

## 59 ème Salon de Montrouge

Driss Aroussi dans sa pratique fait appel à ce qui permet de reproduire le réel comme la photographie, de le saisir comme la vidéo.

Le dessin tient aussi une place importante dans son travail. Mais en ce domaine il faudrait plutôt parler de collage. Lui-même parle de transfert.

Dans la photographie Driss s'intéresse au processus qui fait advenir l'image, mais peut aussi l'altérer : la lumière, le temps de pose, la reproduction numérique.

Son travail est profondément ancré dans le Réel contemporain : paysages avant tout urbains, chantiers de nos villes, ouvriers du bâtiments et outils de chantier.

Le réel pour lui porte aussi la marque du travail, les stigmates de ses contradictions, les signes de la transformation qu'il opère sur notre réel.

Dans sa photo il isole les personnes mais ne les décontextualise pas. Ces ouvriers sont photographiés en général frontalement dans le cadre de leur travail. Mais même quand il les prend sur un fond qui les sépare du chantier, les signes de leur travail sont visibles sur leurs vêtements ; ils en dessinent la trace. En mettant un drap rouge il rappelle délibérément le lien du portrait à la peinture : le fond rouge est ici un écho au tableau et à l'art du portrait. Dans ses portraits ils sont des figures. Ni héros ni victimes. Mais simplement des êtres. Et ils forment communauté. C'est pourquoi il lui arrive de faire des portraits de groupe.

Dans sa photographie il fait des « portrait » d'outils, d'objets et de vêtements. Non pas neufs mais des outils que l'homme a maniés et qui portent ses marques et les salissures du temps. Des vêtements qu'il a portés, froissés de son corps et par le travail, des objets dont il a fait usage et qui en gardent les plis et l'usure comme ce sac que montre une de ses photographies. La photographie chez lui saisit le paysage comme chantier en cours, mais aussi comme friche, et plus encore comme reste. Ce que l'image saisit c'est l'architecture et les figures de cette transformation permanente du paysage, qu'elle induit ; ce sont aussi les signes de son abandon et de sa détérioration. Elle s'intéresse moins au pittoresque, au fini qu'au travail en cours ou à ce moment ou celui-ci a été interrompu comme ces chantiers abandonnés au rythme des crises.

Entre l'advenue de l'image et sa dissolution, sa dégradation se déploie l'espace du temps comme producteur de forme. Dans les polaroids de Driss Aroussi le temps et la lumière deviennent matrice d'une image qui absorbe le réel dans l'informe de sa corrosion.

L'enfouissement du réel dans ces « compositions abstraites sont en quelque sorte comme l'intériorité de notre réalité, son indice abstrait qui par là même s'en sépare pour devenir image autonome. Le réel comme signe

Le réel c'est aussi les signes ; ces millions de signes qui l'organisent, et nous y orientent. Ou qui nous y perdent. Le réel c'est aussi le livre et ses signes qui s'agrègent en lettres, mots, phrases et ponctuations. Le livre lui-même est une concrétion de pensées du monde, mais aussi d'interprétations du réel. C'est là où le monde se déchiffre. Mais c'est un lieu où un monde peut s'inventer, le signe en est l'outil qui organise et structure ce passage du visible au lisible. Les signes sont comme les cellules et les particules ; ils prolifèrent et se mettent en forme, en phrases, en textes et en panneaux ; ou en réseaux qui signifient le monde et nos rapports.

Les artistes depuis longtemps ont été fascinés par la lettre et le signe ; et aussi leur disponibilité à s'arracher au sens. L'usage de la typographie dans l'avant garde des années 20,

du cubisme au constructivisme est là pour en témoigner. On peut évoquer aussi la poésie visuelle ou certains artistes du lettrisme ou de l'art conceptuel. On peut se rappeler les sculptures de lettres de Paul Armande Gette, les jeux typographiques d'un Gérard Duchene ou d'un Arthur Aeschbacher. C'est n'est pas pour rien que pour Driss Aroussi les signes et les symboles sont comme les matériaux d'une production qui déjoue le textuel pour aller plutôt du côté d'un processus suggérant une dynamique moléculaire : concentration -prolifération – raréfaction, ou géologique : compression - sédimentation - poussée - fracturation - accumulation. Ses transferts sont plutôt de l'ordre d'une pulsation, d'une sismographie qui configure un dessin étrange ; pour Driss Aroussi, comme les outils de chantier font le bâtiment, les signes et les lettres sont la matière qui fait les livres. Mais il les conçoit comme des carnets de bord sans texte. Je parle de livres car ils ont le format de nos livres de poche, forme industrielle et massive de l'édition. Ils portent en eux l'écho du dessin par la texture du papier et son format. Ce sont des livres sans récit ni image, mais où, d'une feuille à l'autre, un monde prend forme en deçà ou au delà de la description. Lettres et signes s'agrègent et se dispersent, se rassemblent ou se disséminent au gré de ses impulsions scripturales. Ce qui leur donne force d'attraction c'est d'être dans la proximité si grande avec ce qui fait lien et langage mais en même temps de s'en distancier radicalement.

