’ai proposé un échange entre quelques artistes et les cavaliers. L’idée était de créer des interactions entre les uns et les autres pour pouvoir créer des costumes pour l’événement de « tuning » que j’avais imaginé⁵. J’ai demandé aux cavaliers d’expliquer ce qu’ils voulaient vraiment, et aux artistes de faire appel à leur créativité. C’étaient des échanges, mais ils n’étaient pas d’ordre financier.

Votre travail a beaucoup évolué depuis que vous avez commencé à pratiquer la photographie. Maintenant, il englobe la photo, la vidéo ou le film ; vous venez de mentionner la sculpture et, bien sûr, il y a aussi les performances. Quelle est la relation entre ces différents modes de création ? Pour vous, les différentes manières d’exposer une idée ont-elles des liens entre elles ou sont-elles séparées ?

En fait, tout est interconnecté. Quand je produisais *Périphérique*, le moment le plus important pour moi était celui où l’on jouait, où l’on créait une situation : certains protagonistes jouaient leur propre rôle, celui de leur vie quotidienne, d’autres pas. C’était comme

un jeu, une sorte de grande performance dans laquelle nous avons créé nos propres règles, et nous avons fini par prendre des photos. Il en a été de même avec *Temps mort*. J’essayais de partager l’expérience d’une relation établie à l’aide d’un téléphone mobile avec un détenu dans une prison. Ça a commencé par une série de photos en 2008, puis une vidéo en 2009, mais ça a vraiment débuté par une forme de performance, parce que les téléphones ne sont pas autorisés en prison. Le processus a été le même pour *Horse Day*. D’abord ça a été un événement de tuning en costume, puis c’est devenu un projet complexe avec des dessins, des sculptures et des vidéos. Ou récemment, j’ai imaginé avec Claire Tancons et Christophe Chassol un déjeuner dans le cadre du Printemps de Septembre à Toulouse⁶. Pour moi, c’est très naturel de combiner la photographie, le cinéma, la performance, la sculpture ou encore le dessin.

Le projet *Horse Day* a pris beaucoup d’ampleur et a débouché sur plusieurs « productions » : des photos, une vidéo majeure, des sculptures, une installation, et maintenant vous tirez les images sur des éléments de carrosseries de voiture. Je suppose qu’à la Barnes Foundation, vous réunirez tout ce qui s’est développé au cours des trois dernières années, peut-être même quatre si l’on compte 2017. Voyez-vous *Horse Day* comme l’aboutissement, du moins pour le moment, de ces différentes parties de votre pensée, qui prend désormais forme de façon puissante, claire, visuelle ?

Oui, je pense que ce travail cristallise beaucoup de choses, beaucoup d’éléments sculpturaux, visuels, artistiques. Il renvoie aussi à la question des territoires, à une forme de dislocation, de distorsion.

Et dans l’éventuelle performance à la Barnes que vous avez mentionnée tout à l’heure, il pourrait y avoir une confrontation entre les voitures et les cavaliers, entre les *lowriders* et les *riders*. En un sens, vous rapprocheriez deux mythes, le cow-boy et le *lowrider* urbain avec sa voiture customisée, une sorte de collision de la *frontier* et de Compton. C’est fort et très séduisant. Comment êtes-vous arrivé à cette confrontation, ou à cette rencontre ?

Le cow-boy est, en un sens, une représentation de la domination et du pouvoir. La voiture l’est aussi, mais elle représente par ailleurs une industrie qui est en crise aujourd’hui. Je n’ai pas complètement réglé les détails de cette performance, et je ne suis pas encore certain qu’elle aura lieu. C’est l’une des options que j’envisage. Et si elle a lieu, est-ce que je veux utiliser une voiture de police ou une voiture ordinaire ? Il faut que j’y réfléchisse parce que j’ai envie de me situer à différents niveaux. Parce que je m’intéresse beaucoup à la Renaissance de Harlem, je voudrais que les costumes des cavaliers aient les couleurs du magazine *The Crisis* : noir, blanc, rouge⁷. C’est sur ce type d’image que je veux travailler ; il me faut juste trouver comment combiner tous ces éléments de la manière la plus signifiante possible.

Vous construisez aussi un tableau très complexe, et je m’intéresse à l’aspect formel de tout ce projet, parce que vous êtes très clair sur la spécificité formelle de votre travail, sur le fait que vous êtes avant tout un artiste et que vous voulez faire des choses qui soient à la fois belles et chargées de sens. Votre nouvelle manière de présenter des images de *Horse Day* sur des carrosseries vous est-elle venue parce que vous ne vous intéressiez plus aux images en deux dimensions et que vous avez voulu trouver d’autres supports ?

Je ne veux pas me limiter à un seul médium. Pour chaque projet, je veux trouver le bon médium par rapport au contexte. Je travaille actuellement sur de petites aquarelles.

Je suis curieux de savoir ce que vous allez faire de Richard Prince par rapport aux voitures, aux cow-boys, etc. Avez-vous réfléchi à cela avant ou est-ce que ça vous est venu plus tard ?

J’aime beaucoup ce qu’il fait, mais je pense que, pour de multiples raisons, mon travail est très différent du sien. Il a travaillé sur l’image du cow-boy, et pas directement sur le cavalier ou le cow-boy. Je travaille sur la représentation du cow-boy, mais avec de vrais cow-boys. En surface, le sujet peut paraître identique mais, fondamentalement, il est très différent. Je ne voulais pas faire des recherches sur ce que l’on pourrait

voir dans un hypothétique musée américain sur les cavaliers afro-américains. Je voulais travailler avec de vrais cow-boys afro-américains, et non sur les archives d’un musée. Je voulais comprendre comment les cow-boys de Philadelphie montent dans la ville. C’est une approche totalement différente de celle de Prince.

Qu’y avait-il de si différent dans le cow-boy urbain ?

Dans les images de Richard Prince, vous avez cet horizon et la possibilité de voir au loin. Il y a une vraie différence entre nos deux approches ; c’est une question de vision. Quand vous êtes dans une ville, votre vision est complètement différente parce que l’espace est totalement différent. Dans la ville, votre point de vue est coupé, interrompu, fragmenté. Il en est de même pour les voitures : quand vous conduisez et que vous regardez dehors, les images sont déformées.

Je voudrais juste revenir à la question de l’analyse, souvent présente dans votre travail. Je pense surtout à *Shoplifters*, qui part d’une situation trouvée. Vous n’avez pas adopté l’approche documentaire, parce que cela ne vous intéresse pas, même si certaines de vos œuvres peuvent le laisser penser. Pouvez-vous nous parler de votre travail par rapport au style documentaire ?

Il y a toujours un contexte social, je ne le nie pas. Je m’en soucie, mais ce n’est pas le sujet principal de mon travail. Vous avez parlé de *Shoplifters*. Dans cette série, vous voyez des individus qui ont volé des articles dans un magasin. Mais quand moi je regarde ces photos, je vois la personne qui a pris les photos. Pour moi, les images ne sont pas des documents. J’essaie plutôt de comprendre et de mettre au jour la relation entre les voleurs et le propriétaire du magasin. J’essaie de montrer le système de pouvoir qui est inscrit dans les images.

C’est en effet très clair, et c’est pourquoi je voulais poser la question. Votre travail est toujours une relecture du contexte et non sa reproduction ; vous cherchez à le rendre plus intelligible et non pas à le reproduire.

Par exemple, dans *Temps mort* j'utilise des documents, mais la vidéo que je présente n'est pas un documentaire. Il en est de même pour *L'Utopie d'August Sander*. Je mers de situations réelles, de documents réels, pour créer autre chose. L'idée est plutôt d'assembler et d'articuler divers éléments pour construire une nouvelle phrase et créer de nouvelles histoires à partir d'objets, de mots et de documents.

Je pense que la distinction que vous faites entre le document et le documentaire est nette. Le document vous aide à construire un récit personnel plutôt qu'à montrer un récit préexistant. La transformation du document en récit est donc toujours importante. Vous êtes conscient de la transformation qui se produit lorsque vous présentez un travail au public. Vous parlez aussi de votre responsabilité en tant qu'artiste : l'artiste n'est pas quelqu'un qui sait ce que l'on attend de lui, mais quelqu'un qui transforme sa relation au spectateur et lui fait découvrir un point de vue qui n'est pas prédéterminé ou pré-scénarisé.

Pour chaque projet, je crée une sorte de protocole. Dans chacun, vous avez différents types de documents qui, d'eux-mêmes, produisent des significations. Tous ces protocoles suggèrent différentes pistes, différents scénarios possibles. Et toutes les expériences qui contribuent à la réalisation du travail sont importantes pour moi, aussi importantes que le produit fini. L'expérience de l'espace ou du lieu où se situe le projet est capitale. Quand j'ai fait *Horse Day*, j'ai décidé de vivre au sein de la communauté de Fletcher Street. L'expérience de la promenade de dix minutes chaque jour entre la maison et l'écurie était une façon très intéressante de découvrir exactement comment la ville fonctionne, de comprendre la relation entre les différents quartiers. C'est pourquoi je parlais de fragmentation, de ségrégation ; je l'ai vraiment ressentie. Il était important que je passe du temps avec les gens et que je comprenne leur mentalité. J'ai vu comment les *riders* marchaient dans la rue, comment l'espace était organisé. J'ai eu envie d'approfondir les choses et de comprendre les conditions sociales des cavaliers, comment ils vivent au quotidien et comment ils se voient. Le rythme a une grande importance ici. Nous

n'en avons pas beaucoup parlé, mais il est essentiel de sentir la vibration de la ville.

Ce qui n'est pas toujours clair, je pense, c'est la relation entre ce quartier particulier et Philadelphie en tant que ville. Ce sentiment de séparation, ce sentiment d'utopie si l'on veut, d'une communauté à l'intérieur de ce qui est évidemment un contexte américain agité et difficile. Comment avez-vous développé vos relations avec les gens sur place ?

Cela n'a pas été facile. Avec certains, j'étais ami, mais pas avec tous.

Vous étiez un étranger.

Totalement, et on reste un étranger. J'ai de bons amis maintenant. L'individualité est très forte aux États-Unis. Il est très difficile de s'intégrer dans la collectivité, ce qui s'explique sans doute par le contexte économique. On n'a pas idée : la première chose que l'on se demande quand on se réveille dans ce quartier de Philadelphie, c'est comment on va être payé le soir. C'est le rythme. C'est pourquoi j'ai intitulé le projet « Hustling » quand je l'ai présenté à la galerie kamel mennour. C'est une expérience effrayante de se réveiller le matin et de ne pas savoir combien d'argent on aura à la fin de la journée.

De toute évidence, *Horse Day* est un projet incroyablement riche, qui soulève plein de questions sur le pouvoir, la résistance et les modes d'intervention, mais aussi sur la relation entre la nature et la culture, le rural et l'urbain. C'est un formidable diagnostic des relations de pouvoir dans la culture et l'histoire américaines, et vous vous appuyez sur de nombreux précédents historiques : Fanon, le rap, la Renaissance de Harlem, etc. Où vous situez-vous à l'intérieur de cette grande image que vous créez ?

C'est une question extrêmement complexe. J'essaie en fait de susciter des comparaisons, de créer des confrontations et des tensions. Je prends différents éléments que je combine pour créer de nouvelles possibilités, de nouvelles façons de penser. C'est sur ce territoire en construction que je me situe.

-
1. Par référence, évidemment, au « périphérique » parisien.
 2. Il s'agit des « banlieues » ou des « cités » au sens sociologique de quartiers plutôt pauvres et peuplés en grande partie d'immigrés.
 3. Jamel Shabazz, *Back in the Days*, New York, Powerhouse Books, 2001.
 4. Booba [Elie Yaffa] est un rappeur français.
 5. L'artiste a conçu le tuning des chevaux par analogie avec le tuning du moteur ou de la carrosserie d'une voiture.
 6. Conçu par Mohamed Bourouissa et arrangé par le compositeur Christophe Chassol sous la direction artistique de Claire Tancons, ce « repas-performance » mélangeait des cultures culinaires toulousaines dans le but d'esquisser un nouvel imaginaire culinaire. Le repas et la musique qui l'accompagnait créaient un espace de civilité et concrétisaient la notion de rituel citoyen contemporain.
 7. *The Crisis*, magazine de la NAACP (Association nationale pour la promotion des gens de couleur), a été créé en 1910 par W.E. B. Du Bois, célèbre sociologue, historien et militant des droits civiques américains.

Okwui Enwezor est directeur de la Haus der Kunst, à Munich. Parmi les nombreuses expositions internationales qu'il a organisées, citons la 56^e biennale de Venise (2015) et la documenta 11 à Kassel (2002). Récemment, il a monté l'exposition *Postwar—Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965* (2016). Enwezor a été doyen des affaires académiques et vice-président principal au San Francisco Art Institute entre 2005 et 2009, et, entre autres postes universitaires, il a été professeur invité Kirk Varnedoe à l'Institute of Fine Arts (2012) de la New York University, et Global Distinguished Professor au département d'Histoire de l'art (2013) de la même université.

BREAKAWAYS: GLIMPSE OF THE REAL

To make use of the polylingualism of one's own language, to make a minor or intensive use of it, to oppose the oppressed quality of this language to its oppressive quality, to find points of nonculture or underdevelopment, linguistic Third World zones by which a language can escape, an animal enters into things, an assemblage comes into play. How many styles or genres or literary movements, even very small ones, have only one single dream: to assume a major function in language, to offer themselves as a sort of state language, an official language (for example, psychoanalysis today, which would like to be a master of the signifier, of metaphor, of wordplay). Create the opposite dream: know how to create a becoming-minor.

—Gilles Deleuze and Félix Guattari

To Cédric Carinni, Mehdi Taghane,
and the E3 Crew

For the philosopher Jacques Rancière, “a man of progress is a man who walks, who is going to see, who experiences, changes his practice, verifies his knowledge, and so on without end.”¹ I do not know what a man of “progress” is, since the very notion of progress has been radically called into question in recent times. And yet, in Jacques Rancière’s sense, Mohamed Bourouissa exemplifies what the “man of progress” could be. In the course of a career spanning nearly fifteen years, he has constantly woven his way, walked along, progressed through the jungle of the contemporary real, clearing away the field of images,

extracting the play of signs, cutting through the thickets of forms of identity further on, implanting participatory processes further along the way, and, at the horizon, cultivating forms of histories and memories.

And so Mohamed Bourouissa walks from project to project in his understanding of the world; so he goes as an artist observing what is happening in it, what is being played out. And so he experiments with new tools for looking, new forms of representation, new languages for the work of art, and new templates for relations to the other. So he changes his practice, moving from the documentary to the mise-en-scène, from the notion of author to that of go-between, from the position of artist to that of producer, verifying, as he does so, his knowledge each time.

Shifting his gaze, diverting it elsewhere, toward something other than what reality seems to be at first sight, the artist belongs to the fabric of the world around him, and he usually bumps up against the real. Between an immediate past and a becoming-present, he observes the real from a distance and also from the inside. Sometimes he seems to hold all its elements in a circle around him (the symbolic space); sometimes it is they that seem to be an extension of his thought and gaze (the projective space); and then, sometimes, they seem to be made of the very stuff of his body, his sensations, his emotions (the interior space). But these three stages are not mutually exclusive: on the contrary, they complement one another, so that the artist is able to increase in agility, mobility, and presence all at once.² And Mohamed Bourouissa’s practice opens onto all the fields of possibility along which, here and now, we are going to weave our way, walk, progress.

IDENTITIES AND IDENTIFICATIONS

At the turn of the year 2008, the *Périphérique* series, by virtue of its radical approach to a phenomenon in the news at the time—the *banlieues*, the ethnic neighborhoods on the outskirts of France’s major cities—propelled Mohamed Bourouissa onto the French art scene. But the programmatic foundations of his work had been established a few years earlier: first during trips between France and Algeria, his native country and the cradle of his family. Coming back as a student in the plastic arts to the Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, he split his focus, moving from the register of autobiography to more documentary work on the social realities of his country (*fig. 1*).³ Then, from 2002 to 2003, influenced by the photographic work produced by Jamel Shabazz (*figs. 2 & 3*) in New York during the 1970s,⁴ he began to do photoportraits of the Lacoste-clad adolescents who roamed the Châtelet-Les Halles neighborhood, the center of both the banlieue and the French capital.⁵

From the twelfth to the nineteenth century, the covered market of Les Halles was in fact a city within the city, if not—to use Émile Zola’s expression—the “belly of Paris.”⁶ The truck farmers from the outskirts of the capital and from more distant places came there to sell the food that Paris needed. It was therefore a noisy and flourishing world, where those who belonged to the *ban*, the seigneurial domain,⁷ returned once more to the city. It was the place where the country met the city, the peasantry the bourgeois, the poor the wealthy, all in a great uproar. In 1960 the market moved to La Villette in northeast Paris, then to Rungis in the banlieue, where it remains. The site of Les Halles, razed in the mid-1970s, became a huge shopping center and a no less important railroad communications hub—a central train station for the Réseau Express Régional commuter rail, or RER. All the lines from the outskirts of Paris met there, at a single nerve center, to take the *banlieusards* (the residents of the banlieue) to the heart of an urban space dedicated to the worship of commodities that most of them did not have the means to purchase. In the early 2000s, the very identity of these young people from the banlieue was at stake: they would come to Les Halles dressed in brand-name clothing to signify that this world of

fashion and luxury that had not been made for them belonged to them already.

For this series, which he titled *Nous sommes Halles* (*We Are Halles*),⁸ Mohamed Bourouissa, in collaboration with Anoushka shoot, set out to photograph these “poseurs” coming out of the shopping center: full-length, in the most neutral way possible, as if the framing of the image were more their own doing than the photographer’s. Their attitudes and body language suddenly exceeded expectations about young people or about the banlieue: their bodies betray an unformulable awareness of their time and identity; their faces express unsuspected forms of determination, gravity, and profundity. Indeed, they seize the opportunity that Mohamed Bourouissa offers them to transform the perceptions of those who see only poverty, ordinariness, loss of status, even neglect—to better give themselves (back) an image, to better make an image through behaviors, gestures, expressions of their own, even a spoken language that is both unique and shared. As Esther Shalev-Gerz points out, “If you want to find an anchor point, be smart and get along in society, you must master the language.”¹⁰ The idiom in question here is that of clothing, of the body, of the social, and of the cultural all at once. It is also an oral language made up of words borrowed from slang (particularly medieval argot), from back slang (*verlan*), and from Arabic, combined with other, completely made-up words or expressions that are perpetually evolving, based on geographical roots or family origins, not to mention the phrasing peculiar to rap music.

Mohamed Bourouissa admits, however, that it is also “his identity that [he] rediscovers.” He confesses that he wishes to “leave a trace of [his] generation,” a generation some call “lost” even though it continually affirms its own points of reference outside the dominant ones, asserts a sociability outside established social rules, a culture outside the cultural sphere, and a language apart from the official idiom.¹¹ Ten years later, the rap emerging from these same banlieues took hold as the major and inescapable current of the French musical sphere,¹² and Les Halles was strewn with clothing stores conceived and managed by the French rap stars themselves: *We Are “Halles.”*

This series is seminal in more than one respect. As an artist, Mohamed Bourouissa found in it his

territory of choice: the banlieue, a territory both close to him—he lived there after he and his mother left Algeria for France when he was five,¹³ and mastered its customs—and remote, since you will find no direct autobiographical narrative there. But above all, that first photographic experiment revealed to him a position and a distance that would become his own for almost the length of his career: he immerses himself in a place, a context, a situation, seeks out those who live there or pass through, explains his approach to them and calls on them to become involved. Hence the face-to-face (*fig. 4*) encounter with the model is no longer reduced to a form of power or domination for the photographer and, for the photographed, to a means of gaining access to the image and representation. Rather, it is part of a new form of collaboration where each is enriched by the other's knowledge, experience, and emotions, through a permanent interaction between interiority and exteriority. From there, Mohamed Bourouissa began to roam certain territories in search of what would make sense for him, evoking “the experience of a space” as the basis for a project and then for the series of works that arose as a result.

*Périphérique*¹⁴ seems initially to be situated at the opposite extreme. Undertaken between 2005 and 2009 on the outskirts of various French metropolises,¹⁵ while he was studying at the École nationale supérieure des Arts Décoratifs in Paris,¹⁶ the new series (re)constructed an image of the real as much as the reality of an image.¹⁷ In other words, it “extract[ed] from the clichés a true image.”¹⁸ Like the works of Jeff Wall, Philip-Lorca diCorcia, and Paul Graham, for example, each photograph was therefore composed,¹⁹ scripted, drawn, lit, choreographed—almost storyboarded—before being staged.²⁰ But though the artist meticulously worked out all the details,²¹ the photo is primarily embodied in a given place by those who live there,²² like a script. For every image a scenario, for every scenario a composition, for every composition a situation, for every situation a tension, for every tension protagonists, for every protagonist a scene he takes possession of, appropriates, and makes his own—to the extent that it is his own in the glare of the spotlight. Through that game of reinterpreting the real,²³ Mohamed Bourouissa interweaves the grand narratives and little stories of the world, the everlastingness of history painting and

the immediacy of pictures in the news. References can therefore be found to Caravaggio, Édouard Manet, Eugène Delacroix, and Théodore Géricault, and also to the covers of certain magazines or the opening images of some news broadcasts. *La République* (*The Republic*, 2006) is the perfect example: in a diagonal composition somewhat reminiscent of Nicolas Poussin's mythological paintings (*fig. 5*),²⁴ a group of demonstrators and a group of police officers face off around a French flag. It is unclear whether the flag is being pulled down or brandished, whether it is about to be torn to pieces or raised. In any event, it crystallizes what is at stake in the scene: on one hand, the embrace of the French Republic's motto—Liberty, Equality, Fraternity—and the values championed by the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen; on the other, the fair and equitable recognition of a specific identity and culture, however multiple and diverse.²⁵ Almost all the images in this series function in the same way: the title reveals a detail that is secondary in principle but which shifts the scene represented onto a different interpretive register, that of allegory, symbol, myth, or tragedy.²⁶ As a result, it gives us notice that reality is not just the real, and the image hollows out what passes through it: the difficulty of being oneself (*Le Reflet*, 2007; *La Butte*, 2007 (*fig. 6*); *Le Cercle imaginaire*, 2008); secret shame and guilt (*La Main*, 2006 (*fig. 7*)); the suspicion of secrecy or betrayal (*La Fenêtre*, 2005; *La Rencontre*, 2005; *Le Téléphone*, 2006; *La Chaise*, 2007; *Bascule*, 2006; *Le Couloir*, 2007; *Le Groupe*, 2007; *Le Poing*, 2006 (*fig. 8*)); the judgment of the street (*Le Miroir*, 2006; *Périphérique*, 2007 (*fig. 9*); *Carré rouge*, 2005; *La Morsure*, 2007 (*fig. 10*); *Le Hall*, 2006; *Le Toit*, 2007; *L'Impasse*, 2007); the cruelty of the real (*La République*, 2006).²⁷

Beyond the stories that these photographs condense in an image, you can also see that something of speech continues to circulate in them, even though they ought to be considered mute. You circle around a subject, the topicality turns back on itself, and the words whirl about in space through looks, gestures, attitudes, and, above all, hand signals, which suggest a different kind of language—mimetic and highly ritualized, like a body slang that allows the group, the tribe, to recognize and assert itself.²⁸ From that point on, the work's incitement to action offers two ways of gaining access to power: first, through the domination underlying the scenario

of the image, usually rife with conflict, tension, and rivalry;²⁹ and second, through the authority that the photograph will confer as work of art, a form of pride in belonging to the image, which, among members of the group, is considered a surpassing of self or an act of defiance.³⁰ And that, no doubt, is where the truth of these photographs is played out. The protagonists continually produce something of an image for the image, in all senses of the term: self-image, image vis-à-vis the other, image of the clan, image of their territory, their *cité* (the high-rise housing project they live in), image of a different kind of sociability. They thus seem to respond to the society of the spectacle with the spectacular of the social: *We are “image.”* And that owning of the image-making makes it an event independent of the motif and the subject it represents. “So far, everything's fine.”³¹

Le Reflet (*The Reflection*), one of the last photographs in the *Périphérique* series—taken in Le Mirail, in the banlieue of Toulouse—depicts a man from the back, dressed in white, his head lowered, facing a black wall of TV or computer screens that block his view, a mise-en-scène inspired by an attentive look at Géricault's *Raft of the Medusa*. These screens, having been left out for a night, were all vandalized. Brought back to the studio, they were systematically photographed from the front. Then the images obtained were installed in light boxes, like contemporary still lifes.³² Since then, these disemboweled screens spewing their technological guts like corpses abandoned on the battlefield always cause a stir. They remain eternally alive and radiant by virtue of the light box's luminosity. *Vanitas vanitatum omnia vanitas*.³³

The *Temps mort* (*Dead Time*) project,³⁴ made up of twenty-one photographs (*fig. 11*) taken in 2008 and a video produced in 2009,³⁵ is based on the daily lives of two individuals in detention (Al in the series of photographs, JC in the video), who had portable phones smuggled into their prison cells. The project, however, does not shift away from the subject of *Périphérique*. In the first place, the correctional institutions where some of the banlieue delinquents are incarcerated are located in the same territory, from Fresnes to Fleury-Mérogis, from Poissy to Nanterre, from Villepinte to Cergy-Pontoise, from Corbeil to Gagny, and from Melun to Villejuif, an invisible or subterranean cartography that replicates

that of the housing projects.³⁶ Second, everything was once again very meticulously organized, through constant exchanges of more than three hundred SMS and MMS regarding models, the subject, the motif, the composition or framing, and a guiding orientation: the camera must be your eyes.³⁷ The stated objective is to immerse us directly in the conditions of detention, outside any discourse, any judgment: just a series of raw, harsh, mundane facts, transformed almost in real time into a sharing of experiences and emotions. This is the flip side of the previous series: its dark side, its missing part.³⁸ All the same, the density of lived experience in the *Temps mort* series contrasts sharply with the hard-edged quality of the freeze-frames in the *Périphérique* series, and, from one to the other, it is no longer very clear whether it is death or life that is gaining ground.

Given that the term *temps mort*, “dead time,” also means “time out” in the context of a game, the *temps mort* of prison can be considered a parenthesis, a break, a person's ejection from the time of his own life. *Temps mort* can also entail removing a block of someone's lifetime and dumping it into a time of worthlessness, a nothing time: a container without content, where nothing is encountered or touched, as if the inmate had been displaced to a dead angle or blind spot, off the radar of other people's lives, as if he were no longer allowed access to image-making. And yet, though there are very few representations of the life experienced by a prisoner on the inside, life really is there and continues to be an image in its way. Finally, that *temps mort* can be linked to the notion of *nature morte*, “still life” (literally, “dead nature”),³⁹ and each frozen image of *Temps mort* becomes a form of vanitas—expressing the vanity of the human condition, of the deep recesses of the individual, and of personal emotion. And what is present—everything must remain within the frame, everything serves as a frame—displays all the more what is absent: the freedom to act, to create, to be in possession of one's own life. Paradoxically, and in an almost physical manner, we never stop sensing this outside space, this “after” time they lack. That provides the justification, in these twenty-one photographs taken with a simple cell phone, for the extensive pixelation, which results in a derealization of the subject; for their size, approaching a scale of 1:1; for the enclosing frames, thick mounts like a separation, smooth and

luminous screenlike surfaces; and for the hanging of each photo at the level of the scene it represents. The entire installation is thus akin to a series of slits or peepholes strewn along a partition, as close to the wall of a prison cell as to a picture rail at an exhibition. What is at stake is ambiguous: in wishing to immerse us as deeply as possible in the life of a detainee, Mohamed Bourouissa puts us almost in the place of the one detaining him, the guard on watch, watching his surveillance monitors.

The video by the same name is somewhat different: it was conceived, first, as a log of the SMS and MMS sent (*fig. 12*); and second, as a conversation between the real of the artist, figure of the outside world, and the real of the inmate, the artist's possible or impossible mirror. As the exchanges gradually unfold, therefore, the boundaries seem to fall away on their own. Think of everyone who maintains a correspondence with a prisoner throughout his detention, and then of the strangeness of the word “correspondence.” In what way does a continuous exchange make us similar to the other? Is it possible to feel by proxy what the other feels? Is it possible to live as or through the other? The question, displaced to the field of art and to the time of a work of art, is more about “representation” than “correspondence,” but it is just as apt and just as intense: is it possible to provide access to representation to someone deprived of all representation, someone who, confined within the absolute constraint of the detention framework, finds himself placed outside the frame of any image?

Mohamed Bourouissa and JC pool all their emotions, forces, and knowledge to declare their resistance, if not their insubordination: the camera phone defies the walls and restores something of a frame to life in prison. Words circulate, go back and forth, uncontrolled but with an unusual density, and the images produced convey absolute trust and commitment.⁴⁰ In addition to a real complicity, therefore, both men reveal, above all, facets of an intimacy that goes beyond the profound authenticity of the project. Every recharge of the phone credit necessary to complete the video seems to correspond to a recharge of feelings, which not only sheds light on their personalities but also illuminates their evolution.

AN ECONOMY OUTSIDE THE FRAME OF THE REAL

The principle of illicit and alternative images put to work in *Temps mort* is taken up in several of Mohamed Bourouissa's subsequent series, but, in these cases, it is not merely the eye that becomes a camera but the body as a whole.⁴¹ For *Legend* in 2010, for example, the artist equipped cigarette hawkers at the Barbès-Rochechouart metro exit in Paris with miniature cameras.⁴² The video takes its name from a brand of contraband cigarettes sold illicitly in Paris. It is now no longer undocumented or unemployed youth who are the subject of a live report on financial insecurity, vulnerability, the art of getting by, and so on, but rather their customers, participants in the gray economy beyond the frame, where every trick is allowed. For *Boloss* in 2011,⁴³ the figure of the cheater and the progress of a poker game in Marseille are intercut with interviews with each player and the shuffling back and forth from inside to outside the game room. The door becomes the point of contact or meeting point between what is shown and what is hidden, the scammer and the scammed, the voyeur and the object of his gaze, the game and its stakes. In an interview with Anna Dezeuze for the magazine *Art Monthly*,⁴⁴ the artist points out the importance of the “bluff” in the game, in his project, and in his relationship to each player. In fact, if everyone is manipulating someone and being manipulated, the video becomes the impossible portrait of these cross-manipulations and of the permanent bluff of individual and social relations within the given group, of which the artist is part.⁴⁵

Although these two videos capture the real almost directly, they do not, oddly enough, replicate it. Rather, they displace it, once again by virtue of the stakes involved and the tension connecting and orienting each protagonist, and in particular, his hands, caught up in the incessant stream of life and of the world that they attempt to interrupt: “The perceived object has an ambiguous status. It is this object which I perceive because it is present to me, but at the same time it is something else. It is that strange reality which perception does not exhaust.”⁴⁶ And, at the center of the confined space of the situation concerned, whether the metro station or the game room, speech and gesture—multiform, elusive, and fleeting—seem to

be intentionally seeking out the dead angle, ceaselessly evading the image, the image-making.

In the same way, the circulation of what the world currently produces pervades the three series Mohamed Bourouissa undertook between 2011 and 2014: *rip*, *All-In*, and *Shoplifters*. The *rip* project, commissioned by the Pari Mutuel Urbain (Urban Mutual Betting Office)⁴⁷ in 2011, intercuts two categories of bettors: the urban racegoers who play the ponies and the supporters of a little soccer club in Marseille (*figs. 13-16*).⁴⁸ These two worlds, though in principle distinct and remote from each other, are united by the same passion—the same addiction, even. There, what is unsaid, concealed on an individual level, has as much importance as what is said, shown, championed on the collective level. Because each series invents its own protocol, the artist has constituted, from photographs and videos taken on the fly, reports and interviews with the protagonists, found or retrieved documents, a constellation of signs, gestures, attitudes, looks, and forms that, far from exhausting the subject, open it up to reveal the underlying stakes regarding identity and society: an identification with the winners, the strength of the collective, the hope for a better life, self-esteem or lack of it, the inevitability of fate.

The camera in *Le Ramasseur (The Picker)* (*figs. 17 & 18*) captures what is happening at ground level in the betting space: feet coming and going, conveying moments of excitement, jitters, or discouragement; the furtive gestures of those who pick up abandoned betting slips from the ground, in the hope of a mistake, a minimal win. For them, it will be the start of a story, the sign that they are being reinscribed as individuals into the collective of bettors or supporters through this power of money, this power of decision, this energy of action, which defy chance and fate. Will they hold their place, remain within the flow of things, or be pushed off to the side of the group, of situations, territories, time, the image? The expression “left behind” has never been so raw as in this video. The video *23-08-08*, which complements *Le Ramasseur*, consists of a single static shot framing the receiving tray of a color photo printer. The photographs taken during the soccer match, drop into the tray one by one before our eyes, first at a regular pace, then, ultimately, like a flurry of sports highlights mixed together, piled one on top of the other, from which, little by little, we make out the

unexpected unfurling of a banner that pays spontaneous tribute to two supporters of the Marseille team killed in a bus accident.

From these lives rolled out and unrolled, supported or borne,⁴⁹ from these dreams and hopes that come together, then disperse, sometimes even scatter and dissolve in the randomness of events, the artist produces a sort of a postscript called *R.I.P.* (2011). The title interweaves the memorial “Rest in Peace” of the banner in the video *23-08-08* with the meaning of the English verb “rip”⁵⁰—ripped like those swirling bits of paper, exposed, then tossed away, an unexpected bridge between racegoers and soccer fans, meager and illusory signs of human hopes and dreams (*figs. 19-30*). Around the three letters of a single word, a single sign, a single sound, two meanings converge: memory, history, the eternal time of idols and stars; and immediacy, fleetingness, the brief time of the bettors. The surging, the rising up of the crowd in the heat of the event corresponds to the flight, the lifting up by the wind of the multitude of bits of papers in the silence of the aftermath, the return to the real, to the ordinariness of everyday life. Mohamed Bourouissa responds with an image in a minor key of adolescents picking up almost abstract squares of sky blue paper, as if to make notebooks in anticipation of words or images, future histories or epics. These squares come from colored paper used by the supporters in the stands to form giant letters visible from the opposing teams' side and on the screens that transmit the match. Close up, the succession of squares of solid color brandished by the crowd, with no text or motif other than the color itself, is striking in its silence and the radicality of the gesture.

The *All-In* project again takes up these relations between money and power. Invited by the Monnaie de Paris (Paris Mint)⁵¹ to design a project for Nuit Blanche 2012,⁵² Mohamed Bourouissa proposed the striking of a coin bearing the effigy of the French rapper Booba. He then produced a video that took the dual form of a video clip for the song “Fœtus” performed by Booba himself (*fig. 31*),⁵³ and promotion for the coin, that smallest common denominator between the ordinary fan and the rap star, the common man and the wealthy one. Between the prestigious lounges in an outdated style at the Monnaie de Paris headquarters

in Paris and the high-tech manufacturing plant located in southwestern France (*fig. 32*), between the clichés associated with rap culture and the symbols of capitalism, different worlds, situations, and images collide in a visual form of “liberal anarchism” that glorifies the cult of performance and individual success. These paradigms of our contemporary societies are extended further in *La Valeur du produit* (*Product Value*): in it, a marketing tutorial and display vaunt the best way to close a deal in order to make “bread” (*blé*, literally, “wheat,” French slang for “money”). Humor and cynicism contend with each other. As counterpoint, *Agnès*, a monumental photograph taken in 2013, depicts a young girl counting up her coins one by one, to arrive at a paltry sum.

This image, which gives a glimpse of the precariousness of existence, can be linked to the *Shoplifters* project produced in Brooklyn in 2014. There, in a supermarket in Lefferts Garden, the artist discovered a series of photographs hanging at the store entrance, near the guard. These were Polaroid photos of every shoplifter caught in the act by the store manager, each holding the stolen merchandise: usually, food staples like eggs or fruit, making the manager’s action all the more ambiguous. These photos reveal the suffering and distress of the neighborhood more than they stigmatize delinquency. Mohamed Bourouissa rephotographed the Polaroids and selected about twenty of them, making them visible to us once again as photographic process and as images. These portraits, covered with adhesive tape and scratches, wounded and damaged like the lives they reflect, transcend their status as mere utilitarian snapshots.

PRODUCING WORLDS

L’Utopie d’August Sander (*August Sander’s Utopia*), a project begun in 2012 in Marseille, continued in Gennevilliers,⁵⁴ presented at the Hors Pistes (Off-Road) festival at the Centre Pompidou, and active until quite recently in Oiron,⁵⁵ reverses the theme of *All-In* and extends that of *Shoplifters*. Taking as his point of reference the photographic works of the artist August Sander (Herdorf, 1876–Cologne, 1964), who attempted to produce a contemporary portrait of the German people,⁵⁶ he puts into play not the “product

value” but the “value of a life,” of an individual, an identity. Attempting at first to develop a project on commercial work environments, he bumped up against a layoff plan. Like workers who take over their business in liquidation to form a cooperative, he set up an alternative and participatory production unit, converting the interior of a truck into a mobile fab lab shop. With a scanner and a 3-D printer, the shop could produce on-site small polyester resin figurines in the likeness of job seekers, whom recruited as they came out of state employment offices (*fig. 33*). These statuettes could then be sold on the market for a few euros by the job seekers or by the artist to benefit the project. One of the initial slogans for the project was “Become a Monument,” addressed to the unemployed on the verge of social exclusion. In addition to giving a statue to those without status,⁵⁷ Mohamed Bourouissa was responding as an artist to an unformulated or unformulable desire for employment, by means of a low-tech process—though one that is not really viable economically—that privileges encounters and relationships that are a priori separate in every way, to make them work together and produce a shared work of art outside the dominant economic systems.⁵⁸ The artist thus reshuffles the cards, and the work gives a second chance to those who faced only exclusion and incommunicability. This may be a contemporary form of the “becoming-minor” evoked by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Likewise, the multitude of statuettes renders particularly unusual and emotionally moving presences in the world,⁵⁹ but also identities that present the other—the potential employer—with their best selves, their stature rather than their status. The graffiti covering the surface of the truck likewise conveys a common experience, which is contradicted by the sometimes extremely violent expressions of incomprehension that the artist compiled in a “Book of Rejections.” Nothing is hidden, therefore, about that unique and utopian insertion by an artist into the real surrounding him: his astonishment, his joys, his disappointments, his resistance, his revolt.

April 2013 marked a turning point in Mohamed Bourouissa’s work. In 2006 he had discovered Martha Camarillo’s photographs of African American horsemen on Fletcher Street in North Philadelphia, a form of counter-representation of the iconic figure of the cowboy.⁶⁰ In 2013 he made up his mind to seek them

out, and discovered a city where traveling the streets on horseback is still allowed. But if owning a horse means devoting all one’s time to caring for the animal, it is also a way to live and think about the world, that has been seized upon by a younger generation looking for a way to belong to the community and for a means of subsistence. In exchange for a few dollars, they offer rides through the city’s northern neighborhoods. “There is an intrinsic form of protest in their riding that way; they manifest a desire to reconquer the urban territory, and they lay claim to a space of freedom.”⁶¹ During a eight-month stay, Mohamed Bourouissa first immersed himself in the daily life of Fletcher Street. Then, wishing to restore meaning, life, and a dynamic to that horse culture, prey to neglect if not to insidious denigration, he proposed to the residents a participatory event, Horse Day: this would take the form of a competition for the most beautifully decorated horse—an equestrian variant of car-tuning competitions (*fig. 34*). From then on, the artist accompanied their preparations, supported their efforts to produce emblems and insignia specific to each team, recorded their invention of novel forms of decoration or costume (*fig. 35*), and followed their difficulties training the horses for the parade from Fletcher Street to Fairmount Park, the site of the competition. “I always had a deep-seated desire to do a project with them and not just ‘on’ them. I generated something, then I simply filmed what was happening... The most interesting moment is not the video I got from it but the energy produced by the event, between the riders and the artists but also within the neighborhood population. What I’m interested in is creating bridges, interactions, and exchanges.”⁶² The sculptures, photographs, and videos that resulted nonetheless attempt to reproduce the process, the experience, and the outcome, particularly Horse Day itself, which was as festive as a neighborhood carnival. The artist also provided a new symbol to reunite the community: the “unicorn horse,” a figure both archaic and contemporary, imaginary and incarnate.⁶³

For Mohamed Bourouissa, however, the production of images does not always have the objective of revealing a reality, just as language does not always have the objective of communicating information. Sometimes language stutters; sometimes it invents a minor language within the major language; sometimes it even dialectizes

or argotizes in its margins. Upon arriving in Philadelphia, Mohamed Bourouissa had no mastery of the codes or of the language. Yet once again, he embarked on the adventure, moving beyond the misunderstandings, almost inventing a new language composed of the said and the unsaid, of words, gestures, attitudes, giving rise to a circulation of lived experiences across boundaries. He shifted the point of view, grabbed the real on the fly without apprehension, sought out singularity and strangeness, and found commonalities within inescapable alterities or confusions that were in principle insuperable. In a way, *The Hood* (*fig. 36*), a series with multiple points of entry, is a formal and visual expression of that approach, based on a sophisticated process of photographic transfer onto metal and on a fundamental analogy between the car or motorcycle and the horse—placing side by side two symbols of American culture and of the urban environment of Philadelphia. The real and its reflections—the shot and the countershot—collide, producing novel effects of distortion that do not really belong to the field of sculpture or to that of photography. Rather, these cut-up techniques and false couplings sometimes explode into mural constellations or form multiple layers, like optical mille-feuilles.⁶⁴ Curiously, it is certain images from the *rip* catalog that first come to mind: there Mohamed Bourouissa inscribed, along the edges of the crumpled papers he photographed on the ground, the eruptive attitudes and inopportune gestures of the supporters in the stands, plastering the body of the event onto the surface of what it produced. From that point on, nothing is really clear or really blurred, but everything is gained through the superimposition of the two: the representation of the real and its mishaps; the here and now and the process of becoming; temporality and its fractures; enjoyment and its loss; exhibition and its dissolution; language and its occurrences.

In the course of the *Horse Day* and *Hood* series, the myths and straw men peculiar to American identity are thus deconstructed into discontinuous fragments of images, in successive spaces and times, in the folds and unfolding of the real. And car wings, hoods, and doors—cut out, carved up, reassembled, recomposed, then printed—far from appearing as mere symbols of power, metamorphose into moving (in both senses) bits of histories and memories, both individual and collective, into circuit relays, into the rustling of the world.⁶⁵ Hence, for example, a car window can be a reference

to a television screen or to a surveillance camera. In fact, everything is merely diffusion and projection, reflection and gleam, to the benefit of a diffracted world corresponding to the fragility of contemporary social identities and realities, which are characterized by their different rates of integration. Yet within these particularly stunning collisions, encounters occur, more intense and significant than the facts themselves. As Roland Barthes points out, that which functions to perfection makes no noise (*bruit*): “to rustle” (*bruire*) is to make audible the noise of life, the scrambled, the faint, the quivering.

And language—can language rustle? Speech remains, it seems, condemned to stammering; writing, to silence and to the distinction of signs: in any case, there always remains *too much meaning* for language to fulfill a delectation appropriate to its substance. But what is impossible is not inconceivable: the rustle of language forms a utopia. Which utopia? That of a music of meaning.⁶⁶

Mohamed Bourouissa seems to have begun that same inquiry in the field of the work of art: should not representation, like writing, be condemned to silence or to the distinctions among signs, or, like speech, to sputtering? Where might it open itself to a crumpling of meaning, a polyglotism of the image, like a “speaking in tongues”?

Being in the world, being part of the world, means finding oneself facing the other—others—and at the same time facing oneself. Working in the world even as one breaks away from it means placing oneself within a common and shared history, the better to produce there utopias to come. From that point on, the real rids itself of its dead angles, its blind spots. Jacques Rancière tells us: “The images of art do not supply weapons for battles. They help sketch new configurations of what can be seen, what can be said and what can be thought and, consequently, a new landscape of the possible.”⁶⁷ At this junction between the past, the present, and the future, Mohamed Bourouissa stands therefore, between spectator and witness, watcher and scout, receiver and transmitter. And his presence in the field of contemporary art is only the more precious in that his gaze, as incisive and precise as it is lively, knows,

above all, how to produce those breakaways, those glimpses of the real, which our present world needs.

Epigraph: Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature* (Minneapolis, MN: University of Minnesota, 1986), 26–27.

1. Jacques Rancière, *Le Maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Paris: Arthème Fayard, 1987), 194.
2. “Visible and mobile, my body is a thing among things; it is one of them. It is caught in the fabric of the world, and its cohesion is that of a thing. But because it moves itself and sees, it holds things in a circle around itself. Things are an annex or prolongation of itself; they are incrustated in its flesh, they are part of its full definition; the world is made of the very stuff of the body.” Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, ed. and trans. Michael B. Smith (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1994), 124–25.
3. In 2016 Mohamed Bourouissa returned to the photographs he had taken at the psychiatric hospital in Blida, his native city, with a slide show called *Les Paradis artificiels* (*Artificial Paradises*), which begins at sea and arrives at the hospital by land. The artist’s first works while a student, however, tended to be paintings and street murals, as well as drawings, which he has continued to make.
4. Jamel Shabazz, *Back in the Days* (Brooklyn: PowerHouse Books, 2001).
5. To be more precise, it is the center of the planet “Paname” (Panama), a slang term dating to the early twentieth century, which envisioned Paris and its *banlieue* as a single enormous, sprawling city. As for the origins of these adolescents, they would define and identify themselves by the number of their administrative department: “9-3” for northeast Paris, for example.
6. Émile Zola, *Le Ventre de Paris* (Paris: Charpentier and Cie, 1876).
7. The term *banlieue* comes from the medieval Latin *banleuca*, which designated the territory located one league from a city, to which the *ban* extended in feudal society. *Banlieue* is thus related to “banished,” “ban,” “banal,” and so forth.
8. Initially named after the place and its RER station, *Châtelet-Les Halles*, this series later took on a declarative title that appropriated that same territory: *Nous sommes Halles*.
9. The slang term “poseur” dates to the late nineteenth century.
10. *Parcours #2, Être présent au monde – collections 2007* (Vitry-sur-Seine: Mac/Val Musée d’art contemporain du Val-de-Marne, 2007), 22.
11. “With my friends, we were totally into that in the late 1990s,

- we loved to dress in Lacoste. But no one has talked about that time in photos, no one captured our youth and how it was about identity. That’s why I picked up a camera.” In “Mohamed Bourouissa, entretien avec Magali Jauffret,” *Portfolio Magazine* (November 2007). That may explain the artist’s references to Jeff Wall and Philip-Lorca diCorcia on one hand and to Nan Goldin and Alberto García-Alix on the other: “I’m trying to bring the two together, by making an intimate relationship with people coexist with a more remote relationship through the mise-en-scène.”
12. In 2017 the Marseille rapper Jul received a Victoire de la Musique award in the urban music category, following Orelsan in 2012 and Nekfeu in 2016.
 13. He lived for a long time in Courbevoie, and his studio is now in Gennevilliers.
 14. Depending on the circumstances and the medium, the title of this series is *Périphérique* or *Périphérie* (*Outskirts*), sometimes written in the singular, sometimes in the plural. “For me, the term *Périphérique* is not quite right, because it ought to be *Périphérie*. I’m trying to create moments of tension, a sort of gap, an interstice making it possible to open up the field of the image to narration. *Périphérique* [which also means “beltway”] is the endpoint between two different spaces and in reference to that other Paris, of course.” “Au-delà des apparences, Mohamed Bourouissa,” *Afrique in visu* (March 2008). <http://www.afriqueinvisu.org/au-dela-des-apparences-mohamed,132.html>
 15. Argenteuil, Aulnay-sous-Bois, Bobigny, Cergy, Clichy-sous-Bois, Montfermeil, Courbevoie, Écouen, Grigny, La Courneuve, Le Mirail, and Pantin, to name only a few.
 16. Florence Paradeis and Christian Courrèges were among his teachers.
 17. “I’m trying to be accurate in plastic terms, in relation to the idea I want to give of a situation.” Mohamed Bourouissa, interview with Magali Jauffret, in *Mohamed Bourouissa, Périphérique*, exhibition catalogue for “Mohamed Bourouissa. Périphérique,” Toulouse, Le Château d’Eau, 2008.
 18. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’Image-mouvement* (Paris: Éditions de Minuit, 1983), 32–33.
 19. “I understood that the essential thing was the lines of force [especially the diagonals] that occur within the frame.” Magali Jauffret, “The Suburb as Visual Object” in *Mohamed Bourouissa, Périphérique* (Toulouse: Le Château d’Eau, 2008), [n.p.].
 20. It is that back-and-forth movement between a given fact, the distance taken from it through the mise-en-scène, and then its reinscription and reinterpretation in the living matter of the real, that sets Mohamed Bourouissa’s works apart from the “fake snapshot” or a photographic “tableau vivant.”
 21. “I work from sketches, so I position the models and the elements in my composition. Then I let the model embody himself

- in the image. I indicate the positioning in space, but I also let him exist. Often the model proposes things more interesting than my own, so I accept them. That’s where the ambiguity comes from: you don’t know anymore if you’re in the mise-en-scène. I think you have a more accurate image then.” “Au-delà des apparences, Mohamed Bourouissa,” *Afrique in visu* (March 2008). <http://www.afriqueinvisu.org/au-dela-des-apparences-mohamed,132.html>
22. “When I press the shutter button, I always hope that some totally unexpected event will enter the photo, without warning, because of someone who will have made it happen. This keeps me from enclosing the image in a construction; it allows the fiction to maintain a documentary aspect.” Jauffret, “The Suburb as Visual Object,” [n.p.].
 23. “People think too little of the image when they reduce it to a single appearance. They ask too much of the image when they look for the real itself in it. What is needed is to discover in the image a capacity to make us rethink all that.” Georges Didi-Huberman, “Des gammes anachroniques (Entretien avec Robert Maggiori).” *Libération* 23 (November 2000). http://next.liberation.fr/livres/2000/11/23/des-gammes-anachroniques_345304
 24. *The Abduction of the Sabine Women*—the version in The Metropolitan Museum of Art, New York, for example.
 25. “In Delacroix’s time, people aspired to freedom; now it’s more to equality. We are not in one of the most just societies. The riots come from that.” Armelle Canitrot, “La Banlieue mise en scène par Mohamed Bourouissa,” *La Croix* (March 2008). http://www.la-croix.com/Archives/2008-03-27/La-banlieue-mise-en-scene-par-Mohamed-Bourouissa.-_NP_-2008-03-27-316075
 26. For example, in *Le Reflet* (*The Reflection*, 2007), the introspective attitude of the subject evokes that of Hamlet. The figure is seen from the back, dressed in white, head lowered, facing a black wall of television or computer screens that block his view.
 27. Titles in English are: *The Reflection; The Hillock; The Imaginary Circle; The Hand; The Window; The Meeting; The Phone; The Chair; Overbalancing; The Corridor; The Group; The Fist; The Mirror; Ring Road; Red Square; The Bite; The Hall; The Roof; The Blind Alley; The Republic*.
 28. “The housing projects are only the frame in which I install my work. My images speak of human relations, of their ambiguity, of the power and seduction played out through attitudes and looks.” Magali Jauffret, “The Suburb as Visual Object,” [n.p.].
 29. “The world I want to work on is power relations, the mechanics of power, seduction in society. How do these mechanisms exist in life?” “Au-delà des apparences, Mohamed Bourouissa,” *Afrique in visu*.
 30. Cf. Marwan Mohammed, *La formation des bandes. Entre la famille, l’école et la rue* (Paris: Presses Universitaires de France, 2011).

31. A catchphrase from Mathieu Kassovitz's film *La Haine*, released in 1995, whose subject is life in the banlieues, in this case the housing project of Les Muguets in Chanteloup-les-Vignes (Yvelines). The phrase was adopted by the French rapper Booba as the title for one of the tracks on his first album, *Temps mort*, which came out in 2002.

32. This series, titled *Screens*, was exhibited at the Philadelphia Museum of Art in 2011.

33. "Vanity of vanities; all is vanity" (Ecclesiastes 1:2).

34. Booba's *Temps mort*, released on his label *45 Scientific*, contains, among other tracks, *Ma définition (My Definition)*, *Écoute bien (Listen Up)*, *Repose en paix (Rest in Peace)*, and *Jusqu'ici tout va bien (So Far, Everything's Fine)* (see above, n. 30), as well as the eponymous *Temps mort*, whose refrain goes: "Nothing has changed but the rate of exchange, I ask for a time out / Too bad I'm coming back it's dangerous / Listen, listen to that, listen a little to my *banlieue* / Time out, dead time, us again, it's dangerous."

35. The video was made during the artist's residency at the Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains.

36. That replication can be seen very well in the video *Temps mort*, in the two sequences where the inmate films, from the prison yard or his cell, the procession of trucks on the highway.

37. "Thnx loads. There's way to make other video as if phone was eyes." "Send 1 model plz!" (SMS exchange from the video).

38. In a way, the two protagonists of *Temps mort* are symbolically the heroes missing from the photographs in the *Périphérique* series.

39. The notion of a *nature morte* was already invoked for the *Screens* series.

40. "Without pretense, Bourouissa manages to establish a situation of sharing, a common life with someone who has been stripped of their freedom. Here poetry and pain are intertwined. Imprisonment produces a social control of the body, and this reality is rendered almost foreign to us. A strangeness in the sense that Camus used the word, in other words, absurd in that a certain reciprocity is established between two actors whose thinking and exchanges are those of free men. Like at the end of *The Stranger*, this is a way to annihilate the rule of confinement and submission, a way to get beyond human justice by means of one of the simple and most sensitive human relationships. Emma-Charlotte Gobry-Laurencin and John Cornu, "Mohamed Bourouissa: Principe de réalités," *Artpress*, no. 369 (2010): 49, 51.

41. For street hawkers, in fact, it is important not to meet the other's eyes, in order to go unnoticed, to not be remembered, to remain—once again—in a dead angle or blind spot of representation. The same may be true for a cheater at cards.

42. The Barbès-Rochechouart in the eighteenth arrondissement of Paris is one of the favorite neighborhoods in that city for immigrants from the Maghreb, but also for undocumented persons.

43. In banlieue slang, a *Boloss* is the victim of a scam, who in classic slang is called a "pigeon."

44. Anna Dezeuze, "Protocol," *Art Monthly*, no. 357 (2012): 1–4.

45. "But for *Boloss*, for example, what kind of instructions did you give to the friends that play in the film? At the start I told them, 'play a game of poker in which one of you will cheat and another will lose all his money.' And I told others to hang out in the hallway and go back and forth and be a bit of a nuisance for the 'grown-ups.' So we had fictionalised a document, but we hadn't really been able to show that in the video. It made me think of 'bluffing' because nothing was happening in the video and you couldn't understand much from looking at the guys coming and going or the guys playing cards. So I went back to the documentation and added a commentary. I reconstructed the film by interviewing each player, asking: 'who was the cheat at that table we keep talking about?' I constructed this film as a bluff. Actually I could have called it *Bluff* rather than *Boloss*, but I like *Boloss* because it is very French." Dezeuze, "Protocol," 2.

46. Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (Evanston, IL: Northwestern University, 1989), 222.

47. Since 1930 the Pari Mutuel Urbain (PMU) has managed all bets on horse races, and since 2010 all sports betting.

48. Marseille, the capital of the south of France, in permanent competition with Paris, is famous for its soccer club, L'Olympique de Marseille (OM), its star players, and its superfans on the Virage Sud (South Curve) of the Vélodrome stadium, most of whom come from the housing projects in the northern neighborhoods.

49. Implicitly, a large part of this project is based on the double meaning of the word "supporter": in the sports context, it is an Anglicism based on the verb "to support," in other words, to encourage actively, to galvanize; by contrast, the French verb *supporter* means to support passively, to bear, feel the burden, be subjected to, suffer, be obliged to accept. Mohamed Bourouissa plays subtly on these two meanings, and even on the fact that, for some people, the first kind of "supporting" is a sublimation of the second: the energy built up by the sports supporter is the exact opposite of the weight he must bear the rest of the time.

50. "The word 'RIP' expresses the essential features of my approach in that project. From a formal standpoint, I was seeking to bring signs together and then let their similarities or dissimilarities happen. As a result, pieces of paper—manipulated, crumpled, brandished, supported, ripped, thrown away—appear as the objects embodying these bridges between the racegoers and the supporters. It is through the production of these formal objects

that a linguistic bridge was constructed across two worlds. The observation of these movements of paper led me to explore the mechanics in common, two ways of conceiving the collective and the individual. I tried to make that mechanics visible." Mohamed Bourouissa, *mohamed bourouissa. rip* (Paris: Filigranes Éditions, PMU, Le Bal, 2011), 4–5.

51. The Monnaie de Paris is one of the oldest state institutions in France. Since 1878 it has been the only entity allowed to strike coins and medals, particularly that of the Légion d'honneur, the most important French medal of honor.

52. Nuit Blanche (Sleepless Night), held since 2002, is an urban cultural event that takes place in Paris, beginning on Saturday night of the first weekend in October and lasting until Sunday morning.

53. During Nuit Blanche, this video was projected all night long on the façade of the Monnaie de Paris building itself, on quai de Conti along the Seine—a first for a rap music clip.

54. In a way, Mohamed Bourouissa returns here to one of the sites of the *Périphérique* series, but with the benefit of ten years of research, work, and artistic experiments. Also, he now lives in Gennevilliers.

55. Mohamed Bourouissa, *EcoSystème*, Château d'Oiron, February 18–March 12, 2017, with the participation of the village of Oiron, its residents, the Association of the Friends of Oiron, and the artists Fayçal Baghriche, Ismaïl Bahri, Sabrina Belouaar, Neil Beloufa, Abdelkader Benchamma, Mohamed Bourouissa, Guillaume Bresson, Julien Magre, and Lili Reynaud-Dewar.

56. *Menschen des 20 Jahrhunderts (People of the Twentieth Century)*, the work of a lifetime, was conceived around 1925 and was still in progress when August Sander died in 1964. It comprises five hundred to six hundred photographs dating to between 1892 and 1954 and divided into seven sections.

57. Once again, Mohamed Bourouissa is playing on the ambiguities associated with unemployment: Is one "jobless" or a "job seeker"?

58. "A circuit of states that forms a mutual becoming, in the heart of a necessarily multiple or collective assemblage." Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature* (Minneapolis, MN: University of Minnesota, 1986), 22.

59. As Lionel Balouin points out, these statues may also bring to mind "the humility of Rodin's *Burghers of Calais*." Press kit for the exhibition *Mohamed Bourouissa. L'Utopie d'August Sander*, Galerie Édouard-Manet, Gennevilliers, September 12–November 10, 2012.

60. "In fact, cowboys constituted a group despised and exploited by ranchers. Paid little and with no possibility of obtaining credit, they could only rarely become owners in their turn and lived in financial insecurity when not on the cattle drives. All that contributed toward making the occupation unattractive, and not every white

man agreed to take such risks for a job that amounted to being a mere farm worker doing dangerous work. Thus, and contrary to all the received ideas spread by the myth, it was very often former black slaves, Mexicans, or *mestizos* who made up a good share of the thirty-five to forty thousand cowboys who followed the cattle trail between 1865 and 1890." Philippe Jacquin and Daniel Royot, *Go West! Histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui* (Paris: Éditions Flammarion, 2002), 152.

61. Press kit for the *Horse Day* video project, 2014.

62. Thibaut Wychowanok, "Dans l'atelier de...Mohamed Bourouissa," *Numéro*, no. 19 (2015): 80–84.

63. "The imaginary has a profound existence. It allows one to telescope the present to produce futures. The question of the imaginary is fundamentally political." Annabelle Gugnon, press release for the exhibition *Mohamed Bourouissa Hustling*, kamel mennour, Paris, October 17–December 5, 2015.

64. "I have no ambition to become the spokesman for society, only to speak of reality as it appears to us: fragmented. I felt the need to destroy and recompose on cars the reflection of the city and its inhabitants that inspired me in Philadelphia. I intercut car bodies and my images to render the fragmentation of the world." Wychowanok, "Dans l'atelier de...Mohamed Bourouissa," 84.

65. "It is the shudder of meaning I interrogate, listening to the rustle of language, that language which for me, modern man, is my Nature." Roland Barthes, trans. Richard Howard, *The Rustle of Language* (New York: Hill and Wang, 1986), 79.

66. Ibid., 77.

67. Jacques Rancière, trans. Gregory Elliott, *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2009), 103.

Since 2010, Marc Donnadiou has been the curator of contemporary art at LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut in Villeneuve d'Ascq, France. For twelve years, he was the director of the Regional Fund of Contemporary Art of Haute-Normandie in Sotteville-lès-Rouen, France. A member of the AICA (International Association of Art Critics), Donnadiou has been an art critic since the mid-1980s. Since 1994, he has contributed to numerous French and international issues of *Art Press* and to dozens of catalogues and books in the fields of art, photography, architecture, design, and fashion.

fig. 1



Mohamed Bourouissa, *Paradis artificiels*, 2016. Projected slide / *Diapositive projetée*, variable dimensions / *dimensions variables*

fig. 2



Jamel Shabazz (American / *Américain*, born / *né en* 1960). *Young Boys*, 1982. Photograph taken in the East Flatbush section of Brooklyn, New York / *Photographie réalisée dans le quartier est de Flatbush à Brooklyn, New York.*

fig. 3



Jamel Shabazz (American / *Américain*, born / *né en* 1960). *Partners*, 1982. Photograph taken in the Flatbush section of Brooklyn, New York / *Photographie réalisée dans le quartier de Flatbush à Brooklyn, New York.*

fig. 7



Mohamed Bourouissa, *La Main*, 2006. *Périphérique series / série*. Color photograph / *Photographie couleur*, 35 7/16 x 47 1/4 in / 90 x 120 cm. Private collection / *Collection privée*

fig. 8



Mohamed Bourouissa, *Le Poing*, 2006. *Périphérique series / série*. Color photograph / *Photographie couleur*, 35 7/16 x 47 1/4 in / 90 x 120 cm

fig. 9



Mohamed Bourouissa, *Périphérique*, 2007. *Périphérique series / série*. Color photograph / *Photographie couleur*, 41 3/4 x 62 7/8 in / 106 x 160 cm. Private collection / *Collection privée*

fig. 4



Mohamed Bourouissa, *Face to Face series / série*, 2003–2005. Color photograph / *Photographie couleur*, 39 3/8 x 31 1/2 in / 100 x 80 cm

fig. 5



Nicolas Poussin (French, 1594–1665), *The Abduction of the Sabine Women*, circa 1633–34. Oil on canvas / *Huile sur toile*, 60 7/8 x 82 5/8 in / 154,6 x 209,9 cm. Harris Brisbane Dick Fund / *Fonds*, 1946 (46.160). The Metropolitan Museum of Art, New York.

fig. 6



Mohamed Bourouissa, *La Butte*, 2007. *Périphérique series / série*. Color photograph / *Photographie couleur*, 35 7/16 x 47 1/4 in / 90 x 120 cm. Private collection / *Collection privée*

fig. 10



Mohamed Bourouissa, *La Morsure*, 2007. *Périphérique series / série*. Color photograph / *Photographie couleur*, 35 7/16 x 47 1/4 in / 90 x 120 cm

fig. 11



Exhibition view / *Vue de l'exposition* Mohamed Bourouissa, *Temps mort*, kamel mennour, Paris, 2010.

fig. 12



Mohamed Bourouissa, *Temps mort*, 2008. Video (color, sound) / *Vidéo (couleur, son)*, 18 min 5 s. Collection KADIST; Los Angeles County Museum of Art Collection: purchased with funds provided by Allison and Larry Berg, and Sue Tsao through Contemporary Friends, 2013; Collection Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle – Centre Pompidou, Don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne 2011, *Projet pour l'art contemporain* 2010; Philadelphia Museum of Art Collection: purchased with the Modern and Contemporary Art Revolving Fund, 2012; Pinault Collection; Private collection / *Collection privée*

figs. 13-16



Bourouissa, Mohamed. *Le Supporter*, 2011. Pages extracted from the first layout of the book. Unpublished / Pages extraites de la première maquette de l'ouvrage. Non publié

figs. 17 & 18



Mohamed Bourouissa, *Le Ramasseur*, 2011. Video (color, sound) / Vidéo (couleur, son), 2 min 38 s

fig. 31



Mohamed Bourouissa, *All-In*, 2012. Brass coin for sale on Ebay / Pièce de monnaie en bronze en vente sur Ebay. Screen shot / Capture d'écran

fig. 32



Mohamed Bourouissa, *La Pièce*, 2013. Light box / Caisson lumineux, 70 55/64 x 94 31/64 x 5 1/8 in / 180 x 240 x 13 cm Private collection / Collection privée

fig. 33



Mohamed Bourouissa, *L'Utopie d'August Sander*, 2012. Color photograph / Photographie couleur, 49 7/32 x 37 1/64 in / 125 x 94 cm

figs. 19-30



Bourouissa, Mohamed. *rip*, 2011. Pages extracted from the book / Pages extraites de l'ouvrage, Paris: Carte blanche PMU & LE BAL, Filigranes Éditions

fig. 34



Mohamed Bourouissa, *Horse Day*, 2015. Video diptych (color, sound) / Diptyque vidéo (couleur, son), 13 min 28 s. Collection Stedelijk Museum Amsterdam

fig. 35



Exhibition view / Vue de l'exposition Mohamed Bourouissa, *Horseday*, Stedelijk Museum Amsterdam, 2016–2017

fig. 36



Mohamed Bourouissa, *The Hood series* / série Black and white silver prints on car body parts / Tirages argentiques noir et blanc sur pièces de carrosseries de voitures, variable dimensions / dimensions variables. Exhibition view / Vue de l'exposition *La vie moderne*, 13th Lyon Contemporary Art Biennale / 13^e Biennale d'art contemporain de Lyon, 2015–2016

ÉCHAPPÉES DU RÉEL

« *Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppressif, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers-monde linguistique par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche. Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'État, langue officielle (la psychanalyse aujourd'hui, qui se veut maîtresse du signifiant, de la métaphore et du jeu de mots). Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur.* »

— Gilles Deleuze et Félix Guattari

À Cédric Carinni, Mehdi Taghane
et au E3 Crew

Pour le philosophe Jacques Rancière « un homme de progrès, c'est un homme qui marche, qui va voir, expérimente, change sa pratique, vérifie son savoir, et ainsi sans fin »¹. Je ne sais pas ce qu'est un homme de « progrès », tant la notion même a été récemment remise en question, et pourtant, au sens propre à Jacques Rancière, Mohamed Bourouissa est exemplaire de ce que pourrait être « l'homme de progrès ». Pour être plus précis, au fil d'une carrière de presque quinze ans, Mohamed Bourouissa n'a cessé de se faufiler, de cheminer, de progresser dans cette jungle qu'est le réel d'aujourd'hui, déblayant le champ des images,

extrayant des jeux de signes, débroussaillant plus loin des formes identitaires, implantant plus loin encore des processus participatifs, cultivant à l'horizon des formes d'histoires et de mémoires.

Ainsi marche-t-il, de projet en projet, dans sa compréhension du monde, ainsi va-t-il en artiste observer ce qui s'y passe et ce qui s'y joue. Ainsi expérimente-t-il de nouveaux outils pour le regard, de nouvelles formes pour la représentation, de nouveaux langages pour l'œuvre et de nouveaux dispositifs pour les relations à l'autre. Ainsi change-t-il sa pratique passant du documentaire à la mise en scène, de la notion d'auteur à celle de passeur, de la position d'artiste à celle de producteur, vérifiant se faisant, à chaque fois, son savoir.

Déplacer le regard, le dévier ailleurs, vers l'ailleurs, l'autrement, vers autre chose que ce que la réalité semble être à première vue. L'artiste appartient au tissu du monde qui l'entoure, et le plus souvent se cogne au réel. Entre un passé proche et un présent en devenir, il l'observe tout à la fois à distance et de l'intérieur. Parfois il semble en tenir tous les éléments en cercle autour de lui – l'espace symbolique –, parfois ce sont ces derniers qui semblent le prolongement de sa pensée et de son regard – l'espace projectif –, parfois encore ils semblent faits de l'étoffe même de son corps, de ses sensations, de ses émotions – l'espace intérieur. Mais ces trois stades ne sont pas contradictoires entre eux, bien au contraire ils se complètent afin de que l'artiste puisse gagner tout à la fois en agilité, en mobilité et en présence.² Et la pratique de Mohamed Bourouissa de s'ouvrir sur autant de champs du possible à travers lesquels nous allons, ici et maintenant, nous faufiler, cheminer, progresser.

IDENTITÉ(S) / IDENTIFICATION(S)

Si, au tournant des années 2007-2008, de par sa radicalité d'approche d'un phénomène qui faisait alors l'actualité : les banlieues, la série *Périphérique* propulse Mohamed Bourouissa sur la scène artistique française, les bases programmatiques de son travail se mettent en place quelques années plus tôt. Tout d'abord, lors d'allers-retours entre la France et l'Algérie, son pays natal et berceau de sa famille, durant lesquels, revenant en tant qu'étudiant en arts plastiques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, son regard bifurque, passant du registre de l'autobiographie à un travail plus documentariste sur les réalités sociales de son pays³ (*fig. 1*). Puis de 2002 à 2003, période durant laquelle, influencé par le travail photographique de Jamel Shabazz (*fig. 2 & 3*) mené à New York durant les années 1970-1980⁴, il se met à faire des portraits photographiques de ces adolescents habillés de pied en cap de vêtements de sport de la marque Lacoste qui parcourent le quartier de Châtelet-Les Halles, cœur tout à la fois du territoire de la banlieue et du territoire de la capitale⁵.

Du ^{xii}e au ^{xix}e siècle, Les Halles sont en effet une ville dans la ville, sinon le “ventre de Paris” selon la formule d'Émile Zola⁶. Les maraîchers de la périphérie de la capitale comme des territoires plus lointains viennent y vendre tout ce dont Paris a besoin en termes de denrées alimentaires. C'est donc un monde bruyant et florissant où ceux du ban⁷ rentrent à nouveau dans la ville, où la campagne rencontre la ville, la paysannerie les bourgeois, les pauvres les nantis, le tout dans un tohu-bohu incommensurable. En 1960, les Halles se déplacent au nord-est de Paris, à la Villette, puis en banlieue, à Rungis, où elles sont toujours implantées. Entièrement rasé, le site devient, au milieu des années 1970, un vaste centre commercial, et surtout un non moins important nœud de communications ferroviaires – la station RER –, sorte de gare centrale où toutes les lignes provenant de la périphérie de Paris se retrouvent en un seul point névralgique afin d'emmener directement les “banlieusards” au cœur d'un espace urbain dédié au culte de la marchandise, alors même que la plupart d'entre eux n'ont pas les moyens d'acheter ce que celui-ci propose. L'enjeu identitaire

de ces jeunes de banlieue est donc, au début des années 2000, d'y venir déjà revêtus d'habits de marques afin de signifier que ce monde de la mode et du luxe qui n'avait pas été fait pour eux leur appartient déjà.

Pour cette série qu'il intitule *Nous sommes Halles*⁸, Mohamed Bourouissa, en collaboration avec Anoush Kashoot, part donc photographier ces « poseurs »⁹ au sortir du centre commercial, en pied, de la façon la plus neutre possible, comme si le cadre de l'image était le leur plus que celui du photographe. Et leur attitude et leur gestuelle de déborder soudain les attendus concernant la jeunesse ou la banlieue, leur corps de trahir une informulable conscience de leur époque et de leur identité, leur visage d'exprimer des formes de détermination, de gravité ou de profondeur insoupçonnées. Car, de cette occasion que Mohamed Bourouissa leur offre de changer, transformer ou métamorphoser le regard que l'on porte sur eux – la pauvreté, la banalité, le déclassement, voir l'abandon –, ils la saisissent pour mieux se (re)donner une image, pour mieux faire image, à travers des comportements, des gestes, des expressions propres, voire une parole tout à la fois singulière et partagée. Comme le souligne Esther Shalev-Gerz : « *si on veut trouver un point d'ancrage, être malin et se débrouiller dans la société, il faut maîtriser la langue* »¹⁰. Ici, il s'agit tout à la fois d'un langage vestimentaire, corporel, social et culturel, et d'une langue orale faite d'un côté d'emprunts à l'argot (en particulier celui du Moyen-Âge), au verlan ou à la langue arabe, et de l'autre de mots ou d'expressions formées de toute pièce et en perpétuelle évolution en fonction des ancrages géographiques ou des origines familiales, sans oublier le phrasé propre au rap.

Mohamed Bourouissa avoue néanmoins que c'est également « son identité qu'[il] retrouve » et qu'il souhaite « laisser une trace de [sa] génération », une génération que certains qualifient de « perdue » alors même qu'elle ne cesse d'affirmer ses propres repères hors des repères dominants, une sociabilité hors des règles sociales établies, une culture hors de la sphère culturelle, et une langue hors du langage officiel¹¹. Dix ans plus tard, le rap issu de ces mêmes banlieues s'impose comme le courant majeur et incontournable de la sphère musicale française¹², et les Halles de se

parsemer de magasins de vêtements conçus et gérés par ces stars du rap français elles-mêmes : *nous sommes* « Halles »...

Cette série est séminale à plus d'un titre. Mohamed Bourouissa en tant qu'artiste y a trouvé son territoire de prédilection : la banlieue, territoire qui lui est tout à la fois proche – il y a vécu lorsque sa mère a quitté l'Algérie pour la France alors qu'il n'avait que cinq ans¹³ et il en maîtrise les rites, les codes, les usages –, et éloigné – on n'y trouvera aucun récit autobiographique direct. Mais cette première expérience photographique lui révèle surtout une position et une distance qui va être la sienne presque tout du long de sa carrière : s'imprégner d'un lieu, d'un contexte, d'une situation, aller à la rencontre de ceux qui l'habitent ou le traversent, leur expliquer sa démarche et solliciter leur participation et leur implication. Aussi le face à face (*fig. 4*) avec le modèle ne se résume-t-il plus ici à une forme de pouvoir et/ou de domination pour le photographe et à un moyen d'accéder à l'image et à la représentation pour le photographié, mais s'inscrit dans une nouvelle forme de collaboration où chacun s'enrichit du savoir, de l'expérience et de l'émotion de l'autre, à travers une interaction permanente entre l'intériorité et l'extériorité. À partir de là, Mohamed Bourouissa commence à parcourir certains territoires donnés à la recherche de ce qui fera sens pour lui, et d'évoquer « l'expérience d'un espace » fondateur d'un projet, puis de la suite d'œuvres qui en découle.

*Périphérique*¹⁴ semble a priori situé à l'extrême opposé. Mise en œuvre de 2005 à 2009 dans différentes périphéries de métropoles françaises¹⁵, alors qu'il poursuit des études à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs à Paris¹⁶, cette nouvelle série (re) construit une image du réel autant que la réalité d'une image¹⁷. Autrement dit : « arracher aux clichés une véritable image »¹⁸. À l'instar de l'œuvre d'un Jeff Wall, d'un Philip-Lorca diCorcia ou d'un Paul Graham pour exemples, chaque photographie est ainsi composée¹⁹, scénarisée, dessinée, éclairée, chorégraphiée – presque story-boardée – avant d'être mise en scène et mise en espace²⁰. Mais, même si l'artiste en règle tous les détails avec minutie²¹, elle est surtout incarnée dans un lieu donné par ceux qui l'habitent²², à l'instar d'un texte

dont s'emparerait un interprète. À chaque image un scénario, à chaque scénario une composition, à chaque composition une situation, à chaque situation une tension, à chaque tension des protagonistes, à chaque protagoniste une scène dont il prend possession et s'approprie, scène qu'il fait sienne autant qu'elle est la sienne sous le feu des projecteurs. À travers ce jeu de réinterprétation du réel²³, Mohamed Bourouissa entrecroise dès lors les grands et les petits récits du monde, l'éternité du tableau d'histoire et l'instantané de l'image d'actualité. On y retrouve donc des références au Caravage, à Édouard Manet, à Eugène Delacroix ou à Théodore Géricault comme aux couvertures de certains magazines ou aux d'images d'ouverture de certains journaux télévisés. *La République* (2006) en est le parfait exemple : selon une composition en diagonale qui n'est pas sans rappeler les tableaux mythologiques de Nicolas Poussin²⁴ (*fig. 5*), un groupe de manifestants et un groupe de policiers s'affrontent autour d'un drapeau français dont on ne sait s'il est mis à bas ou brandi, s'il va être mis en pièce ou être accroché. Quoiqu'il en soit, celui-ci cristallise l'enjeu de la scène : d'un côté la revendication de la devise de la République française – Liberté, Égalité, Fraternité – et des valeurs prônées par la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, de l'autre la reconnaissance juste et équitable d'une identité et d'une culture spécifiques, fussent-elles multiples et diverses²⁵. Presque toutes les images de cette série fonctionnent sur ce mode : le titre révèle un détail a priori secondaire mais qui décale ou déplace la scène représentée sur un autre registre interprétatif : celui de l'allégorie, du symbole, du mythe ou de la tragédie²⁶. Dès lors, il nous signale que la réalité n'est pas seulement le réel, et l'image de creuser ce qui la traverse : la difficulté d'être soi-même (*Le Reflet*, 2007, *La Butte*, 2007 (*fig. 6*), *Le Cercle imaginaire*, 2008) ; la honte et la culpabilité souterraine (*La Main*, 2006) (*fig. 7*) ; la suspicion du secret ou de la trahison (*La Fenêtre*, 2005, *La Rencontre*, 2005, *Le Téléphone*, 2006, *La Chaise*, 2007, *Bascule*, 2006, *Le Couloir*, 2007, *Le Groupe*, 2008, *Le Poing*, 2006 (*fig. 8*)) ; le jugement de la rue (*Le Miroir*, 2006, *Périphérique*, 2007 (*fig. 9*), *Carré rouge*, 2005, *La Morsure*, 2007 (*fig. 10*), *Le Hall*, 2006, *Le Toit*, 2007, *L'Impasse*, 2007) ; la cruauté du réel (*La République*, 2006).

Au-delà des histoires que ces photographies condensent en une image, on peut également remarquer que de la parole ne cesse d'y circuler, alors même que l'on devrait les considérer comme muettes. On tourne autour d'un sujet, l'actualité se retourne sur elle-même, et les mots tournoient dans l'espace à travers des regards, des gestes, des attitudes et surtout des signes de mains qui suggèrent un langage autre, presque mimétique, fortement ritualisé et certainement codifié, à l'instar d'un argot du corps qui permet au groupe, à la tribu, au clan de se reconnaître et de s'affirmer²⁷. Le passage à l'acte qu'engage l'œuvre devient dès lors une double forme d'accession au pouvoir : la domination sous-jacente au scénario de l'image, la plupart du temps tout en conflit, tension et rivalité²⁸, et l'autorité que va conférer la photographie en tant qu'œuvre, une forme de fierté d'être à l'image considérée comme un dépassement de soi ou un défi entre membres du groupe²⁹. Et c'est sans doute là que se joue la vérité de ces photographies : les protagonistes ne cessent d'y produire de l'image pour l'image dans tous les sens du terme, image de soi, image vis-à-vis de l'autre, image du clan, image du territoire de la cité, image d'une autre sociabilité. À la société du spectacle, ils semblent ainsi répondre par le spectaculaire du social : *Nous sommes* « image ». Et ce faire image assumé et revendiqué fait événement – fait l'événement – indépendamment du motif ou du sujet qu'elle représente. « *Jusqu'ici tout va bien.* »³⁰

Réalisée au Mirail, dans la banlieue de Toulouse, *Le Reflet*, une des dernières photographies de la série *Périphérique*, figure un homme de dos, habillé de blanc, tête baissée, face à une muraille noire de d'écrans de téléviseurs ou d'ordinateurs qui lui barre l'horizon, mise en scène qu'un regard attentif sur *Le Radeau de la Méduse* de Géricault lui a inspirée. Restés sur place le temps d'une nuit, ces écrans ont tous été vandalisés. Ramenés dans l'atelier, ils ont été systématiquement photographiés frontalement. Puis les images obtenues ont été installées dans des caissons lumineux telles des natures mortes contemporaines³¹. Dès lors, ces écrans éventrés qui dégueulent leur tripaille technologique comme des cadavres abandonnés sur le champ de bataille font toujours événement, demeurent éternellement vivant et radieux de par la luminosité du caisson. *Vanité des vanités tout est vanité*³².

Constitué de vingt-et-une photographies (*fig. 11*) réalisées en 2008 et d'une vidéo réalisée en 2009³³, le projet *Temps mort*³⁴ est basé sur le quotidien de deux personnes détenues³⁵ ayant fait rentrer clandestinement des téléphones portables en cellule. Il ne déplace pas pour autant le propos de *Périphérique*. D'une part, les établissements pénitentiaires où l'on incarcère certains des délinquants de banlieue sont situés sur le même territoire, de Fresnes à Fleury-Mérogis, de Poissy à Nanterre, de Villepinte à Cergy-Pontoise, de Corbeil à Gagny, de Melun à Villejuif, cartographie invisible ou souterraine qui redouble celle des cités³⁶. D'autre part, tout y est là encore très minutieusement organisé au fur et à mesure d'échanges constants de plus de 300 SMS et MMS, d'envois de modèles, d'indications de sujet, de motif, de composition ou de cadrage, et d'une orientation fondatrice : il faut que la caméra soit tes yeux³⁷, l'objectif affiché étant de nous immerger directement au cœur des conditions de la détention hors de tout discours et de tout jugement. Juste une suite de faits bruts, crus, anodins qui se transforment presque en temps réel en partage d'expériences, d'émotions et de sensations. Autrement dit : le revers de la médaille de la série précédente, leur côté obscur, leur part manquante³⁸. Pour autant, la densité de vécus de la série *Temps mort* contraste nettement avec la dureté des arrêts sur image de la série *Périphérique*, et l'on ne sait plus très bien qui de la mort ou de la vie gagne ou perd du terrain de l'une à l'autre.

Si le terme de « temps mort » correspond à un arrêt momentané lors d'une partie de jeu, le temps mort de la prison peut ainsi être considéré comme une parenthèse, une pause, la mise hors-jeu d'une personne à l'intérieur du temps même de sa vie. Il peut également apparaître comme la soustraction d'un bloc du temps de la vie pour le déverser dans un temps d'inutilité, un temps de non chose : contenant sans contenu où rien ne se rencontre, rien ne se touche, ni soi-même, ni l'autre. Comme si on avait déplacé le détenu dans un « angle mort » de l'espace, hors des radars de la vie des autres, comme s'il ne devait plus avoir accès au faire image. Pourtant, même s'il existe très peu de représentations du vécu intérieur du détenu, la vie y est pourtant bien là et elle continue à être image à sa façon. On peut enfin rapprocher

ce « temps mort » de la notion de « nature morte »³⁹, et chaque image arrêtée de *Temps mort* de devenir une forme de vanité de la condition humaine, de la profondeur individuelle et de l'émotion personnelle. Et ce qui y est présent – tout doit rester dans le cadre, tout y fait cadre – manifeste d'autant plus ce qui y est absent – la liberté d'agir, de créer, de posséder sa vie. Et on ne cesse, très paradoxalement et de façon presque physique, d'y ressentir cet espace du dehors, ce temps de l'après qui leur manquent. Dès lors se justifient, dans ces vingt-et-une photographies prises avec un simple téléphone portable, une pixellisation importante qui déréalise le sujet, une taille proche de l'échelle 1, un cadre qui les enferme, un support épais comme une séparation, une surface lisse et lumineuse comme un écran, un accrochage à la hauteur de sa scène représentée. L'installation dans son ensemble peut dès lors s'apparenter à une suite de meurtrières ou de judas parsemant une cloison qui tient autant de la cimaise d'exposition que du mur de cellule. L'enjeu est ambigu : en voulant nous immerger au plus près de la vie d'un détenu, Mohamed Bourouissa nous met quasiment à la place de celui qui les détient : le maton matant ses écrans de contrôle...

La vidéo homonyme est quelque peu différente : elle est conçue d'une part comme un journal de bord des SMS et MMS envoyés (*fig. 12*), d'autre part comme une conversation entre le réel de l'artiste en tant que figure du monde extérieur et le réel du détenu en tant que possible ou impossible miroir de ce dernier. Aussi, au fur et à mesure des échanges, les séparations, cloisons, barrières, frontières semblent-elles tomber d'elles-mêmes. Et l'on pense à tous ceux qui entretiennent une correspondance avec une personne incarcérée tout le long de sa détention. Puis à l'étrangeté du mot même de « correspondance » : en quoi l'échange continu nous fait semblable à l'autre ?, peut-on ressentir par délégation ce que l'autre ressent ?, peut-on vivre l'autre ?... Déplacé dans le champ de l'art et dans le temps d'une œuvre, il s'agit dès lors de « représentation » plus que de « correspondance », mais le questionnement n'en a pas moins la même justesse et la même intensité : peut-on faire accéder à la représentation quelqu'un dénué de toute représentation, quelqu'un qui, enfermé

dans la contrainte absolue du cadre de la détention, se retrouve placé dans l'hors-cadre de toute image ?

Et Mohamed Bourouissa et JC de mettre toutes leur sensations, leurs émotions, leurs forces et leurs savoirs en commun afin de faire acte de résistance, sinon d'insoumission : le téléphone-caméra défie ainsi les murs et redonne du cadre à la vie en prison, les mots circulent dans un va et vient hors contrôle mais d'une rare densité, et les images produites traduisent une confiance et un engagement absolus⁴⁰. Aussi, au delà d'une réelle complicité, l'un et l'autre y dévoilent surtout des pans d'intimité qui excèdent la profonde authenticité et sincérité du projet. Et à chaque recharge de crédits téléphoniques nécessaires à la réalisation de la vidéo semble correspondre une recharge affective qui éclaire non seulement leur personnalité mais illumine leur devenir

UNE ÉCONOMIE HORS CADRE DU RÉEL

Le principe d'images clandestines et alternatives mis en œuvre lors de *Temps mort* sera repris dans plusieurs séries suivantes par Mohamed Bourouissa, mais là cela ne sera pas seulement le regard qui va devenir caméra, mais le corps dans son entier⁴¹. En 2010, pour *Legend*, l'artiste a ainsi équipé de caméras miniatures les vendeurs de cigarettes à la sauvette à la sortie du métro Barbès-Rochecrouart à Paris⁴², la vidéo tirant son nom d'une marque de cigarettes de contrebande revendue clandestinement à Paris. Du coup, ce ne sont plus des jeunes sans papier ou sans emploi qui sont le sujet d'un reportage en direct sur l'insécurité, la précarité, le système D, etc., mais leurs clients qui participent de cette économie hors cadre où tous les coups sont permis. En 2011, pour *Boloss*⁴³, ce sera, à Marseille, la figure du tricheur et le déroulement d'une partie de poker mis en parallèle avec des entretiens avec chaque joueur et les allers-retours entre l'extérieur et l'intérieur de la salle de jeu, la porte devenant le point de contact ou de rencontre entre le montré et le caché, l'arnaqueur et l'arniqué, le voyeur et l'objet du voir, le jeu et ses enjeux. Dans un entretien avec Anna Dezeuze pour le magazine *Art Monthly*⁴⁴, l'artiste souligne ainsi

l'importance du « bluff » dans la partie de jeu comme dans son projet ou sa relation à chaque joueur. Car si tous manipulent quelqu'un et tous se font manipuler, la vidéo devient dès lors le portrait impossible de ces manipulations croisées, de ce bluff permanent des relations individuelles et sociales au sein du groupe donné dont l'artiste fait partie⁴⁵.

Alors même que ces deux vidéos sont des captures presque directes du réel, très curieusement elles ne le redoublent pas, mais le décalent ou le déplacent de par, là encore, l'enjeu et la tension qui relie et aimantent chaque protagoniste – en particulier ses mains en prise avec le flux incessant de la vie et du monde et qu'elles tentent d'interrompre. « L'objet perçu a un statut ambigu : il est cet objet que je perçois parce qu'il m'est présent, mais en même temps il est autre chose ; il est cette réalité étrangère que la perception n'épuise pas.⁴⁶ » Et, au cœur de l'espace restreint de la situation concernée – la station de métro d'un côté, la salle de jeu de l'autre – la parole et le geste, multiformes, insaisissables et fuyants, semblent volontairement y chercher l'angle mort, et ne cessent ici de se dérober à l'image, au faire image.

La circulation de ce que produit aujourd'hui le monde traverse de même les trois séries qu'engage Mohamed Bourouissa de 2011 à 2014 : *rip*, *All-In* et *Shoplifters*. Commande du PMU⁴⁷ en 2011, le projet *rip* met en parallèle deux catégories de parieurs : d'un côté, le monde des courses hippique et des turfistes urbains, de l'autre l'univers du football et les supporters d'un petit club de Marseille⁴⁸ (*fig. 13–16*). Deux mondes a priori distincts et distants mais que réunissent une même passion, un même engouement, voire une même addiction, et où le non-dit, le caché, le dissimulé individuel ont autant d'importance que le dit, le montré, le revendiqué collectif. Chaque série inventant son propre protocole, c'est ici à partir de photographies et de vidéos prises sur le vif, de reportages et d'entretiens menés avec les protagonistes, de documents trouvés ou récupérés, que l'artiste a constitué une constellation d'indices, de gestes, d'attitudes, de regards et de formes qui, loin d'épuiser le sujet, l'ouvre sur ses enjeux sociaux et identitaires sous-jacents : l'identification aux vainqueurs, la force du collectif, l'espoir d'une vie

meilleure, l'estime ou la mésestime de soi, la fatalité du destin.

La caméra du *Ramasseur (fig. 17 & 18)* capture ainsi ce qui se passe au ras du sol de l'espace des paris : des pieds qui vont et viennent, et traduisent les moments d'élans, d'énervements ou de découragements ; les gestes furtifs de ceux qui ramassent à terre les bulletins abandonnés dans l'espoir d'une erreur, d'un gain minime, mais qui, pour eux, sera le début d'une histoire, le signe d'une réinscription individuelle au sein du collectif des parieurs ou des supporteurs à travers cette puissance de l'argent, ce pouvoir de la décision, cette énergie de l'action qui défie le hasard comme le destin. Maintenir sa place, rester dans le flux, ou être rejeté dans le bas-côté du groupe, des situations, des territoires, du temps, de l'image... Le terme de « laissé pour compte » n'a jamais été aussi à vif que dans cette vidéo. La vidéo *23-08-08* qui lui est complémentaire se résume, elle, à un seul plan fixe cadrant le bac de réception d'une imprimante photographique couleur. Les photographies prises lors du match de football y tombent une à une sous nos yeux, tout d'abord de façon cadencée, puis finissant par se superposer ou se mélanger à la manière d'un précipité de pans de réalités sportives d'où se détache peu à peu le déploiement imprévu d'une banderole rendant un hommage spontané à deux supporters de l'OM tués lors d'un accident de bus.

De ces vies qui s'enroulent et se déroulent, que l'on soutient ou que l'on supporte⁴⁹, de ces rêves et de ces espoirs qui se rassemblent puis se dispersent, et parfois même s'éparpillent et se dissolvent au grès des événements, l'artiste en a fait une sorte de postface intitulée *R.I.P.*⁵⁰, titre qui entrecroise le « Rest In Peace »⁵¹ mémoriel de la banderole de la vidéo *23-08-08* et la signification du verbe anglais « to rip » : déchirer⁵², à l'instar de ces morceaux de papier agités, exposés, puis balancés, abandonnés, passerelle inattendue entre turfistes et supporters du ballon rond, signes dérisoires et illusoirs des rêves et des espoirs humains (*fig. 19–30*). Autour des trois mêmes lettres, d'un même mot, d'un même signe, d'une même sonorité, deux significations : la mémoire, l'histoire, le temps éternel des stars et des idoles, et l'immédiateté, la fugacité, le temps court

des parieurs. Aux envolées, aux soulèvements de la foule dans la clameur de l'événement correspond dès lors l'envol, le soulèvement par le vent de la multitude de ces papiers dans le silence de l'après-coup, du retour au réel, à l'ordinaire du quotidien. Mohamed Bourouissa y répond donc par une image sur un mode mineur d'adolescents ramassant puis découpant des aplats presque abstraits de feuilles bleu ciel comme pour confectionner des cahiers en attente de mots ou d'images, de récits ou d'épopées futures. Celles-ci proviennent de feuilles de couleur utilisées par les supporteurs en tribune pour former des lettres géantes visibles de la tribune adverse et sur les écrans de retransmission du match. De près, la succession des aplats de couleur brandis par la foule sans aucun texte ou motif autre que la couleur elle-même est saisissante de par son silence et la radicalité du geste.

Le projet *All-In* reprend à son compte les relations entre argent et pouvoir. Invité par la Monnaie de Paris⁵³ à concevoir un projet pour la Nuit blanche 2012⁵⁴, Mohamed Bourouissa propose la fabrication d'une pièce à l'effigie du rappeur français Booba (*fig. 31*), puis réalise une vidéo qui adopte la double forme d'un clip pour la chanson *Fœtus* interprétée par Booba lui-même⁵⁵ et de support promotionnel pour ce plus petit dénominateur commun – la pièce de monnaie – entre le fan ordinaire et la star du rap, l'homme du commun et le fortuné. Entre les salons de prestige au style suranné du siège parisien de la Monnaie de Paris et l'usine de fabrication high-tech située dans le sud-ouest de la France (*fig. 32*), entre les clichés liés à la culture rap et les symboles du capitalisme, les univers, les situations et les images s'y télescopent selon une sorte d'« anarchisme libéral » visuel magnifiant le culte de la performance et de la réussite individuelle. Ces paradigmes de nos sociétés contemporaines se prolongent dans *La Valeur du produit* : un display et un tutoriel marketing y vante la meilleure manière de réussir un « deal » afin de se faire du « blé », terme argotique français signifiant « l'argent » ; l'humour le dispute ici au cynisme. En contrepoint, une photographie monumentale réalisée en 2013, *Agnès*, figure une jeune fille comptant une à une ses pièces de monnaie d'un montant dérisoire.

Cette image qui laisse transparaître la précarité de l'existence peut être rapprochée de celles de *Shoplifters* réalisées en 2014 à Brooklyn. L'artiste y découvre, dans un supermarché de Lefferts Garden, une suite de photographies accrochées à l'entrée du magasin, près du vigile. Il s'agit en fait des polaroids de chaque voleur pris sur le fait par le directeur du magasin, et tenant à la main la marchandise dérobée : la plupart du temps des denrées de première nécessité comme des œufs ou des fruits, ce qui rend la démarche du directeur d'autant plus ambiguë. Et ceux-ci révèlent bien plus la souffrance et la détresse du quartier qu'elle n'en stigmatise la délinquance. Mohamed Bourouissa a donc rephotographié ces polaroids, et en a sélectionné une vingtaine afin de nous les redonner à voir en tant que processus photographique comme en tant qu'images. Et ces portraits couverts de scotch et de rayures, blessés et abîmés comme les vies qu'ils reflètent, d'excéder leur simple statut de clichés utilitaires.

PRODUIRE DES MONDES

Projet initié en 2012 à Marseille, poursuivi à Gennevilliers⁵⁶, présenté au festival Hors Pistes du Centre Pompidou et encore actif aujourd'hui à Oiron⁵⁷, *L'Utopie d'August Sander* inverse le propos de *All-In* et prolonge celui *Shoplifters*. Prenant comme référence l'œuvre photographique de l'artiste August Sander⁵⁸ qui avait tenté de dresser un portrait contemporain du peuple allemand⁵⁹, ce n'est plus la « valeur du produit » qui est ici en jeu, mais la « valeur d'une vie », d'un individu, d'une identité. Tentant, au départ, de développer un projet sur le travail en entreprise aujourd'hui, il se cogne à un plan de licenciement. À l'instar de ces ouvriers qui reprennent leur entreprise en liquidation sous une forme coopérative, il monte dès lors une unité de production alternative et participative en réaménageant l'intérieur d'un camion en studio fab-lab mobile. À partir d'un scanner et d'une imprimante 3D, celui-ci peut ainsi réaliser sur place des petites figurines en résine polyester à l'effigie de demandeurs d'emploi qu'il recrute à la sortie des bureaux de Pôle emploi (*fig. 33*). Et ces statuettes de pouvoir être ensuite vendues pour quelques euros

par ces derniers sur les marchés, ou par l'artiste au profit du projet. Un des slogans de départ du projet est ainsi un « Devenez un monument » destiné à des chômeurs aux limites de l'exclusion sociale. Au-delà de redonner donc une statue à des sans statut parce que sans emploi⁶⁰, Mohamed Bourouissa répond en tant qu'artiste à un désir d'emploi informulé ou informulable à travers un processus low-tech – même si celui-ci n'est pas réellement viable économiquement – qui privilégie la rencontre, la relation et l'échange entre des personnes, des situations, des réalités qu'a priori tout sépare, afin de les faire travailler ensemble et de produire une œuvre partagée et partageable hors des systèmes économiques dominants⁶¹. L'artiste rebat ainsi les cartes, et l'œuvre rejoue les destins là où il n'y avait que de l'adversité, de l'exclusion et de l'incommunicabilité, forme contemporaine possible à ce « devenir-mineur » qu'évoquait Gilles Deleuze et Félix Guattari. La foule des statuettes traduit de même des présences au monde particulièrement singulières et émouvantes⁶², mais également des identités qui adressent à l'autre – l'employeur potentiel – le meilleur d'elles-mêmes : leur stature plutôt que leur statut. Les graffitis qui recouvrent la surface du camion traduisent de même une expérience commune que contredit les propos d'incompréhension parfois extrêmement violents que l'artiste a compilés dans un « Livre des refus ». Rien n'est ainsi caché de cette insertion unique et utopique d'un artiste dans le réel qui l'environne : ses bouleversements, ses joies et ses émerveillements comme ses déceptions, ses résistances ou ses oppositions.