Philippe Cyroulnik, directeur du Centre régional d'art contemporain de Montbéliard, 2014.

.....

### **Exposition "photophonie" Vol de nuits Marseille**

Dans le cas de Driss Aroussi l'idéalisation du pixel, comme élément primordial de l'image, l'amène à prendre des photos d'éléments souvent déjà fruit d'une décomposition (comme le moiré d'une impression offset, par exemple). Le pixel est transformé et remis en forme à travers l'écran du téléphone portable pour en fin être projeté sur du papier photosensible, révélant la fragilité du pixel même dans une image qu'on peut difficilement encadrer dans le genre numérique ou dans l'argentique, manifestant le Borderline entre les deux techniques photographiques.

Santi Oliveri, photographe, critique, 2011.

.....

### **Exposition "en chantier" Bibliothèque départementale des Bouches du Rhône**

Se déplacer pour visiter une exposition, acheter une place ou pas, piétiner, papillonner entre les œuvres ou s'arrêter et se rendre disponible pour éprouver une petite émotion ou une grande secousse... mais bien souvent rien de tout cela. Pourtant, quoi qu'il se passe, quelles que soient nos attentes, difficile de ne pas penser que ces rencontres ne suscitent pas des traces susceptibles de resurgir à tout moment et de jouer un rôle dans nos comportements présents. L'exposition photographique de Driss Aroussi au premier étage de la Bibliothèque

départementale ne traite pas d'un événement remarquable à priori : portraits d'ouvriers, photographies dans les chantiers d'objets et d'espaces. Il y a de plus en plus de gens qui perdent leur vie en la gagnant, mais ce n'est pas tout à fait le sujet de l'exposition, ni la répétition des gestes au travail, encore moins l'effort ou le labeur, ce serait plutôt le presque banal. Il s'agit de composer simplement avec ce qui est là, avec les choses de l'ordinaire glanées sur la scène du chantier.

Le titre de l'exposition, *En chantier*, signale déjà à quel point cette proposition est sensible au temps et au mouvement. Tout comme dans un chantier où tout est destiné à se transformer, à changer d'état, de forme, mieux qu'un processus c'est un programme. Cet intérêt pour la fragilité pourrait faire penser à certains égards au concept de « l'instant décisif » incarné par Cartier Bresson avec qui l'appareil photographique devient un prolongement de l'œil afin de fixer ce que personne ne remarque ou alors de manière bien trop fugace. Des objets donc et des portraits, l'étymologie de « portrait » vient de l'ancien verbe *portraire* ou *pourtraire*, traire en ancien français c'est tirer, ce qui donne : « pour » et « tirer », mais que tire-t-on du modèle photographié ?

Généralement pour réussir un portrait, l'auteur tente de saisir un moment authentique et singulier, celui qui exprimera au mieux la personne. Driss Aroussi utilise lui un protocole précis : importance de la couleur, frontalité de la prise de vue, netteté des différents plans, traitement équivalent des individus et des choses photographiées... En évitant de s'inscrire particulièrement dans un genre, portrait allégorique, « manifeste », psychologique, « poétique » ou caricatural, ses images soulignent à quel point le portrait photographique a une double nature, c'est à la fois une célébration du sujet, un art de la personne et un genre artistique, un art de l'image. Sa démarche photographique procède d'un enregistrement du réel tout en entretenant autre chose, les objets acquièrent un nouvel aspect, leur extrême banalité devient étrange leur fonction indécise, l'image bascule.

Laurent Cucurullo, directeur de En Italique, professeur en Esthétique et Sciences des Arts à l'Université de Provence Aix-Marseille  
2011.

.....  
**Exposition "en chantier" Bibliothèque départementale des Bouches du Rhône**

Ces dernières années, une grande partie du travail photographique de Driss Aroussi s'est faite sur des chantiers où il a réalisé de nombreux portraits des ouvriers qui y travaillent et, parallèlement, des images d'objets ou d'agencements d'objets qui font penser à des sculptures ou à des installations provisoires. Ce qu'on peut considérer comme une autre partie s'est jouée de façon plus hasardeuse, au gré des rencontres, en passant, en accumulant ce qu'on peut appeler des trouvailles ordinaires. De cette partie là, Driss parle volontiers en évoquant le geste du glaneur, un glaneur d'images.

Et il y a encore une autre dimension de sa pratique qui se joue au travers d'expérimentations aventureuses, de bricolages machiniques qui consistent pour l'essentiel à détourner de leur fonctions les différentes sortes d'appareils susceptibles de produire des images, à machiner

des dispositifs photographiques avec ce qu'on peut avoir sous la main, renouvelant et déplaçant le geste du gamin qui met la main dans la photocopieuse pour voir ce que ça va donner.