Avril 2013 marque un tournant dans le travail de Mohamed Bourouissa. En 2006, il découvre les photographies de Martha Camarillo de cavaliers afro-américains de Fletcher Street, au nord de Philadelphie, forme de contre-représentation de la figure iconique du cow-boy⁶³. En 2013, il se décide de partir à leur rencontre et découvre une ville où il est encore permis de circuler à cheval. Mais si posséder un cheval signifie consacrer tout son temps à s'en occuper, c'est également une manière de vivre et de penser le monde dont s'est emparée une jeune génération à la recherche tout à la fois d'un mode d'appartenance

à la communauté et d'un moyen de subsistance. Ils pratiquent ainsi le « Ride », tour à cheval des quartiers nord de la ville en échange de quelques dollars. « Il y a chez eux une forme de contestation intrinsèque à travers le fait de chevaucher ainsi, ils manifestent un désir de reconquête du territoire urbain et revendiquent un espace de liberté.⁶⁴ » Au cours d'une résidence de huit mois, Mohamed Bourouissa se plonge tout d'abord dans la vie quotidienne de Fletcher Street. Puis, souhaitant redonner du sens, de la vie et une dynamique à cette culture du cheval en proie à un certain abandon, sinon à un dénigrement insidieux, il propose aux habitants un événement participatif prenant la forme du concours du plus beau cheval décoré – le *Horse Day* –, variante équestre des concours de « tuning » de voitures (*fig. 34*). L'artiste accompagne dès lors leur travail d'atelier, soutient leur tâtonnement à produire des emblèmes et des insignes propres à chaque équipe, enregistre leur invention de formes inédites de décors ou de costumes (*fig. 35*), suit leurs difficultés à dresser le cheval pour la parade qui va relier Fletcher Street à Fairmount Park, lieu du concours. « J'ai toujours eu comme volonté profonde de faire un projet avec eux et pas seulement “sur” eux. Je fais naître quelque chose, puis je filme simplement ce qui est en train d'arriver. [...] Le moment le plus intéressant n'est pas la vidéo que j'en ai tirée, mais plutôt l'énergie que l'événement a suscitée, entre les cavaliers et les artistes mais aussi avec la population du quartier. Ce qui m'intéresse, c'est de créer des ponts, des interactions et des échanges.⁶⁵ » Les sculptures, les photographies et les vidéos qui en sont issues tentent néanmoins d'en restituer le processus, l'expérience et le déroulé, en particulier ce moment même du *Horse Day*, aussi festif et joyeux qu'un carnaval communautaire. L'artiste leur a également offert un symbole nouveau capable de ressouder la communauté : le « cheval licorne », figure tout à fois archaïque et contemporaine, imaginaire et incarnée⁶⁶.

Mais la production d'images, chez Mohamed Bourouissa, n'a pas toujours comme objectif de dévoiler une réalité, comme la langue n'a pas toujours comme objectif de communiquer une information. Parfois la langue bredouille, balbutie

et bégaye, parfois elle invente un langage mineur à l'intérieur de la langue majeure, parfois même elle dialectise ou argotise dans ses marges. Arrivant à Philadelphie, Mohamed Bourouissa n'y maîtrise ni les codes ni le langage. Il se lance pourtant dans l'aventure au-delà, là encore, des obstacles et des incompréhensions, inventant presque une nouvelle langue faite de dits et de non-dits, de mots, de gestes, d'attitudes, provoquant une circulation des vécus et des expériences par delà les frontières visibles ou invisibles. Autrement dit, déplacer le point de vue, saisir le réel au vol sans appréhension, aller chercher la singularité comme l'étrangeté, et trouver des en commun au cœur même d'altérités inéluctables ou de confusions a priori indépassables. La série à entrées multiples *The Hood (fig. 36)* en est d'une certaine manière la traduction formelle et visuelle à partir d'un procédé sophistiqué de report photographique sur métal et d'une analogie fondatrice entre la voiture ou la moto et le cheval – mise en parallèle de deux symboles aussi semblables que différents de la culture américaine et de l'environnement urbain philadelphien. Le réel et ses reflets, le champ et le contrechamp, le plan et le volume, l'image et son support s'y télescopent donc au profit d'effets de distorsions inédits qui n'appartiennent ni vraiment au champ de la sculpture ni vraiment à celui la photographie mais plutôt à des procédés de *cut-up* et de faux raccords qui parfois explosent en constellations murales, parfois se superposent en mille-feuilles optiques⁶⁷. Curieusement, c'est le souvenir de certaines images du catalogue du projet *rip* qui revient en premier à l'esprit : Mohamed Bourouissa y a inscrit dans le contour des papiers froissés qu'il a photographié par terre les attitudes éruptives et les gestes intempestifs des supporters dans les tribunes, faisant coller le corps de l'événement sur la surface de ce qu'il a produit. Dès lors rien n'y est ni vraiment clair ni vraiment brouillé, ni vraiment lisse ni vraiment fripé, mais gagnent de la superposition des deux : la représentation du réel et ses accidents, l'ici et maintenant et son devenir, la temporalité et ses cassures, la jouissance et sa perte, l'exposition et sa dissolution, la langue et ses occurrences.

Au fil des séries *Horse Day* et *The Hood*, les mythes et les faire-valoir propres à l'identité américaine sont ainsi déconstruits en fragments discontinus d'images, en états successifs d'espaces et de temps, en plis et en dépis du réel. Et loin d'apparaître comme de simples symboles de puissance, ailes, capots, portières découpés, désossés, remontés, recomposés puis imprimés se métamorphosent en parcelles mouvantes et émouvantes d'histoires et de mémoires individuelles tout autant que collectives, en circuits d'intensités, en bruissements du monde⁶⁸. Aussi, pour exemple, la vitre d'une portière renvoie-t-elle parfois à un écran de télévision, parfois à une caméra de surveillance. Car tout n'y est que diffusion et projection, reflet et brillance, apparition et effacement, au profit d'un monde diffracté et éclaté correspondant à l'instabilité et la fragilité des identités et des réalités sociales contemporaines que caractérise leur géométrie variable. Pourtant, au cœur de ces télescopages particulièrement fulgurants, des choses se branchent, se greffent ou interagissent, des correspondances se génèrent, des liens se créent, des rencontres se produisent plus intenses et signifiantes que les faits eux-mêmes. Comme le souligne Roland Barthes ce qui fonctionne à la perfection n'a pas de bruit, bruire c'est faire entendre le bruit de la vie, le ténu, le brouillé, le frémissant.

*Et la langue, elle, peut-elle bruire ? Parole, elle reste, semble-t-il, condamnée au bredouillement ; écriture, au silence et à la distinction des signes : de toute manière, il reste toujours trop de sens pour que le langage accomplisse une jouissance qui serait propre à sa matière. Mais ce qui est impossible n'est pas inconcevable : le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie ? Celle d'une musique du sens.*⁶⁹

Mohamed Bourouissa semble engager cette même interrogation dans le champ de l'œuvre : la représentation ne devrait-elle être condamnée soit au silence et à la distinction des signes comme l'écriture, soit au bredouillement comme à la parole ? Où pourrait-elle s'ouvrir à un frémissement, à un froissement du sens, à un polyglottisme de l'image, à l'instar d'un « parler en langue » d'une glossolalie visuelle ?

Être au monde, faire partie du monde, c'est tout à la fois se retrouver en face de l'autre, des autres, et face à soi. Œuvrer dans le monde tout en y échappant, c'est se placer au cœur d'une histoire commune et partagée pour mieux y produire des utopies à venir, des mondes à réinventer ; et le réel de se débarrasser dès lors de ses angles morts. « Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible. », nous dit Jacques Rancière⁷⁰. Dans cette jonction du passé, du présent et de l'avenir, se tient donc, entre spectateur et témoin, regardeur et éclaireur, récepteur et émetteur, Mohamed Bourouissa. Et sa présence dans le champ de l'art contemporain nous est d'autant plus précieuse que son regard, aussi incisif et précis que vif et joyeux, sait surtout produire ces échappées du réel dont notre monde a aujourd'hui besoin.

Épigraphe : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, pp. 49-50.

1. Jacques Rancière, *Le Maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Arthème Fayard, 1987, p. 194.
2. « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps », Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, pp. 18-19.
3. Mohamed Bourouissa reviendra, en 2016, sur les photographies qu'il avait prises à l'hôpital psychiatrique de Blida, sa ville natale, sous la forme d'une projection de diapositives intitulée *Les Paradis artificiels*, et qui part de la mer pour arriver à l'hôpital en passant par les terres. Néanmoins, les premiers travaux de l'artiste durant ses études sont plutôt de l'ordre de la peinture et du graff, sans oublier le dessin, pratique qu'il poursuit encore.
4. Jamel Shabazz, *Back in the Days*, Brooklyn, PowerHouse Books, 2001.

5. Pour être plus juste, le cœur de la planète « Paname », mot d'argot datant du début de début du xx^e siècle et envisageant Paris et sa banlieue comme une seule ville énorme et tentaculaire. Quant à la provenance de chacun, c'est par le chiffre de leur département qu'il se définira et se reconnaitra, « 9-3 » pour le nord-est de Paris par exemple.
6. Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, Charpentier & Cie, 1876.
7. Le terme « banlieue » provient du latin médiéval « banleuca » qui signifiait le territoire situé à une lieue d'une ville, et sur lequel s'étendait le ban dans la société féodale. « Banlieue » est ainsi apparenté à banni, bannir, banal...
8. Tout d'abord intitulée selon le nom du lieu et de la station RER : *Châtelet-Les Halles*, cette série a ensuite pris un titre déclaratif et appropriatif de ce même territoire : *Nous sommes Halles*.
9. Le terme argotique date en fait de la fin du xix^e siècle.
10. *Parcours # 2, Être présent au monde – collections 2007*, Mac/Val Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2007, p. 22.
11. « Nous, avec mes potes, on était à fond là-dedans à la fin des années 1990, on adorait s'habiller en Lacoste. Or, personne n'a parlé de cette époque en photo, personne n'a capté notre jeunesse et ce qu'elle avait d'identitaire. C'est pour cela que j'ai pris un appareil photo », « Mohamed Bourouissa, entretien avec Magali Jauffret », in *Portfolio Magazine*, novembre 2007. D'où sans doute la double référence de l'artiste d'un côté à Jeff Wall ou Philip-Lorca diCorcia, de l'autre à Nan Goldin ou Alberto Garcia-Alix : « J'essaie de faire se rejoindre les deux, en faisant coexister une relation intime avec les gens et une relation plus distante par la mise en scène. »
12. Le rappeur marseillais Jul a reçu, en 2017, une Victoire de la musique dans la catégorie « musique urbaine », après Orelsan en 2012, et Nekfeu en 2016.
13. Il a ainsi longtemps vécu à Courbevoie, et son atelier est actuellement situé à Gennevilliers.
14. Selon les circonstances ou les supports, le titre de cette série est passé de *Périphérique* à *Périphérie*, écrit parfois au singulier, parfois au pluriel. « *Périphérique*, pour moi le terme n'est pas très juste, car cela devrait être *Périphérie*. J'essaie de créer des moments de tension, une sorte d'interstice qui permet d'ouvrir le champ de l'image à la narration. *Périphérique*, c'est le point culminant entre deux espaces différents et, bien sûr, en référence avec cet autre Paris... », « Au-delà des apparences, Mohamed Bourouissa », in *Afrique in visu*, mars 2008, <http://www.afriqueinvisu.org/au-dela-des-apparences-mohamed>, 132.html.
15. Argenteuil, Aulnay, Bobigny, Cergy, Clichy-sous-Bois,

Montfermeil, Courbevoie, Écouen, Grigny, La Courneuve, Le Mirail, Pantin pour n'en citer que quelques-unes.

16. Florence Paradeis et Christian Courrèges comptent parmi ses professeurs.

17. « J'essaie d'être juste plastiquement par rapport à l'idée que je veux donner d'une situation. », Mohamed Bourouissa cité par Magali Jauffret, « La banlieue, objet plastique », in *Mohamed Bourouissa, Périphérique*, Toulouse, Le Château d'Eau, 2008, [s.p.].

18. Gilles Deleuze, in *L'Image-Mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, pp. 32-33.

19. « J'ai compris que ce qui est essentiel, ce sont les lignes de force [les diagonales, notamment], ce qui se passe dans le cadre. », Mohamed Bourouissa cité par Magali Jauffret, « La banlieue, objet plastique », in *Mohamed Bourouissa, Périphérique*, *op. cit.*, [s.p.].

20. C'est cette suite d'allers-retours entre un fait donné, sa mise à distance par la mise en scène, puis sa réinscription et sa réinterprétation dans la matière vivante du réel qui différencie les œuvres de Mohamed Bourouissa du « faux instantané » ou d'un « tableau vivant » photographique.

21. « Je travaille d'après croquis, je place ainsi les modèles et les éléments dans ma composition. Ensuite, je laisse le modèle s'incarner dans l'image. J'indique les positionnements dans l'espace, mais je le laisse aussi exister. Souvent le modèle propose des choses plus intéressantes que les miennes, alors je les accepte. C'est là d'où naît l'ambiguïté : on ne sait plus si on est dans la mise en scène. Je pense qu'on a alors une image plus juste. », « Au-delà des apparences, Mohamed Bourouissa », in *Afrique in visu*, *art. cit.*

22. « Au moment où je déclenche, j'espère toujours que va s'immiscer dans la photo un aléa totalement imprévu, plus vrai, qui surviendra dans l'image sans crier gare, du fait d'un personnage qui l'aura fait exister. Ça évite d'enfermer la construction de l'image, ça autorise la fiction à garder un aspect documentaire », Mohamed Bourouissa cité par Magali Jauffret, « La banlieue, objet plastique », in *Mohamed Bourouissa, Périphérique*, *op. cit.*, [s.p.].

23. « On demande trop peu à l'image quand on la réduit à une apparence. On lui demande trop quand on y cherche le réel lui-même. Ce qu'il faut, c'est découvrir en elle une capacité à nous faire repenser tout cela. », Georges Didi-Huberman, « Des gammes anachroniques (entretien avec Robert Maggiori) », in *Libération* 23, novembre 2000, http://next.liberation.fr/livres/2000/11/23/des-gammes-anachroniques_345304.

24. *L'Enlèvement des Sabines* dans la version du Metropolitan Museum of Art, New York par exemple.

25. « A l'époque de Delacroix, on aspirait à la liberté ; aujourd'hui

c'est plutôt à l'égalité. Nous ne sommes pas dans une des sociétés les plus justes. Les émeutes viennent de là. », Armelle Canitrot, « La Banlieue mise en scène par Mohamed Bourouissa », in *La Croix*, mars 2008, http://www.la-croix.com/Archives/2008-03-27/La-banlieue-mise-en-scene-par-Mohamed-Bourouissa.-_NP_-2008-03-27-316075.

26. Par exemple, dans l'œuvre *Le Reflet* (2007), il y a quelque chose du monologue d'Hamlet dans l'attitude introspective du personnage du dos, habillé de blanc, tête baissée, faisant face à une muraille noire d'écrans de téléviseurs ou d'ordinateurs qui lui barre l'horizon.

27. « Les cités ne sont que le cadre où je pose mon travail. Mes images parlent des relations humaines, de leur ambiguïté, du pouvoir et de la séduction qui se jouent à travers les attitudes et les regards. » Mohamed Bourouissa cité par Magali Jauffret, « La banlieue, objet plastique », in *Mohamed Bourouissa, Périphérique*, *op. cit.*, [s.p.].

28. « L'univers sur lequel je veux travailler, ce sont les rapports de force, les mécaniques de pouvoir, la séduction dans la société. Comment ces mécanismes existent dans la vie ? », Mohamed Bourouissa, « Au-delà des apparences, Mohamed Bourouissa », in *Afrique in visu*, *art. cit.*

29. Cf. Marwan Mohammed, *La formation des bandes. Entre la famille, l'école et la rue*, Paris, Presse Universitaire de France, 2011.

30. Réplique culte empruntée au film de Mathieu Kassovitz, *La Haine*, sorti sur les écrans en 1995, et ayant comme thème la vie des banlieues, en l'occurrence celle de la cité des Muguets à Chanteloup-les-Vignes (Yvelines) ; elle a été reprise par le rappeur français Booba comme titre d'un des morceaux de son premier album *Temps mort* publié en 2002.

31. Intitulée *Screens*, cette série a été présentée en 2011 au Philadelphia Museum of Art.

32. « vanitas vanitatum omnia vanitas », L'Écclésiaste 1:2.

33. Celui-ci a été produit durant la résidence de l'artiste au Fresnoy-Studio national des arts contemporains.

34. *Temps mort* est également le titre du premier album du rappeur français Booba publié en 2002 sur son label *45 Scientifific*. Il contient, entre autres, les morceaux *Ma définition*, *Écoute bien*, *Repose en paix* et *Jusqu'ici tout va bien* (cf. note 30), ainsi que la chanson homonyme *Temps mort* dont voici le refrain : « Rien n'a changé à part le change, j'demande un temps mort / C'est malheureux je reviens c'est dangereux / Écoute, écoute ça, écoute un peu ma banlieue / Temps mort, temps mort, encore nous, c'est dangereux ».

35. Al pour la série de vingt-et-une photographies, JC pour la vidéo.

36. Redoublement que l'on perçoit très bien dans la vidéo *Temps mort* dans les deux séquences où le détenu filme le défilé des camions sur l'autoroute depuis la cour de la prison ou sa cellule.

37. « Merci grave. Ya moyen de fair d'otre vidéo come si le phone était yeux. » « Envoi 1 modèle je téma! » (échanges de SMS extrait de la vidéo).

38. D'une certaine manière les deux protagonistes de *Temps mort* sont ainsi, symboliquement, les héros manquant des photographiques de la série *Périphérique*.

39. Notion déjà convoquée pour la série *Screens*.

40. « Pas de faux-semblants, Mohamed Bourouissa réussit à instaurer une situation de partage, un vivre ensemble avec une personne privée de ses libertés. Ici, le poétique se tresse à la douleur. Le contrôle social du corps s'effectue par la détention, et cette réalité nous est rendue presque étrange. Une étrangeté au sens de Camus, c'est-à-dire absurde du fait d'une certaine réciprocité entre les deux acteurs qui développent des pensées et des échanges d'hommes libres. Il y a là – comme dans les dernières pages de *L'Étranger* – une façon d'annihiler cette règle de l'enfermement et de la soumission, une manière de dépasser la justice des hommes par une relation humaine des plus simples et des plus sensibles. » Emma-Charlotte Gobry-Laurencin et John Cornu, « Principe de réalités », in *Art Press*, n°369, juillet-août 2010, pp. 49-51.

41. En effet pour un vendeur à la sauvette, il est important de ne pas croiser le regard de l'autre afin de rester inaperçu, de ne jamais être mémorisé, de rester là encore dans un angle mort de la représentation ; pour un tricheur aux cartes, il peut également en être de même.

42. Le quartier de Barbès-Rochechouart dans le XVIII^e arrondissement de Paris est l'un des quartiers de prédilection de l'immigration maghrébine à l'intérieur de la capitale, mais également des sans-papiers.

43. En argot de banlieue un « Boloss » est la victime d'une arnaque, ce qu'en argot classique on appelle un « pigeon ».

44. Anna Dezeuze, « Protocol », in *Art Monthly* n°357, juin 2012, pp. 1-4.

45. « But for *Boloss*, for example, what kind of instructions did you give to the friends that play in the film? At the start I told them, 'play a game of poker in which one of you will cheat and another will lose all his money'. And I told others to hang out in the hallway and go back and forth and be a bit of a nuisance for the 'grown-ups'. So we had fictionalised a document, but we hadn't really been able to show that in the video. It made me think of 'bluffing' because nothing was happening in the video and you couldn't understand much from looking at the guys coming and going or the guys playing cards. So I went back to

the documentation and added a commentary. I reconstructed the film by interviewing each player, asking: 'who was the cheat at that table we keep talking about?' I constructed this film as a bluff. Actually I could have called it *Bluff* rather than *Boloss*, but I like *Boloss* because it is very French. », Anna Dezeuze, « Protocol », in *Art Monthly*, *art. cit.*, pp. 1-4.

46. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1953, t. I, p. 285.

47. Le PMU, ou Pari Mutuel Urbain, gère depuis 1930 l'ensemble des paris sur les courses de chevaux, et depuis 2010 les paris sportifs.

48. Capitale du sud de la France, en rivalité permanente avec Paris, Marseille est célèbre pour son club de football L'Olympique de Marseille (OM), ses joueurs star et ses « ultras » du virage sud du stade Vélodrome, dont la plupart proviennent des citées des quartiers nord.

49. Implicitement, une grande partie de ce projet repose sur le double sens du mot « supporter » : dans le contexte sportif, c'est un anglicisme basé sur le verbe « to support », autrement dit soutenir activement, encourager, galvaniser, alors même que le verbe français « supporter » signifie bien au contraire soutenir passivement, avoir la charge de, être soumis à, subir, devoir accepter de... ; Mohamed Bourouissa joue ici subtilement sur ces deux significations, voire même sur le fait de pouvoir considérer chez certains la première comme une sublimation de la seconde : l'énergie développée par le supporter devenant l'inverse parfait du poids qu'il supporte le reste du temps.

50. *R.I.P.* (2011).

51. « Repose en paix » en anglais.

52. « Le mot "RIP" traduit l'essentiel de ma démarche dans ce projet. Je cherchais, d'un point de vue formel, à faire se rencontrer des signes puis à laisser advenir leurs similitudes ou leurs dissemblances. Des papiers, manipulés, froissés, brandis, supportés, déchirés, jetés, apparaissaient dès lors comme les objets incarnant ces passerelles entre les turfistes et les supporters. C'est par la production de ces objets formels qu'un pont linguistique s'est construit au-dessus de deux univers. L'observation de ces mouvements de papiers m'a amené à explorer des mécaniques communes, deux manières de concevoir le collectif et l'individu. J'ai essayé de rendre cette mécanique visible. » Mohamed Bourouissa, in *mohamed bourouissa. rip*, Paris, Filigranes Éditions, PMU, Le Bal, 2011, pp. 4-5.

53. La Monnaie de Paris est l'un des plus anciens organismes d'État. Depuis 1878, il est le seul à pouvoir frapper la monnaie et les médailles, en particulier celle de la Légion d'honneur, la plus importante médaille honorifique française.

54. Organisée depuis 2002, la « Nuit blanche » est un événement culturel urbain qui se déroule dans Paris durant la nuit du samedi au dimanche du premier week-end d'octobre.

55. Lors de la Nuit blanche, cette vidéo a été projetée toute la nuit sur la façade même du bâtiment de la Monnaie de Paris, quai de Conti, en bordure de Seine, ce qui constitue une première pour un clip de rap.

56. D'une certaine manière, Mohamed Bourouissa revient ici sur un des sites de la série *Périphérique*, mais nourri par dix ans de recherches, de travail et d'expériences artistiques. Par ailleurs, il vit aujourd'hui dans cette même ville de Gennevilliers.

57. Mohamed Bourouissa, *EcoSystème*, Château d'Oiron, 18 février–12 mars 2017, avec la participation du village d'Oiron, de ses habitants, de l'association des Amis d'Oiron et des artistes Fayçal Baghriche, Ismaïl Bahri, Sabrina Belouaar, Neil Beloufa, Abdelkader Benchamma, Mohamed Bourouissa, Guillaume Bresson, Julien Magre et Lili Reynaud-Dewar.

58. Herdof, 1876 – Cologne, 1964.

59. Œuvre d'une vie, conçue vers 1925, *Hommes du xx^e siècle* était encore en cours à la mort d'August Sander en 1964, et comprenait de 500 à 600 clichés allant de 1892 à 1954 répartis en sept sections.

60. Là encore, Mohamed Bourouissa joue sur les doubles significations liées à la situation de chômage professionnel : « privé » d'emploi ou « demandeur » d'emploi ?

61. « Un circuit d'états qui forme un devenir mutuel, au sein d'un agencement nécessairement multiple et collectif », Gilles Deleuze et Félix Guattari in *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 37.

62. Ainsi que le souligne Lionel Balouin, elles ne sont pas non plus sans évoquer « l'humilité des Bourgeois de Calais d'Auguste Rodin ». In plaquette de présentation de l'exposition *Mohamed Bourouissa, L'Utopie d'August Sander*, Galerie Édouard-Manet, Gennevilliers, 12 septembre–10 novembre 2012.

63. « En fait, les cow-boys constituent un groupe méprisé et exploité par les propriétaires de ranchs. Peu payés et sans possibilité d'accès au crédit, ils ne peuvent que rarement devenir propriétaires à leur tour et vivent dans une certaine précarité en dehors des périodes de transhumance. Tout cela concourt à une faible attractivité du métier, et tous les Blancs n'acceptent pas de prendre de tels risques pour un emploi qui se résume à être un simple ouvrier agricole aux activités dangereuses. Alors, et contrairement à toutes les idées reçues colportées par le mythe, ce sont bien souvent des Noirs libérés de l'esclavage, des Mexicains ou des métis qui composent une bonne partie des 35

000 à 40 000 cow-boys qui empruntent la piste du bétail (Cattle Trail) entre 1865 et 1890. » Philippe Jacquin, Daniel Royot, *Go West ! Histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Éditions Flammarion, 2002, p. 152.

64. Plaquette de présentation du projet de la vidéo *Horse Day*, 2014.

65. Thibaut Wychowanok, « Dans l'atelier de...Mohamed Bourouissa », in *Numéro*, n°19, novembre 2015, pp. 80-84.

66. « L'imaginaire existe profondément. Il permet de télescoper le présent pour produire des futurs. La question de l'imaginaire est fondamentalement politique », Annabelle Gugnon, communiqué de presse de l'exposition *Mohamed Bourouissa, Hustling*, kamel mennour, Paris, 17 octobre–5 décembre 2015.

67. « Je n'ai pas pour ambition de me faire le porte-parole de la société, mais de parler de la réalité telle qu'elle nous apparaît : fragmentée. Ce reflet de la ville et de ses habitants sur les voitures qui m'a inspiré à Philadelphie, j'ai ressenti le besoin de le déstructurer et de le recomposer en découpant les carrosseries et mes images, pour rendre compte de cette fragmentation du monde. », Thibaut Wychowanok, « Dans l'atelier de...Mohamed Bourouissa », in *Numéro, art. cit.*, pp. 80-84.

68. « C'est le frisson du sens que j'interroge en écoutant le bruissement du langage – de ce langage qui est ma Nature à moi, homme moderne. ». Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 83-85.

69. Ibid.

70. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 113.

Depuis 2010, Marc Donnadiou est conservateur en charge l'art contemporain au LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (Villeneuve d'Ascq, France), après avoir été le directeur du Fonds Régional d'Art Contemporain de Haute-Normandie (Sotteville-lès-Rouen, France) pendant 12 ans. Membre de l'AICA (Association internationale des critiques d'art), il exerce également une activité de commissaire d'exposition et de critique d'art depuis le milieu des années 1980. Il a collaboré à de très nombreuses revues étrangères et françaises, dont *Art Press* depuis 1994. Il a également participé à plusieurs dizaines de catalogues et d'ouvrages monographiques ou thématiques dans les domaines de l'art, de la photographie, de l'architecture, du design ou de la mode.

WORKS & PROJECTS

ŒUVRES & PROJETS

Texts by / *Textes d'*Anna DEZEUZE

Anna Dezeuze lectures in art history at the École supérieure d'art & de design Marseille-Méditerranée. Her recent publications include a study of Thomas Hirschhorn's *Deleuze Monument* (Afterall, 2014) and *Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art* (Manchester University Press, 2017).

Anna Dezeuze enseigne l'histoire de l'art à l'École supérieure d'art & de design Marseille-Méditerranée. Parmi ses publications figurent une étude du *Deleuze Monument* de Thomas Hirschhorn (Afterall, 2014) et *Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art* (Manchester University Press, 2017).



2003-2005

NOUS SOMMES HALLES

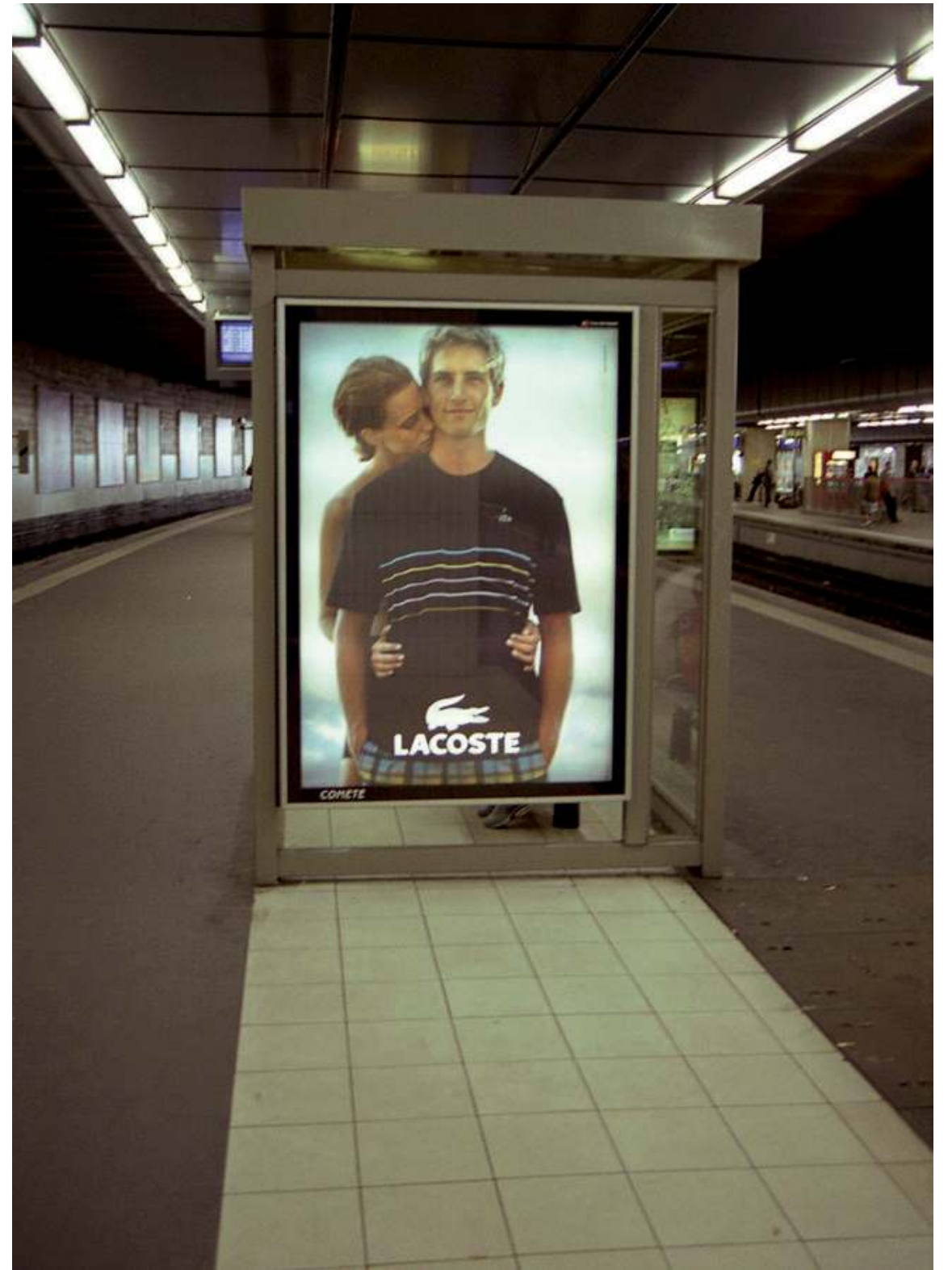
This series was triggered by Jamel Shabazz's portraits of young people, clad in street wear, proudly posing in the streets of New York between 1980 and 1989. Mohamed Bourouissa and his friend Anoushka shoot set out to invent their own street photography at Châtelet-Les Halles, where the youth of the Paris *banlieues* converge. In his quest to portray his generation, the artist focused on people wearing Lacoste clothes in imitation of the rap group Ärsenik—a far cry from the image promoted by Lacoste's own advertisements.

Un déclic : les portraits des jeunes habillés en street wear qui posent fièrement pour l'appareil de Jamel Shabazz dans les rues de New York entre 1980 and 1989. Mohamed Bourouissa et son amie Anoushka shoot partent inventer leurs propres photographies de rue à Châtelet-Les Halles, où converge la jeunesse des banlieues de Paris. Pour dresser un portrait de sa génération, l'artiste s'intéresse à tous ceux qui portent des vêtements Lacoste, à l'image des chanteurs du groupe de rap Ärsenik, et aux antipodes de celle véhiculée par les publicités de cette marque.

Following pages / Pages suivantes:

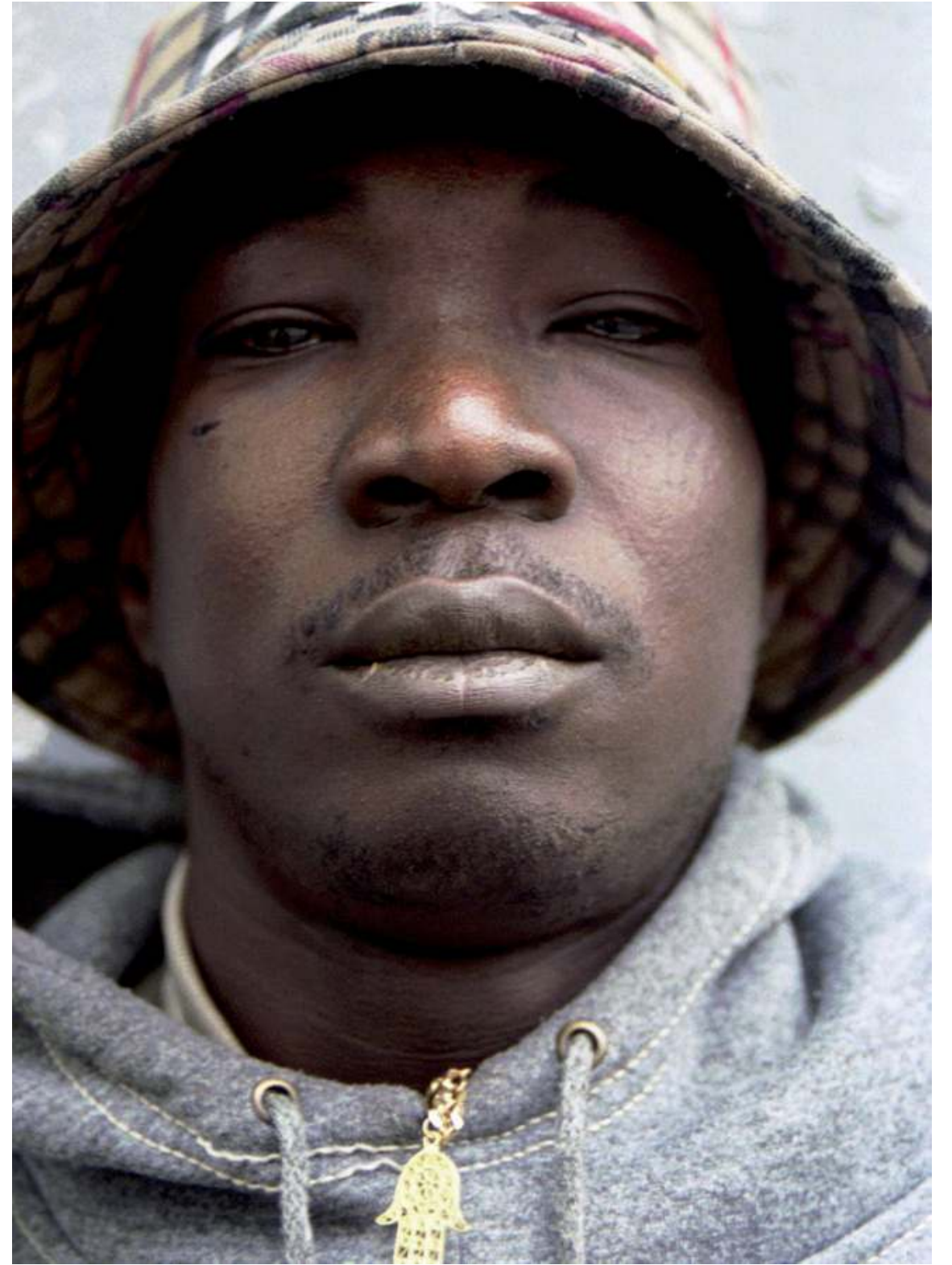
NOUS SOMMES HALLES, 2003–2005

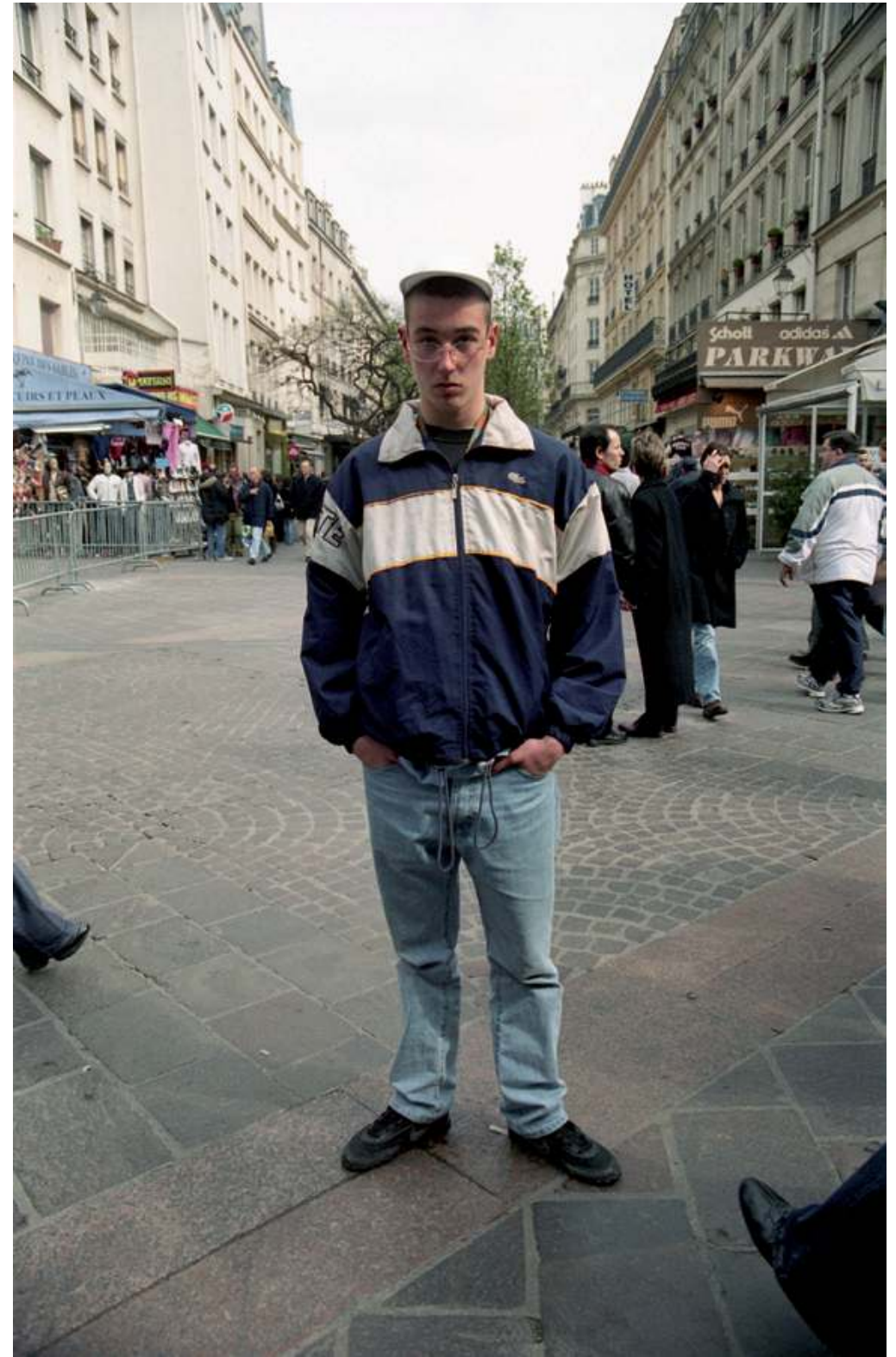
In collaboration with / En collaboration avec Anoushka shoot
Color and black and white photographs / Photographies couleur et noir et blanc
Variable dimensions / Dimensions variables









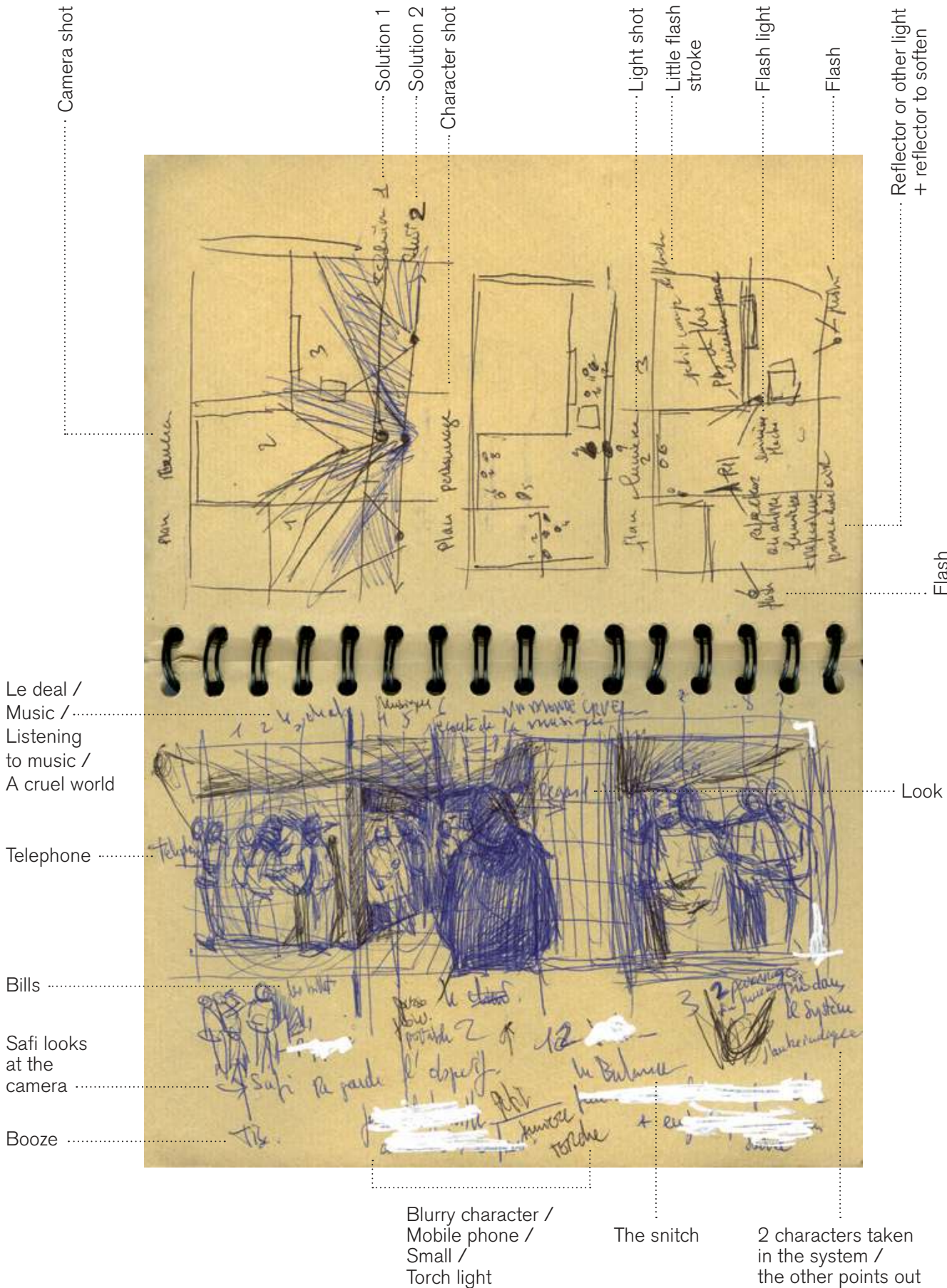


2005-2008

PÉRIPHÉRIQUE

In this breakthrough series of photographs, Mohamed Bourouissa chose to appropriate the codes of history painting. The artist composed his photos by staging scenes with his friends and acquaintances in the Paris *banlieues* where they used to hang out. Confrontations, gatherings, incidents, looks, and frozen gestures all suggest a palpably dramatic tension. Readings of these images were inflected from the start by the violence of the 2005 riots in the French *banlieues*. Invoking Delacroix as much as Jeff Wall, the artist appears to give a place in French history to agents whom that country usually neglects.

Mohamed Bourouissa choisit de s'emparer des codes de la peinture d'histoire dans cette série de photographies qui l'a fait connaître. Pour les composer, l'artiste met en scène ses amis et connaissances dans les banlieues parisiennes qu'ils fréquentent. Confrontations, rassemblements, incidents, regards et gestes figés y suggèrent une tension dramatique palpable. La violence qui explose lors des émeutes des banlieues françaises de 2005 colore la lecture de ces images dès le début. En invoquant Delacroix aussi bien que Jeff Wall, l'artiste semble accorder une place dans l'histoire de France aux acteurs que ce pays laisse habituellement pour compte.





L'IMPASSE, 2007
Périphérique series / série
Color photograph / Photographie couleur
46 ⁵/₈ x 57 ⁵/₈ in / 118,5 x 146,4 cm
Private collection / Collection privée



LA RENCONTRE, 2005
Périphérique series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 35 7/16 x 47 1/4 in / 90 x 120 cm
 Private collection / Collection privée



LA FENÊTRE, 2005
Périphérique series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 35 7/16 x 47 1/4 in / 90 x 120 cm
 Private collection / Collection privée



LE HALL, 2006
Périphérique series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 47 1/4 x 63 in / 120 x 160 cm



LE CERCLE IMAGINAIRE, 2008
Périphérique series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 53 15/16 x 64 15/16 in / 137 x 165 cm
 Private collection / Collection privée



CARRÉ ROUGE, 2005
Périphérique series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 41 3/4 x 63 in / 106 x 160 cm
 Private collection / Collection privée

LE MIROIR, 2006
Périphérique series / série
Color photograph / *Photographie couleur*
47 1/4 x 35 7/16 in / 120 x 90 cm
Collection FRAC Bretagne; Private collection / *Collection privée*





LA RÉPUBLIQUE, 2006
Périphérique series / série
Color photograph / Photographie couleur
53 ¹⁵/₁₆ x 64 ¹⁵/₁₆ in / 137 x 165 cm
Private collection / Collection privée



LA PRISE, 2008
Périphérique series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 35 ⁷/₁₆ x 47 ¹/₄ in / 90 x 120 cm
 Private collection / Collection privée



LE TÉLÉPHONE, 2006
Périphérique series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 35 ⁷/₁₆ x 47 ¹/₄ in / 90 x 120 cm
 Private collection / Collection privée

Following page / Page suivante:

LE REFLET, 2007
Périphérique series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 52 x 86 ⁵/₈ in / 132 x 220 cm
 Collection de l'Hôtel des Arts – Centre d'art du Département du Var;
 Private collection / Collection privée



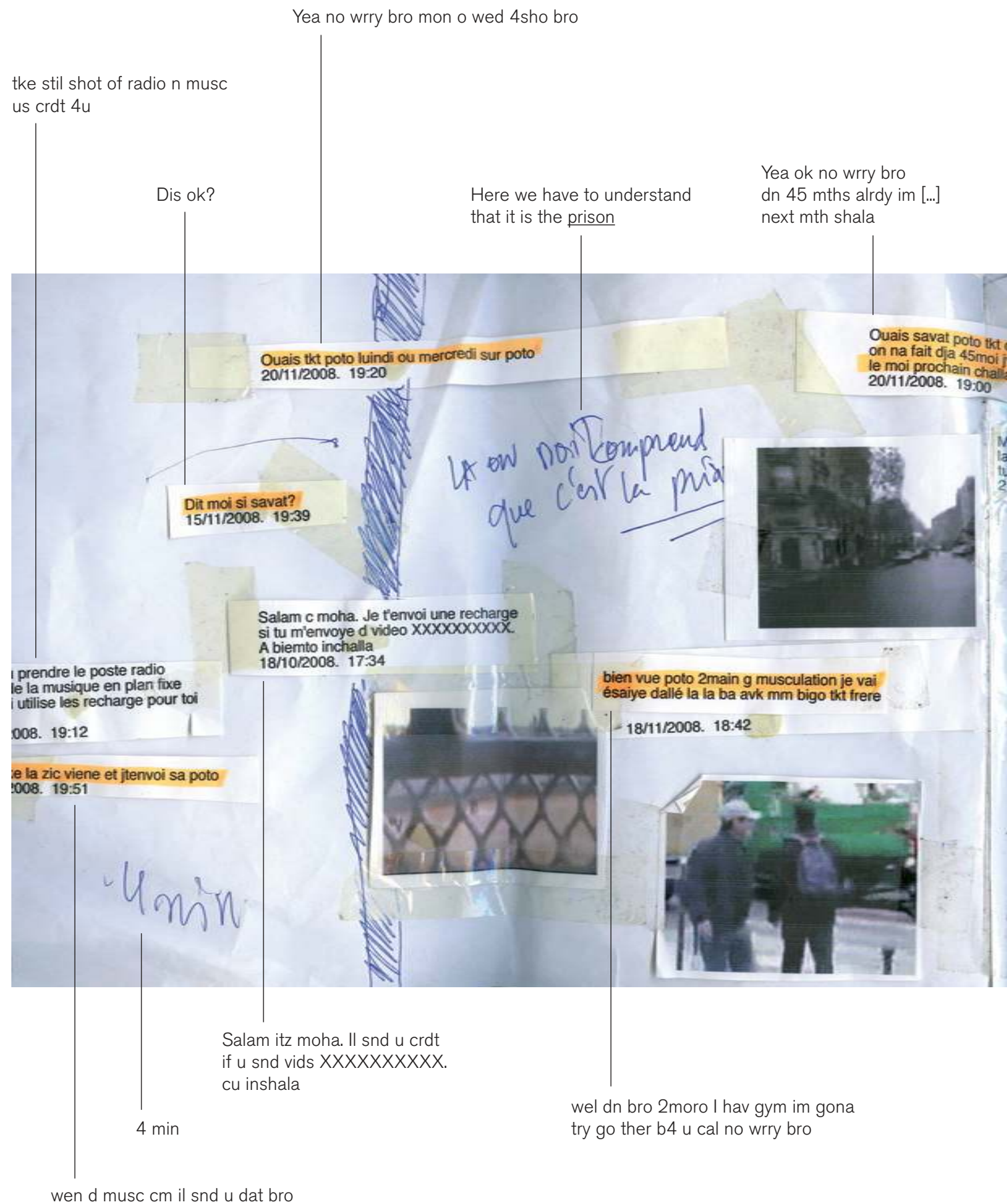


PÉRIPHÉRIQUE series / série, 2005–2009

Color photographs / Photographies couleur

Variable dimensions / Dimensions variables

Exhibition view / Vue de l'exposition *Hustling*, basis, Frankfurt am Main / Francfort-sur-le-Main, 2016



2008-2009

TEMPS MORT

Mohamed Bourouissa's friend AI, who was in prison, once sent the artist a photograph during an exchange of text messages. After the flawless staging of *Périphérique*, the artist was struck by these apparently flat, low-definition images and became interested in the relationships in which they participate. *Temps mort* first took the form of a composition in space with AI's photos reworked by the artist. When AI left prison, he referred the artist to one of his friends in a detention center. Rather than a documentary, the video work that came out of their dialogue involves us in an at times intimate exchange of the most everyday experiences.

Un ami de l'artiste, AI, incarcéré dans un centre pénitentiaire, lui envoie un jour une photographie lors de leurs échanges par téléphone portable. Après les photographies impeccablement mises en scène de Périphérique, Mohamed Bourouissa découvre ces images apparemment superficielles, de basse définition, et s'intéresse à la relation qui se construit à travers elles. Temps mort prend d'abord la forme d'une composition dans l'espace des photos d'AI retravaillées par l'artiste. À sa sortie de prison, AI recommande à l'artiste l'un de ses amis placé en maison d'arrêt. Plus qu'un documentaire, la vidéo qui résulte de leur dialogue nous implique dans un échange, parfois intime, d'expériences les plus quotidiennes.



TEMPS MORT, Untitled n° 8, 2008

Color photograph (silver print on Diassec®, mounted on aluminum) /

Photographie couleur (tirage argentique sous Diassec®, contrecollé sur aluminium)

29 5/16 x 36 1/4 in / 74,5 x 92 cm

Collection du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris



TEMPS MORT, Untitled n° 9, 2008

Color photograph (silver print on Diassec®, mounted on aluminum) /

Photographie couleur (tirage argentique sous Diassec®, contrecollé sur aluminium)

39 3/8 x 52 3/8 in / 100 x 133 cm

Collection du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris



Above / Ci-dessus:

TEMPS MORT, Untitled n°2, 2008

Color photograph (silver print on Diassec®, mounted on aluminum) /
Photographie couleur (tirage argentique sous Diassec®, contrecollé sur aluminium)

31 1/8 x 41 7/16 in / 79 x 105,3 cm

Collection du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Opposite / Ci-contre:

TEMPS MORT, Untitled n°5, 2008

Color photograph (silver print on Diassec®, mounted on aluminum) /
Photographie couleur (tirage argentique sous Diassec®, contrecollé sur aluminium)

37 3/8 x 46 in / 95 x 116,9 cm

Private collection / *Collection privée*

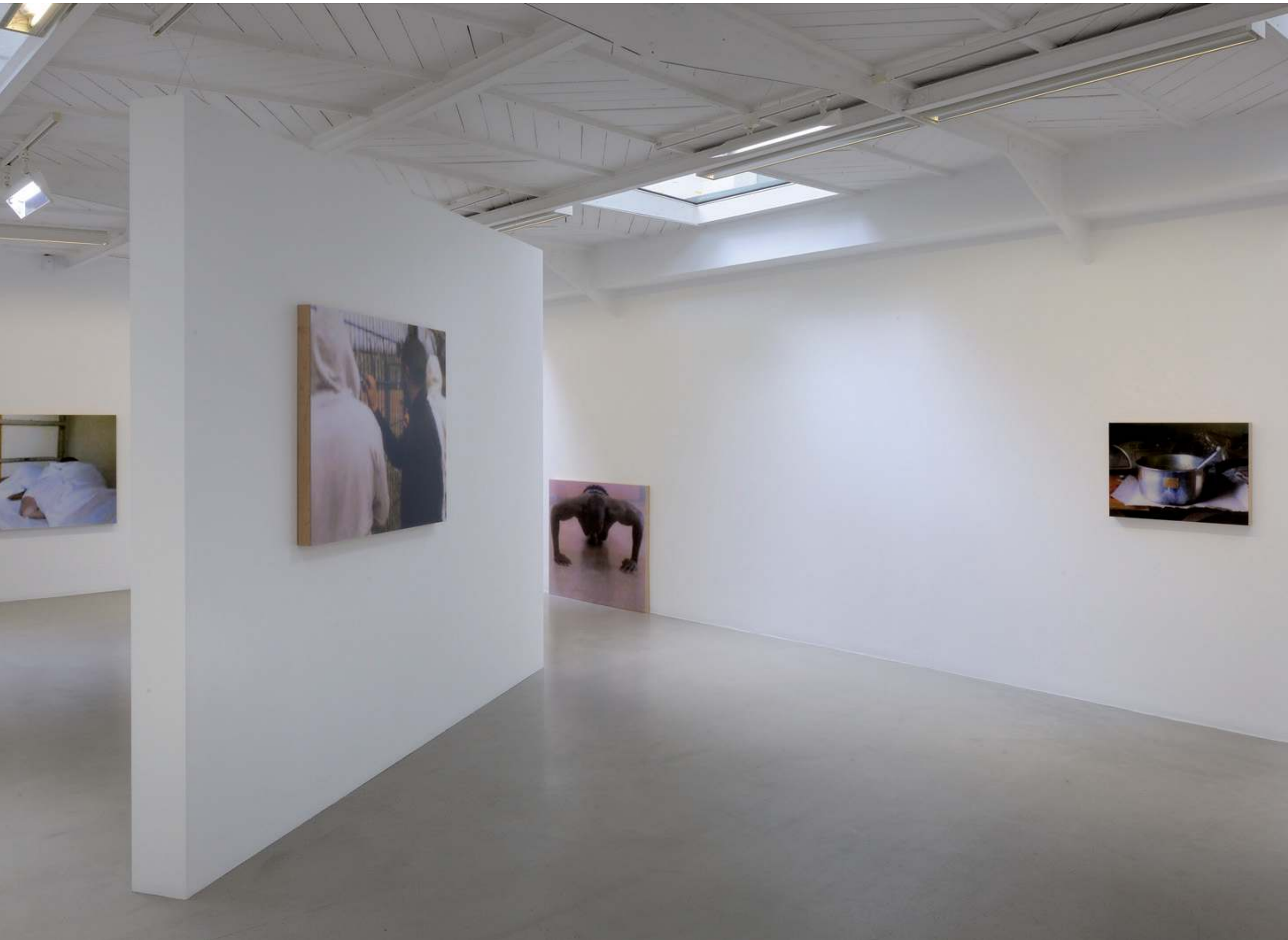




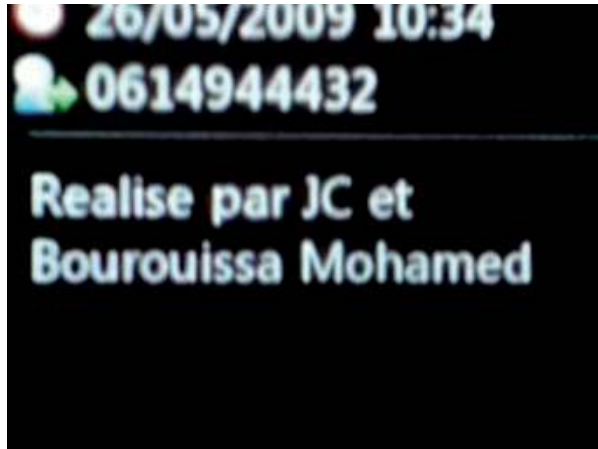
TEMPS MORT, Untitled n°7, 2008
 Color photograph (silver print on Diassec®, mounted on aluminum) /
Photographie couleur (tirage argentique sous Diassec®, contrecollé sur aluminium)
 42 15/16 x 53 1/8 in / 109 x 135 cm
 Collection du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris



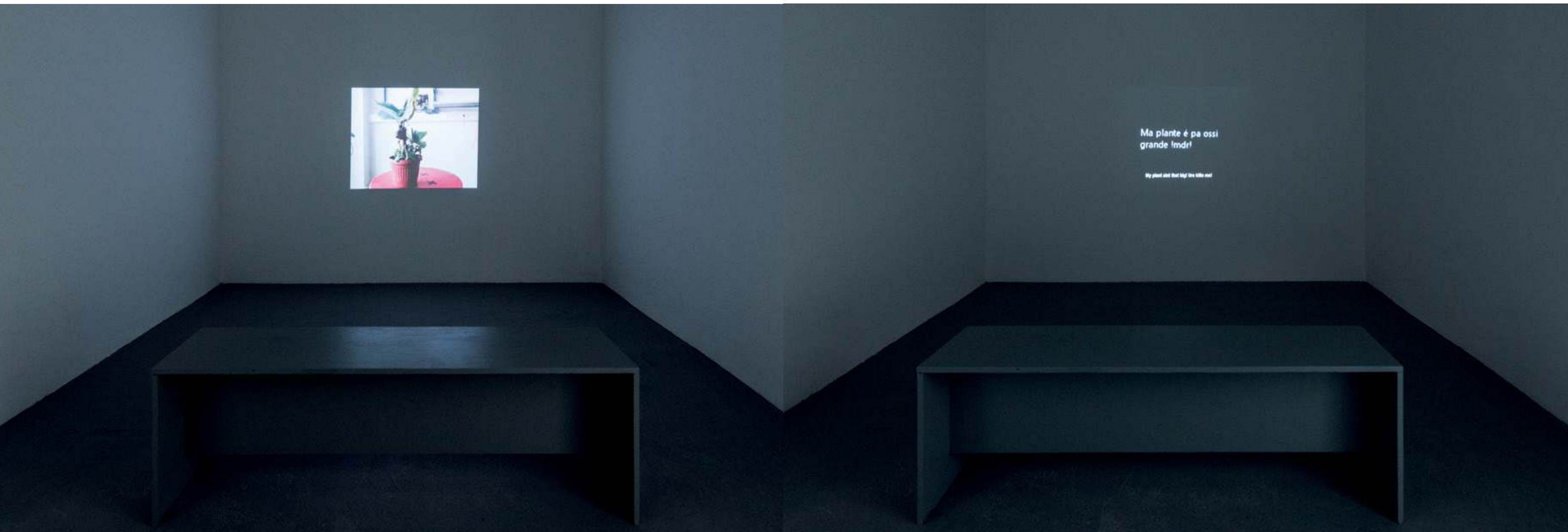
TEMPS MORT, Untitled n°11, 2008
 Color photograph (silver print on Diassec®, mounted on aluminum) /
Photographie couleur (tirage argentique sous Diassec®, contrecollé sur aluminium)
 36 7/16 x 44 7/8 in / 92,5 x 114 cm
 Collection du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris



TEMPS MORT series / série, 2008
Color photographs (silver prints on Diassec®,
mounted on aluminum) / *Photographies couleur*
(tirages argentiques sous Diassec®, contrecollés
sur aluminium)
Variable dimensions / *Dimensions variables*
Exhibition view / *Vue de l'exposition Temps mort*,
kamel mennour, Paris, 2010



TEMPS MORT, 2009
 Vidéo (color, sound) / Vidéo (couleur, son)
 18 min 5 s
 Collection KADIST; Los Angeles County Museum of Art Collection: purchased with funds provided by Allison and Larry Berg, and Sue Tsao through Contemporary Friends, 2013; Collection Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle – Centre Pompidou, Don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne 2011, Projet pour l'art contemporain 2010; Philadelphia Museum of Art Collection: purchased with the Modern and Contemporary Art Revolving Fund, 2012; Pinault Collection; Private collection / Collection privée



TEMPS MORT, 2009

Video (color, sound) / Vidéo (couleur, son)

18 min 5 s

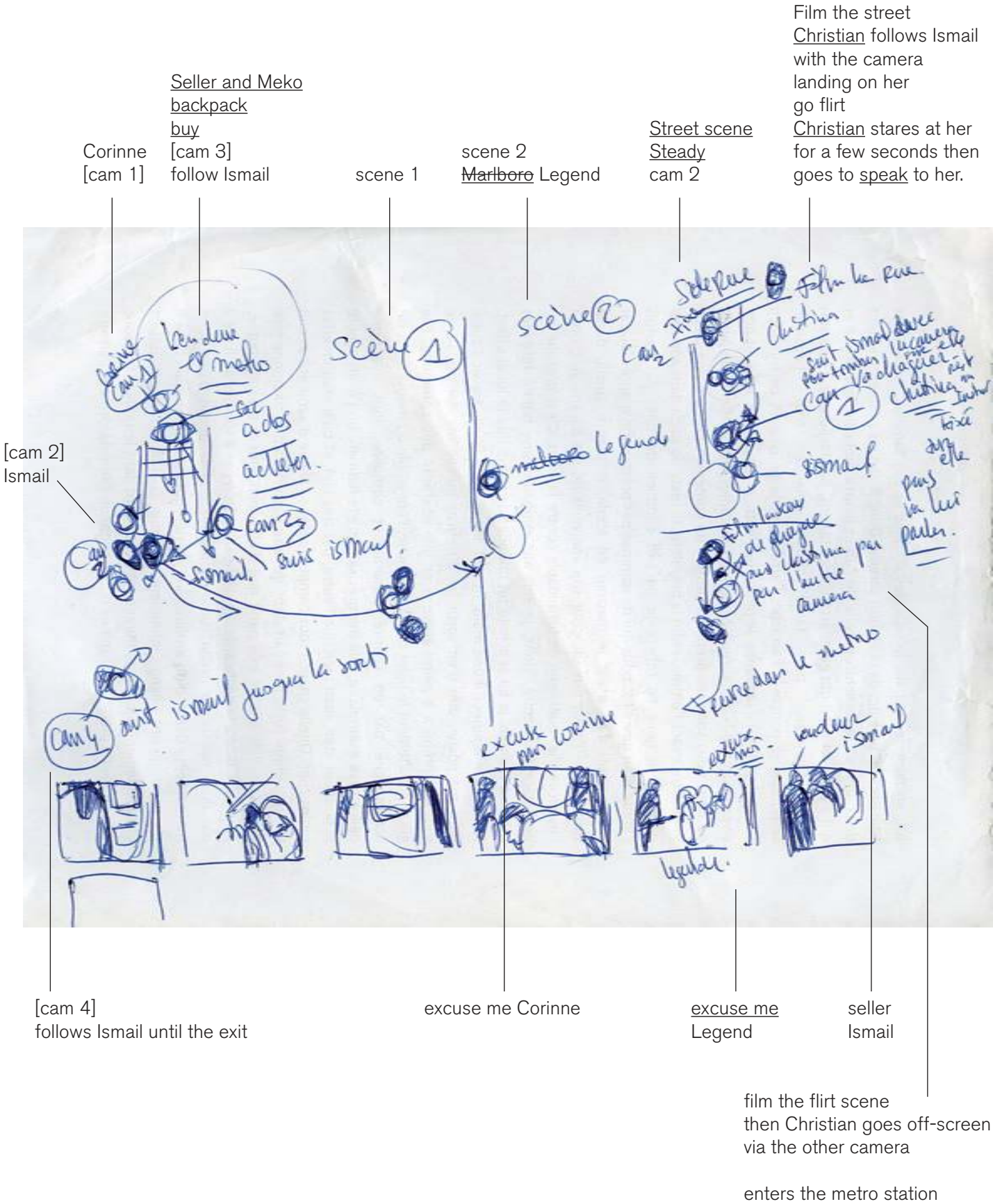
Exhibition view / Vue de l'exposition *Hustling*, basis, Frankfurt am Main / Francfort-sur-le-Main, 2016

2010

LEGEND

At the Barbès-Rochecrouart metro station in Paris, hawkers sell cigarettes: “Marlboro! Legend!” Mohamed Bourouissa gave each one of them a hidden micro-camera to wear so that they could film their experiences. In these snatches of subjective camera, and some encounters staged by the artist, information is obtained, deals are negotiated, a woman gets chatted up, and the police are evaded. Together, the sequences are composed as a fragmented and broken narrative, as breathless and bustling as surreptitious exchanges at the top of an escalator.

À la station de métro Barbès-Rochecrouart à Paris, on vend des cigarettes à la sauvette – « Marlboro ! Legend ! ». Mohamed Bourouissa donne à chacun des différents vendeurs une micro-caméra cachée à porter pour filmer son expérience. Dans ces bribes de caméra subjective, et certaines rencontres mises en scène par l'artiste, il s'agit de renseigner, de négocier, de draguer, d'échapper à la police. L'ensemble des séquences est composé dans un récit fragmenté et éclaté, aussi haletant et vivant que les échanges furtifs en haut d'un escalator.





LEGEND, 2010
Video (color, sound) / Vidéo (couleur, son)
11 min 54 s

2011

SCREENS



For his 2007 photograph *Le Reflet* (from the *Périphérique* series), Mohamed Bourouissa piled up old televisions outside, only to find them completely wrecked when he came back the next day. At this point, he was struck by the beauty of the broken screens. At 120 by 160 centimeters (47 1/4 by 63 inches), the light boxes of *Screens* expose the screens' entrails with great pictorial intensity.

En 2007, pour réaliser la photographie Le Reflet (série Périphérique), l'artiste empile en extérieur un ensemble de vieux téléviseurs, qu'il retrouve le lendemain complètement saccagés. Il est alors saisi par la beauté qui se dégage de ces écrans cassés. Grands caissons lumineux de 120 cm par 160 cm, les Screens exposent les entrailles de l'écran avec une intensité toute picturale.



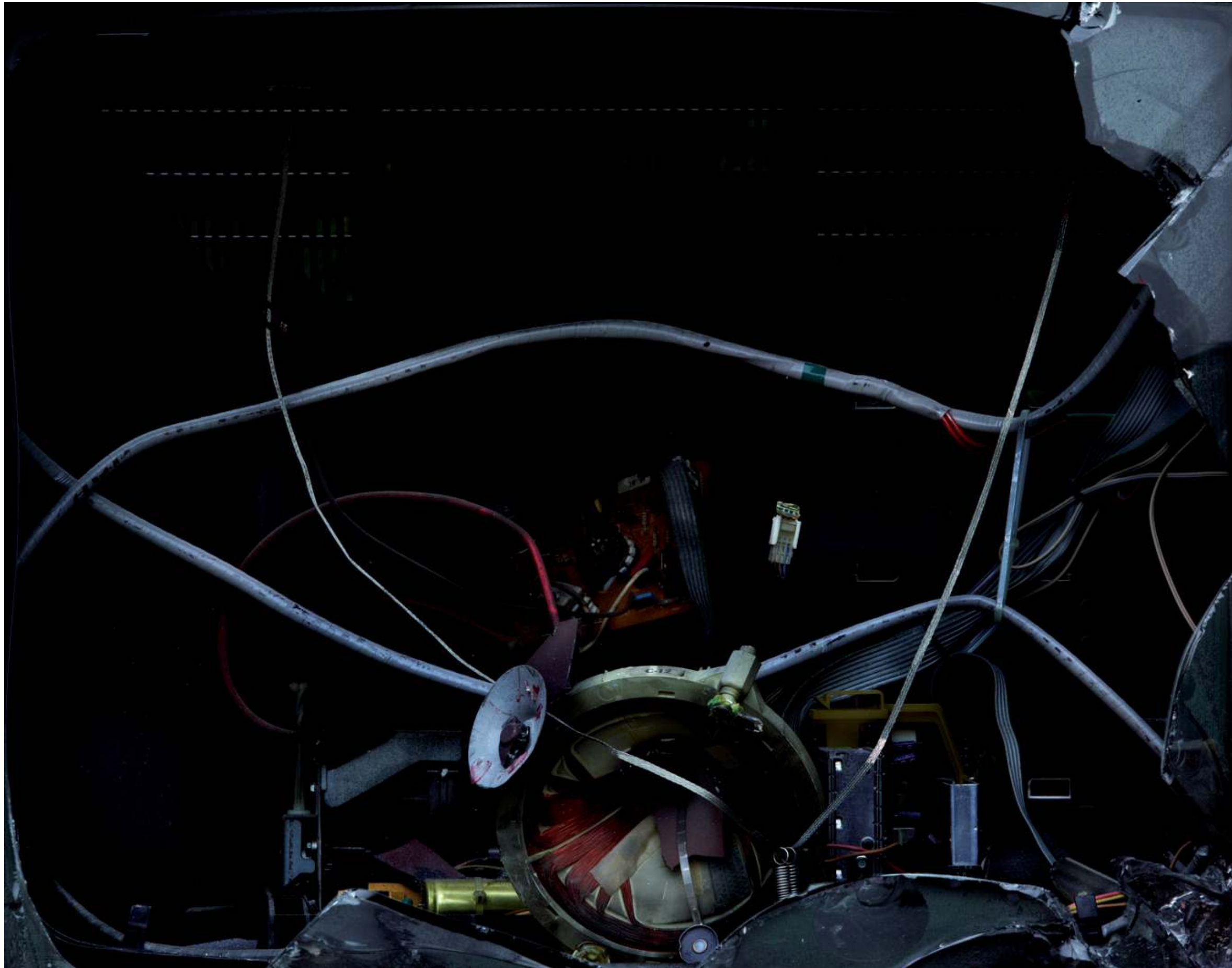
SCREEN 3, 2011
Light box / *Caisson lumineux*
48 13/16 x 59 13/16 x 4 5/16 in / 124 x 152 x 11 cm
Private collection / *Collection privée*



SCREEN 7, 2011
 Light box / *Caisson lumineux*
 48 13/16 x 59 13/16 x 4 5/16 in / 124 x 152 x 11 cm
 Philadelphia Museum of Art Collection: purchased with the Modern and Contemporary Art Revolving Fund, 2012;
 Private collection / *Collection privée*



SCREEN 1, 2011
 Light box / *Caisson lumineux*
 48 13/16 x 59 13/16 x 4 5/16 in / 124 x 152 x 11 cm
 Private collection / *Collection privée*



SCREEN 8, 2011

Light box / *Caisson lumineux*

48 ¹³/₁₆ x 59 ¹³/₁₆ x 4 ⁵/₁₆ in / 124 x 152 x 11 cm

Philadelphia Museum of Art Collection: purchased with
the Modern and Contemporary Art Revolving Fund, 2012;
Private collection / *Collection privée*



SCREENS 8 & 1, 2011

Light boxes / *Caissons lumineux*

48 ¹³/₁₆ x 59 ¹³/₁₆ x 4 ⁵/₁₆ in each / 124 x 152 x 11 cm chaque

View of the exhibition / *Vue de l'exposition Live Cinema*

Peripheral Stages: Mohamed Bourouissa and Tobias Zielony,

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia / *Philadelphie,*

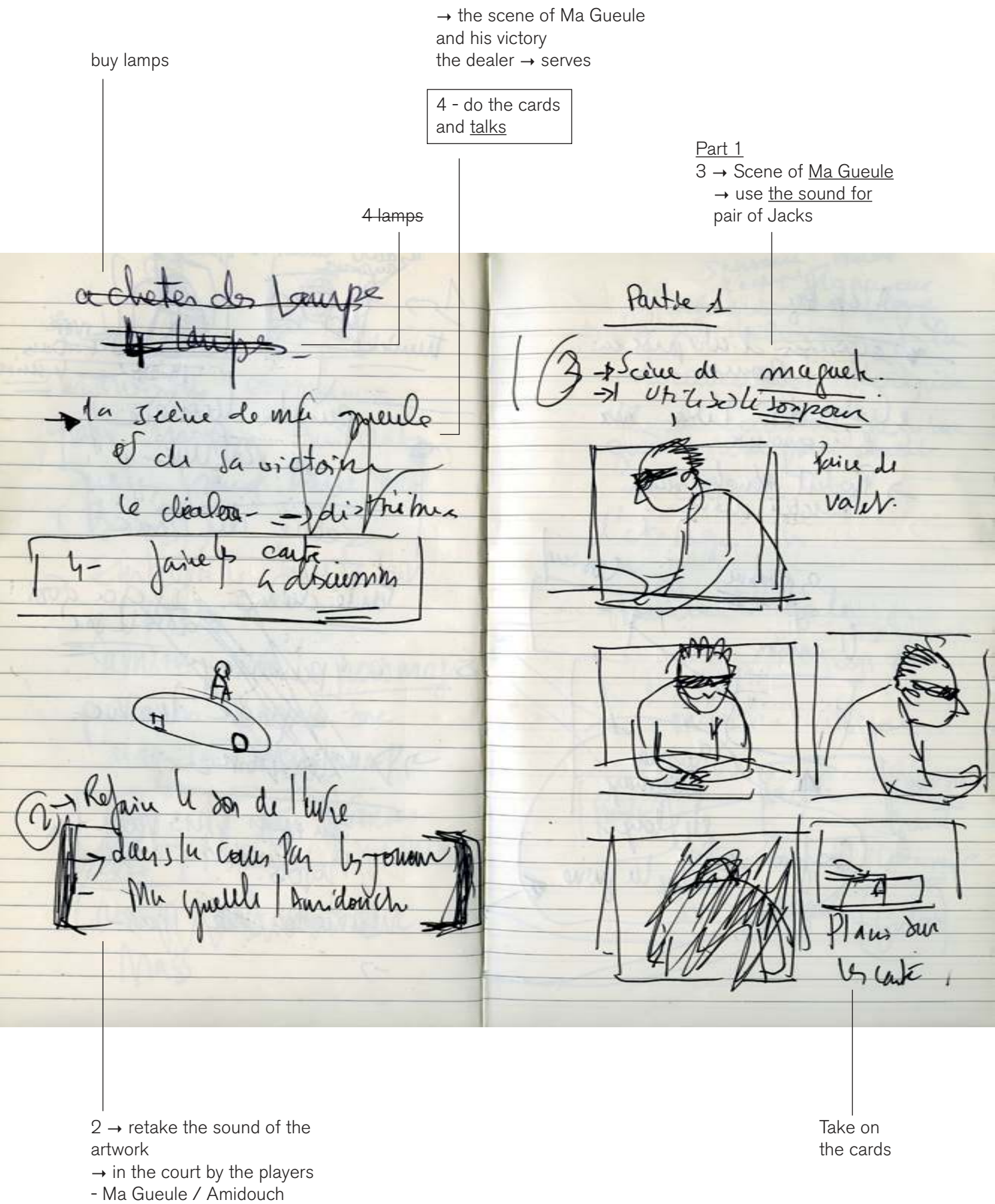
2011–2012

2011

BOLOSS

A poker game among pals is narrated on two screens. On the right, a surveillance camera films the room where the players sit down, play, smoke, and talk; on the left, a similar camera is fixed on the room's entrance in order to show the nosy teenagers who are hanging out outside. These low-definition scenes, which are difficult to read, are interspersed on the left screen with interviews in which protagonists give their accounts of the game. The documentary mode of these portraits promises some explanation, but we remain confused. Who is lying? Who is the *boloss*, or sucker? Is it us?

Une partie de poker entre potes, racontée sur deux écrans. À droite, une caméra de surveillance filme l'intérieur de la salle où les joueurs s'installent, jouent, fument et discutent; à gauche, un même type de caméra est dirigé sur la porte d'entrée pour montrer des adolescents qui traînent, curieux. Ces scènes en basse définition, plutôt difficiles à lire, sont entrecoupées sur l'écran de gauche par des entretiens où certains protagonistes offrent leur témoignage rétrospectif de la partie. Le mode documentaire de ces portraits promet des explications, mais on reste dans la confusion. Qui ment? Qui est le «boloss»? Est-ce nous?





BOLOSS, 2011
 Video diptych (color, sound) / *Diptyque vidéo (couleur, son)*
 13 min 57 s each / *chaque*
 Exhibition views / *Vues de l'exposition ILLUMInations*, 54th Venice Biennale / *54^e Biennale de Venise*, 2011



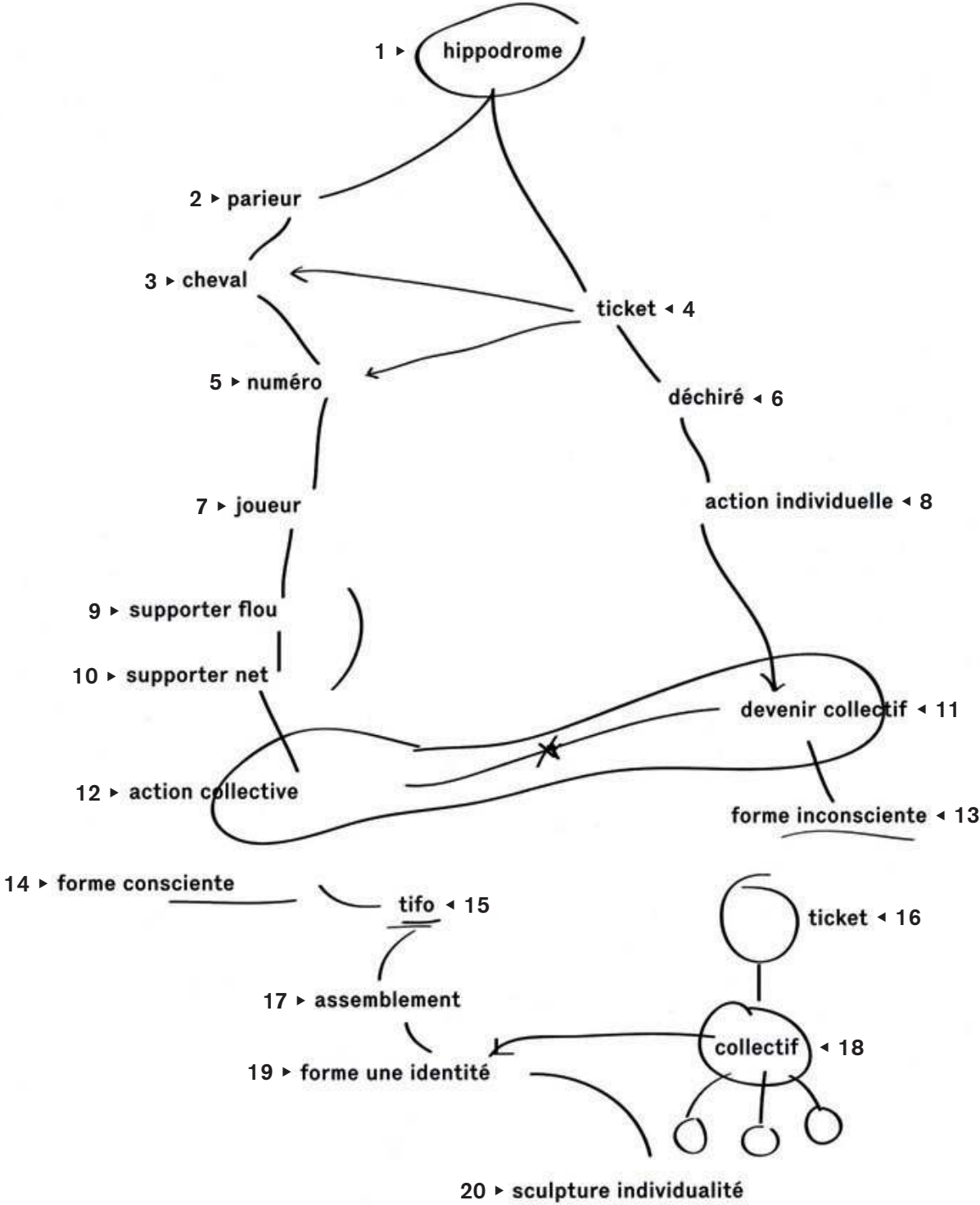
BOLOSS, 2011
Video diptych (color, sound) / *Diptyque vidéo (couleur, son)*
13 min 57 s each / *chaque*

2011

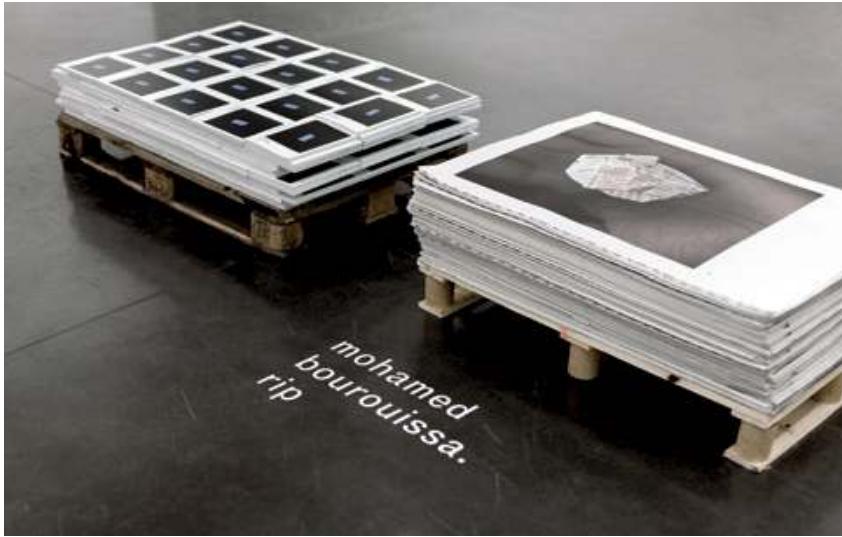
rip

Inscribed on a banner that was stretched taut during a football match in Marseille, the abbreviation RIP, in memory of two supporters, could also be read as the verb “rip,” or tear. This coincidence articulates, according to Mohamed Bourouissa, the link between the messages that circulate in a stadium and the various media that are used, including torn pieces of colored paper that fans wave and throw. The artist was inspired to question the materiality of the photographic support itself in works including, among others, an image that the artist cut out and pasted on Plexiglas, and the video 23-08-08. In this video, photographs of fans before and during a match are shown falling, one after another, into the vertical tray of an inkjet printer.

Inscrite sur une banderole tendue lors d'un match de football à Marseille, l'abréviation « RIP » – qui signifie « Rest In Peace » (à la mémoire de deux supporters) – peut se lire aussi « rip », c'est-à-dire « déchirer » en anglais. Cette coïncidence articule selon Mohamed Bourouissa un lien entre les messages qui circulent dans un stade et les divers supports utilisés, dont les papiers colorés déchirés, brandis et jetés par les fans. L'artiste s'en inspire pour interroger la matérialité même du support photographique, à travers entre autres une image découpée et contrecollée sur Plexiglas et une vidéo, 23-08-08, dans laquelle l'on regarde tomber l'une après l'autre, dans le tiroir vertical d'une imprimante jet d'encre, les photographies de supporters avant et pendant un match.



- | | | | |
|--------------|----------------------|-------------------------|-----------------------------|
| 1. racetrack | 6. ripped | 11. becoming collective | 16. ticket |
| 2. gambler | 7. player | 12. collective action | 17. assembly |
| 3. horse | 8. individual action | 13. unconscious form | 18. collective |
| 4. ticket | 9. blurred supporter | 14. conscious form | 19. create an identity |
| 5. number | 10. clear supporter | 15. tifo | 20. individuality sculpture |

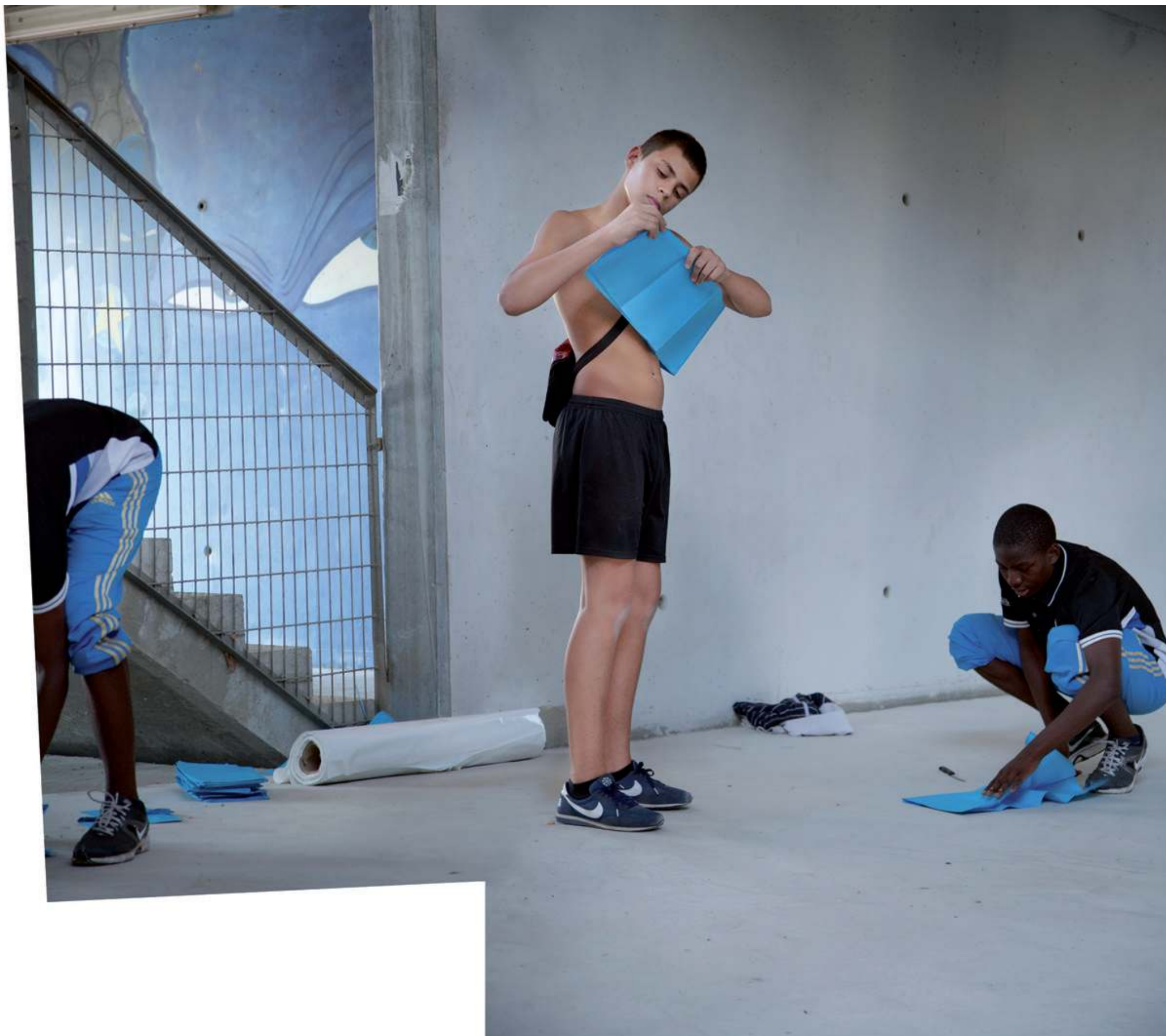


rip, 2011
Exhibition views / Vues de l'exposition Carte blanche PMU, Le Bal, Paris, 2011

Opposite / Ci-contre:

UNTITLED, 2011
Color poster / Affiche couleur
47 1/4 x 35 7/16 in / 120 x 90 cm





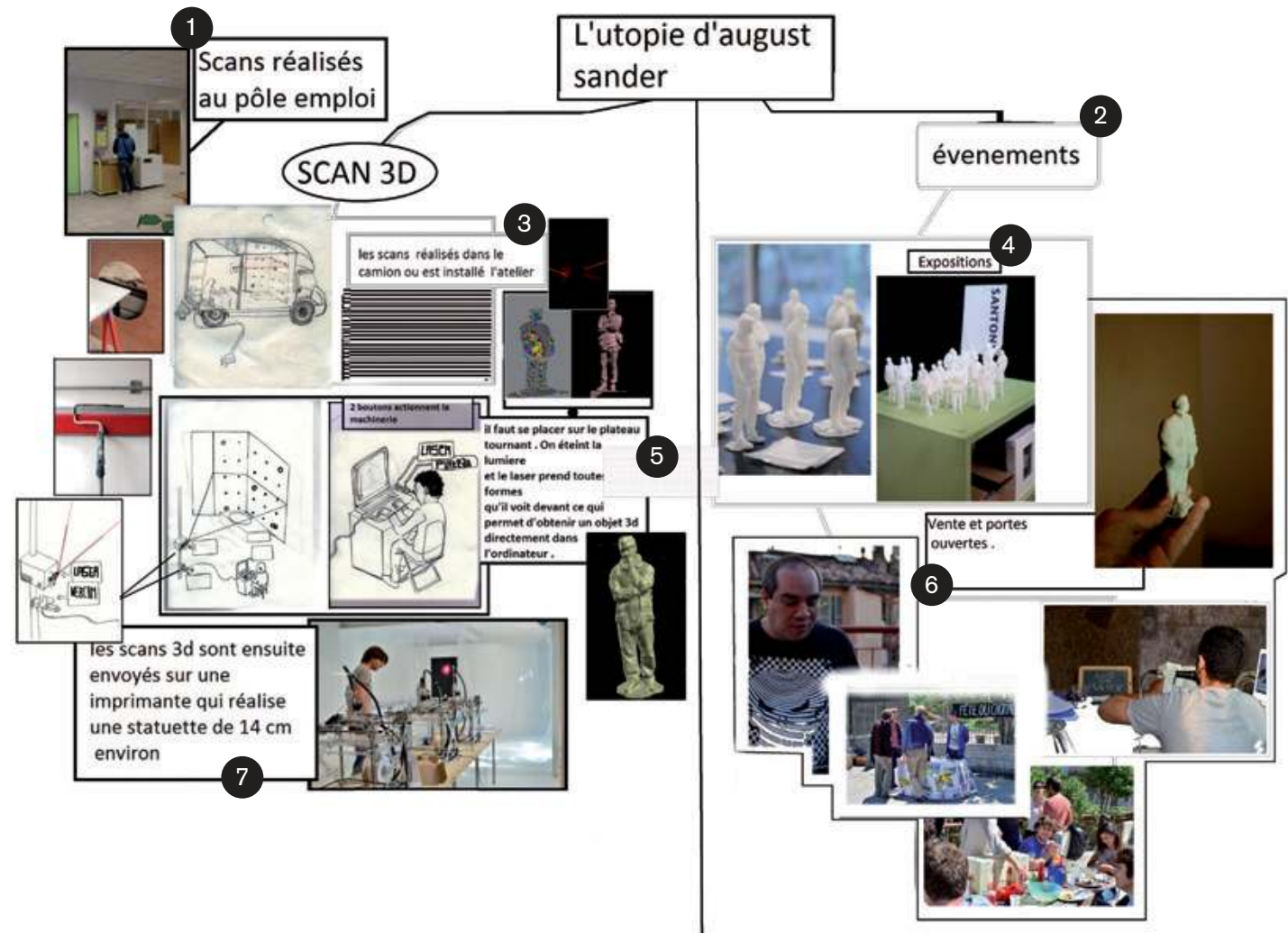
R.I.P., 2011
Color photograph / *Photographie couleur*
49 ³/₁₆ x 56 ⁵/₁₆ in / 125 x 143 cm
Private collection / *Collection privée*

23 - 08 - 08



2012

L'UTOPIE D'AUGUST SANDER



Invited to work in collaboration with a business in Marseille in 2012, the artist found inspiration in the photographic series *People of the 20th Century*, started in 1922, in which August Sander (1876–1964) classified subjects according to their professions. Instead of workers, however, Mohamed Bourouissa focused on unemployed people whom he met in a job center and invited to get scanned in a van. Each scan was used to produce, with a 3-D printer, a statuette that would be sold at various flea markets with an accompanying certificate of its model's name. Beyond these encounters, the various presentations of this project gave an account of these different stages: through photographs, diagrams, and a little army of faceless statuettes.

Invité à collaborer avec une entreprise marseillaise en 2012, l'artiste s'inspire des Hommes du xx^e siècle que le photographe August Sander (1876–1964) a classés selon leur profession. Mais au lieu de travailleurs, Mohamed Bourouissa se tourne vers les nombreux chômeurs qu'il croise dans une agence Pôle emploi et qu'il invite à venir se faire scanner dans un camion. Les différents scans sont ensuite utilisés pour produire, à l'aide d'une imprimante 3D, des statuettes qui seront vendues, avec un certificat portant le nom de son modèle, sur divers marchés aux puces. Au-delà des rencontres, les diverses présentations du projet rendent compte de ces différentes étapes – à travers photos, diagrammes et une petite armée de statuettes sans visage.

- 1 Scans done at the "Pôle emploi" (employment office managed by the government)
- 2 Events
- 3 The scans done in the truck where the workshop is set up
- 4 Exhibitions
- 5 You have to set up the rotating plate. Turn the lights off and the laser takes all the shapes it sees in front of it which produces a 3-D object directly in the computer.
- 6 Sale and open doors.
- 7 3-D scans are then sent to a printer which produced a statuette of approximately 14 cm (5 1/2 in).