D'un certain point de vue, ces trois attitudes sont assez contradictoires. La première implique un travail attentif et patient d'approche, d'expérience, de relation, d'écoute et de regard. C'est une pratique statique qui ne peut trouver son sens que dans la durée, qui engage une connaissance de ce qui se joue dans une situation complexe, qui suppose une implication personnelle dans la relation avec les hommes qui œuvrent là quotidiennement. C'est aussi une pratique qui suppose un travail continu de la lumière et des couleurs, des gestes et des formes, et une façon de s'inscrire dans une histoire où se croisent des enjeux bien sûr plastiques, mais aussi sociaux et politiques.

La seconde se joue dans la relation à l'instant, par la saisie immédiate de ce qui peut surgir devant soi, dans un exercice de légèreté qui exige essentiellement que l'on soit capable de voir, sans nécessaire être dans une démarche d'inscription - « ..presque comme un touriste » dit Driss au cours d'un échange. La troisième se situe encore sur autre terrain, celui du questionnement du fait photographique, de la production appareillée des images, de ce qui s'articule de technique et de connaissance dans la construction des représentations. C'est une façon de rappeler le jeu des artifices, de refaire apparaître la fonction métamorphique des médias. C'est aussi une façon d'opposer à la sophistication industrielle et à ce qu'elle induit de normes et de canons les étrangetés hasardeuses et rugueuses de la production de l'amateur, ou encore de faire apparaître la part inexplorée des outils technologiques, le « reste » inexploité qu'ils portent comme des potentialités qui échappent aux principes de l'esthétique consumériste bien calibrée. Un geste de réappropriation et de réinvention de l'image.

Mais une fois qu'on a dit ça, on se rend compte que, justement, quelque chose se noue dans ces contradictions, comme un fil rouge qui traverse des situations radicalement différentes et qui dessine les contours de préoccupations constantes.

L'une des extrémités de ce fil touche à la question du mouvement et de l'arrêt, et à la photographie comme moyen de saisir une situation, de faire apparaître ce qui se cache dans le mouvement des choses, de fixer un moment et de le constituer comme un monde. C'est évidemment le propre de la photographie, mais qui simplement vient s'ajuster avec quelque chose qui est de l'ordre d'une position artistique et qui consiste à vouloir travailler avec ce qui est là, présent autour de soi, avec les moyens qu'on a et qu'on trouve, dans la construction sur place et dans le temps qui se vit de quelque chose qui se pense comme un geste poétique.

On a pu dire que c'est l'apparition de la photographie qui a introduit en art la question de l'instant, de l'événement, de la situation. Mais cela signifie aussi qu'inversement, une poétique de l'éphémère peut trouver dans la photographie son moyen évident. Et il ne faut pas oublier qu'il existe à l'opposé une esthétique photographique du monument et de la symétrie, de la mémoire et de l'arrêt, une photographie constituée

comme une bulle intemporelle et aspirant à l'immortalisation de son objet, qui se confronte évidemment au temps qui passe, mais en quelque sorte du dehors, sans en faire sa faille intime, son moment de vérité, sa dynamique sensible.

C'est le jeu de l'apparition provisoire et de la fragilité des équilibres éphémères qui l'intéresse. Et un chantier est aussi un espace en transformation permanente, une structure mouvante, une scène mobile où tout change sans cesse, les objets, leur place, les surfaces et avec elles les lumières et les formes. Comme l'emploi du mot l'indique si bien, le chantier est un lieu paradoxal où s'articule la construction et le désordre, le chaos et l'organisation, le faire et le

défaire, et c'est bien ce que suppose l'activité qui préside à l'assemblage des éléments disparates dans une architecture.

Or ce que saisit la photographie, ce n'est pas le travail en lui-même, le geste, l'effort, l'énergie des hommes, ni la puissance des engins, ni l'élévation des structures. Rien qui participe d'un projet didactique ou militant, encore moins promotionnel. C'est un certain agencement réciproque des choses. Le produit involontaire d'une activité qui, toute orientée qu'elle puisse être vers son but, génère marginalement une série d'événements dont les potentialités sont en quelque sorte abandonnées aux hasards du regard. Le chantier va son cours et produit par inadvertance une série d'événements plastiques qui sont comme de petits poèmes muets. Ce qui nous ramène de nouveau à la figure du glanage.

D'un point de vue plastique, il y a dans ces agencements une question de sculpture, même si il s'agit d'une sculpture toute « relationnelle » ou « situationnelle ». Une palette posée contre un mur, une paire de bottes de travail, quelques parpaings, des éléments d'échafaudage, rien que des objets ordinaires, simplement posés là. C'est à la photographie de les constituer comme sculpture.