Statue anonyme

prospection
Pôle emploi

vente
marseille

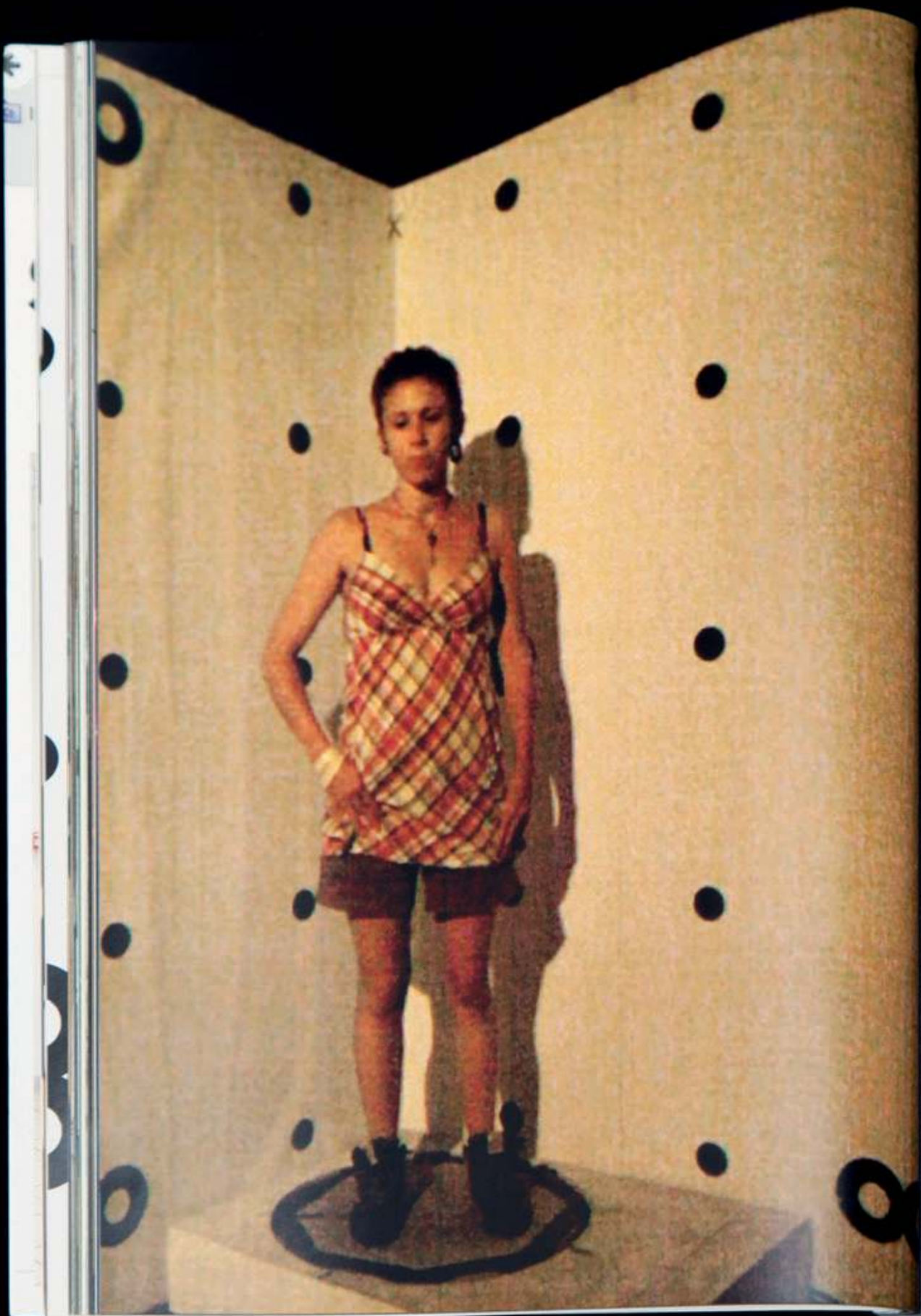
expositions

marseille

évis
félagage

Webdesign : Jesta





REÇU LE

19 FEV. 2008

ANPE Marseille La Joliette

13/02/08
Monsieur,

Cher bout du rouleau, je vous écris car je n'en plus de m'inscrire à des concours de faire des concours pleins d'Espoir... toujours en vain.

"Remanant" actuellement mon CV, je ne pour l'instant vous en faire parvenir un... ancienne élève du Conservatoire national d'Art dramatique, rue Blanche - mais dont l'abandon, pour des raisons familiales, s'est soldé par, malheureusement, une autre orientation sociale puis l'accueil.

J'ai mis, il y a 13 ans, au monde "un enfant de l'Alcool", aujourd'hui mon horizon est très retardé scolairement... ces 13 ans ont été essentiellement pour lui.

Aujourd'hui, je me voudrais celle que j'aurais toujours du être : Comédienne et croyez-moi "j'en veux le retour".

Effublée de mes 50 ans, je vous fait une demande : pour ce petit être, dont l'avenir est si fragile, pour un grand frère dont l'adolescence a baigné dans les effluves d'une mère alcoolisée, pour leur prouver que je peux encore exister (dans l'abstinence de 12 ans)







Above / Ci-dessus:

L'UTOPIE D'AUGUST SANDER, 2012–2013
Exhibition views / *Vues de l'exposition*, Festival Hors Pistes,
Centre Pompidou, Paris, 2013

Opposite / Ci-contre:

HAMBURGER, 2012
Mixed media / *Techniques mixtes*
63 x 23 5/8 x 21 5/8 in / 160 x 60 x 55 cm
Private collection / *Collection privée*



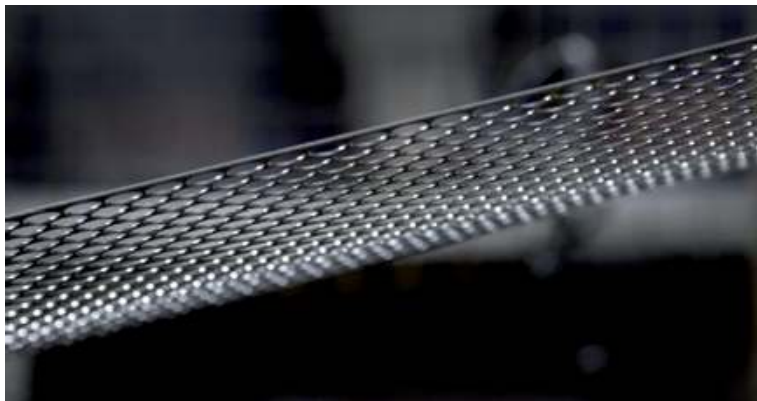
2012

ALL-IN



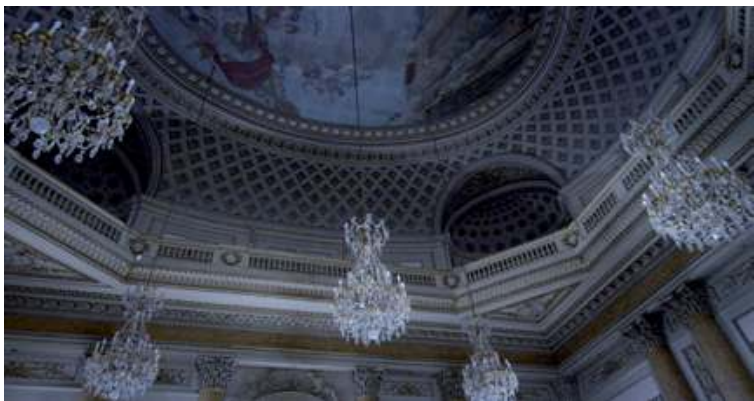
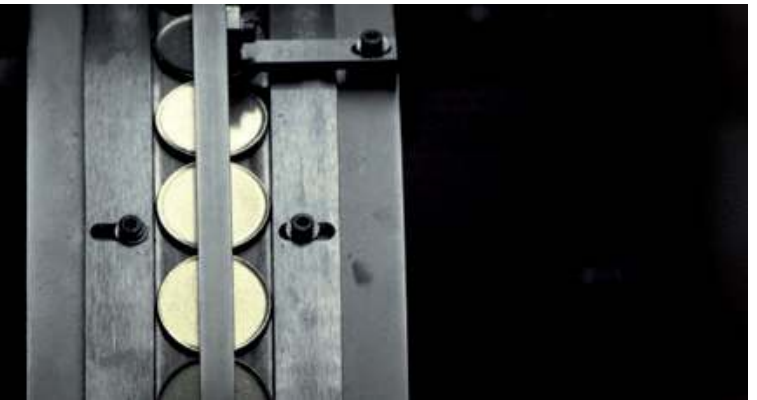
In 2012, Mohamed Bourouissa received an invitation from the Paris Mint for the Nuit Blanche festival. The artist saw it as an opportunity to reflect on the celebration of money in the rap music he had enjoyed since his youth. The soundtrack for *All-In* is “Fœtus,” in which rapper Booba narrates his ascension from drug dealer to “black entrepreneur” while his haloed portrait slowly appears on the front of a coin as it is minted at the Pessac euro factory. The sensual rhythms of the machines resonate with the rhymes, and an opulent shower of shiny coins ends up pouring down on a predictably bling lounge. The languages of music videos and industrial films mingle with delight.

En 2012, une invitation de la Monnaie de Paris pour la Nuit Blanche donne l'occasion à l'artiste de se pencher sur la célébration de l'argent dans le rap qu'il apprécie depuis sa jeunesse. La vidéo All-In reprend ainsi Fœtus, un rap dans lequel Booba raconte son ascension de dealer à « black entrepreneur », alors que son portrait auréolé apparaît lentement sur la face d'une pièce que l'artiste fait frapper dans l'usine à euros de Pessac en Gironde. Les rythmes sensuels des machines résonnent avec ceux des mots, et une opulente averse de pièces brillantes finit par arroser un salon inévitablement bling-bling. Les codes du vidéoclip et du film d'industrie se mêlent avec délectation.



ALL-IN, 2012
 Video (color, sound) / Vidéo (couleur, son)
 5 min 50 s
 Coproduction kamel mennour & La Monnaie de Paris,
 on the occasion of the / à l'occasion de la Nuit Blanche 2012
 Collection Frac Franche-Comté; Collection Fondation Sindika Dokolo;
 Private collection / Collection privée

Previous page / Page précédente:
 View of the projection / Vue de la projection, Nuit Blanche 2012,
 Facade of / Façade de La Monnaie de Paris, Paris, 2012.





ALL-IN, 2012
Video (color, sound) / Vidéo (couleur, son)
5 min 50 s
Coproduction kamel mennour & La Monnaie
de Paris, on the occasion of the / à l'occasion de la
Nuit Blanche 2012
Exhibition view / Vue de l'exposition All-In,
kamel mennour, Paris, 2013



Opposite / Ci-contre:

LE STOCK, 2013

Welded steel and wood crate containing 20 diptychs (Brass coins welded on steel plates) / Caisse en métal soudé et bois contenant 20 diptychs (Pièces de monnaie en laiton soudées sur plaques d'acier)

Crate / Caisse: 27 3/4 x 43 1/2 x 35 13/16 in / 70,5 x 110,5 x 91 cm

Diptych / Diptyque: 23 5/8 x 15 3/4 in each element / 60 x 40 cm chaque élément

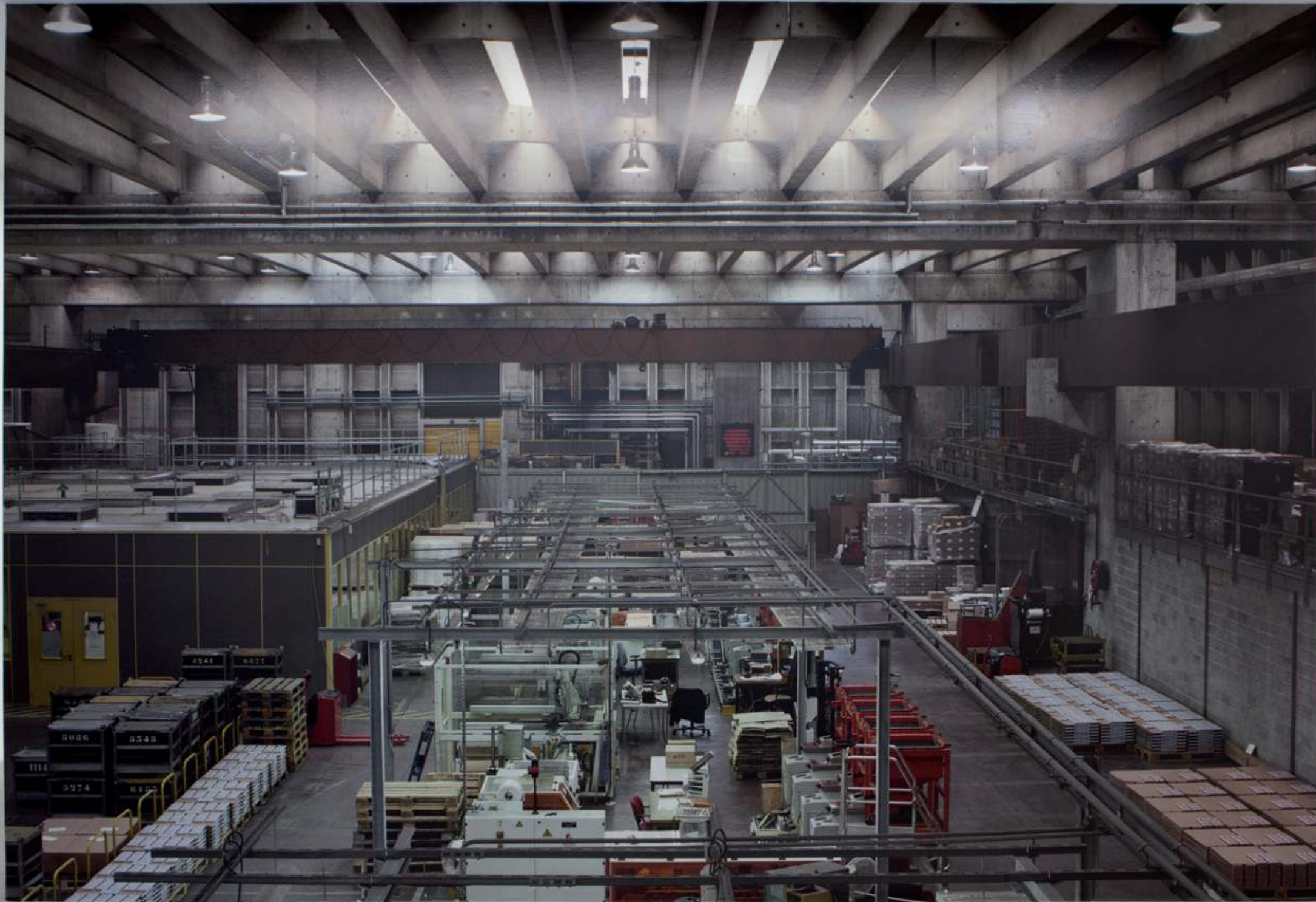
Exhibition view / Vue de l'exposition All-In, kamel mennour, Paris, 2013



Above / Ci-dessus:

PILE #2/25, FACE #2/25, 2013

Diptych detail / Détail du diptyque. Brass coin welded on steel plate / Pièce de monnaie en laiton soudée sur plaque d'acier

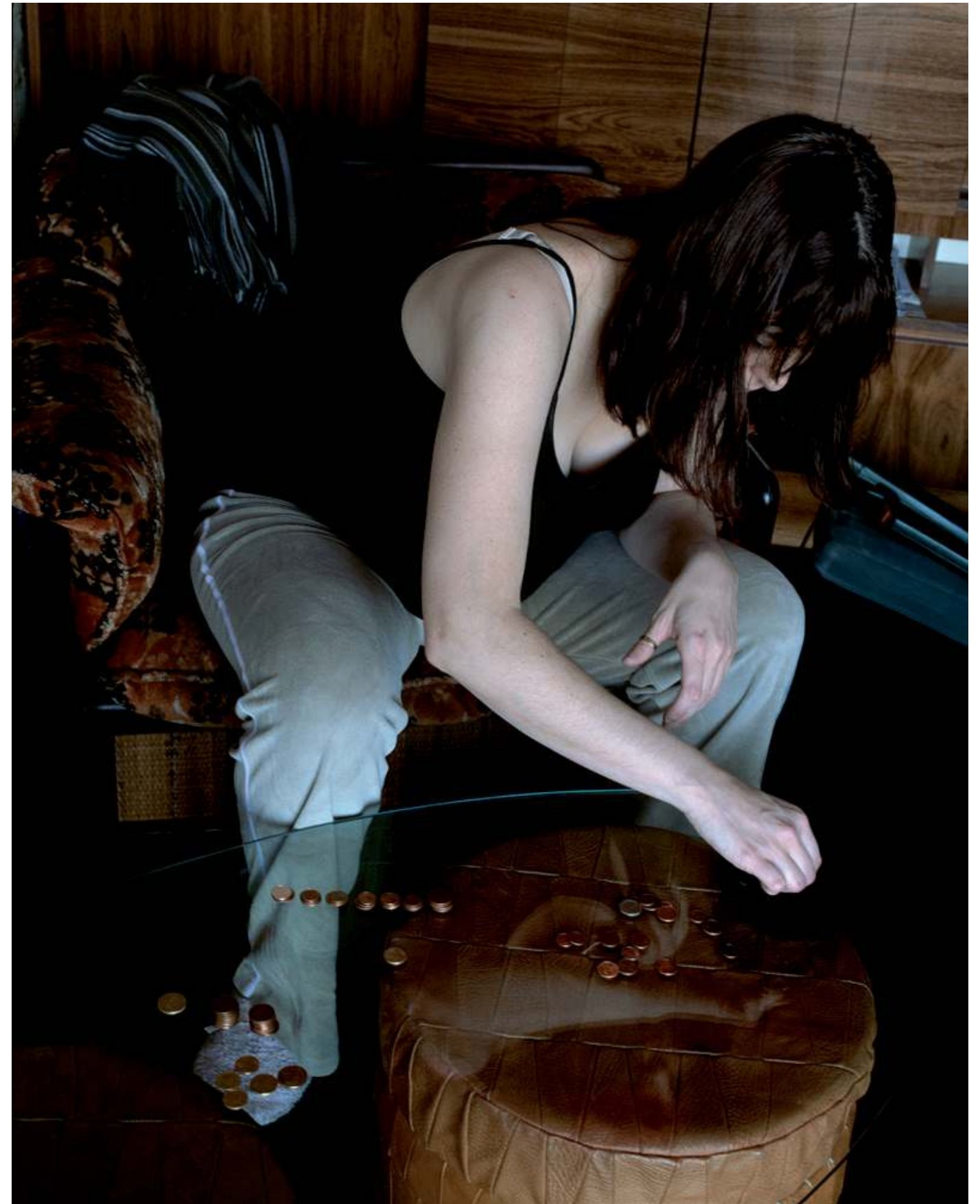


STOCK 1, 2013

Blue back print glued directly on the wall / *Tirage dos bleu collé à même le mur*

Variable dimensions / *Dimensions variables*

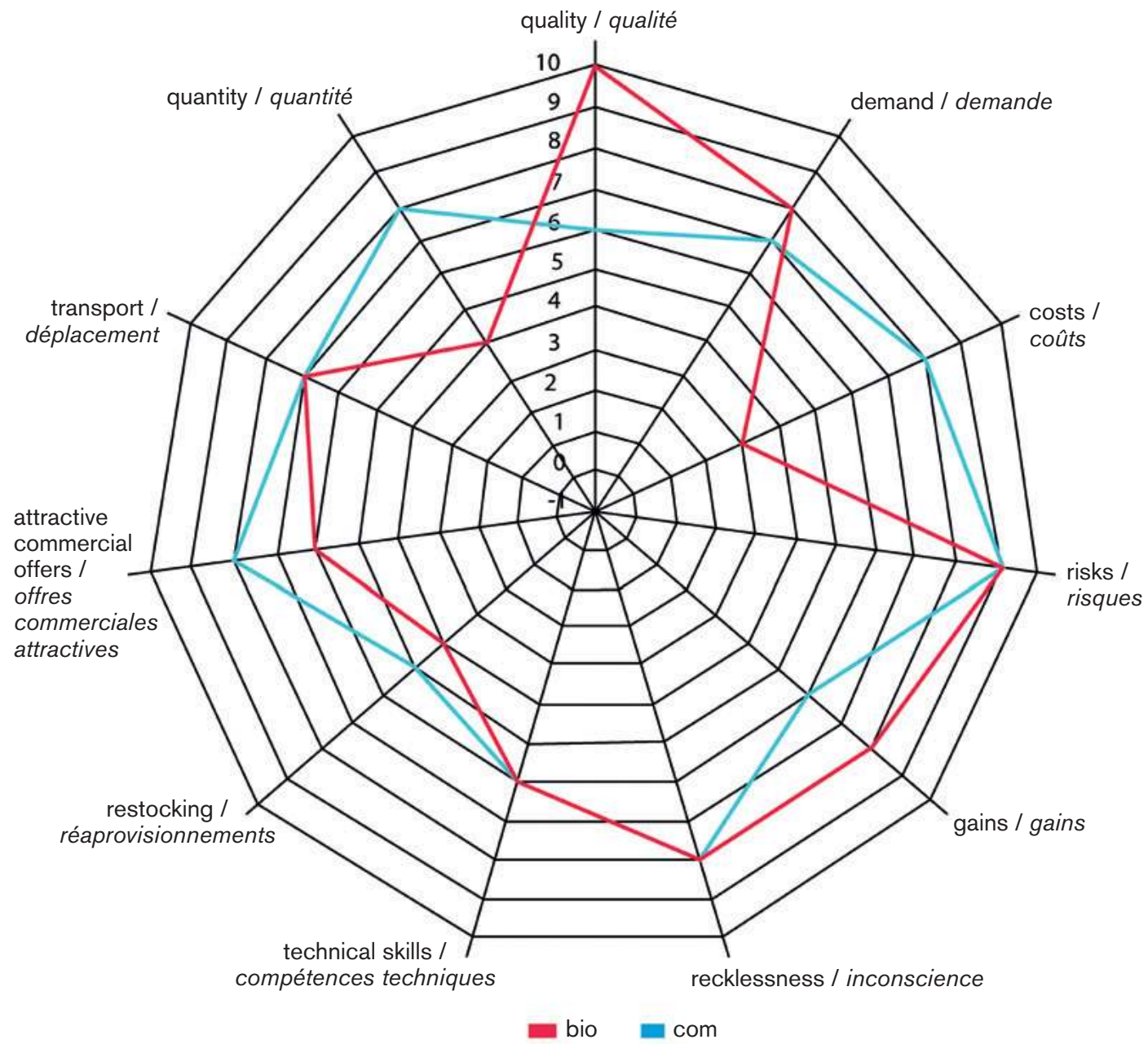
Exhibition view / *Vue de l'exposition All-In, kamel mennour, Paris, 2013*



AGNÈS, 2013
Color photograph / *Photographie couleur*
47 x 37 ³/₈ in / 119,3 x 95 cm

2013

LA VALEUR DU PRODUIT



In a hotel room, a man in a suit explains his sales strategies with a PowerPoint presentation. Using diagrams, he speaks of retail selling, quality, risks, and customer loyalty—without ever specifying the nature of the “product” in question. A few clues in the presentation indicate the clandestine nature of the business; the man’s face remains in the dark. In this parodic staging, a number of Mohamed Bourouissa’s interests converge: the status of people on the margins of society; the inversion of clichés; and the value of work and commodities.

Dans une chambre d’hôtel, un homme en costume nous explique ses stratégies de vente, en déroulant une présentation PowerPoint. Diagrammes à l’appui, il nous parle de vente en détail, de qualité, de risques et de fidélisation du client – sans jamais préciser la nature du « produit » en question. Quelques indices dans la présentation nous signalent la clandestinité de l’affaire ; son visage reste d’ailleurs dans l’ombre. Dans cette mise en scène parodique se retrouvent plusieurs des intérêts de l’artiste : le statut du marginal, les renversements de clichés, ainsi que la valeur du travail et de la marchandise.

LA VALEUR DU PRODUIT, 2013

Video (color, sound) / Vidéo (couleur, son)

9 min 58 s

Exhibition view / *Vue de l'exposition Accrochage 3 : Pop et Musique*,
Observatoire, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2015–2016

Collection Fondation Louis Vuitton, Paris





Your customer.

LE PRODUIT

The subject today is how to make money,

DIAGNOSTIQUER

Etudier le marché
Etudier les risques

ETUDE DE MARCHÉ

Market research
first, you must find the ideal territory.

FACTEURS RISIQUES/ TYPES DE PRODUITS

	Bio		Com	
	risques	Gain	risques	Gain
Aller chercher son produit	***	***	***	**
Restor Sur place	-	-	-	*
Revente en gros	****	**	****	*
Vente au détail	**	****	**	**

There are various risk factors depending on the product

Prix du produit

First, think about the risk factor,

RELATION CLIENT/CONSUMMATEUR

Adopter une stratégie orientée client
Accroître les performances commerciales
Créer une relation client = gain

ANIMER SA VENTE

Selling a good quality product

FRUCTIFICATION A LONG TERME

Circulation is very important. It's one of the main things.



LE COMMERCIAL, 2013

3 Lambda prints cut and laminated on Dibond® / 3 tirages lambda découpés contrecollés sur Dibond®

Variable dimensions / Dimensions variables

Exhibition view / Vue de l'exposition All-In, kamel mennour, Paris, 2013

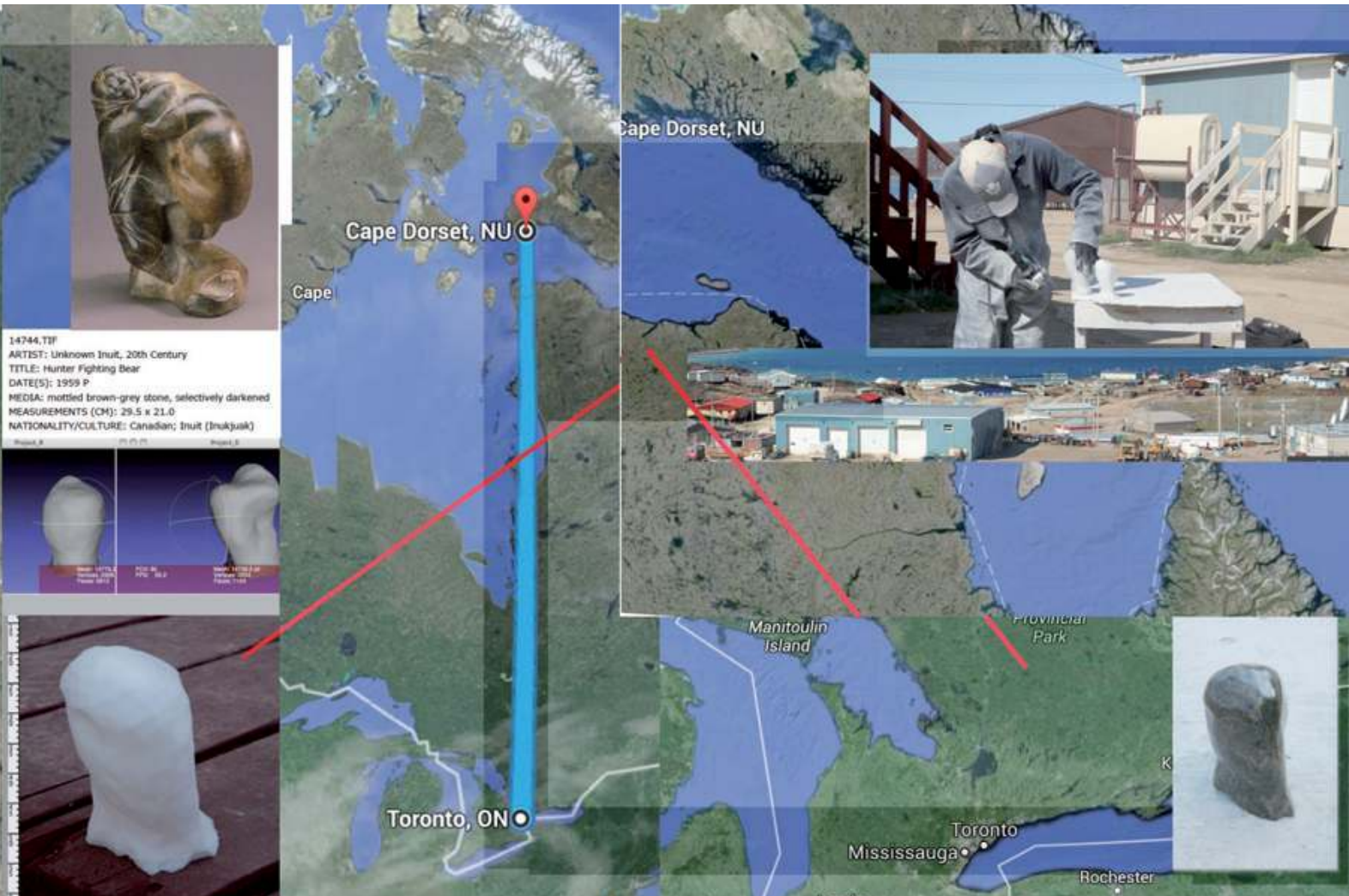
Private collection / Collection privée

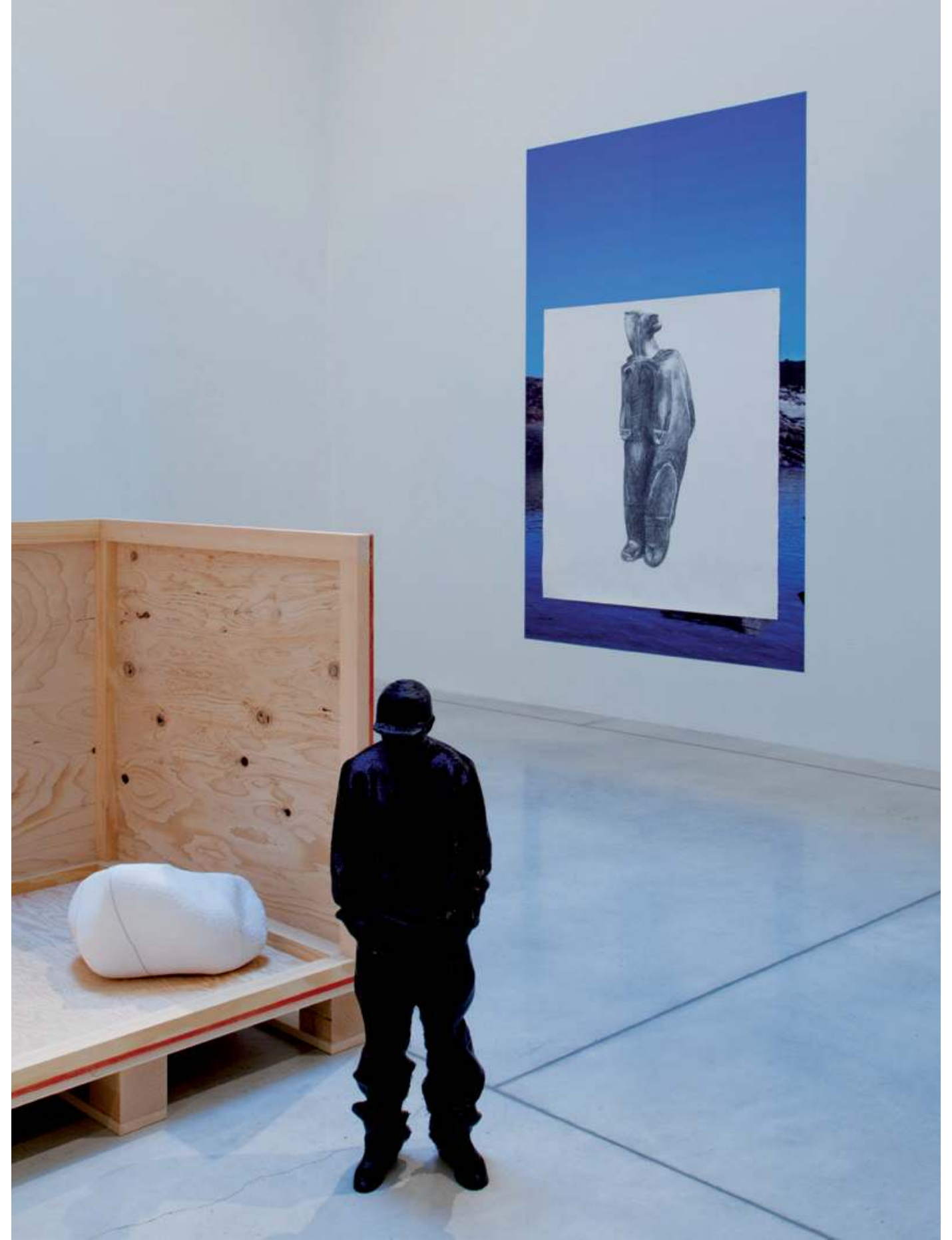
2013

SOME COPYRIGHT OPTIONS

During his two-month residency at the Art Gallery of Ontario in 2013, the artist became interested in the objects in the Inuit art collection. As he drew them, he started to wonder about their exchange value and the status of their authors. On a trip to Inuit territories, he met artists Joe Naglingniq and Sam Giatsur. He commissioned Giatsur to produce a sculpture from a 3-D model conceived by Mohamed Bourouissa from one of his own drawings. The type of crate in which he displayed Giatsur's sculpture in Toronto is used for deliveries of the consumer goods often exchanged for those Inuit artworks that Canadians enjoy—without knowing, most of the time, the conditions in which they are produced.

En résidence à l'Art Gallery of Ontario pendant deux mois en 2013, l'artiste s'intéresse aux objets dans la collection d'art inuit. En les dessinant, il s'interroge sur leur valeur d'échange et le statut de leurs auteurs. Lors d'un voyage dans les territoires inuit, il rencontre les artistes Joe Naglingniq, et aussi Sam Giatsur, auquel il demande de produire une sculpture à partir d'un modèle 3D simplifié conçu par Mohamed Bourouissa d'après l'un de ses propres dessins. Le type de caisse dans laquelle est exposée la sculpture de Giatsur à Toronto est utilisé pour les livraisons de biens de consommation souvent échangés contre ces objets d'art inuit tant appréciés des Canadiens qui en connaissent pourtant rarement les conditions de production.





SOME COPYRIGHT OPTIONS, 2013

Exhibition views / Vues de l'exposition *Some Copyright Options*, Art Gallery of Ontario (AGO), Toronto, 2013





2014

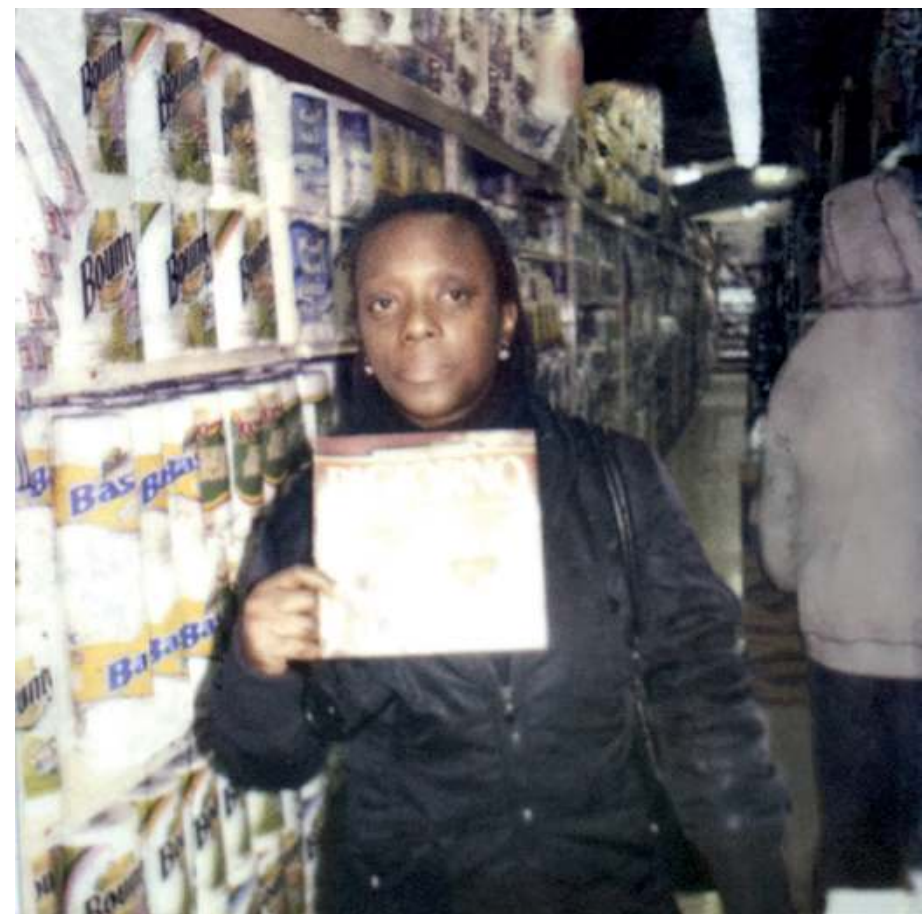
SHOPLIFTERS

Posted behind the counter of a neighborhood supermarket in Brooklyn are Polaroid photographs of shoplifters who were caught redhanded—stealing beer, of course, but also packaged bread or a box of laundry detergent. Mohamed Bourouissa carefully touched up and framed these photographs that Scotch tape and time had damaged. Lost, distraught, desperate, the gazes of these “thieves” call to mind the portraits of Dr. Georget’s patients, painted by Géricault around 1820 at the psychiatrist’s request. Almost two centuries later, *Shoplifters* appears to revisit realism to speak to us of a modern misery that has yet to disappear.

Derrière la caisse d'un supermarché de quartier à Brooklyn sont affichées des photos polaroids de personnes qui ont été prises en flagrant délit de larcin — vols de bières bien sûr, mais aussi d'un sachet de pain ou d'une boîte de lessive. Mohamed Bourouissa retouche et encadre soigneusement ces photos abîmées par le scotch et le temps. Égarés, désesparés et désespérés, les regards de ces « voleurs » rappellent les portraits des patients du Docteur Georget, peints par Géricault vers 1820 à la demande du psychiatre. Presque deux siècles plus tard, Shoplifters semble revisiter le réalisme pour nous parler d'une misère moderne qui n'a pas encore disparu.



11.28.07, 2014
Shoplifters series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 12 5/8 x 12 5/8 in / 32 x 32 cm



UNKNOWN#13, 2014
Shoplifters series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 12 5/8 x 12 5/8 in / 32 x 32 cm



10.3.09, 2014
Shoplifters series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 12 5/8 x 9 7/16 in / 32 x 24 cm



UNKNOWN#6, 2014
Shoplifters series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 12 5/8 x 9 7/16 in / 32 x 24 cm



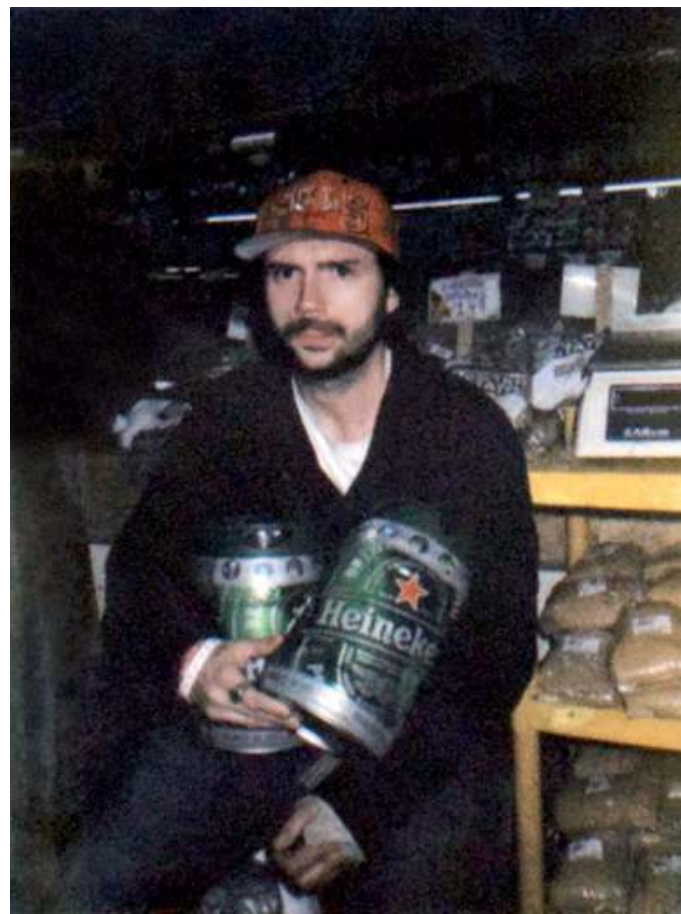
UNKNOWN#14, 2014
Shoplifters series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 12 5/8 x 12 5/8 in / 32 x 32 cm



UNKNOWN#15, 2014
Shoplifters series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 12 5/8 x 12 5/8 in / 32 x 32 cm



12.11.12, 2014
Shoplifters series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 12 5/8 x 9 7/16 in / 32 x 24 cm



UNKNOWN#12, 2014
Shoplifters series / série
 Color photograph / Photographie couleur
 12 5/8 x 9 7/16 in / 32 x 24 cm



SHOPLIFTERS series / série, 2014

Color photographs / Photographies couleur

12 5/8 x 12 5/8 in / 32 x 32 cm & 12 5/8 x 9 7/16 in / 32 x 24 cm

Exhibition view / Vue de l'exposition *La vie moderne*, 13th Lyon Contemporary Art Biennale / 13^e Biennale d'art contemporain de Lyon, 2015–2016

2015

ISLAND



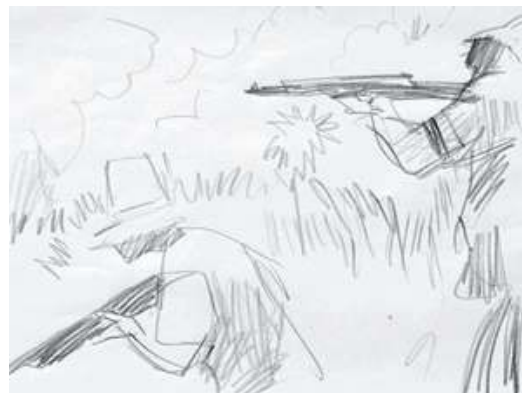
Island hinges on two absences: that of the artist, who was invited to the Havana Biennial without funding for him to make the trip, and that of the Russian film *Soy Cuba* (1964), which served as a starting point for the project. Mohamed Bourouissa asked Estrella Díaz, from Cuba, to collect on location the observations of her students as well as the recollections of one of the film's actresses and of its scriptwriter. In place of filmed images, the artist produced a set of sketches that he animated and paired with Díaz's audio recordings, interspersed with brief extracts from *Soy Cuba*'s soundtrack. He imagined these Cuban commentators of different generations chatting around a table, as in one of the film's scenes.

Island s'articule autour de deux absences : celle de l'artiste, invité à la biennale de la Havane alors qu'il n'y a aucun de budget pour qu'il puisse s'y rendre, et celle du film russe Soy Cuba (1964), qui sert de point de départ au projet. Mohamed Bourouissa demande à la Cubaine Estrella Díaz de recueillir sur place les observations de ses étudiants, ainsi que les souvenirs du scénariste et d'une des actrices du film. Plutôt que des images filmées, l'artiste produit un ensemble de croquis qu'il anime et accompagne avec les enregistrements sonores de Díaz, entrecoupés de brefs extraits de la bande son de Soy Cuba. Il imagine ces commentateurs cubains de générations différentes discutant autour d'une table, comme dans l'une des scènes du film.

— It brought me a cocktail of tastes because “Soy Cuba” is a cocktail of mixes. On a creative side, I’ll never collaborate with anyone anymore. In a work of creation, I don’t share directing, nor do I share creation of scenario, with no one. Because it’s something solely individual, solely intimate, to tear your own soul apart. And you can’t tear your soul apart together. Not even a couple, making love. Because it’s stronger than making love. It’s stronger, more heartbreaking. That’s why I’ll never do it in my life again.

— Ça, ça m’apporte un cocktail de saveurs car « Soy Cuba » est un cocktail de mixtures. D’un point de vue créatif, je ne collaborerai plus jamais avec quiconque. En matière de création, je ne partage ni la réalisation, ni la création d’un scénario, avec qui que ce soit. C’est quelque chose de purement individuel, de profondément intime, que de mettre son âme à nu. Et, même à deux, on ne peut pas vraiment mettre son âme à nu. Pas même un couple faisant l’amour, car c’est plus fort que faire l’amour. C’est plus fort, plus douloureux. Et c’est pour cela que je ne le referai plus jamais de ma vie.

Above & following page / Ci-dessus & page suivante: Excerpts of a dialogue from the Island video / Extraits d’un dialogue de la vidéo Island



ISLAND, 2015

In collaboration with / En collaboration avec Estrella Díaz, on the occasion of / dans le contexte de Between The Idea And Experience, 12th Havana Biennial / 12^e Biennale de la Havane, 2015
Video (black and white, sound) / Vidéo (noir et blanc, son)
11 min 46 s



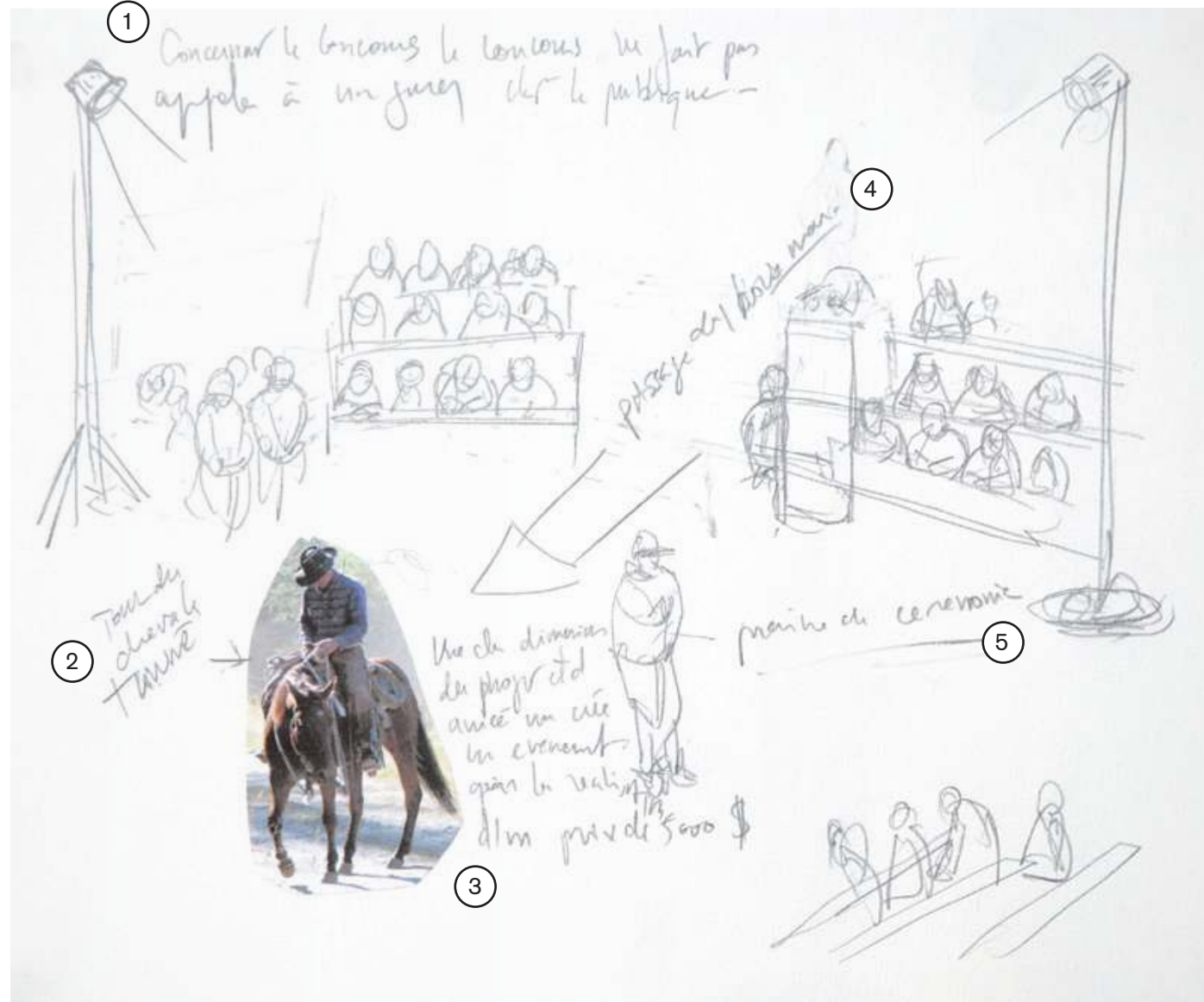
— [...] they explained to me the scene, where he's punctured from all parts but goes on walking. We are not used to it here: when you get shot, you fall. But this meant to tell poetically that, even though the man who was fighting for the revolution died, the revolution was going on. We were not—and maybe not even today—prepared to assimilate this.

— [...] ils m'ont alors expliqué la scène où il est criblé de balles de part en part tout en continuant de marcher. On ne peut pas comprendre cela, ici : quand on te tire dessus, tu tombes. Mais ça voulait représenter poétiquement que, même si l'homme qui lutte pour la révolution meurt, la révolution continue. Nous n'étions pas — et ne sommes peut-être toujours pas — prêts à comprendre cela.



2013-2017

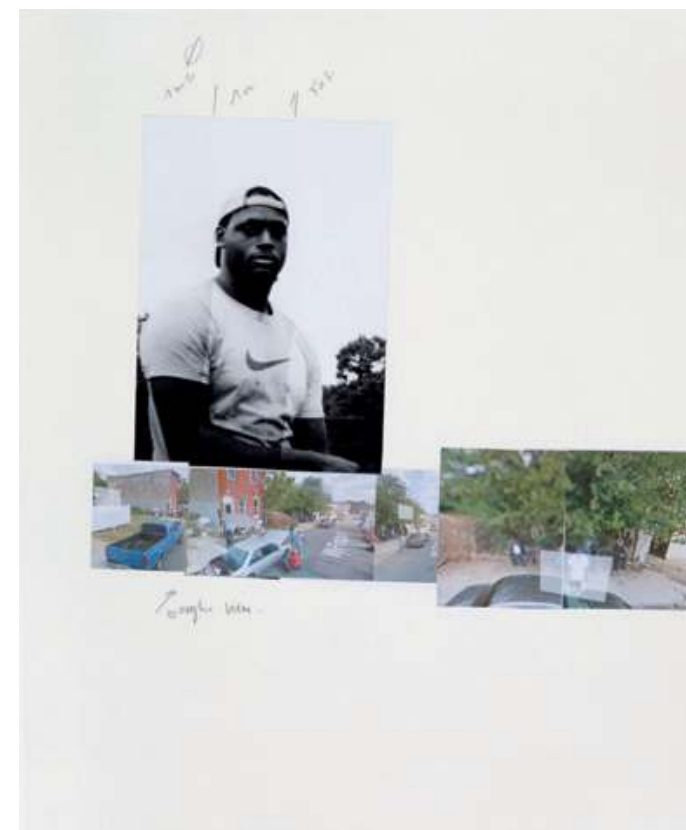
HORSE DAY



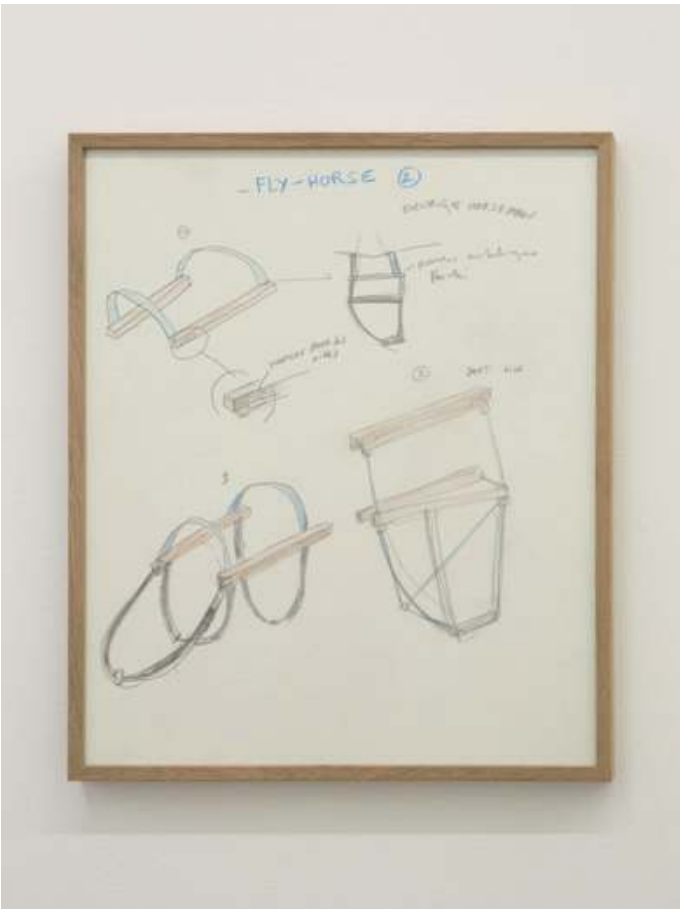
- 1 Concerning the contest, it doesn't require a jury, the public is the jury.
- 2 Tour of the pimped out horse
- 3 One of the dimensions of the project is to create an event resulting in a \$5,000 award.
- 4 Horseman performance
- 5 Master of ceremonies

Martha Camarillo's photographs of horsemen in Strawberry Mansion, an impoverished Philadelphia neighborhood, made such an impression on Bourouissa that he traveled there to see for himself the urban stables run by African American men. For eight months, he observed, drew, and photographed this community. Once he started to fit in, he suggested that they organize a competition, called "Horse Day," in which artists from other neighborhoods would be invited to create costumes for the horses. The video *Horse Day* documents the event and its preparations. Following the video, the artist notably produced a series of sculpture-pictures, *The Hood* (2015), for which he printed photographs on car parts, conjuring associations between horse and car, between Westerns and pictorialist photography.

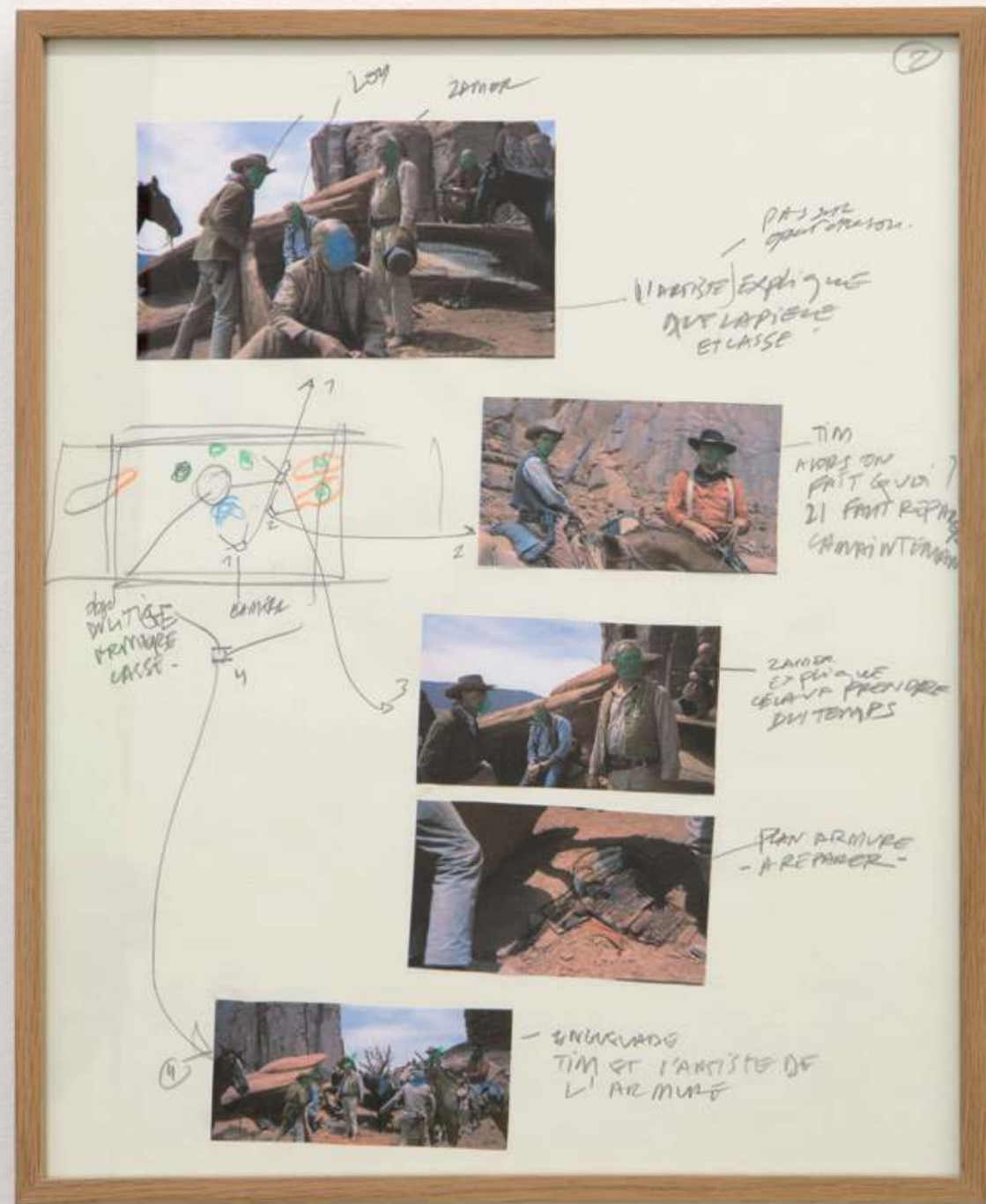
Profondément marqué par les photographies de Martha Camarillo, l'artiste décide de se rendre à Philadelphie pour voir par lui-même les écuries tenues par des noirs américains dans le quartier pauvre de Strawberry Mansion. Pendant huit mois, Mohamed Bourouissa observe, dessine, et photographie cette communauté. Une fois intégré, il propose alors d'organiser un concours, un « horse day », et invite des artistes issus d'autres quartiers à créer des costumes pour les chevaux. La vidéo Horse Day documente l'événement et ses préparations. À sa suite, l'artiste a notamment produit une série de tableaux-sculptures, The Hood (2015), composés de photographies imprimées sur des fragments de carrosseries, qui convoquent des associations entre cheval et voiture, entre Western et photographie pictorialiste.



UNTITLED, 2017
 Drawings, watercolor, and collages on paper / *Dessins, aquarelle et collages sur papier*
 17 3/4 x 14 9/16 in each / 45 x 37 cm chaque



UNTITLED, 2015
Drawings and collages on paper / Dessins et collages sur papier
17 3/4 x 14 9/16 in each / 45 x 37 cm chaque



Above / Ci-dessus:

UNTITLED, 2015
Drawings and collages on paper / Dessins et collages sur papier
17 3/4 x 14 9/16 in / 45 x 37 cm

Opposite / Ci-contre:

UNTITLED, 2015
Watercolor on paper / Aquarelle sur papier
15 3/8 x 11 7/16 in / 39 x 29 cm

WE BUY
HOUSES
FAST
CASH



Above / Ci-dessus:

UNTITLED, 2015
Watercolor on paper / *Aquarelle sur papier*
15 3/8 x 11 7/16 in / 39 x 29 cm



Opposite / Ci-contre:

UNTITLED, 2015
Drawings, watercolor, and collages on paper / *Dessins, aquarelle et collages sur papier*
17 3/4 x 14 9/16 in each / 45 x 37 cm chaque





Above / Ci-dessus:

Exhibition view / *Vue de l'exposition Capsule 02:*
 Mohamed Bourouissa, Haus der Kunst, Munich, 2014

Opposite / Ci-contre:

UNICORN, 2014
 Mixed media. Part of a horse costume /
Techniques mixtes. Élement d'un costume pour cheval
 74 13/16 x 21 1/4 x 5 1/2 in / 190 x 54 x 14 cm
 Exhibition view / *Vue de l'exposition Hustling*, kamel mennour,
 Paris, 2015

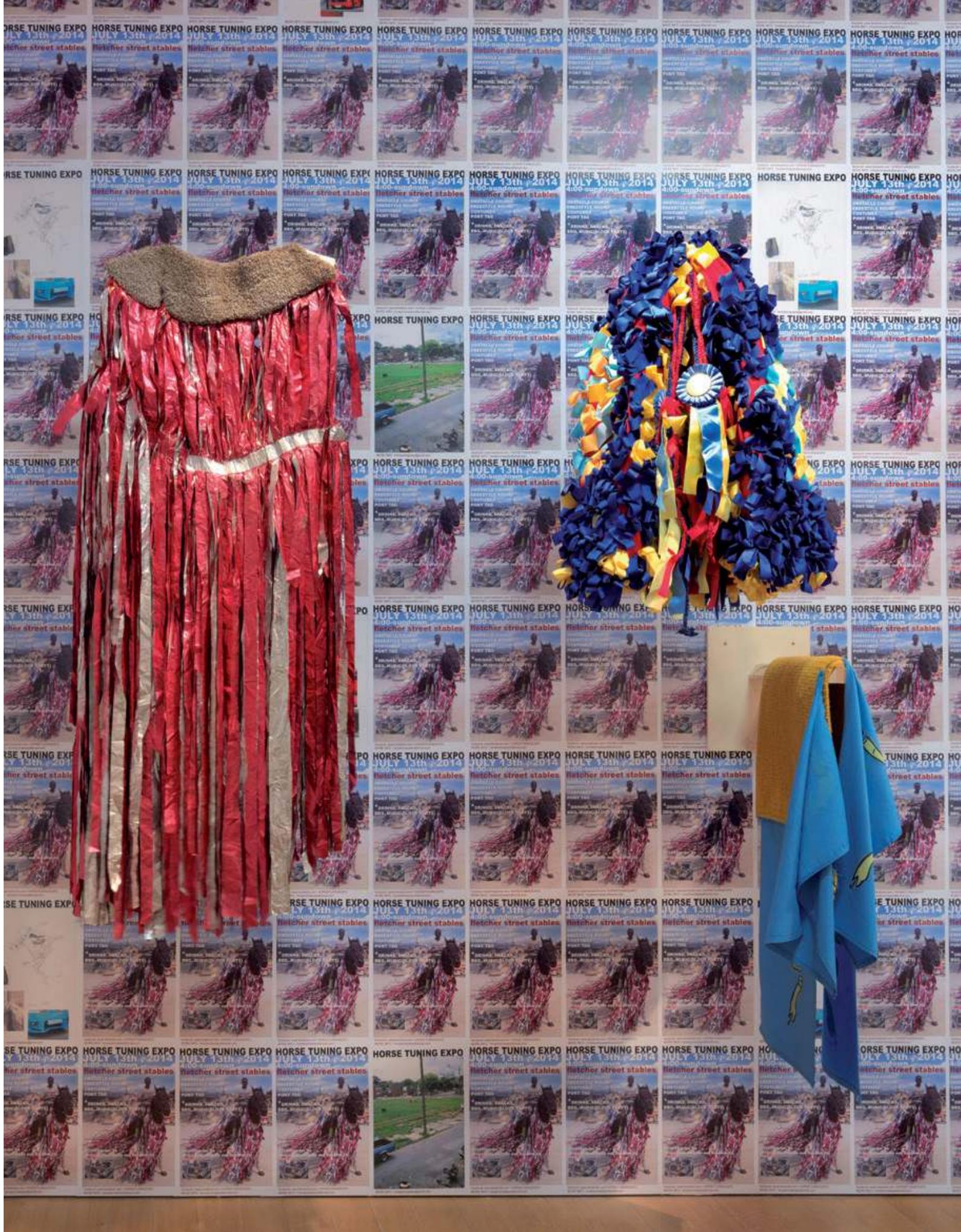


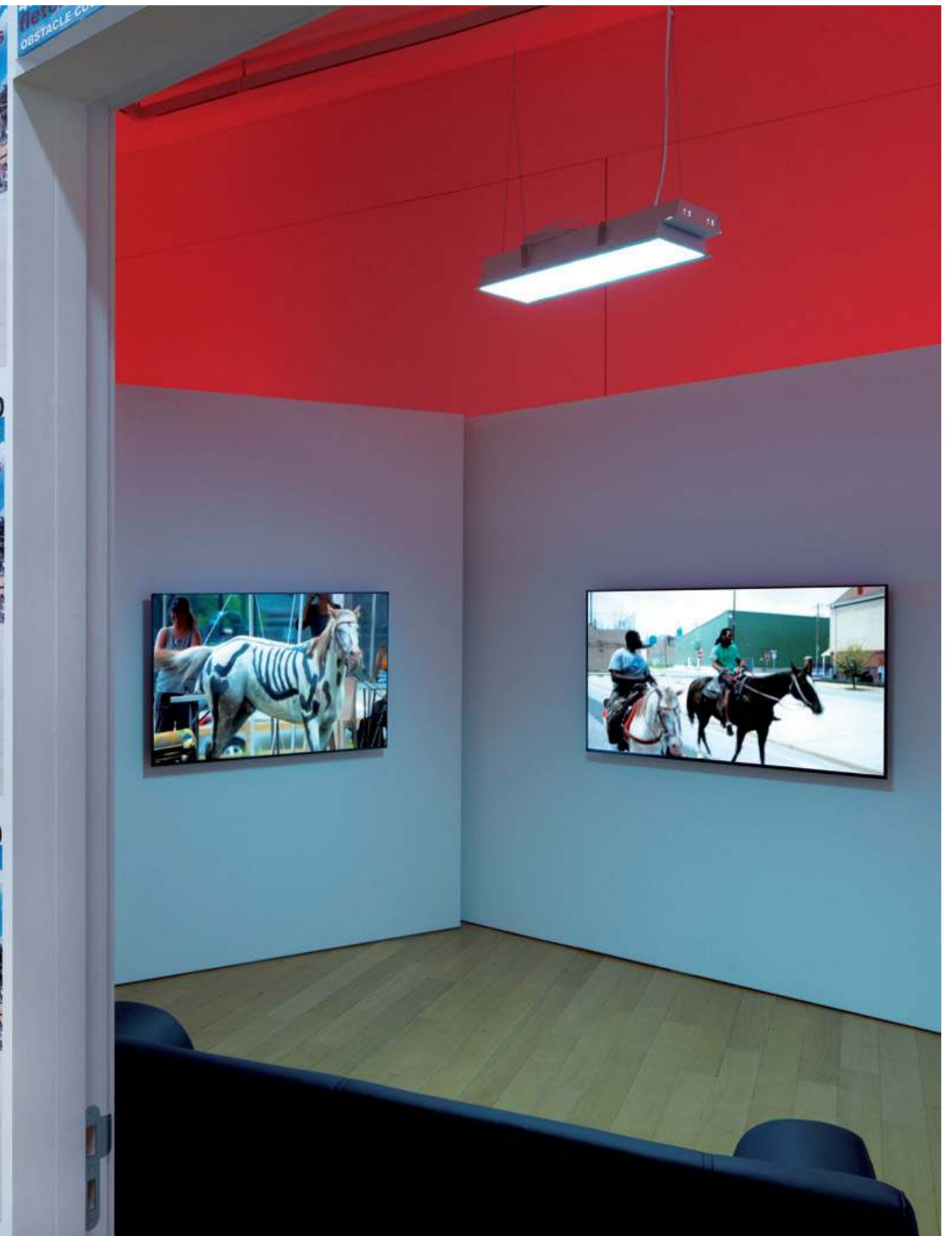


Exhibition view / *Vue de l'exposition Hustling*,
kamel mennour, Paris, 2015



Exhibition views / Vues de l'exposition *Horseday*, Stedelijk Museum Amsterdam, 2016–2017







HORSE DAY, 2015
Video diptych (color, sound) /
Diptyque vidéo (couleur, son)
13 min 28 s
Exhibition view / *Vue de l'exposition Black
Cowboy*, The Studio Museum in Harlem,
New York, 2016–2017

Left screen / Écran gauche



Right screen / Écran droit



HORSE DAY, 2015
Video diptych (color, sound) / *Diptyque vidéo (couleur, son)*
13 min 28 s
Collection Stedelijk Museum Amsterdam

DEALING WITH..., 2015

Video projection (color, sound) on car hood / *Projection vidéo (couleur, son) sur capot de voiture*

4 min 14 s

Exhibition view / *Vue de l'exposition Hustling*, kamel mennour, Paris, 2015

Private collection / *Collection privée*





I'M SMILING AND I'M ACTING NOTHING WRONG, 2015

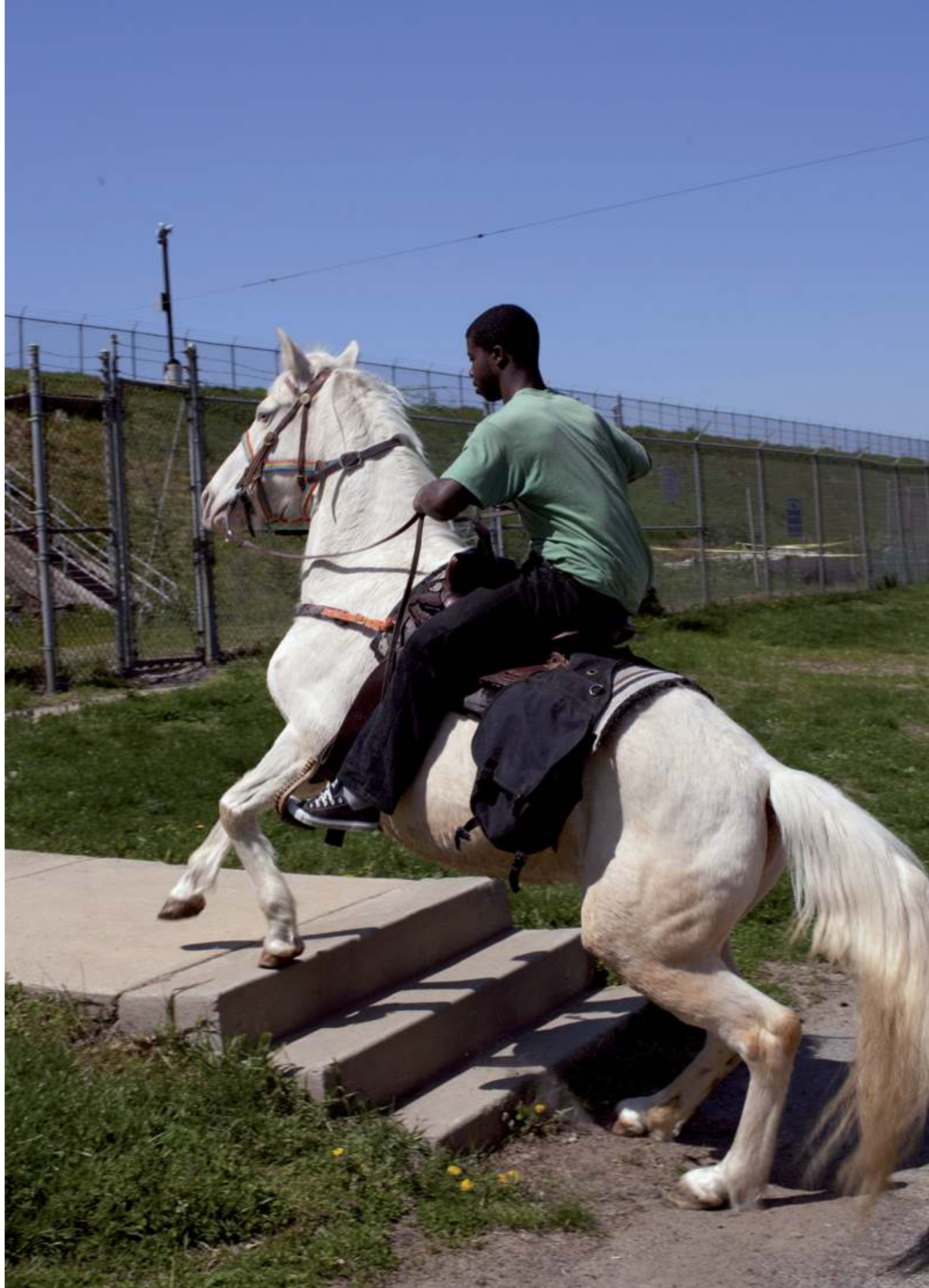
The Hood series / série

Black and white silver prints on car body parts and car hoods, color photographs, leather straps /

Tirages argentiques noir et blanc sur pièces de carrosseries et capots de voitures, photographies couleur, sangles en cuir

Variable dimensions / *Dimensions variables*

Exhibition view / *Vue de l'exposition Hustling*, kamel mennour, Paris, 2015



Opposite / Ci-contre:

UNTITLED, 2013
 Color photograph / *Photographie couleur*
 63 x 43 7/8 in / 160 x 111,5 cm
 Collection Stedelijk Museum Amsterdam

Above / Au-dessus:

SKIN AND PAPER, 2014
 Color photograph / *Photographie couleur*
 15 3/4 x 11 13/16 in / 40 x 30 cm
 Private collection / *Collection privée*



Above / Ci-dessus:

UNTITLED, 2015

The Hood series / série

Black and white silver print on car hood /

Tirage argentique noir et blanc sur capot de voiture

57 1/16 x 44 1/2 x 2 3/4 in / 145 x 113 x 7 cm

Private collection / *Collection privée*



Opposite / Ci-contre:

BOY WITH THE HOOD, 2017

The Hood series / série

Black and white and color silver prints on car body parts and aluminum plates,

leather tack / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium, sangle en cuir*

66 15/16 x 70 7/8 x 35 7/16 in / 170 x 180 x 90 cm

Installation view / *Vue de l'installation*, Special project François Morellet/Mohamed Bourouissa, Booth / *Stand* kamel mennour, Armory Show, New York, 2017

Private collection / *Collection privée*



Opposite / Ci-contre:

LES RÊNES, 2015

The Hood series / série

Black and white silver print on car body part, leather tack / *Tirage argentique noir et blanc sur pièce de carrosserie de voiture, sangles en cuir*

40 9/16 x 29 15/16 x 5 1/2 in / 103 x 76 x 14 cm

Exhibition view / *Vue de l'exposition Hustling*, basis, Frankfurt am Main / *Francfort-sur-le-Main*, 2016

Collection Stedelijk Museum Amsterdam

Above / Ci-dessus:

UNTITLED, 2016

The Hood series / série

Black and white silver prints on car body parts and aluminum plate, spray paint, and varnish / *Tirages argentiques noir et blanc sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium, peinture aérosol et vernis*

44 1/2 x 26 x 1 9/16 in / 113 x 66 x 4 cm

Private collection / *Collection privée*



Top left / En haut à gauche:

DISTORTION 3, *The Hood series / série*, 2016
Black and white and color silver prints on car body parts, car hood and aluminum plates, leather tack / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries et capot de voitures et plaques d'aluminium, sangle en cuir*. 64^{15/16} x 53^{3/4} x 5^{15/16} in / 165 x 136,5 x 15 cm

Top right / En haut à droite:

MAZE, *The Hood series / série*, 2017
Black and white and color silver prints on car body parts, car hood and aluminum plates, spray paint and varnish / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries et capot de voitures et plaques d'aluminium, peinture aérosol et vernis*. 43^{5/16} x 32^{1/2} x 14^{9/16} in / 110 x 82,5 x 37 cm

Bottom left / En bas à gauche:

ZAMER, *The Hood series / série*, 2016
Black and white silver print on aluminum plate, car body parts / *Tirage argentique noir et blanc sur plaque d'aluminium, pièces de carrosseries de voitures*. 52^{3/8} x 40^{15/16} x 3^{9/16} in / 133 x 104 x 9 cm

Opposite / Ci-contre:

UNTITLED, *The Hood series / série*, 2016
Black and white and color silver prints on car body parts and aluminum plates, spray paint, and varnish / *Tirages argentiques noir et blanc sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium, peinture aérosol et vernis*. 59^{3/16} x 39 x 5^{5/16} in / 150,3 x 99 x 13,5 cm

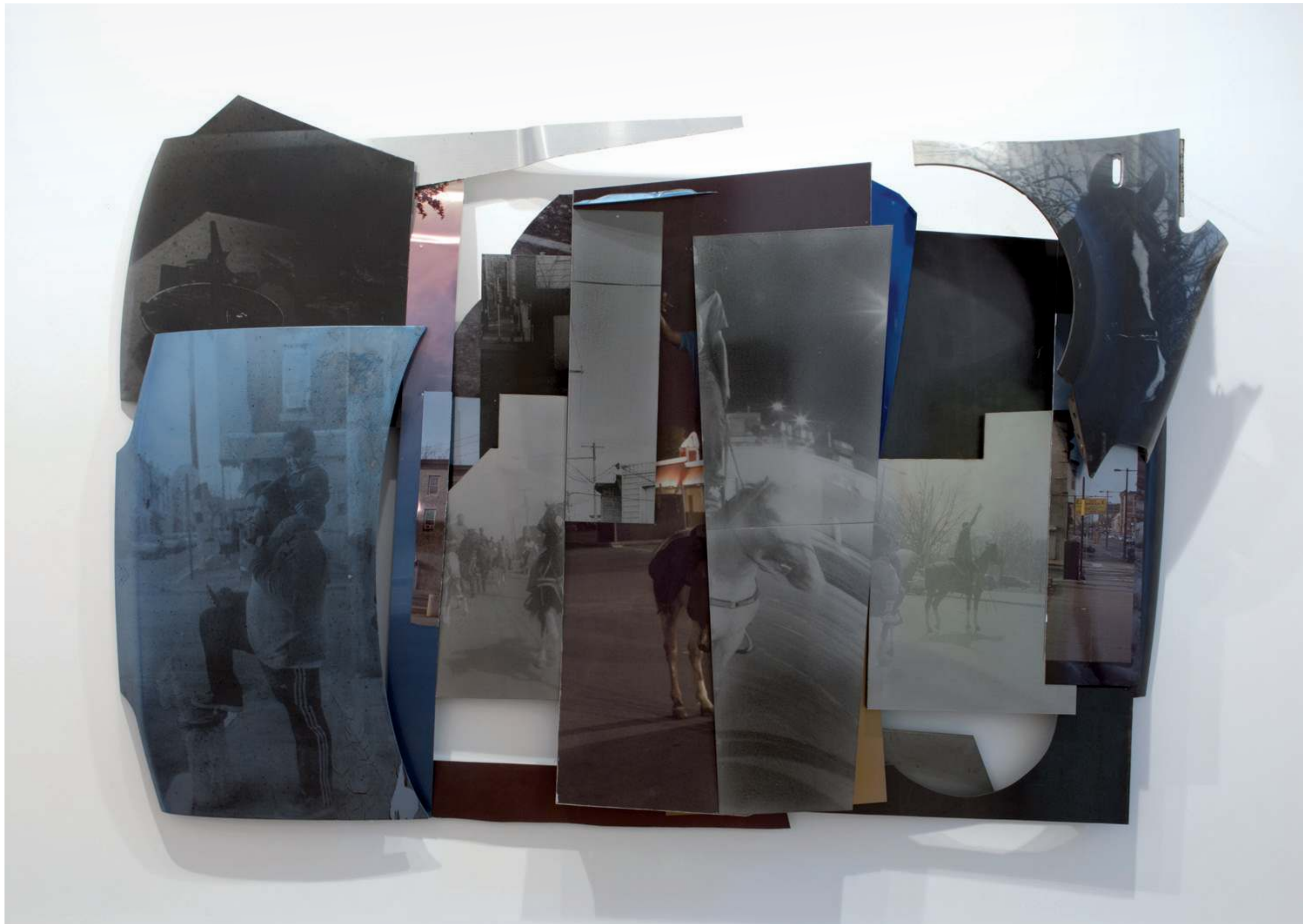
Private collections / Collections privées





UNTITLED, 2014
Color photographs / *Photographies couleur*
48 7/16 x 38 3/16 in / 123 x 97 cm





THE CITY, 2016

The Hood series / série

Black and white and color silver prints on car
body parts, car hood and aluminum plates, spray
paint, and varnish / *Tirages argentiques noir
et blanc et couleur sur pièces de carrosseries
et capot de voitures et plaques d'aluminium,
peinture aérosol et vernis*

69 ⁵/₁₆ x 98 ⁷/₁₆ x 11 ¹³/₁₆ in / 176 x 250 x 30 cm



Opposite / Ci-contre:

TIM ON HORSE, 2017

The Hood series / série

Black and white and color silver prints on car body parts and aluminum plates, leather tack / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosserie de voitures et plaques d'aluminium, sangle en cuir*

82 11/16 x 63 x 15 3/8 in / 210 x 160 x 39 cm

Installation view / *Vue de l'installation*, Special project François Morellet/Mohamed Bourouissa, Booth / *Stand* kamel mennour, Armory Show, New York, 2017

Private collection / *Collection privée*

Above / Ci-dessus:

NEW YORK, 2016

The Hood series / série

Black and white and color silver prints on car body parts and aluminum plates / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium*

59 1/16 x 78 3/4 x 10 5/8 in / 150 x 200 x 27 cm

Private collection / *Collection privée*



WINDOWS, 2016
The Hood series / série
Black and white silver print on car body part /
Tirage argentique noir et blanc sur pièce de carrosserie de voiture
82 11/16 x 63 x 15 3/8 in / 210 x 160 x 39 cm
Private collection / *Collection privée*



KEASON, 2017

The Hood series / série

Black and white and color silver prints on car body parts, car hood and aluminum plates, leather tack /

Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries et capot de voitures et plaques d'aluminium, sangle en cuir

66 ¹⁵/₁₆ x 99 ⁵/₈ x 14 ⁹/₁₆ in / 170 x 253 x 37 cm

Installation view / *Vue de l'installation*, Special project François Morellet/Mohamed Bourouissa,

Booth / *Stand* kamel mennour, Armory Show, New York, 2017

Private collection / *Collection privée*

NEW YORK, 2017

The Hood series / série

Black and white and color silver prints on car body parts and aluminum plates /

Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium

89 x 60 ¹/₁₆ x 9 ⁵/₈ in / 226 x 152,5 x 24,5 cm

Private collection / *Collection privée*



Opposite / Ci-contre:

DONNIE, *The Hood series / série*, 2016

Black and white and color silver prints on car body parts and aluminum plates, spray paint, and varnish / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium, peinture aérosol et vernis*. 76 x 44 1/16 x 4 15/16 in / 193 x 112 x 21,5 cm

Top left / En haut à gauche:

TIM, *The Hood series / série*, 2017

Black and white and color silver prints on car body parts and aluminum plates / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium*. 61 7/16 x 50 3/8 x 6 11/16 in / 156 x 128 x 17 cm

Top right / En haut à droite:

UNTITLED, *The Hood series / série*, 2016

Black and white silver prints on car body parts and aluminum plate, spray paint, and varnish, leather tack / *Tirages argentiques noir et blanc sur pièces de carrosseries de voitures et plaque d'aluminium, peinture aérosol et vernis, sangle en cuir*. 60 13/16 x 35 1/16 x 3 1/8 in / 154,5 x 89 x 8 cm

Bottom left / En bas à gauche:

ROSIE, *The Hood series / série*, 2016

Black and white and color silver prints on car body parts and aluminum plates, spray paint, and varnish / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium, peinture aérosol et vernis*. 40 9/16 x 32 11/16 x 5 1/2 in / 103 x 83 x 14 cm

Private collections / *Collections privées*





UNTITLED, 2015
Color photograph / *Photographie couleur*



UNTITLED, 2014
Color photograph / *Photographie couleur*
54 3/4 x 43 3/4 in / 138 x 110 cm



Above / Ci-dessus:

UNTITLED, 2017

The Hood series / série

Black and white silver prints on car body parts and aluminum plates, spray paint, and varnish / *Tirages argentique noir et blanc sur pièces de carrosseries de voitures et plaques d'aluminium, peinture aérosol et vernis*

20 x 18 x 3 15/16 in / 51 x 46 x 10 cm

Private collection / *Collection privée*

Opposite / Ci-contre:

TIMER, 2015

The Hood series / série

Black and white silver print on car hood, spray paint, and varnish on aluminum plates / *Tirage argentique noir et blanc sur capot de voiture, peinture aérosol et vernis sur plaques d'aluminium*

59 1/16 x 49 3/16 x 6 5/16 in / 150 x 125 x 16 cm

Exhibition view / *Vue de l'exposition Horseday*, Stedelijk Museum Amsterdam, 2016–2017





Opposite / Ci-contre:

LAUNDRY, 2017

The Hood series / série

Black and white and color silver prints on car body parts, car hood and aluminum plates, spray paint, and varnish / *Tirages argentiques noir et blanc et couleur sur pièces de carrosseries et capot de voitures et plaques d'aluminium, peinture aérosol et vernis*

83 7/8 x 85 13/16 x 17 1/2 in / 213 x 218 x 44,5 cm

Installation view / *Vue de l'installation*, Special project François Morellet/ Mohamed Bourouissa, Booth / *Stand* kamel mennour, Armory Show, New York, 2017

Private collection / *Collection privée*

Above / Ci-dessus:

UNTITLED, 2015

The Hood series / série

Black and white silver print on car hood / *Tirage argentique noir et blanc sur capot de voiture*

35 7/16 x 55 1/8 x 3 1/8 in / 90 x 140 x 8 cm

Private collection / *Collection privée*

BLACK COWBOYS

Mohamed Bourouissa’s *Horse Day* (2015) begins quietly, following two of the video’s protagonists—a young black man and his horse—as they steadily make their way down Broad, Spring Garden, Girard, and Roosevelt, wide avenues that give shape to North Philadelphia. Using a drone-mounted camera for a large part of the left channel in this two-channel video, Mohamed Bourouissa is able to capture the events from an aerial perspective before delivering us to earth to catch the sequences unfolding in closer detail. The film quickly shifts to a split narrative depicting two contrasting scenes: on the left, it is summer, and another young black man is diligently washing his white horse on a city block amid easygoing conversation; on the right, a foreigner with a thick accent rubs his hands together in winter’s cold, excitedly describing his vision of covering the horse that stands before him in a silvery caparison of old CDs.

The work functions as a reflection of life as it often is—sparse, fluid, quiet in solitude, its daily activities peppered with dialogue—and the actions are primarily set against the white noise of city avenues and its ambient frequency. At the core of its expression, *Horse Day* aims to depict a community in action, going about its business in the city—in its moments of interaction, in its mundanity. In one brief scene, we see a horse being unloaded from a trailer that is covered in urban graffiti, as much a part of the landscape as the row houses that distinguish Philadelphia’s housing stock. The structure the project follows is not necessarily linear, and no one person is its main character; but you can understand that the city, its communities, the cowboys, and the horses are all players in it. The protagonist is the emerging

archetype of the black cowboy. And the power of Bourouissa’s video is in its communication of what comprises the everyday for this figure, and the sense of ritual and care, in a subversion of our expectations.

Mohamed Bourouissa aptly and empathetically manages to capture a fuller spectrum of what it means to be a modern, urban, black cowboy. *Horse Day* was filmed over a period of eight months; the artist did not expect to stay so long, but ended up living in an apartment that he rented from one of the cowboys, working to slowly gain the trust of a community of black horsemen in North Philadelphia. The Fletcher Street Urban Riding Club was his willing collaborator, working with him to stage a “horse expo,” the project’s culminating event. The expo can be understood as a traditional competition, like the formally staged, highly televised Westminster Kennel Club Dog Show, but with a distinctly separate set of socioeconomic privileges and context. One particularly stunning sequence captures both the event and the determined preparation for it: on the left channel, we pan out aerially, covering the day’s events by drone, while on the right channel, we see a young boy slowly riding his horse in a circle in a junkyard. The long tinsel streamers decorating the horse blow and hiss gently in the wind. You can see them both settling into their costumes, feeling the weight of the looming event, with all its potential. It is a muted moment that lasts only thirty seconds, and it is visually profound.

Horse Day—part documentary, part aesthetic study of cowboy culture—seems to have been made from the perspective of a twenty-first-century urban

anthropologist. Bourouissa’s curiosity informs his filming, marking him as an engaged and, perhaps more notably, respectful outsider looking in, genuinely seeking to understand more about this particular subculture. But to use “subculture” as a way of addressing the lineage of the black cowboy is misleading. “Sub” differentiates and separates from the accepted norm of a well-documented, monolithic version of our history. While the history of black cowboys remains little known in the grand narrative of America and the myth of the American West, they have been around as long as we have occupied this country. The cowboy generally has persisted as a symbol of white masculinity in visual culture, in early twentieth-century American paintings and in more modern images used in advertising and film—think of John Wayne or the Marlboro Man, later repurposed as art market fodder in artist Richard Prince’s iconic conceptual paintings. And so the narrative of this singular, white stoic figure is one that has been uniquely and inseparably woven into our popular culture.

Yet historians estimate that by the 1800s, one in four Texan cowboys was black and that the cowboys of the American West were much more diverse than depicted by the enduring stereotype; they were a mix of black, white, Mexican, and Native American cattle hands. The black cowboy tradition continues and thrives today in pockets of land in cities and towns—New York City, Oklahoma City, Texas City, Los Angeles. Philadelphia’s Fletcher Street Urban Riding Club has been part of the community for over a hundred years. I grew up in South Philadelphia, and saw my first black cowboy in Fairmount Park when I was sixteen years old. I was struck by the vision and the seeming impossibility of it then.

Some of the young black men in Bourouissa’s video identify not as cowboys, but as proud caretakers of their beloved horses. In a critical scene nearly halfway through the film, one young man reflects with amusement, “You know what I was thinking about?

That everybody wanna see me—but I don’t never dress like a cowboy. Like, never. It’s just something I just don’t do. I feel like a horseman. . . [and] that’s different.” That distinction, that ownership of his identity, is powerful. The sense of care for his horse is tender and palpable. This is the narrative that he subscribes and relates to, not the one imposed on us about cowboys (or cowgirls, or the children who want to be either). Or blackness. The role has evolved. Our ideas of what is expected must expand with it.

Amanda Hunt is director of education and public programs at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Previously, she was associate curator at the Studio Museum in Harlem, where she curated *Black Cowboy* and *inHarlem: Kevin Beasley, Simone Leigh, Kori Newkirk, Rudy Shepherd*, a multi-site public art initiative in four historic Harlem Parks. Her other projects include the Pacific Standard Time Performance and Public Art Festival in Los Angeles, co-produced by LAXART and the Getty Research Institute, and *Made in L.A. 2012*, the first Los Angeles biennial organized by the Hammer Museum.

BLACK COWBOYS

La vidéo *Horse Day* (2015), de Mohamed Bourouissa, commence tranquillement en suivant deux de ses protagonistes – un jeune homme noir et son cheval – avançant au pas dans les grandes avenues – Broad, Spring Garden, Girard et Roosevelt – qui quadrillent le nord de Philadelphie. Grâce à une caméra placée sur un drone – caméra qui fournit une grande partie des images diffusées sur l’écran de gauche; *Horse Day* compte en effet deux écrans de projection –, Mohamed Bourouissa filme depuis le ciel les événements avant de nous ramener sur terre pour nous montrer plus en détail le déroulement de l’action. Bientôt, le film se sépare en deux récits contrastés : à gauche, c’est l’été, et l’on voit un autre jeune Noir laver soigneusement son cheval blanc en pleine ville, au milieu de conversations anodines; à droite, un étranger doté d’un fort accent se frotte les mains dans le froid de l’hiver, et décrit avec enthousiasme son idée de couvrir le cheval qui se trouve devant lui d’une carapace argentée confectionnée avec de vieux CD.

L’œuvre fonctionne comme un reflet de la vie telle qu’elle est souvent : légère, fluide, calme et solitaire, faite d’activités quotidiennes, ponctuée de dialogues; et les actions se situent principalement sur fond du bruit blanc des avenues de la ville et de sa rumeur ambiante. Au cœur de ce projet réside la volonté de l’artiste de représenter une communauté qui vit et vaque à ses occupations quotidiennes en interagissant avec la ville. La vidéo nous montre, par exemple, brièvement un cheval descendre d’une remorque couverte de graffitis urbains, mais cette scène fait autant partie du paysage que les maisons alignées qui caractérisent l’urbanisme de Philadelphie. La

structure d’*Horse Day* n’est pas nécessairement linéaire, et il n’y a pas à proprement parlé de personnage principal. Les vrais acteurs sont la ville et ses communautés, les cow-boys et les chevaux. Le protagoniste est ici l’archétype émergent du cow-boy noir et le tour de force de Mohamed Bourouissa réside justement dans sa façon de nous donner à voir ce qui compose le quotidien de ces cow-boys noirs, mais aussi un certain sens du rituel et de la sollicitude qui les habitent et qui bouleverse, d’une certaine manière, nos attentes.

Mohamed Bourouissa réussit avec justesse et empathie à nous donner une idée précise de ce que cela signifie d’être un cow-boy moderne, urbain et noir. *Horse Day* a été tourné sur une période de huit mois. L’artiste, qui ne s’attendait pas à rester aussi longtemps à Philadelphie, a fini par vivre dans un appartement qu’il louait à l’un des cow-boys, cherchant à gagner petit à petit la confiance de cette communauté de cavaliers noirs du nord de Philadelphie. À force de persévérance, il a peu à peu réussi à collaborer avec le Fletcher Street Urban Riding Club pour mettre en scène une version collective de son « exposition de chevaux » [Horse Day], qui n’est autre que le point culminant du projet. On pourrait voir dans ce « show » une compétition traditionnelle, à la façon du Westminster Kennel Club Dog Show pour les chiens, événement très théâtral et médiatisé par la télévision, mais dont les privilèges socio-économiques et le contexte sont très différents. Dans une séquence particulièrement étonnante et très forte visuellement, bien que d’une trentaine de secondes environ, on découvre ainsi à la fois la fête et sa minutieuse préparation. L’écran de gauche

nous donne à voir en contreplongée les événements de la journée filmés depuis le drone; et l’écran droit un jeune garçon tournant lentement en ronds avec son cheval sur une décharge. Les longues franges métallisées, qui ornent sa monture, se balancent et sifflent doucement dans le vent. Silencieux, sensibles à l’importance de ce qui se prépare, l’homme et son animal se mettent en condition, entrent dans leur personnage.

À la fois documentaire et étude esthétique de la culture des cow-boys, *Horse Day* semble avoir été réalisé dans la perspective d’un anthropologue urbain du *xxi*^e siècle. Bourouissa filme, mu par une curiosité qui fait de lui un observateur engagé et, surtout, respectueux, soucieux de mieux comprendre cette sous-culture particulière. Mais il est peut-être injuste ici de parler de « sous-culture » pour évoquer le lignage du cow-boy noir; le préfixe « sous » la situant en marge de la norme, celle qui a conduit à la version monolithique bien documentée de notre histoire. Les cow-boys noirs sont les grands absents de l’épopée de l’Amérique et du mythe de l’Ouest américain, alors qu’ils y ont leur place depuis que nous occupons le pays. Le cow-boy a été un symbole de la masculinité blanche dans la culture visuelle des États-Unis, dans la peinture américaine du début du *xx*^e siècle et, plus récemment, dans la publicité et le cinéma : que l’on pense à John Wayne ou à l’homme de Marlboro, recyclé plus tard sur le marché de l’art par les tableaux conceptuels iconiques de Richard Prince. Le récit de cette figure singulière, stoïque, blanche s’est infiltré dans notre culture populaire, dont elle est aujourd’hui inséparable.

Or, selon les historiens, dans le Texas des années 1800, un cow-boy sur quatre était noir, et les cowboys de l’Ouest américain étaient beaucoup plus divers que ne le laisse penser un stéréotype bien ancré dans les esprits; c’était un mélange de Noirs, de Blancs, de Mexicains et d’Amérindiens. La tradition du cow-boy noir se perpétue et prospère aujourd’hui

sur des îlots urbains dans des villes comme New York City, Oklahoma City, Texas City, Los Angeles. À Philadelphie, le Fletcher Street Riding Club fait partie de la vie locale depuis plus de cent ans. J’ai grandi dans le sud de Philadelphie et j’ai vu mon premier cow-boy noir dans Fairmount Park. J’avais seize ans. Je me souviens avoir été frappée par cette vision qui me paraissait alors irréaliste.

Dans la vidéo de Mohamed Bourouissa, certains jeunes Noirs ne se considèrent pas comme des cow-boys, mais comme les fiers gardiens de leurs chers chevaux. Dans une scène critique, vers le milieu du film, un jeune homme fait cette réflexion amusée : « Tu sais à quoi je pensais? Que tout le monde veut me voir en cow-boy, mais je ne m’habille jamais ainsi. Jamais. C’est pas mon truc. Je me sens avant tout un cavalier [...] et c’est pas pareil. » Il y a là une nette distinction, une revendication forte et autre de son identité. L’attention qu’il porte à son cheval est d’ailleurs tendre et palpable. C’est dans cette vision-là que ce jeune homme s’inscrit, et non dans le récit qui nous est imposé au sujet des cow-boys (ou les cow-girls, ou les enfants qui veulent devenir l’un ou l’autre). Pas plus que dans celui concernant la situation des Noirs. Leur rôle a évolué. Nos idées et nos attentes doivent, elles aussi, à leur tour, évoluer.

Amanda Hunt est responsable du service éducatif et culturel au Museum of Contemporary Art, à Los Angeles. Avant cela, elle a été conservatrice adjointe au Studio Museum à Harlem, où elle a assuré le commissariat de *Black Cowboy* et *inHarlem: Kevin Beasley, Simone Leigh, Kori Newkirk, Rudy Shepherd*, initiative d’art public multisite dans quatre parcs historiques de Harlem. Parmi ses autres réalisations, citons le Pacific Standard Time Performance and Public Art Festival à Los Angeles, coproduit par LAXART et le Getty Research Institute, et *Made in L.A. 2012*, la première biennale de Los Angeles, organisée par le Hammer Museum.

PHILLY RIDING

Virginia Woolf once said that “on or about December 1910, human character changed.” She was referring to the Post-impressionist exhibit at the Grafton Gallery in London, which ran from November 8, 1910, to January 15, 1911, and introduced new forms of truth-telling in painting. But she might well have been referring to the moment when horses began to be replaced by machines for getting around and sending messages, for hauling loads and helping on the farm, for waging war and showing off.
—J. Edward Chamberlin

Chamberlin is correct. In the early decades of the twentieth century our character changed profoundly when we embraced new technologies like the internal combustion engine and electricity in one of the great disruptions that shaped the modern world. We privileged speed and efficiency over an age-old relationship with other living beings. We reoriented our cities to accommodate the automobile. We relegated the horse, with whom we evolved over millennia and literally built the nineteenth-century city, to the periphery of our lives—geographically, culturally, and spiritually.

My first encounter with horses in Philadelphia took place on a cold winter night in 1986. I was returning home after seeing *Brazil*. At the corner of Cherry and Twenty-Second Streets, I heard a rhythmic clomping of hooves coming from the direction of Center City, Philadelphia’s business district. Had I suddenly encountered a celebratory parade? Sensory overload from the movie had left me enervated and exhausted, and I paused in front of the Cherry Street Inn to collect myself. Heading north on Twenty-Second Street were at least twenty-five horses carrying African American riders in full cowboy regalia. I had a moment of extreme dislocation during which I pinched myself hard and closed my eyes to ensure that I was seeing something real and not a hallucinatory artifact from the movie. When I opened them, in front of me were, indeed, twenty-five African American riders in full cowboy regalia.

As Michael Korda writes in *Horse People*, “This is a story about horses, and ‘horse people’—people who love horses and who know horses and who make their living out of horses, or who just can’t imagine what their life would be like without horses.”¹ The story I am telling is about horses but it is also about living in the city. Horse culture survives in Philadelphia, albeit in a greatly diminished state. The horses that pull carriages for tourists are fed and stabled somewhere in the city, receiving the care and affection that carriage operators such as the Starch family lavish on their animals. Among a small and dedicated yet diverse group of city dwellers—young women riding dressage, African Americans in disinvested neighborhoods, mounted police, and the horsy set that rides in the Wissahickon Valley and Pennypack Parks—horse culture still flourishes. In the mainstream, however, the astonishing thing is just how thoroughly horses have been banished from the city they helped build and from the consciousness of its modern residents, who often register surprise and disbelief at their encounter.

HORSES AND HUMANS

Horses are embedded in our psyches and our cities.² In the most important act of the day, horses—Pyrois, Aeos, Aethon, and Phlegon—pulled the sun chariot of Helios across the sky, bringing warmth and light to Earth (*fig. 1*). Traditional American tales of the taming of the West focus on our love affair with the horse and the melding of man and beast. Ronald Reagan may be best remembered at the Brandenburg Gate telling Gorbachev to “tear down this wall,” but to many horse lovers the vision of him as a consummate cowboy, astride El Alamein, at his ranch, El Cielo, in the Santa Ynez Mountains is as powerful. As Gerri Kimber has pointed out, “Even in the female-authored novels . . . the cowboys are mainly white Anglo-Saxons, playing up to ‘classic American values of masculinity and meritocracy.’ In reality, cowboys were mostly a mixed group of races and ethnicities, including large numbers

of Mexicans and African Americans.”³ The myth of the Anglo-Saxon cowboy deliberately precludes the contributions of other groups. Native Americans on the Plains and in the Southwest were acclaimed for their extraordinary horse stocks, riding skills, and rituals that they had developed in just over one hundred years after acquisition of horses from the Spanish conquistadors. African American folklore celebrates Western legends ignored in mainstream culture—Bill Pickett, Nat Love, Stagecoach Mary, the Buffalo Soldiers, and Sheriff Bass Reeves. Perhaps not your typical steer-roping, gun-slinging cowboy, Laurence Fishburne is revered as Cowboy Curtis on *Pee-wee’s Playhouse* for his satirical reversal of racial and gender stereotypes.

Literature, music, film, and art all celebrate the power and grace of the horse, as well as an instinctual bond between man and beast that has been central to civilization. Our reverence for the horse and our connection with it have survived in subcultures that are separated by caste, geography, and race. In the United States, horses as possessions have always signified wealth and class. We expect the rich to maintain horse farms, improve the breeding stock, race thoroughbreds, and hunt foxes in horse country—the wealthy enclaves of Chester County, Pennsylvania; Middleburg, Virginia; and the Bluegrass country of Kentucky. Yet the continuation among African American men of an indigenous, traditional, rural Southern horse culture, transplanted in the Great Migration to the urban North, defies our expectations and stereotypes. Like other horse lovers, they are simply doing what they have always known and done: living their passions. When asked why they continue to ride in the city, many reply, “It’s in my blood.”

For thousands of years, heroes have been depicted on their horses, projecting privilege, power, and partnership. Philadelphia has a rich legacy of equestrian monuments celebrating the victories of powerful men. Often, the horse is more prominent and better articulated than the rider. At the head of the Benjamin Franklin Parkway stands the Washington Monument, removed in 1927 to Eakins Oval from a less prominent

site in Fairmount Park. George Washington on his horse surmounts the monument, with beasts—buffalo, pronghorn, bears, and alligators—and allegorical figures—the noble Native American and the people for whose freedom the Revolutionary War was fought—at his feet.

Other monuments to military victors and their horses are scattered throughout Fairmount Park, where horse-drawn carriages in the nineteenth century ferried the well-to-do on weekend outings through civilized nature beyond the gritty industrial heart of the city. At the intersection of Kelly and Fountain Green Drives, General Ulysses S. Grant sits atop his horse, marooned in the middle of a busy intersection, the victim of modern traffic. Almost no one stops—doing so requires audacity bordering on foolishness. Alexander Milne Calder’s sculpture of Philadelphian Major General George Gordon Meade astride Baldy is now forgotten in an out-of-the-way place behind Memorial Park in West Park (*fig. 2*). Commuters speeding along Kelly Drive barely register Frederic Remington’s twelve-foot bronze *Cowboy* riding up a rocky ledge and surveying the terrain overlooking the Schuylkill River. The sculptor chose the site after having a friend pose there on a horse. The *Cowboy* seems to have ridden his horse from prominence into obscurity. The world simply moves too fast (*fig. 3*).

HORSES AND THE CITY

Today, most Americans are unaware of how integral horses were to shaping the nineteenth-century city and of our former dependence on these magnificent beasts. On July 24, 1881, the *New York Times* reported:

Some wise cynic has remarked that in this country cities are made by taking a horse out upon the plain and building around him. This profound observation is fairly justified by the present dependence of city population upon the animal for pleasure, traffic, and locomotion. The

great parks owe their existence chiefly, if not wholly, to the desire of wealthy horse-owners to have a place for airing their beasts, and the parks are therefore horse gardens. Miles and miles of streets are occupied by a population put there by reliance on the horse-drawn streetcar; no merchandise can stir without the horse, and no one can take an airing to any extent without him.

Riding in horse-drawn carriages in Old City, visitors view an imagined Philadelphia, a mid-twentieth-century park with a collection of eighteenth-century historic buildings cleared of references to the nineteenth-century industrial city. Visitors miss the Workshop of the World, the nineteenth-century urban powerhouse surrounding them, and the integral role that horses played in building the industry and capital that made this country powerful. The carriages are quaint but out of place in a thoroughly modern city. For tourists, the rhythmic clip-clop of hooves on cobblestone conjures up images of the forefathers riding into Philadelphia at the birth of a great nation and belie the importance of the horse in shaping the Philadelphia we see today.

Horses were largely responsible for urban systems that we take for granted. Ann Norton Greene points out that our network of paved roads was developed to reduce the draft on horses pulling loads and to increase the amount of work and efficiency that could be extracted from these living machines.⁴ Streetcar suburbs like West Philadelphia were located at the end of horse-drawn streetcar lines, often at the limit of a draft-horse's range. The steam engine, that nineteenth-century marvel, did not displace horses from cities: as more freight arrived by boat and railroad, horses were increasingly needed to distribute it locally.

The end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth were the apex of horse culture in the American city. In 1900, 51,000 horses are estimated to have lived in Philadelphia: 394 horses per square mile, with a people-to-horses ratio of about 25:1, far denser than western cities like Kansas City where we associate the horse with personal transport. Most

city horses throughout the country were working horses: their services included delivering goods to shops, transporting people, pulling fire engines, and leading funeral corteges. Center City, Philadelphia, from Vine Street to South Street and river to river, occupies approximately 3.3 square miles; a rough calculation thus puts the horse population at 1,300 at the start of the twentieth century. As the central business district likely supported a much higher density of horses, an estimate of around 1,800 is more realistic. They needed stabling within the city; not surprisingly, their accommodations reflected class divisions. Working-class horses, those that pulled delivery vans, for example, were housed in industrial-sized stables on cheaper land, farther from the dense business center but still within easy walking distance of it. In these stables, disease and fire were common, constantly threatening to disrupt urban commerce. The horses of the professional class and the wealthy were stabled close to their owners. In Center City, for example, Rittenhouse Street between Twentieth and Twenty-First, Delancey between Eighteenth and Nineteenth, and Van Pelt Street housed domestic stables (*fig. 4*).

Spurred by urban traffic congestion, real estate interests, public health concerns, animal cruelty advocates, and increasing costs for grain and manure removal, the switch from living machines to the electric-powered and internal combustion engine happened rapidly, from approximately 1900 through 1920. A galvanizing force was the adoption of the electric streetcar line. It allowed a consortium of real estate developers, bankers, and streetcar operators to develop land farther away from the city center and to transport residents to their jobs much faster. As dependence on the horse was reduced, its numbers declined. Automobiles moved faster (reducing urban congestion), did not destroy roads the way horses did, and were perceived to be pollution-free.

By 1928, the fifteen millionth Model T had rolled off the assembly line. The great disruption was complete. Urban horses had largely disappeared, relegated to

odd recesses of the city and the economy. The equine service economy—bridle and tack stores, stables, feed stores, blacksmiths, carriage repairs—vanished, replaced by a new automobile service economy of garages, gas stations, tire stores, and auto repair establishments. The horse ceased to be a living machine and became a companion animal, receiving love and care in inverse proportion to the decline in its utility and numbers. The culture of the horse went underground. Tradition, lore, and experience died off in the mainstream.

Traces of the horse and the equine service economy persist throughout Philadelphia. Walking through the city, here and there one encounters horse troughs installed by the Philadelphia Fountain Society and the Women's Society for the Prevention of Cruelty to Animals, now the Women's Humane Society, founded in 1869 to prevent abuse of horses and, secondarily, dogs. A repurposed horse trough located at Clinton and Ninth Streets bears the inscription "A Merciful Man Is Merciful to His Beast" (*fig. 5*). "Drink Gentle Friends" reads the inscription on the trough at Bainbridge and Third. Many of the half- or minor streets contain former stables, now converted to garages, often recognizable by their two-story construction with a hay door on the second floor and stabling on the first. In many neighborhoods murals depict rural farm scenes, often from the South, honoring residents who came to Philadelphia in the Great Migration (*fig. 6*).

So the horse occupies a peculiar and privileged position, not quite a pet, no longer a working animal, rooted, for many people, in the past, but flourishing in the present, admired by people who don't even ride, and apt not only to survive but to thrive almost anywhere. . . . Wherever you went in the world, I discovered you were likely to find a stable if you looked hard enough.⁵

Philadelphia is no exception. There is a common perception that the city is a type of monolith, densely settled from one end to the other, but nooks and crannies that somehow escaped the traditional real

estate markets survive. Their primary land uses disappeared so long ago that it seems that they were never developed, allowing some subcultures to thrive. Often both marginal and far enough from the gaze of City Hall to escape regulation, these places have developed a laissez-faire attitude toward land uses that might not be tolerated elsewhere. Horses are kept in yards in Eastwick at the far southwestern edge of the city in a small area of the neighborhood that escaped razing during the urban renewal period of the 1950s and 1960s. Horses can be found in any alley near Callowhill and Thirteenth Streets, in one of the rapidly gentrifying neighborhoods next to Center City where construction of the Reading Viaduct Rail Park is changing the fabric of the neighborhood and raising land values. There are horses in Parkside and Mantua, Point Breeze and Kingsessing.

The grand urban parks have traditionally accommodated bridle trails. Olmsted's Greensward Plan for New York's Central Park, incorporating a system of bridle trails separated from carriage and pedestrian traffic, became the norm. The opening of Miloš Forman's 1979 film *Hair*, splendidly and energetically choreographed by Twyla Tharp, is set on the bridle paths of Central Park, where police horses perform pirouettes and shuffles in synch with Tharp's dancing hippies. The camera cuts to three rich women riding through the park, well-coiffed and well-dressed, deliberately ignoring the exuberant scene and snootily maintaining their upper-class demeanor. Riding continued in Central Park until 2007, when the last nearby stable, the venerable Claremont Riding Academy, finally closed.

Horses are still found in and adjacent to many parts of Fairmount Park. Walking or cycling through the Wissahickon area, one often encounters middle-aged white women riding horses on Forbidden Drive, where cars are prohibited and the wildness of the Wissahickon Valley allows one to imagine being on a country road far from urban life. The Monastery Stables are located just outside the park boundaries, off Kitchens Lane in West Mount Airy, one of Philadelphia's more affluent

neighborhoods, where grand old stone houses with large lawns survive from the Gilded Age. Further up the valley, where the city recedes further and the landscape becomes wilder and more bucolic, two more stables cater to well-to-do Philadelphians who can afford to send their children to summer day camp. Far Northeast Philadelphia, a less prosperous suburban area developed largely after World War II to accommodate people fleeing the denser, central urban core, is home to several stables that border another of Philadelphia’s watershed parks. Riders from the nearby Solly Stables use Pennypack Park, as do riders from the Pegasus Therapeutic Riding Academy, which offers riding programs to people with intellectual, physical, and developmental disabilities.

Despite the rhetoric of park advocates, parks have traditionally been the playgrounds of the well-off. Recently, however, there have been genuine attempts at making public parks more accessible and welcoming to all. In 1994, Philadelphia’s City Council President John Street, later mayor, demanded that the rowing clubs along Boathouse Row expand access to their facilities to minorities as a condition for public funding. The park’s equestrian facilities followed suit. Fairmount Park now hosts the Chamounix Equestrian Center, located in the former McCarthy stables, which once housed the Philadelphia Mounted Police Unit, and the Bill Pickett Riding Academy is located in the former Belmont Stables. Their signature programs are focused on developing equestrian skills among low-income minority children and teenagers to promote concentration, self-esteem, self-reliance, and empathy (*fig. 7*). Attempting to make the equestrian tradition more relevant to African American youth and to honor the largely unknown legacy of the African American cowboy and his contribution to national growth, the Bill Pickett Riding Academy also features a museum honoring the champion rodeo competitor who developed the technique of bulldogging—biting bulls on the lip to subdue them in roping contests.

STRAWBERRY MANSION

It’s the last place you’d expect to find horses, although the Strawberry Mansion area of north Philadelphia has always had some equine traditions. The rowhomes are knuckled in tight to the gray streets; this is not the Philadelphia you’d be visiting as a tourist. The Fletcher Street Field wasn’t a top-of-the-line equestrian center but it did call this neighborhood home—an abandoned grassy lot was transformed into a series of corrals, barns, riding areas and outbuildings. At one point over 30 horses called this encampment home: they weren’t bedded down in piles of shavings or groomed in heated wash stalls, but they were well-fed and well-cared-for, and more importantly, they were well-loved (*fig. 8*).⁶

Nonetheless, Strawberry Mansion is a perfectly logical place to find a thriving horse culture. Into the 1900s, the area remained stubbornly semi-rural, semi-isolated, and in many places less densely populated than other urban neighborhoods. In the 1780s, wealthy Philadelphians built large and fashionable summerhouses on the bluffs overlooking the Schuylkill River (*fig. 9*). In 1836, Laurel Hill, Philadelphia’s first rural cemetery, was founded on seventy-four acres in the area that before the 1854 consolidation of Philadelphia was Penn Township. Its primary land use was farming and because of the large lots and proximity to Center City, soon after five additional cemeteries were established in the township (*fig. 10*).

Between 1864 and 1867, the Pennsylvania Railroad built the Connecting Railway to join its Main Line with the Philadelphia and Trenton Railroad and begin service between New York and Philadelphia. Between 1867 and 1868, the state legislature of Pennsylvania established the Fairmount Park Commission and enabled it to use eminent domain to purchase large tracts that were subsequently developed into East and West Park. When more dense residential development began shortly after 1900, it moved slowly from the

industrial areas around Broad Street, spreading out from the linear spine of Lehigh Avenue, never quite reaching south to Fletcher Street (*figs. 11*).

These are spaces that urban geographers refer to as “marginalia,” urban places that often house undesirable land uses. Bordering the railroad, the neighborhood’s land uses included stables, small-scale industry like ornamental ironworks, and, along the railroad line, coal yards. During the Great Migration from the rural South to the industrial North, Strawberry Mansion became a receiving neighborhood for African Americans in a highly segregated city. In 1937, the Home Owners’ Loan Corporation categorized it as “red,” the designation for the highest level of credit risk in the city. “Redlined” neighborhoods were effectively starved of federally backed lending and capital, further isolating and marginalizing them economically and socially. After World War II, the flight of industry and people from urban areas hit marginal neighborhoods like Strawberry Mansion especially hard, leaving abandoned buildings and large swaths of vacant land (*fig. 12*). Many Jewish families on the neighborhood’s western edge, directly bordering East Park, decamped for the northeast and other suburbs, leaving behind their homes and synagogues, some of which were converted to Christian churches. Simultaneously, the second wave of the Great Migration occurred, bringing African Americans to Philadelphia just as the city was hemorrhaging jobs. Given Strawberry Mansion’s proximity to Fairmount Park, the presence of large numbers of African Americans from the rural South, and much vacant land, it is not surprising that a subculture of African American horse lovers would be found here (*fig. 13*).

During its tenure in Strawberry Mansion, the Fletcher Street Urban Riding Club, a century-old institution, has faced many ups and downs, but none as serious as the seizure of land and horses that occurred in 2008 at the start of Mayor Nutter’s administration. In March of that year, the Pennsylvania Society for the Prevention of Cruelty to Animals raided the club and removed many of the horses, even though no violations

or evidence of mistreatment were found. No longer was the Fletcher Street Urban Riding Club able to evade City Hall’s radar. Using a pretense of imminent danger and structural collapse, the Department of Licenses and Inspections cited the club, resulting in the demolition of stables and paddocks on land that had been vacant and abandoned for years.

This was not an isolated incident; it was likely tied to a new policy decision by the Philadelphia Redevelopment Authority that all land in the city had exchange value. Long-unoccupied land that had been improved by the sweat equity of community residents but with no apparent market value was not immune. Throughout Philadelphia, community gardens on city-owned land were threatened with demolition, and more than a handful were destroyed. Parcels of tax-delinquent vacant land were sold off in a portfolio to private corporations, who initiated foreclosure and sheriff’s sales in order to collect tax revenue. Ad hoc land uses like riding and stables were not recognized by the city.

On a warm summer day, there are often five to ten horses eating grass, lazily minding their own business on the vacant lot across from the club that encompasses an entire city block (*fig. 14*). The telltale low post and rail fence signifies the City’s Clean and Green program for removing blighted buildings and stabilizing vacant land. The Philadelphia Redevelopment Authority owns most of the block, although legally the block still consists of forty-five different parcels of land. A property search of the block reveals that seven of the twelve parcels along the Twenty-Seventh Street side, many of which are 16 feet wide and once sported row houses, are still listed as privately owned. An additional parcel is owned by the Philadelphia Housing Authority. This tangled pattern of ownership has made repurposing land in this area nearly impossible. It has left the club in an untenable position as it cannot buy land if clear title is not available. This same conundrum plagues many community gardens as well.

In response, organizations like the Women’s Community Revitalization Project formed the Take

Back Vacant Land Coalition, which advocated for the formation of a land bank in Philadelphia with recognized procedures and a transparent process for deciding the future of the city’s vacant land. The Philadelphia Land Bank was established in 2013, too late to prevent the destruction of some of the Fletcher Street Urban Riding Club’s facilities.

FROM THE SOUTH
TO PHILADELPHIA

When Ross was 10 years old, a group of white men demanded his only childhood possession—the horse with the red coat. “You can’t have this horse. We want it,” one of the white men said. They gave Ross’s father \$17. “I did everything for that horse,” Ross told me. “Everything. And they took him. Put him on the racetrack. I never did know what happened to him after that, but I know they didn’t bring him back. So that’s just one of my losses.”⁷

In his essay, “The Case for Reparations,” Ta-Nehisi Coates starts with this story of Clyde Ross, whose family owned forty acres of land and a thriving farm in Clarksdale, Mississippi. They raised hogs, cows, and the horse with the red coat that his parents gave him. In the late 1920s, the family’s land was seized by the State of Mississippi, reducing the family to sharecropper status. In 1933, white men seized the horse. Later Clyde Ross was drafted into the army, shipped out to Guam during World War II, and never returned to Mississippi, settling instead in Chicago.

In the summers of 2008 and 2009, I interviewed community gardeners and also horse people in Philadelphia, Camden, and Trenton.⁸ Sam Moton, a community gardener in South Camden, was born on a farm in rural South Carolina in 1923, migrating in the late 1930s to South Jersey, where he lived until his death in 2015. Until he was in his teens, Sam rarely left the farm and had never seen a city until he joined his parents who had previously migrated north. Nor

had he seen a car. A radar operator during World War II and a proud veteran, Sam was fiercely independent and grew his own food in a large garden he maintained until his death. Although he did not keep horses in Camden, he spoke lovingly and knowledgeably about them and his days spent guiding the horse and plow and driving the wagon loaded with produce into his South Carolina village.

His story and that of Clyde Ross tell of the Great Migration when African Americans came north, bringing their traditions and maintaining them against changes in time and context. In Philadelphia, some migrants farmed and others tended horses (*fig. 15*). Some settled in Southwest Philadelphia and others in Strawberry Mansion. Two things always stand out in interviews with them: their feeling for the earth and their generosity.

STRAWBERRY MANSION TODAY

By all socioeconomic indicators, Strawberry Mansion and Southwest Philadelphia are hardscrabble, low-income places, scarred by a combination of redlining, disinvestment, and an erosion of the public school system that has left frayed social networks and few positive opportunities for neighborhood kids. The underground economy of drug markets and subsistence-level jobs lure many youngsters, even though most youth entering the drug trade barely earn a subsistence wage. Many young men cycle in and out of the criminal justice system. In 2012, the last year that the *Philadelphia Inquirer* maintained its “Homicide in Philadelphia” website, of the 334 homicides committed in Philadelphia, 12 were in Strawberry Mansion and another 12 in Kingessing. The stories of young people who live in disadvantaged neighborhoods are filled with pain and loss, best described as post-traumatic stress or community trauma. The deck is stacked against these kids. For most urban young people, particularly young people of color, zip codes determine outcomes.

“I done lost a brother, an uncle, I lost a lot of friends.” Shahir Drayton of the Concrete Cowboys in Southwest Philadelphia describes the norm rather than the exception for many of his age cohort living in neighborhoods like Strawberry Mansion and Southwest Philadelphia. These young people experience trauma and stress unrecognized by the majority culture, with scant resources to treat it. Shahir recalls his experience:

The horses really do help you with aggression. Once you’re on a horse and out, that’s all your mind is on, having fun. . . . Horses have a temper just like us. Me and Shadow had to combine our tempers to work together, because she used to walk when everyone else was running, bucked, throw people off. I used to just get back on her just to have the patience. When I ride, people give me props and people are actually applauding me. . . . Violence in this community is crazy. I done lost a brother, an uncle, I lost a lot of friends. But when I work with the horses, it’s like a type of therapy. I can have fun and not worry about everything else going on around us. If I would never met Malik and riding horses, I’d probably be doing stuff I wasn’t supposed to be doing, getting in trouble. Once you get to running and having fun, it’s like all that is forgotten.

For a small number of young people, the gift from God is the horse provided by the efforts of Ellis Ferrill⁹ of the Fletcher Street Urban Riding Club, Malik Davis¹⁰ of the Southwest Concrete Cowboys, the Bill Pickett Riding Academy, and Work to Ride, who collectively work with young people to heal the spirit fractured by repeated loss and uncertainty. In this activity, these organizations mirror the growing number of organizations that use the human-equine relationship to treat returning veterans with post-traumatic stress disorder. As veterans returned from Iraq often severely wounded both physically and psychologically, in 2006 the Army founded the Caisson Platoon Equine Assisted

Program at Fort Belvoir, Virginia, as a type of therapy program to assist veterans with concentration, focus, and empathy issues.

“It’s an American problem,” [Larry Pence] said, of the veterans’ care. “America sent these people to war so America has to figure out how to repair these people, because every one of them, whether they stay in service or not, wants to be a contributing member of society again. That’s just the kind of people they are. Our overriding mandate here is to maintain a calm, peaceful and serene environment. The horse does all of the work. It’s a natural relief of anxiety, the horse has a calming effect. We’re not bringing anyone out here to have a pony ride, and we’re not trying to make them Olympic equestrians either. We’re trying to help them recover, rehabilitate and the horse is the vehicle we use to do that.”¹¹

Greg, an Iraq War veteran, describes the moment when he and Duke, a large Percheron, clicked. Like Shahir and Greg, riders often describe a transcendent moment when horse and rider meld and the world is stripped away. That one sublime moment is achieved through training, discipline, concentration, and practice. It is transformative. Ellis Ferrill states, “The horses taught them respect, responsibility, so they don’t be glorifying the drug dealers on the corners, trying to keep away from that.” In a separate interview, Malik Davis of the Southwest Concrete Cowboys continues, “In Southwest Philadelphia there’s a lot of senseless killing and I try to give kids something to get away from stuff like that and when they start learning with the animals, they kind of calm down because they’re teaching, learning, and it helps them out a lot.”

Unlike the Fletcher Street Urban Riding Club, Malik Davis did not own the land where his stables were located. When his landlord wanted to increase the rent, Malik had to find a new home for the horses and program, a task that proved difficult in a city with rising land values and increased governmental

scrutiny. His former stable was demolished and the land sits empty (*fig. 16*).

These are everyday heroes, following their passions, passing down age-old knowledge and wisdom that was displaced when we embraced technology and modernity. They are not heroes in the sense of a Grant or a Meade leading their men into battle. Theirs is a heroism of taking a stand for a community, mentoring the next generation, teaching young people that there is a better way. I would like to see Ellis Farrell, Malik Davis, and Shahir Drayton in bronze, astride their horses, instructing the next generation on the power, beauty, grace, and spirit of the horse.

But [horses] do seem to be able to save us from ourselves, not by offering us New Age medicine but by demanding a kind of old-fashioned concentration, similar to that practiced by meditative regimes throughout the world, and with the same familiar stages: composing ourselves in the place we find ourselves in, surrendering our ego, and seeking a moment—no more—of sudden rightness. This takes us into the company of the first person to watch a horse and to wonder at its power and its presence. It’s holy ground. It’s also dangerous territory.¹²

NOTES

The literature on the “infinitely complex relationship that exists between man and the genus *Equus*” is both voluminous and legendary, as Candida Baker notes in the cover story of the *Times Literary Supplement* for February 8, 2017 (www.the-tls.co.uk/articles/public/horses-tale/), “Horses’ Tale,” a review of Susanna Forrest’s book, *The Age of the Horse: An Equine Journey through Human History* (London: Atlantic Books, 2016). In this vast literature, two books with very different points of view struck me as particularly insightful and, at times, witty. The first is Michael Korda’s *Horse People* (New York: Harper Perennial, 2004). Korda, former

editor-in-chief for Simon & Schuster, has written a book that is part social commentary and part *Auntie Mame*. Scenes in Regent’s Park, London, and in the horse country of Middleburg, Virginia, in which he describes his own experiences riding are side-splittingly hilarious. His primary point, however, is that among a subculture of people the relationship between humans and horses takes precedence over their relationships with other human beings. Equally engaging and extremely poignant is J. Edward Chamberlin’s *Horse: How the Horse Has Shaped Civilizations* (Katonah, New York: BlueBridge, 2006). On horses in the American city, two excellent references are Clay McShane and Joel Tarr, *The Horse in the City: Living Machines in the Nineteenth Century* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007) and Ann Norton Greene, *Horses at Work: Harnessing Power in Industrial America* (Cambridge: Harvard University Press, 2008).

Epigraph: J. Edward Chamberlin, *Horse: How the Horse Has Shaped Civilizations* (Katonah, New York: BlueBridge, 2006), 36.

1. Michael Korda, *Horse People* (New York: Harper Perennial, 2004), 2.
2. I grew up riding in the West. Every year, I went to a summer ranch camp where we learned to saddle horses and lasso. By all accounts, my maternal grandfather was a very accomplished horseman. Born in 1880 in rural California, my grandfather, a judge, rode rodeo, roped steers at a full gallop and, according to family lore, outrode Wyatt Earp in a steer-cutting contest. My grandfather died in 1929 as a result of a heart attack he suffered while driving his car. I rode a horse for the first time in fifty years in 2016 through the countryside of Burgundy, feeling accomplished to have stayed on his back through walks, trots, and gallops. While I inherited a love and admiration for the beauty, grace, and magnificence of horses, my family’s champion equestrian skills, along with the lore and visceral bond with the horse, died with my mother.
3. Geri Kimber, *Times Literary Supplement*, February 10, 2017, 3.
4. See Ann Norton Greene, *Horses at Work: Harnessing Power in*

- Industrial America* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), Kindle edition, location 110.
5. Korda, *Horse People*, 2.
 6. Kristen Kovatch, “Friday Standing Ovation: The Fletcher Street Urban Riding Club,” *Horse Nation*, June 20, 2014, <http://www.horsenation.com/2014/06/20/friday-standing-ovation-the-fletcher-street-urban-riding-club/>
 7. Ta-Nehisi Coates, “The Case for Reparations,” *The Atlantic*, June 2014, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/06/the-case-for-reparations/361631/>
 8. Even though I have interviewed riders several times over ten years, I relied more on YouTube clips than my own interviews. As an urban planner, I had focused on land use and social issues but as this article unfolded, I found that the clips in which the community trauma issues were discussed to be the most germane and important. The video format better lends itself to in-depth and prolonged analysis as well as just the sheer range of issues raised in the many clips. Refer to the following:
Great Big Story, *Concrete Cowboys of Philadelphia*, <https://www.youtube.com/watch?v=esvysSHyRD4>
Union Magazine, *Philly’s Urban Cowboys*, https://www.youtube.com/watch?v=VjHlUmvE_Sw&t=56s
PBS America, *Federation of Black Cowboys*—PBS America, https://www.youtube.com/watch?v=z__AMV80lHo&t=30s
This American Life—Horses in North Philly, <https://www.youtube.com/watch?v=xcEMghqjcg&t=38s>
eyezly, *Fletcher Street Urban Riding Club*, https://www.youtube.com/watch?v=LA2hJZyo_d4.
 9. I first met and interviewed Ellis Ferrell of the Fletcher Street Urban Riding Club in 2008 while doing fieldwork locating community gardens in Philadelphia. My intern and I quickly learned that if we drove up in a car no one would talk to us but if we rode our bicycles we were not particularly intimidating. We found the riding club while interviewing a gardener across the street who also happened to keep a horse. The interview occurred shortly after Licenses and Inspections had cited the club and removed the paddocks. Prior to 2008, stables were demolished in Brewerytown to make way for redevelopment into housing. The same phenomenon was occurring with community gardens, which were also seen as temporary land uses. The most famous demolition occurred at the Garden of Eatin’, Twenty-Fifth and Dickenson, featured prominently in the national documentary,

Edens Lost and Found—Philadelphia. The Holy Experiment. The Philadelphia Redevelopment Authority sold the land on which the garden had been located for approximately twenty years and gave the gardeners twenty-one days’ notice to vacate. The land was sold to a local marble contractor who shortly thereafter defaulted, leaving it vacant, weed-strewn, and a dumping ground for area contractors. Both the stables and community gardens had been grassroots community development strategies that built social capital and put derelict and vacant land to productive uses. In 2009, we expanded our work on community gardens to Camden and Trenton, where I met Sam Moton, now deceased.

10. Malik Davis brings his horse several times each summer to Clark Park in University City to show him to the neighborhood children. The reaction is predictably fascination and abject fear. He often sets neighborhood children on his saddle while parents click photos on their cell phones. It is always a highlight of the summer.
11. Susanna Forrest, *The Age of the Horse: An Equine Journey through Human History* (London: Atlantic Books, 2016), Kindle Edition, location 5432.
12. Chamberlin, *Horse*, 51.

Michael Nairn is a landscape architect and urban planner and a faculty member of the Urban Studies Program at the University of Pennsylvania.

fig. 1



Greek. Calyx-krater, c. 430 BCE / Grèce, cratère, vers 430 av. J.-C. Attica. Painted pottery / Attique, poterie peinte. The British Museum. Photo © Trustees of the British Museum

fig. 2



Alexander Milne Calder (American / Américain, 1846–1923), *Major General George Gordon Meade*, 1887. Bronze. Association for Public Art

fig. 3



Frederic Remington (American / Américain, 1861–1909), *Cowboy*, 1908. Association for Public Art. Photo © 2010 Caitlin Martin

fig. 10



Entrance to Mount Vernon Cemetery by John Notman, 1856, Ridge and Lehigh Avenues. The cemetery is one of six rural cemeteries established in the former Penn Township. / *Entrée du cimetière de Mount Vernon par John Notman, 1856, Ridge Avenue et Lehigh Avenue. C'est l'un des six cimetières ruraux créés sur le territoire de l'ancienne commune de Penn Township.*

fig. 11



Ridge Avenue and/et Natrona Street, Strawberry Mansion business district / *dans la partie commerciale de Strawberry Mansion*

fig. 12



Vacant land in Strawberry Mansion / *Terrains inoccupés dans le quartier de Strawberry Mansion*

fig. 4



Former domestic stable, now a residence, with terra-cotta profile of a horse head / *Anciennes écuries domestiques transformées en logements, avec profil en terre cuite d'une tête de cheval*, 2023 Rittenhouse Street, Philadelphia / *Philadelphie*

fig. 5



Ninth Street and/et Clinton Street. Horse trough, inscribed: "A Merciful Man Is Merciful to His Beast." / *Abreuvoir pour chevaux; on peut y lire l'inscription: « Un homme compatissant a de la compassion pour son animal ».*

fig. 6



Mural at Aspen Farms Community Garden / *Fresque murale dans les jardins associatifs d'Aspen Farms, Forty-Ninth Street and/et Aspen Street, Mill Creek, Mural Arts Program, Neighborhood Gardens Trust*

fig. 13



3300 block of West Hagert Street, an example of one on many intact, well cared-for blocks in Strawberry Mansion. East Park can be seen on the other side of Ridge. / *Îlot 3300 dans West Hagert Street, exemple parmi beaucoup d'autres d'îlots bien entretenus dans le quartier de Strawberry Mansion. On aperçoit East Park de l'autre côté de Ridge Avenue.*

fig. 14



Horses grazing on Fletcher Field in summer / *Chevaux pâturent en été sur Fletcher Field*

fig. 15



Gardeners at Eastwick Community Garden in 2012 / *Jardiniers du jardin associatif d'Eastwick en 2012*

fig. 7



Work to Ride participants, Autumn and Kaela, at the Chamounix Equestrian Center (formerly McCarthy Stable) / *Participants au programme « Work to Ride »; Autumn et Kaela au centre équestre de Chamounix (anciennement McCarthy Stable), West Fairmount Park*

fig. 8



Fletcher Field, former home of the Fletcher Street Urban Riding Club stables. The stables were bulldozed by the city in 2008. / *Fletcher Field, où se trouvaient jadis les écuries du Fletcher Street Urban Riding Club. Les bâtiments ont été rasés par la Ville en 2008.*

fig. 9



Historic Strawberry Mansion, constructed 1783–1789 / *Strawberry Mansion, demeure historique construite entre 1783 et 1789, Fairmount Park*

fig. 16



Demolished stables in Kingsessing, near Grays Avenue and Allison Street / *Écuries démolies dans Kingsessing, près de Grays Avenue et d'Allison Street*

Except as noted, all photographs on this spread are by Michael Nairn / *Toutes les photographies de cette double page sont de Michael Nairn, sauf mention contraire.*

PHILLY ET LE CHEVAL

Virginia Woolf a dit un jour : « en, ou vers, décembre 1910, le caractère humain a changé ». Elle faisait allusion à l'exposition postimpressionniste qui s'était tenue à la Grafton Gallery, à Londres, du 8 novembre 1910 au 15 janvier 1911, et avait introduit en peinture de nouvelles façons de dire la vérité. Mais elle aurait pu tout aussi bien se référer au moment où l'homme, pour se déplacer et envoyer des messages, transporter des charges et effectuer les travaux de la ferme, mener la guerre ou « paraître » en société, a commencé à remplacer le cheval par des machines.
— J. Edward Chamberlin

Chamberlin a raison. Dans les premières décennies du xx^e siècle, notre caractère a profondément changé avec l'adoption de technologies nouvelles comme le moteur à combustion interne ou électrique, qui constitue l'un des grands bouleversements du monde moderne. Nous avons commencé à privilégier la vitesse et l'efficacité au détriment de nos relations séculaires avec d'autres êtres vivants. Nous avons réaménagé nos villes pour accueillir l'automobile. Nous avons relégué le cheval – avec lequel nous avons évolué au cours des millénaires et qui nous avait aidés à construire la ville du xix^e siècle – en périphérie de notre vie : géographiquement, culturellement et spirituellement.

Ma première rencontre avec des chevaux à Philadelphie a eu lieu par une nuit d'hiver froide de 1986. Je rentrais chez moi après avoir vu *Brazil* au cinéma. À l'angle de Cherry Street et de la Twenty-Second Street, j'entendis un rythme de sabots venant de Center City, le quartier des affaires de Philadelphie. Allais-je soudain voir surgir un défilé de fête ? La surcharge sensorielle du film avait beaucoup sollicité mes nerfs et m'avait épuisé ; je me suis donc arrêté devant Cherry Street Inn pour retrouver mes esprits et j'ai vu alors, prenant la direction du nord sur la Twenty-Second Street, au moins vingt-cinq chevaux montés par des cavaliers afro-américains en tenue de cow-boy. Totalement perturbé, je me suis pincé fort et j'ai fermé les yeux pour m'assurer que ce que je voyais

était bien réel, que ce n'était pas une hallucination provoquée par le film. En rouvrant les yeux, j'avais bel et bien devant moi vingt-cinq cavaliers afro-américains en tenue de cow-boy.

Comme l'écrit Michael Korda dans *Horse People* : « C'est une histoire de chevaux et de “gens du cheval”, des gens qui aiment les chevaux et qui les connaissent, qui vivent grâce à eux, ou qui ne peuvent tout simplement pas imaginer leur vie sans le cheval¹. » Je vais parler ici de chevaux, mais aussi de la vie dans une ville. Même si elle a fortement diminué, la culture du cheval survit à Philadelphie. Les chevaux qui tirent les calèches pour touristes sont nourris et logés en ville, dans des écuries où les opérateurs de ces attelages (comme la famille Starch) leur prodiguent tout le soin et toute l'affection nécessaires. Dans ce petit groupe très diversifié de citadins enthousiastes – des jeunes femmes montant des chevaux de dressage, des Afro-Américains des quartiers défavorisés, la police montée, la bonne société qui se promène dans les parcs de Wissahickon Valley et de Pennypack –, la culture du cheval reste florissante. Globalement, toutefois, il est étonnant de constater à quel point les chevaux ont été bannis de la ville qu'ils ont contribué à construire – et évacués de la conscience des citadins d'aujourd'hui, qui, quand ils en rencontrent, manifestent souvent la surprise ou l'incrédulité.

DES CHEVAUX ET DES HOMMES

Le cheval est profondément intégré dans notre psychisme mais aussi dans nos villes². Au moment le plus important de la journée, ce sont des chevaux – Pyrois, Éoos, Aéthon et Phlégon – qui tirent dans le ciel le quadriges d'Hélios, apportant sur la Terre chaleur et lumière. (*fig. 1*) Les récits traditionnels américains sur la conquête de l'Ouest accordent une grande place à notre relation d'amour avec le cheval et à la fusion de l'homme et de l'animal. On a le souvenir de Ronald Reagan à la porte de Brandebourg demandant à Gorbatchev de

« détruire ce mur », mais pour de nombreux amateurs de chevaux, il est d'abord le cow-boy accompli qui monte El Alamein à El Cielo, son ranch dans les monts Santa Ynez. Comme le souligne Gerri Kimber, « Même dans les romans écrits par des femmes, [...] les cow-boys sont essentiellement des Anglo-Saxons blancs qui incarnent les “valeurs américaines classiques de la masculinité et de la méritocratie” ». En réalité, les cow-boys constituaient un mélange de races et d'ethnies, et l'on comptait parmi eux un grand nombre de Mexicains et d'Afro-Américains³. » Le mythe du cow-boy anglo-saxon exclut délibérément le rôle joué par les autres groupes. Les Amérindiens des Plaines et du Sud-Ouest, qui ont connu le cheval grâce aux conquistadors espagnols, étaient célèbres pour leurs extraordinaires montures, leurs talents de cavalier et les rituels qu'ils ont développés en à peine plus de cent ans. Le folklore afro-américain rend hommage à des légendes du western ignorées de la culture dominante : Bill Pickett, Nat Love, Stagecoach Mary, les Buffalo Soldiers et le shérif Bass Reeves. Laurence Fishburne n'est peut-être pas le prototype du cow-boy qui manie le lasso et brandit son Colt, mais on l'adore pour son rôle du cow-boy Curtis dans le feuilleton *Pee-wee's Playhouse*, où il bouleverse sur le mode satirique les stéréotypes raciaux et sexuels.

La littérature, la musique, le cinéma et l'art célèbrent la force et la grâce du cheval, mais aussi le lien instinctif entre l'homme et la bête qui est au cœur de notre civilisation. Notre respect pour le cheval et notre relation avec lui survivent aujourd'hui dans des sous-cultures séparées par des frontières sociales, géographiques et raciales. Aux États-Unis, posséder un cheval est un symbole de richesse et la marque d'un statut social. Il est dans l'ordre des choses que les riches élèvent des chevaux, améliorent les races, fassent courir des purs-sang et chassent le renard dans certaines régions, par exemple dans les enclaves riches du comté de Chester en Pennsylvanie, à Middleburg en Virginie, ou dans la région du Bluegrass dans le Kentucky. En revanche, la pérennité chez les Afro-Américains d'une

culture du cheval traditionnelle et rurale venue du Sud, transplantée dans le Nord urbain par la Grande Migration, défie nos attentes et remet en question nos stéréotypes. Comme d'autres amateurs de chevaux, ces hommes font simplement ce qu'ils ont toujours fait et connu : vivre leurs passions. Quand on leur demande pourquoi ils continuent à faire du cheval dans la ville, beaucoup répondent : « J'ai ça dans le sang ».

Pendant des milliers d'années, les héros ont été statufiés sur un cheval, images du pouvoir et des privilèges. Philadelphie possède un riche patrimoine de monuments équestres commémorant les victoires des puissants. Souvent, d'ailleurs, le cheval est plus présent et mieux rendu que le cavalier. Sur Eakins Oval, au bout de Benjamin Franklin Parkway, se dresse le monument à George Washington⁴, qui, du haut de son cheval domine quelques bêtes sauvages en dessous de lui – un buffle, une antilope, un ours et un alligator – et les figures allégoriques du noble Amérindien et des populations libérées par la guerre révolutionnaire.

D'autres monuments érigés en l'honneur des grands chefs militaires et de leurs montures parsèment Fairmount Park, où, au xix^e siècle, les calèches emmenaient les riches pour leur sortie du week-end dans une nature civilisée, au-delà du cœur industriel et poussiéreux de la ville. À l'intersection de Kelly Drive et de Fountain Green Drive, le général Ulysses S. Grant, perché sur son cheval, paraît abandonné au beau milieu d'un carrefour animé, victime de la circulation moderne. Presque personne ne le regarde : il faudrait pour cela une audace frisant la folie. La sculpture par Alexandre Milne Calder du major-général de Philadelphie, George Gordon Meade monté sur Baldy, est aujourd'hui oubliée dans un recoin derrière le Memorial Park de West Park. (*fig. 2*) De même, les automobilistes qui filent le long de Kelly Drive remarquent à peine le cow-boy en bronze de Frederic Remington qui, posté sur une corniche rocheuse, surveille du haut de ses quatre mètres le paysage donnant sur la Schuylkill River. Le sculpteur a choisi ce site après avoir fait poser un ami sur un

cheval. Aujourd’hui, ce *Cowboy* semble être descendu de son piédestal pour tomber dans l’oubli. Le monde va tout simplement trop vite. *(fig. 3)*

LES CHEVAUX ET LA VILLE

La plupart des Américains d’aujourd’hui ignorent à quel point les chevaux ont contribué à façonner la ville du ^{xix}e siècle et à quel point nous avons été tributaires de ces magnifiques animaux. Le 24 juillet 1881, le *New York Times* écrivait :

Quelque sage cynique a fait remarquer que, dans ce pays, on crée une ville en emmenant un cheval dans la plaine et en construisant autour de lui. Cette observation profonde est justifiée par la dépendance actuelle de la population urbaine vis-à-vis de cet animal, pour le plaisir, les déplacements et le transport. Les grands parcs doivent leur existence principalement, voire entièrement, au désir des riches propriétaires d’avoir un endroit où leurs bêtes puissent s’aérer ; les parcs sont en réalité des jardins pour chevaux. Des kilomètres et des kilomètres de rues sont occupés par une population qui dépend de tramways tirés par des chevaux ; aucune marchandise ne peut être acheminée sans le cheval, et personne ne peut aller prendre l’air sans lui.

Promenés en calèche dans la vieille ville, les touristes voient une Philadelphie imaginée, un parc du milieu du ^{xx}e siècle abritant un ensemble de bâtiments historiques du ^{xviii}e siècle mais débarrassé de toute référence à la ville industrielle du ^{xix}e siècle. Les visiteurs ne voient plus « l’atelier du monde », le moteur industriel urbain du ^{xix}e siècle, ni le rôle que les chevaux ont joué dans la construction de la puissance économique et capitalistique du pays. Les voitures à cheval sont pittoresques mais totalement déplacées dans une ville

moderne. Pour les touristes, le clap-clop rythmique des sabots sur les pavés évoque des images de leurs ancêtres qui entraient dans une ville à cheval à l’époque où s’est constituée la nation, mais il ne leur dit pas à quel point les chevaux ont façonné la Philadelphie qu’ils voient aujourd’hui.

Les chevaux, en effet, expliquent en grande partie des systèmes urbains qui nous paraissent aujourd’hui évidents. Ann Norton Greene rappelle que notre réseau de voies macadamisées avait pour but d’alléger l’effort des chevaux qui tiraient des charges et, par conséquent, d’augmenter l’efficacité de ces machines vivantes et la quantité de travail qu’elles pouvaient fournir⁵. Une banlieue comme West Philadelphia s’est créée au terminus de lignes de tramways tirés par des chevaux, souvent à la limite des capacités d’un cheval de trait. La machine à vapeur, cette merveille du ^{xix}e siècle, n’a pas chassé les chevaux des villes : les marchandises arrivant toujours plus nombreuses par bateau et par chemin de fer, il a fallu au contraire plus de chevaux pour assurer localement leur distribution.

La fin du ^{xix}e siècle et le début du ^{xx}e marquent l’apogée de la culture du cheval dans les villes américaines. En 1900, on estime que Philadelphie comptait 51 000 chevaux, soit 150 par kilomètre carré, avec un ratio population-cheval de 25:1 environ, supérieur à celui de villes de l’Ouest comme Kansas City où le cheval était davantage un moyen de transport personnel. Dans tout le pays, la plupart des chevaux de ville étaient des animaux de trait : ils servaient à approvisionner les magasins, à transporter des personnes, à tracter des pompes à incendie et à tirer les corbillards. Center City – le centre-ville entre Vine Street et South Street et entre les deux cours d’eau – occupe environ 8,5 kilomètres carrés. Un calcul approximatif permet d’évaluer la population équine à 1 300 têtes au début du ^{xx}e siècle. Dans la mesure où le quartier des affaires avait une densité de chevaux plus élevée, le chiffre de 1 800 est probablement plus réaliste. Il fallait donc construire dans la ville des écuries, dont l’implantation – on peut s’y attendre – reflétait les

divisions sociales. Les chevaux utilisés par les classes laborieuses, ceux qui tiraient les fourgons de livraison par exemple, étaient hébergés dans d’immenses écuries, sur des terrains moins chers, plus loin du centre-ville mais encore à distance de marche. Les épidémies et les incendies y étaient fréquents, ce qui pouvait perturber le commerce. Les montures des membres des professions libérales et des classes aisées étaient plus proches de leurs propriétaires. Dans le centre-ville, par exemple, on trouvait des écuries domestiques dans Rittenhouse Street, entre la Twentieth Street et la Twenty-first Street, dans Delancey Street entre la Eighteenth Street et la Nineteenth Street, et dans Van Pelt Street. *(fig. 4)*

Pour de multiples raisons – embarras de la circulation, pression foncière, préoccupations de santé publique, militantisme contre la cruauté envers les animaux et coûts croissants de l’approvisionnement en céréales et de l’enlèvement du fumier –, une transition s’opère rapidement, vers 1900-1920 environ, entre la machine vivante et le moteur à combustion interne et électrique. Un gros progrès est la ligne de tramway électrique, qui permet à un consortium de promoteurs immobiliers, banquiers et opérateurs de tramways de construire des logements à plus grande distance du centre-ville et d’assurer des transports beaucoup plus rapides. Le nombre de chevaux diminue en conséquence. Les automobiles circulent plus vite (ce qui réduit la congestion urbaine), elles n’abîment pas les routes comme les chevaux, et elles sont perçues comme non polluantes.

En 1928, le quinze millionième modèle T sort des chaînes de montage des usines Ford. Le grand bouleversement est achevé. Les chevaux urbains ont en grande partie disparu ; ils sont relégués dans d’étranges recoins de la ville et de la vie économique. L’ancienne économie des services équins – les selleries, écuries, magasins de fourrage, maréchaux-ferrants, charrons – cède la place à la nouvelle économie des garages, stations-service, magasins de pneus et ateliers de réparation. Le cheval a cessé d’être une machine

vivante pour devenir un animal de compagnie, qui reçoit des soins et de l’affection en proportion inverse du déclin de son utilité et de ses effectifs. La culture du cheval devient souterraine. La tradition, le folklore et l’expérience qui lui sont liés disparaissent de la culture dominante.

Dans tout Philadelphie, il subsiste des vestiges du cheval et de l’économie des services équins. En parcourant la ville, on voit ici et là des abreuvoirs qui avaient été installés par la Philadelphia Fountain Society et la Women’s Society for the Prevention of Cruelty to Animals (aujourd’hui la Women’s Humane Society), fondée en 1869 pour lutter contre les mauvais traitements infligés aux chevaux et, accessoirement, aux chiens. Un ancien abreuvoir situé entre Clinton Street et Ninth Street porte l’inscription « Un homme compatissant a de la compassion pour son animal ». *(fig. 5)* « Buvez, nobles amis », peut-on lire sur celui de Bainbridge Street et Third Street. La plupart des rues secondaires ou des voies de desserte contiennent d’anciennes écuries, aujourd’hui transformées en garages, souvent reconnaissables à leurs deux niveaux et à leur porte pour le foin à l’étage. Dans de nombreux quartiers, des peintures murales illustrent des scènes agricoles, souvent du Sud du pays, dans un hommage rendu aux habitants arrivés à Philadelphie lors de l’occasion de la Grande Migration. *(fig. 6)*

Ainsi le cheval occupe-t-il aujourd’hui une place particulière, assez privilégiée ; ce n’est pas tout à fait un animal de compagnie, ce n’est plus un animal de trait ; il est admiré par des gens qui ne montent pas à cheval ; il est capable de s’adapter non seulement pour survivre mais pour prospérer presque n’importe où [...] Partout dans le monde, on a des chances de trouver des écuries, pour peu qu’on fasse l’effort de les chercher⁶.

Philadelphie ne fait pas exception. On a coutume de voir la ville comme une sorte de monolithe, densément construite d’un bout à l’autre, mais il subsiste des

recoins qui ont échappé à la pression des marchés immobiliers traditionnels. Ils ont perdu leurs usages d’origine il y a si longtemps qu’ils donnent l’impression de ne s’être jamais développés, offrant ainsi des espaces à certaines sous-cultures. Souvent marginales et assez loin des regards des autorités municipales, ces enclaves foncières échappent à la réglementation et bénéficient d’un laissez-faire qui ne serait pas tolérée ailleurs. Des chevaux vivent dans des cours à Eastwick, à l’extrême sud-ouest de la ville, dans un quartier épargné par la démolition à l’époque de la rénovation urbaine des années 1950 et 1960. On trouve des chevaux dans n’importe quelle ruelle près de Callowhill Street et de Thirteenth Street, dans l’un de ces quartiers en phase rapide de *gentrification* à côté du centre-ville, où l’aménagement du Reading Viaduct Rail Park a modifié le tissu urbain et renchéri le prix du foncier. On voit aussi des chevaux à Parkside et Mantua, Point Breeze et Kingsessing.

Les grands parcs urbains étaient traditionnellement dotés de pistes cavalières. Une norme avait été fixée par le « Greensward Plan » de Frederick Law Olmsted pour Central Park à New York, qui prévoyait un réseau de pistes cavalières, à part des voies de circulation automobiles et des cheminements piétons. La scène d’ouverture du film *Hair* (1979) de Miloš Forman, magnifiquement chorégraphiée par Twyla Tharp, se situe sur les pistes cavalières de Central Park, où des chevaux de la police exécutent des figures synchronisées avec les danses des hippies. La caméra montre aussi trois riches femmes qui traversent le parc à cheval, bien coiffées et élégamment vêtues, ignorant délibérément la scène exubérante qui se déroule à côté d’elles et gardant leur air de supériorité. On a continué à monter à cheval dans Central Park jusqu’en 2007, date à laquelle la dernière écurie du quartier, la vénérable Claremont Riding Academy, a définitivement fermé ses portes.

Il y a encore des chevaux dans ou à proximité de nombreuses parties de Fairmount Park. En se promenant à pied ou à vélo dans le quartier de Wissahickon, on rencontre souvent des femmes blanches, d’âge mûr,

qui chevauchent dans Forbidden Drive, où les voitures sont interdites et où le paysage sauvage de la vallée du Wissahickon donne le sentiment de se trouver sur une route de campagne, loin de la ville. À l’orée du parc, les Monastery Stables donnent sur Kitchens Lane, dans West Mount Airy, l’un des quartiers les plus riches de Philadelphie à l’ouest de Mount Airy, où l’âge d’or de la ville a laissé de grandes maisons en pierre entourées de belles pelouses. Plus loin dans la vallée, là où le paysage devient plus sauvage et plus bucolique, deux écuries sont fréquentées par des Philadelphiens aisés qui, l’été, y envoient leurs enfants en stage d’équitation. Dans le nord-est de Philadelphie, notamment après la Seconde Guerre mondiale, une banlieue moins riche a accueilli les habitants qui voulaient quitter le centre, trop dense. Or, ce quartier abrite plusieurs écuries qui bordent un autre parc du bassin versant de Philadelphie, Pennypack Park, fréquenté par les cavaliers des Solly Stables non loin de là, et par ceux de la Pegasus Therapeutic Riding Academy, qui proposent des programmes d’équitation aux personnes physiquement ou mentalement handicapées.

Malgré le discours défendu par certains, les parcs sont traditionnellement les terrains de jeux des classes aisées. Récemment, on s’est efforcé de les démocratiser. En 1994, le président du conseil municipal de Philadelphie, John Street, devenu maire par la suite, a exigé – comme condition pour bénéficier d’un financement public – que les clubs d’aviron de Boathouse Row ouvrent l’accès à leurs installations aux minorités. Il en a été de même pour les équipements équestres du parc. Fairmount Park abrite désormais le Chamounix Equestrian Center, situé dans les anciennes McCarthy Stables (qui abritaient autrefois l’unité de police montée de Philadelphie), et la Bill Pickett Riding Academy, située dans les anciennes Belmont Stables. Leurs programmes sont axés notamment sur le développement des compétences équestres chez les enfants et les adolescents des minorités défavorisées afin de développer en eux la concentration, l’estime de soi, l’autonomie et l’empathie. (*fig. 7*) La Bill Pickett Riding

Academy essaie de donner un sens à la tradition équestre pour la jeunesse afro-américaine et de transmettre l’héritage largement méconnu des cow-boys afro-américains (qui ont contribué au développement du pays) ; elle comporte également un musée qui rend notamment hommage à Bill Pickett, champion de rodéo qui a mis au point la technique du *bulldogging*, qui consiste à mordre les taureaux à la lèvre pour les maîtriser dans les concours de prise au lasso.

STRAWBERRY MANSION

C’est le dernier endroit où l’on s’attend à trouver des chevaux, même si le quartier de Strawberry Mansion, au nord de Philadelphie, a toujours entretenu des traditions équestres. Les maisons sont serrées les unes contre les autres dans des rues grises ; ce n’est pas la Philadelphie que visitent les touristes. Le terrain de Fletcher Street n’était pas un centre équestre huppé, mais il donnait un sens au quartier : les prairies abandonnées avaient été transformées en une série de corrals, de granges, de pistes équestres et de dépendances. À un moment, on y a compté plus de trente chevaux : ils n’étaient pas hébergés très confortablement, mais ils étaient nourris et soignés, et, surtout, ils étaient aimés⁷. (*fig. 8*)

Il est logique de trouver à Strawberry Mansion une culture du cheval prospère. Dans les années 1900, le quartier est resté assez rural et isolé, et, d’une façon générale, moins densément peuplé que le reste de la ville. Dans les années 1780, les riches Philadelphiens y avaient construit – sur les hauteurs surplombant la Schuylkill River (*fig. 9*) – de grandes résidences d’été à la mode. En 1836, Laurel Hill, le premier cimetière rural de Philadelphie, y est aménagé sur un terrain d’une trentaine d’hectares, dans une zone qui, avant la fusion de 1854, était une commune à part, Penn Township. Les terres y avaient surtout

des usages agricoles mais, en raison de la taille des terrains et de la proximité du centre-ville, cinq autres cimetières furent bientôt créés sur le territoire de la commune. (*fig. 10*)

Entre 1864 et 1867, la Pennsylvania Railroad construit la ligne de chemin de fer qui permet de raccorder New York à Philadelphie. Entre 1867 et 1868, l’assemblée de l’État de Pennsylvanie crée la Fairmount Park Commission, qui achète les immenses terrains qui seront ensuite aménagés pour créer East Park et West Park. Avec l’intensification des usages résidentiels peu après 1900, la ville s’éloigne lentement des quartiers industriels autour de Broad Street et s’étend à partir de l’épine dorsale que constitue Lehigh Avenue, sans jamais atteindre complètement Fletcher Street au sud. (*fig. 11*)

Les géographes urbains qualifient de « marginales » les zones où l’occupation du sol est souvent problématique. En bordure de la voie ferrée, on trouvait les écuries du quartier, de petites industries comme la ferronnerie ornementale et des entrepôts de charbon. Pendant la Grande Migration du sud rural vers le nord industriel, Strawberry Mansion a été un quartier d’accueil pour les Afro-Américains dans une ville où la ségrégation était très marquée. En 1937, selon les critères de la Home Owners’ Loan Corporation, c’était un quartier « rouge », c’est-à-dire considéré comme peu solvable et auquel on n’accordait donc peu de prêts ou de capitaux fédéraux, ce qui contribuait encore plus à sa marginalisation économique et sociale. Après la Seconde Guerre mondiale, l’exode des industries et d’une partie de la population urbaine a touché plus particulièrement ces quartiers, laissant des bâtiments vides et de vastes terrains inoccupés. (*fig. 12*) Beaucoup de familles juives situées en bordure ouest du quartier, à proximité immédiate d’East Park, sont parties dans le nord-est et vers d’autres banlieues, abandonnant leurs maisons et leurs synagogues (dont certaines ont été transformées en églises). Au même moment est arrivée la deuxième vague de la Grande Migration, amenant des Afro-Américains à Philadelphie en pleine

période d’hémorragie des emplois. Compte tenu de divers facteurs – la proximité de Fairmount Park, la présence d’un grand nombre d’Afro-Américains venus du Sud rural et l’existence de nombreux terrains vacants –, il n’est pas surprenant de trouver dans le quartier de Strawberry Mansion une sous-culture d’Afro-Américains amoureux du cheval. *(fig. 13)*

Durant sa longue histoire, l’institution centenaire qu’est le Fletcher Street Urban Riding Club a connu des hauts et des bas, mais aucun aussi grave que la saisie de ses terrains et de ses chevaux en 2008, au début de la mandature du maire Nutter. En mars de cette année-là, en effet, la Pennsylvania Society for the Prevention of Cruelty to Animals a opéré une « descente » dans le club et évacué de nombreux chevaux, malgré l’absence de violations avérées ou de preuves de mauvais traitements. Le Club ne pouvait plus échapper à la vigilance de la municipalité. Prétextant un danger imminent et un risque d’effondrement des bâtiments, le service municipal des licences et des inspections a condamné le club à démolir les écuries et les paddocks qui, depuis des années, occupaient d’anciennes friches.

Cet incident, qui n’est pas isolé, est vraisemblablement lié à une nouvelle politique d’aménagement de la ville, qui veut que tout terrain ait une valeur d’échange. Les terrains inoccupés depuis longtemps, améliorés par le simple travail des habitants d’un quartier mais sans valeur marchande apparente, n’étaient pas à l’abri de ces nouvelles dispositions. Dans tout Philadelphie, les jardins associatifs occupant des terrains appartenant à la ville sont menacés, et plusieurs d’entre eux sont effectivement détruits. Des parcelles vacantes échappant aux taxes locales sont vendues par lots à des sociétés privées, qui lancent des procédures de saisie et de vente pour faire rentrer des recettes fiscales. Des usages particuliers comme l’équitation et l’installation d’écuries ne sont pas reconnus par la ville.

Lors de chaudes journées d’été, on peut voir un groupe de cinq à dix chevaux broutant l’herbe nonchalamment sur le terrain inoccupé en face du club, non loin d’un îlot d’habitations. *(fig. 14)* Le panneau et la clôture signalent une opération de la

ville pour détruire les logements insalubres et stabiliser les terrains vacants. L’Autorité de réaménagement de Philadelphie possède la majeure partie de l’îlot d’habitations, bien que, juridiquement, celui-ci se compose encore de quarante-cinq lots. Une recherche de propriété montre que sept des douze parcelles le long de Twenty-Seventh Street, dont beaucoup font cinq mètres de large et dont une est occupée par des maisons en bande, sont toujours répertoriées comme appartenant à des particuliers. Une autre parcelle appartient à l’organisme de logement de Philadelphie. Ce schéma de propriétés enchevêtrées rend pratiquement impossible le réaménagement des terrains du secteur. Le club se trouvait dans une position intenable, n’étant pas en position d’acheter, d’autant que les titres de propriété n’étaient pas clairement définis. La question des jardins associatifs est tout aussi complexe.

En réaction, une association comme le Women’s Community Revitalization Project a constitué un regroupement se proposant de récupérer des terrains inoccupés et préconisant la création à Philadelphie d’une banque foncière, qui appliquerait des procédures reconnues et transparentes pour décider de l’avenir des terrains en question. C’est ainsi qu’a été créée en 2013 la Philadelphia Land Bank, mais trop tard pour empêcher la destruction de certains des bâtiments du Fletcher Street Urban Riding Club.

VENUS DU SUD JUSQU’À PHILADELPHIE

Ross avait 10 ans quand un groupe de Blancs lui demanda sa seule possession d’enfance – son cheval bai. « Vous ne pouvez pas garder ce cheval, dit un des Blancs, nous le voulons ». Ils donnèrent 17 dollars au père de Ross. « J’ai tout fait pour ce cheval, me dit Ross. Tout. Et ils sont partis avec, ils l’ont mis sur un champ de courses. Je n’ai jamais su ce qu’il était devenu, mais je sais qu’ils ne l’ont pas ramené. Ce n’est qu’une des nombreuses choses que j’ai perdues »⁸.

Au début d’un essai sur la question des réparations, Ta-Nehisi Coates raconte cette histoire de Clyde Ross, dont la famille possédait une ferme prospère d’une quinzaine d’hectares à Clarksdale, dans le Mississippi. Ils y élevaient des porcs, des vaches, et le cheval bai que l’enfant avait reçu de ses parents. À la fin des années 1920, l’État du Mississippi a saisi les terres de la famille, la réduisant ainsi au statut de métayer. En 1933, des Blancs prennent le cheval. Plus tard, Clyde Ross sera mobilisé dans l’armée et envoyé sur l’île de Guam pendant la Seconde Guerre mondiale ; il s’installera ensuite à Chicago et ne retournera jamais plus dans le Mississippi.

Au cours des étés 2008 et 2009, j’ai interviewé des personnes qui s’occupent de jardins associatifs, ainsi que des amateurs de chevaux à Philadelphie, Camden et Trenton⁹. Sam Moton, qui cultivait un jardin à South Camden, est né dans une ferme en Caroline du Sud en 1923 ; dans les années 1930, il a émigré dans le sud du New Jersey, où il a vécu jusqu’à sa mort en 2015. Jusqu’à son adolescence, Sam a rarement quitté la ferme et n’avait jamais vu une ville jusqu’à ce qu’il rejoigne ses parents partis dans le nord. Il n’avait jamais vu non plus de voiture. Opérateur de radar pendant la Seconde Guerre mondiale et fier d’avoir été un combattant, Sam était farouchement indépendant et, jusqu’à sa mort, il a cultivé ses légumes dans un grand jardin. Il ne possédait pas de chevaux à Camden, mais il en parlait avec amour et se souvenait du temps où il labourait la terre avec son cheval et conduisait la charrette chargée de produits de la ferme dans son village de Caroline du Sud.

Son histoire et celle de Clyde Ross nous parlent de la Grande Migration des Afro-Américains, venus dans le nord avec des traditions qu’ils conserveront dans leur nouvel environnement géographique. À Philadelphie, certains de ces migrants cultivent encore, d’autres s’occupent de chevaux. *(fig. 15)* Certains se sont installés dans le sud-ouest de la ville, d’autres dans le quartier de Strawberry Mansion. Deux choses ressortent toujours quand on leur parle : leur goût de la terre et leur générosité.

STRAWBERRY MANSION AUJOURD’HUI

Selon tous les indicateurs socio-économiques, Strawberry Mansion et le sud-ouest de Philadelphie sont des quartiers difficiles, à faibles revenus, difficilement solvables, marqués par un désinvestissement financier et une érosion du système scolaire public, autant de phénomènes qui ont défait le tissu social et laissent peu d’opportunités aux enfants. L’économie souterraine des marchés de la drogue et des petits boulots de subsistance attire beaucoup de jeunes, même si la plupart des petits dealers gagnent à peine de quoi vivre. Dans la population masculine jeune, une bonne partie est une habituée du système de justice pénale. En 2012, la dernière année où le *Philadelphia Inquirer* a actualisé son site Web « Homicides à Philadelphie », sur 334 meurtres commis dans la ville, douze l’avaient été à Strawberry Mansion et douze autres à Kingessing. L’histoire des jeunes de ces quartiers défavorisés est marquée par de multiples pertes et souffrances, phénomène que l’on peut comparer à un stress post-traumatique ou à un traumatisme collectif. Ces jeunes citoyens n’ont pas les bonnes cartes en mains ; pour la plupart d’entre eux, notamment s’ils sont de couleur, leur avenir est déterminé par leur code postal.

« J’ai perdu un frère, un oncle, j’ai perdu beaucoup d’amis ». Shahir Drayton, membre des Concrete Cowboys dans le sud-ouest de Philadelphie, décrit moins l’exception que le lot quotidien de beaucoup de jeunes de ces quartiers, qui souffrent de traumatismes et de stress ignorés par la culture majoritaire. Et les ressources pour les traiter sont rares. Shahir évoque son expérience :

Les chevaux nous aident à gérer l’agressivité. Dès que l’on est sur un cheval, on ne pense plus qu’à ça, à se faire plaisir. [...] Les chevaux ont leur caractère, comme nous. Moi et Shadow, nous devons associer nos tempéraments pour bien travailler ensemble, parce qu’elle est au pas quand tous les autres trottent, elle rue, jette les cavaliers à terre. J’avais l’habitude de la retrouver juste pour

apprendre la patience. Quand je la monte, les gens m’applaudissent. [...] Dans cette communauté, la violence prend une dimension folle. J’ai perdu un frère, un oncle, j’ai perdu beaucoup d’amis. Mais quand je travaille avec les chevaux, c’est une sorte de thérapie. Je peux m’amuser et ne pas me soucier de ce qui se passe autour de moi. Si je n’avais pas rencontré Malik et les chevaux, j’aurais probablement mal tourné, j’aurais eu des ennuis. Quand on est sur son cheval et qu’on prend du plaisir, c’est comme si on oubliait tout.

Pour un petit nombre de jeunes, le cheval est un don de Dieu dont ils disposent grâce aux efforts d’Ellis Ferrill¹⁰ du Fletcher Street Urban Riding Club, de Malik Davis¹¹ des Southwest Concrete Cowboys, de la Bill Pickett Riding Academy et de Work to Ride, autant d’associations qui, collectivement, travaillent avec les jeunes à reconstruire leur esprit brisé par des pertes répétées et par leurs incertitudes quant à l’avenir qui les attend. Pensons aussi au nombre croissant d’associations qui utilisent la relation entre l’homme et le cheval pour traiter le syndrome de stress post-traumatique des anciens combattants. Avec le retour d’Irak de vétérans souvent profondément marqués, physiquement ou psychologiquement, l’armée a créé en 2006, à Fort Belvoir en Virginie, un programme thérapeutique intitulé « Caisson Platoon Equine Assisted Program », pour aider les anciens soldats à retrouver leur concentration, leur motivation et des sentiments d’empathie.

« C’est un problème pour l’Amérique, qui doit prendre en charge ses anciens combattants. Le pays a envoyé ces gens à la guerre ; elle doit trouver les moyens de les soigner, car chacun, à sa façon, a envie de prendre de nouveau part à la société, qu’il continue ou non à servir dans l’armée. Notre mission est d’abord et avant tout de créer un environnement calme, paisible et serein. Le cheval fait tout le travail. C’est un soulagement naturel à l’anxiété, il a un effet apaisant. Nous n’amenons personne ici pour faire des tours

de poney, et nous n’essayons pas non plus de former des cavaliers olympiques. Nous essayons seulement d’aider ces personnes à récupérer, à se réinsérer, et le cheval est le moyen d’y parvenir¹². »

Greg, un vétéran de la guerre en Irak, décrit son coup de foudre pour Duke, un grand percheron. Comme Shahir et Greg, les cavaliers évoquent souvent ce moment transcendant où le cheval et le cavalier fusionnent et où le monde extérieur n’existe plus. Ce moment sublime, on l’atteint par la formation, la discipline, la concentration et la pratique. C’est une véritable métamorphose. Comme l’explique Ellis Ferrill : « Les chevaux leur ont appris le respect et la responsabilité, si bien qu’ils ne glorifient pas les dealers et essaient de se tenir à l’écart de la drogue. » Dans un autre entretien, Malik Davis, des Southwest Concrete Cowboys, déclare pour sa part : « Dans le sud-ouest de Philadelphie, on se tue beaucoup pour rien, et j’essaie de protéger les enfants contre tout cela ; quand ils commencent à s’intéresser aux animaux, ils se calment parce qu’ils apprennent quelque chose, et cela les aide beaucoup. »

Contrairement au Fletcher Street Urban Riding Club, l’association de Malik Davis n’était pas propriétaire du terrain où se trouvaient ses écuries. Confrontée à une augmentation de loyer à laquelle elle ne pouvait faire face, elle a dû trouver un nouveau lieu d’accueil pour ses chevaux et son programme, tâche difficile dans une ville où le prix des terrains ne cesse d’augmenter et où les pouvoirs publics renforcent leurs contrôles. Son ancienne écurie a été démolie et le site est aujourd’hui inoccupé. *(fig. 16)*

Ces personnes sont des héros au quotidien : ils suivent leurs passions, transmettent des connaissances et une sagesse ancestrales que l’adoption de technologies nouvelles et l’avènement de la modernité ont repoussées dans les marges. Ce ne sont pas des héros au sens d’un Grant ou d’un Meade, qui ont mené leurs hommes à la bataille. Leur héroïsme de tous les jours consiste à occuper leur place dans la collectivité, à accompagner la prochaine génération, à montrer aux jeunes qu’il y a d’autres façons de se comporter. J’aimerais qu’Ellis

Farrell, Malik Davis et Shahir Drayton aient leur statue en bronze. Montés sur leurs chevaux, ils apprendraient à la génération suivante la force, la beauté, la grâce et l’esprit du cheval.

Les chevaux semblent capables de nous sauver de nous-mêmes, non pas en nous proposant une médecine New Age, mais en exigeant une forme de concentration à l’ancienne, comme celle que pratiquaient les régimes méditatifs du monde entier, en suivant les mêmes étapes : se retrouver dans le lieu où l’on est, abandonner son moi, chercher la droiture – rien de plus. Cela nous ramène à la première personne qui a regardé un cheval et s’est étonnée de sa puissance et de sa présence. C’est une terre sainte. C’est aussi un territoire dangereux¹³.

REMARQUES

La littérature sur « la relation infiniment complexe entre l’homme et le genre *Equus* » est à la fois volumineuse et légendaire, comme le rappelle Candida Baker dans son article du *Times Literary Supplement* du 8 février 2017 (www.the-tls.co.uk/articles/public/horse-tale/), « Horses’ Tale », recension d’un livre de Susanna Forrest intitulé *The Age of the Horse: An Equine Journey through Human History* (Londres, Atlantic Books, 2016). Dans cette vaste littérature, deux livres aux points de vue très différents m’ont paru particulièrement intelligents et, parfois, pleins d’esprit. Le premier est *Horse People* de Michael Korda (New York, Harper Perennial, 2004). Ancien directeur des éditions Simon & Schuster, Korda écrit à la fois un commentaire social et un récit à la manière de *Auntie Mame*. Certaines scènes vécues dans Regent’s Park, à Londres, et dans le pays des chevaux à Middleburg, en Virginie, sont désopilantes. Son idée principale, toutefois, est que, dans ces sous-cultures, les humains accordent plus d’importance à leur relation au cheval qu’à celle qu’ils peuvent avoir avec les autres êtres humains. Autre livre passionnant, et même émouvant : *Horse: How the Horse Has Shaped*

Civilizations, de J. Edward Chamberlin (Katonah, New York, BlueBridge, 2006). Sur les chevaux dans la ville américaine, deux excellents ouvrages sont ceux de Clay McShane et Joel Tarr, *The Horse in the City: Living Machines in the the Nineteenth Century* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007) et d’Ann Norton Greene, *Horses at Work: Harnessing Power in Industrial America* (Cambridge, Harvard University Press, 2008).

Note sur le titre : Philly est l’abréviation familière de Philadelphie. Son homonyme, « filly », désigne une jeune jument.

Épigraphe : J. Edward Chamberlin, *Horse: How the Horse Has Shaped Civilizations*, Katonah, New York, BlueBridge, 2006, p. 36.

- Michael Korda, *Horse People*, New York, Harper Perennial, 2004, p. 2.
- J'ai grandi dans l'Ouest, entouré de chevaux. Tous les étés, j'allais en stage dans des ranchs où nous apprenions à seller les chevaux et à manier le lasso. Mon grand-père maternel était, paraît-il, un cavalier accompli. Né en 1880 dans la campagne californienne, il était juge, faisait du rodéo, attrapait les bœufs au lasso en plein galop et, selon la tradition familiale, a remporté des concours. Il est décédé en 1929 d'une crise cardiaque au volant de sa voiture. Je suis monté à cheval pour la première fois depuis cinquante ans en 2016, dans la campagne bourguignonne, heureux de me sentir à l'aise sur ma monture, qu'elle marche, trotte ou galope. J'ai hérité de l'amour et de l'admiration pour la beauté, la grâce et la magnificence des chevaux, mais les qualités équestres de ma famille, ses traditions et ses liens viscéraux avec le cheval ont été rompus avec ma mère.
- Gerri Kimber, *Times Literary Supplement*, 10 février 2017, p. 3.
- Jusqu'en 1927, il se trouvait dans Fairmount Park, sur un site moins visible.
- Voir Ann Norton Greene, *Horses at Work: Harnessing Power in Industrial America*, Cambridge, Harvard University Press, 2008, édition Kindle, emplacement 110.
- Korda, *Horse People*, *op. cit.*, p. 2.
- Kristen Kovatch, « Friday Standing Ovation: The Fletcher Street Urban Riding Club », *Horse Nation*, 20 juin 2014, <http://>

www.horsenation.com/2014/06/20/friday-standing-ovation-the-fletcher-street-urban-riding-club/

8. Ta-Nehisi Coates, « The Case for Reparations », *The Atlantic*, juin 2014, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/06/the-case-for-reparations/361631/>

9. J'ai interviewé des cavaliers à plusieurs reprises en dix ans, mais je me suis surtout appuyé sur les clips de YouTube. En tant qu'urbaniste, je me suis d'abord concentré sur les questions d'occupation du sol et sur les aspects sociétaux, mais au fur et à mesure que j'élaborais cet article, j'ai constaté que les extraits les plus importants ou les plus pertinents portaient sur la question du traumatisme collectif. Le format vidéo se prête bien à une analyse approfondie dans la durée. Je signale les liens suivants : Great Big Story, *Concrete Cowboys of Philadelphia*, <https://www.youtube.com/watch?v=esvysSHyRD4>

Union Magazine, *Philly's Urban Cowboys*, https://www.youtube.com/watch?v=VjHIUmvE_Sw&t=56s

PBS America, *Federation of Black Cowboys*—PBS America, https://www.youtube.com/watch?v=z_AMV80lHo&t=30s

This American Life—Horses in North Philly, <https://www.youtube.com/watch?v=xcEMghqgjc&t=38s>

eyezly, *Fletcher Street Urban Riding Club*, https://www.youtube.com/watch?v=LA2hJZyo_d4.

10. J'ai rencontré et interviewé pour la première fois Ellis Ferrell, du Fletcher Street Urban Riding Club, en 2008, alors que je cherchais à localiser les jardins associatifs de Philadelphie. Mon stagiaire et moi avons vite compris que si nous nous déplaçons en voiture, personne ne nous parlerait ; en vélo, en revanche, nous serions moins intimidants. Nous avons trouvé le club d'équitation en nous entretenant avec un jardinier de l'autre côté de la rue, qui avait également un cheval. L'entretien a eu lieu peu de temps après l'incident avec le service des licences et des inspections, qui avait conduit à la destruction des paddocks. Avant 2008, des écuries avaient été démolies à Brewerytown pour faire place à un programme immobilier. Le même phénomène se reproduisait avec les jardins associatifs, également considérés comme des occupations temporaires de terres. La plus célèbre expulsion s'est produite au Garden of Eatin', Twenty-Fifth Street et Dickenson Street ; il en est longuement question dans le documentaire national, *Edens Lost and Found – Philadelphia. The Holy Experiment*. L'Autorité du réaménagement de Philadelphie avait mis en vente le

terrain occupé par les jardins depuis une vingtaine d'années, en donnant aux jardiniers un préavis de vingt et un jours. Le terrain a été racheté par un marbrier local qui, peu de temps après, l'a laissé en friche ; il a servi de décharge pour les entrepreneurs du quartier. Les écuries comme les jardins associatifs étaient des activités de proximité, initiées par des personnes du quartier qui avaient réussi à construire un capital social et à trouver un usage productif à des terres abandonnées. En 2009, nous avons étendu notre enquête sur les jardins collectifs à Camden et à Trenton, où j'ai rencontré Sam Moton, aujourd'hui décédé.

11. Plusieurs fois chaque été, Malik Davis amène son cheval à Clark Park, dans University City, pour le montrer aux enfants du quartier, qui réagissent habituellement en manifestant un mélange de fascination et de peur. Souvent, il met les enfants en selle et les parents prennent des photos avec leurs téléphones portables. C'est toujours un moment fort de l'été.

12. Susanna Forrest, *The Age of the Horse: An Equine Journey through Human History*, Londres, Atlantic Books, 2016, édition Kindle, emplacement 5432.

13. Chamberlin, *Horse*, p. 51.

Michael Nairn est architecte-paysagiste et urbaniste ; il enseigne dans le cadre du Urban Studies Program de l'Université de Pennsylvanie.



UNTITLED, 2014
Color photograph / Photographie couleur
47 1/4 x 37 13/16 in / 120 x 96 cm

MOHAMED
BOUROUISSA

Selected solo shows

Expositions personnelles (sélection)

- 2017
- Mohamed Bourouissa: *Urban Riders*, Barnes Foundation, Philadelphia / Philadelphie.
- 2016
- Horseday*, Le Bal, Paris.
Tijdgenoten #1: Mohamed Bourouissa, De School, Amsterdam.
Mohamed Bourouissa: Horseday, Stedelijk Museum, Amsterdam.
Hustling, basis e.V., Frankfurt am Main / Francfort-sur-le-Main.
- 2015
- Hustling*, kamel mennour, Paris.
- 2014
- Mohamed Bourouissa: Some Copyright Options*, Art Gallery of Ontario, Toronto.
Capsule 02: Mohamed Bourouissa, Haus der Kunst, Munich.
- 2013
- All-In, Mohamed Bourouissa*, Frac Franche-Comté, Besançon, France.
All-In, kamel mennour, Paris.
L'Utopie d'August Sander, Ateliers de l'EuroMéditerranée de Marseille-Provence, Marseille.
art-cade, Galerie des grands bains douches de la plaine, Marseille.
- 2012
- L'Utopie d'August Sander*, École municipale des beaux-arts / Galerie Édouard-Manet, Gennevilliers, France.
Peripheral Stages. Mohamed Bourouissa and Tobias Zielony, MAXXI (Museo nazionale delle arti del XXI secolo), Rome.
All-In, Nuit Blanche, Monnaie de Paris.
- 2011
- Le Miroir (The Mirror)*, SCAD (Savannah College of Art and Design), Atlanta.
Live Cinema|Peripheral Stages: Mohamed Bourouissa and Tobias Zielony, Philadelphia Museum of Art.
- 2010
- Temps mort*, kamel mennour, Paris.
- 2009
- Mohamed Bourouissa*, la maison rouge, Paris.
- 2008
- Périphérique*, Le Château d'Eau, Toulouse.

Selected group shows

Expositions collectives (sélection)

- 2017
- How To Live Together*, Kunsthalle Wien, Austria / Autriche.
Hip Hop : un âge d'or 1970-1995..., mac (Musée d'Art Contemporain), Marseille.
EcoSystème, Château d'Oiron, Centre des monuments nationaux, Oiron, France.
Popcorn. Art, design et cinéma, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne métropole, Saint-Étienne, France.
Ressentiment – Kulturen des Dissens, ikob (Museum für Zeitgenössische Kunst), Eupen, Belgium / Belgique.
Please come back. The world as prison?, MAXXI (Museo nazionale delle arti del XXI secolo), Rome.
- 2016
- D'une Méditerranée, l'autre*, FRAC Provence Alpes-Côte d'Azur, Marseille.
Black Cowboy, The Studio Museum in Harlem, New York.
House of Commons, Portikus, Frankfurt am Main / Francfort-sur-le-Main.
Social calligraphies, Zacheta, National Gallery of Art, Warsaw / Varsovie.
etcetera: un rituel civique, Le Printemps de septembre, Toulouse.
- 2015
- Between Dissent and Discipline: Art and Public Space*, Moderna Museet Malmö & Inter Arts Center, Malmö.
La vie moderne, 13th Lyon Contemporary Art Biennale / 13^e Biennale d'art contemporain de Lyon.
Accrochage 3 : Pop et Musique, Fondation Louis Vuitton, Paris.
Nel Mezzo del Mezzo, Museo Riso, Palermo / Palerme.
12th Havana Biennial / 12^e Biennale de la Havane.
Fusion, gallery Knust|Kunz, Munich.
Le Miroir, Mohamed Bourouissa, Touchstone Display, Photographers' Gallery, London / Londres.
To What End?, Camera Austria, Graz.
Utopian Days—Fairy Tales, MOCA (Museum of Contemporay Art), Taïpei.
Desdémone, entre désir et désespoir, Institut du Monde Arabe, Paris.
Cannibal Manifesto: Mimesis as Resistance, KARST, Plymouth, United Kingdom / Royaume-Uni.

- 2014
- The Divine Comedy: Heaven, Hell, Purgatory Revisited by Contemporary African Artists*, tour / itinérance: MMK (Museum für Moderne Kunst), Frankfurt am Main / Francfort-sur-le-Main; SCAD (Savannah College of Art and Design), Atlanta; Smithsonian National Museum of African Art, Washington, D.C.
Mirror, Frith Street Gallery, London / Londres.
Afterimage. Images of Conflict, Mart (Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto), Rovereto, Italy / Italie.
Prospect.3: Notes for Now, Prospect New Orleans, Contemporary Arts Center New Orleans.
The Sea Is My Land—Artists from the Mediterranean, Triennale di Milano, Palazzo della Triennale.
Banlieue is Beautiful, Palais de Tokyo, Paris.
Historia, miradas de artistas, tour / itinérance: Hôtel des Arts, Centre d'Art du Conseil Général du Var, Toulon, France; MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo), Vigo, Spain / Espagne; PHotoEspaña, Madrid.
- 2013
- Retour du monde. Commandes publiques autour du tramway de Paris*, MAMCO (Musée d'art moderne et contemporain), Geneva / Genève.
À corps perdus (Lost Bodies), Backslash Gallery, Paris.
L'image pensée, kamel mennour, Paris.
fALSEfAKES, Vraifauxsemblants, Centre de la photographie, Geneva / Genève.
Everywhere but Now, 4th Thessaloniki Biennial of Contemporary Art, Thessaloniki / Thessalonique.
Metropolis: Reflections on the Modern City, Birmingham Museum & Art Gallery, United Kingdom / Royaume-Uni.
Beloufa Binet Bourouissa, Galleria Zero, Milan.
Les inconnus dans la maison, Musée des Beaux-Arts de Rennes, France.
Prix Pictet: Power, tour / itinérance: Saatchi Gallery, London / Londres; Bernheimer Fine Art Photography, Munich; Galerie Vanessa Quang, Paris; Magyar Fotográfusok Háza, Budapest; Istanbul Modern; Gallery of Photography, Dublin; Huis Marseille, museum voor fotografie, Amsterdam; Beirut Exhibition Center; LUMA Westbau, Löwenbräukunst, Zürich / Zurich; artstation Gallery, Tel Aviv; Aperture Foundation, New York; Museum of Photographic Arts, San Diego.
Ici, ailleurs, Marseille-Provence 2013, Friche la Belle de Mai, Marseille.
Hors Pistes 2013 : Un autre mouvement des images, Centre Pompidou, Paris.
- 2012
- Untimely Stories*, Muzeum Sztuki, Łód, Poland / Pologne.
La voce delle immagini, Palazzo Grassi, François Pinault Foundation, Venice / Venise.

- Lux Perpetua*, kamel mennour, Paris.
Fluxus 50 års: Die irren sind los..., Nikolaj Kunsthall, Copenhagen Contemporary Art Centre.
- 2011
- ILLUMInazioni - ILLUMInations*, 54th Venice Biennale / 54^e Biennale de Venise.
L'Art est un sport de combat, Musée des Beaux-Arts de Calais, France.
- 2010
- Alternatives to memories*, Galerie Art & Essai – Université Rennes 2, Rennes, France.
Brighton Photo Biennial 2010: *New Documents*, Brighton, United Kingdom / Royaume-Uni.
Street Biennale, São Paulo.
What is waiting out there, 6th Berlin Biennale for contemporary art / 6^e Biennale d'Art contemporain de Berlin.
Dynasty, Palais de Tokyo, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC, Paris.
Panorama 12, Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains, Tourcoing, France.
- 2009
- Contemporary Art Biennale of Algiers*, MAMA – Musée National d'Art Moderne et Contemporain d'Alger, Algiers / Alger.
Mohamed Bourouissa / Mathieu Pernot. Photographies, Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris.
The Generational Triennial: Younger Than Jesus, New Museum, New York.
À chacun ses étrangers? France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui, Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris; Deutsches Historisches Museum, Berlin.
Panorama 11, Un archipel d'expériences, Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains, Tourcoing, France.
Tense Territories, Finnish Museum of Photography, Helsinki.

Exhibition catalogues

Catalogues d'exposition

- Horseday*. 2016. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, Roma Publications.
- Mohamed Bourouissa, Périphérique*. 2008. Toulouse, France: Le Château d'Eau.

Books

Livres

- Statut anonyme*. 2016. Frankfurt am Main / Francfort-sur-le-Main: basis e.V.
- Bourouissa, Mohamed. 2011. *rip*. Paris: Carte blanche PMU & LE BAL, Filigranes Éditions.
- Jauffret, Magali. 2014. *Temps mort*. Paris, London / Londres: kamel mennour; Paris: Études Books.



This publication accompanies the exhibition *Mohamed Bourouissa: Urban Riders*, shown at the Barnes Foundation, Philadelphia, June 30–October 2, 2017.
Cette monographie est publiée à l'occasion de l'exposition Mohamed Bourouissa: Urban Riders, présentée à la Barnes Foundation à Philadelphie du 30 juin au 2 octobre 2017.

Mohamed Bourouissa: Urban Riders is sponsored by



Major support for *Mohamed Bourouissa: Urban Riders* is provided by Étant Donnés Contemporary Art, a program of the FACE Foundation, developed in partnership with the Cultural Services of the French Embassy in the United States, with lead funding from the Florence Gould Foundation, the Helen Frankenthaler Foundation, the French Ministry of Culture and Communication, and Institut français, Paris.



With generous support from contributors to the Barnes Foundation Exhibition Fund and contributions from the Horace W. Goldsmith Foundation and the Jill and Sheldon Bonovitz Exhibition Fund.

The exhibition catalogue is made possible with support from kamel mennour, Paris / London.

Copyright © 2017 The Barnes Foundation & kamel mennour, Paris / London.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced by any means, in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing from The Barnes Foundation and galerie kamel mennour.
Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de la Barnes Foundation et de la galerie kamel mennour.

On the cover / Sur la couverture:
front/*plat*: *Untitled*, 2013. Color photograph / *Photographie couleur*
back/*dos*: *Untitled*, 2014. Color photograph / *Photographie couleur*

First published in the United States of America and France as a co-publication of /
Première parution aux États-Unis et en France, dans le cadre d'une co-édition de :

THE BARNES FOUNDATION
2025 Benjamin Franklin Parkway
Philadelphia, Pennsylvania 19130
www.barnesfoundation.org

&

KAMEL MENNOUR
47 rue Saint-André des arts
6 rue du Pont de Leodi
75006 Paris
28 avenue Matignon
75008 Paris
51 Brook Street
W1K 4HR London
www.kamelmennour.com

Library of Congress Control Number: 2017941392
ISBN: 978-2-914171-63-2

All works by / *Toutes les œuvres de* Mohamed Bourouissa
© 2017 the artist / *de l'artiste.*
Courtesy the artist and kamel mennour, Paris / London.

© 2017 The photographers / *Les photographes:*
Blaise Adilon: 41, 186-187; Anoushkashoot: 62, 63, 68;
Marc Domage, Fondation Louis Vuitton: 165;
Charles Duprat: 39, 98-99; Raphaël Fanelli: 223, 226, 232, 233, 236-237, 244; Francesco Galli: 120, 121; Julie Joubert, archives kamel mennour: 205, 206-207, 217, 218-219, 222, 225, 226, 227, 230-231, 234, 235, 238, 239, 242, 245;
Frithjof Kjer: 88-89, 102, 103, 134, 135, 224; Julien Magre: 126; Caitlin Martin: 260; Constance Mensh: 116-117;
The Metropolitan Museum of Art/Art Resource, NY: 38;
Michael Nairn: 260, 261; Wilfried Petzi: 204; Adam Reich: 212-213; Gert Jan van Rooij, Stedelijk Museum Amsterdam: 41, 208, 209, 210-211, 243; Fabrice Seixas, archives kamel mennour: 41, 147, 154-155, 156, 157, 158-159, 169, 198, 199, 200, 201, 202, 203; Jamel Shabazz: 38;
Dean Tomlinson, Art Gallery of Ontario (AGO): 172, 173, 174-175; Trustees of the British Museum: 260;
Hervé Veronese, Hors Pistes / Centre Pompidou: 146

BARNES FOUNDATION
Executive Director and President /
Président-directeur général
Thomas Collins

Deputy Director for Collections and Exhibitions &
Gund Family Chief Curator, curator of the exhibition /
Directrice adjointe pour les collections et les expositions & conservatrice en chef Famille Gund, commissaire de l'exposition
Sylvie Patry

Senior Director of Publications /
Directrice en chef des publications
Johanna Halford-MacLeod
Assistant Editor / *Assistante éditoriale*
Hannah White

KAMEL MENNOUR
Director-Owner / *Directeur*
Kamel Mennour

Director / *Directrice*
Jessy Mansuy-Leydier
Assisted by / *Assistée de*
Lorenza Brandodoro

Director of Publications / *Directrice des publications*
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin
Assisted by / *Assistée de*
Pierre-Maël Dalle & Agathe Ferrand

Translations / *Traductions*
Jean-François Allain
Jane Marie Todd

Proofreading / *Relectures*
Susan Perry

Graphic design / *Graphisme*
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Production
Seven7 - Liège
info@seven7.be

Printing / *Impression*
SNEL - Liège
www.snel.be

Diffusion & Distribution
Les presses du réel
www.lespressesdureel.com

Special thanks to / *Remerciements tout particuliers à :*

Artists and riders of Philadelphia / *Artistes et riders de Philadelphie :*
Kate Abercrombie & Anthony Campuzano, Caleb, Katie Coble, Dereck, Shelby Donnelly, Donnie, Max & Billy Dufala, Jesse Engaard, Faith, Jessica Gamble, Hap, Jamil, Lou, Milan, Calvin Okunoye, Peewee, Redz, Stevie, Emmanuel Taati, Tim, Tymer, Ricardo Vazquez aka Dino

Artist studio / *Studio de l'artiste :*
Sabrina Belouaar, Raphaël De Staël, Victor Poullain, Alexis Masurelle, Anatole Barde

The teams at The Barnes Foundation and at the gallery kamel mennour / *Les équipes de la Barnes Foundation et de la galerie kamel mennour*

The lenders / *Les prêteurs*

&

Alice, Nicolas Bacou, Fayçal Baghriche, Ismaïl Bahri, Lionel Balouin, Carlos Basualdo, Neil Beloufa, Abdelkader Benchamma, David de Beyter, Bouhalem, Fatma Zora Bourouissa, Guillaume Bresson, Corinne Castel, Jessica Castex, Léa Colin, Christian Courrèges, Lisa Delmas, Anna Dezeuze, Maximilian Doerr, Marc Donnadieu, Marie-Sophie Eiché-Demester, Okwui Enwezor, Mr. & Ms David A. Farley, Anny Genries, Myriam Genries, Jacques-Antoine Granjon, Annabelle Gugnon, Carine Guimbard, Laura Henno, David Hominal, Virginie Huet, Amanda Hunt, Yves Jammet, Magali Jauffret, Leo Katz, Dan Kershaw, Hicham Khalidi, Alpha Konate, Jean-Marc Lacabe, Nasser Lassoued, Rayane M'Cirdi, Christine Macel, Hugues Magen, Julien Magre, Olivier Marboeuf, Mouna Mekouar, Charlotte de Mezamat, Mobiles, Nabila Mokrani, Christin Müller, Amaury Mulliez, Simon N'Jami, Michael Nairn, Florence Paradise, Chiara Parisi, Jérémy Planchon, Jenny Preschker, Lili Reynaud-Dewar, Yacin Robert, Beatrix Ruf, Felix Ruhöfer, Bart Rutten, Jean-Philippe Sanfourche, Anna Schneider, Gaëlle Schoine, Zineb Sedira, Felix Seguret, Massinissa Selmani, Jamel Shabazz, Shaquille aka Gorilla, Anoushkashoot, Ula Sickie, Barbara Siriex, Claire Tancons, Nathalie Viot, Hripsimé Visser, Adelina Vlas, Françoise Vogt