Dire que ce sont simplement des objets posés là, c'est dire que l'important tient dans leur disposition, le lien que produit le regard photographique et qui fait jouer comme une structure la relation des deux éléments, l'objet - son environnement. Dire que c'est la photographie qui constitue l'agencement comme une sculpture, le regard photographique, c'est dire que le geste premier qui a posé et disposé l'objet, et que l'objet porte, dont il témoigne par le fait d'être là, est repris et révélé ou rejoué autrement par l'acte photographique et son propre dispositif. Une façon de faire opérer les éléments qui définissent la sculpture : un objet, une mise en jeu de l'espace par cet objet, un geste qui opère cette mise en jeu, dans l'objet comme dans sa mise en contexte.

Si le geste qui a produit ces agencements est présent, c'est implicitement, de façon sous-jacente. Dans la série des photographies d'agencement d'objets, les hommes sont absents (sauf par exception mais alors comme des silhouettes), on ne voit que les traces de leur activité.

Et quand ils apparaissent, c'est à part, dans une série de portraits réalisés sur le chantier mais en dehors de la situation du travail, et devant un fond relativement neutre, ou plus exactement (parce que ce peut être un fond violemment coloré) dans un cadre assez uniforme pour générer, au sein même du chantier et en maintenant présente la sensation de ce qui est tout autour, une certaine décontextualisation.

Les hommes sont immobiles, ils portent leur vêtements de travail, on voit bien qu'ils viennent juste d'arrêter d'effectuer leur tâche et on sent sur eux son poids, mais rien ne donne d'indication précise de leur fonction, de la réalité concrète de leur métier. Ils ne sont pas photographiés « dans l'action », ni devant leurs machines ou avec leurs outils, ni même devant leurs réalisations. Ils sont là, simplement, et nous nous trouvons dans un rigoureux face à face, d'individu à individu. D'une certaine façon, eux aussi sont donnés dans la marge du chantier, dans le moment d'une pause de la marche des choses - ils y sont pleinement présent, dans la réserve ou le sourire, le temps d'un regard, de l'échange virtuel de nos regards dans l'écart du temps que creuse la photographie. Dans ces photographies, aussi simples qu'elles puissent paraître, rien n'est assujéti à une illustration, à un discours, à un propos, à une métaphore. L'image n'y est pas soumise à une démonstration. C'est peut-être pour ça qu'elle peut donner à réfléchir.

D'une façon générale, ces photographies témoignent moins de la mise en œuvre d'un protocole

que de la recherche d'un point de vue à la fois moral et esthétique. Concrètement, il s'agit de définir un régime commun à un ensemble d'images qui, de ce fait, vont se constituer en série. Ce que j'appelle série ici, c'est le fait que ces images témoignent d'une même préoccupation et qu'elles entrent en dialogue les unes avec les autres, de sorte qu'elles se renforcent et se complètent en rejouant le même acte, en renouvelant le même geste ; ce n'est pas le fait qu'elles ne pourraient exister les unes sans les autres.

On peut dire les choses autrement : ces photographies ne forment pas des séries pleines et complètes, constituées par l'achèvement d'une forme dans un juste nombre d'éléments, mais des propositions ouvertes et d'une certaine façon indéterminées du point de vue du nombre des images qu'elles comptent, parce qu'elles se définissent par leurs conditions initiales d'existence, par leur participation à un même projet, à

une même vision dont elle constituent, pour chacune d'entre elles, une tentative. Cette tentative sera plus ou moins réussie, plus ou moins juste, et chacune pourra l'être pour une raison différente, par l'un de leurs aspects. C'est la raison pour laquelle les images peuvent se compléter : elles recommencent une action qu'elles ne réussissent pas toutes de la même façon, et qui vaut certainement aussi par la coexistence de ces différences.

Chaque fois, il s'agit de trouver une façon de faire exister une relation de face à face, une position réciproque du modèle et du photographe. Et j'ai envie de dire que cela reste vrai quand il n'y a pas de modèle, quand il ne s'agit que de photographies d'objets ou d'agencements d'objets. Tout se passe comme si le statut du photographe ne pouvait se donner par lui-même, se garantir par le travail déjà fait, par la formation antérieure, par la revendication d'une position symbolique, mais qu'il ne se jouait que de façon provisoire et essentiellement éphémère, par le geste photographique et à l'intérieur de ce geste, au moment où il s'effectue et aussi, bien sûr au moment où il se propose au regard par l'exposition. Peut-être y a-t-il chez Driss le sentiment de la fragilité du geste photographique et de l'appareillage qu'il mobilise, comme de ce qui se joue dans ce geste et par lui, cette relation que tient et porte un portrait ou une sculpture d'objet.

Nous voici donc de nouveau devant la question de la photographie, d'une façon qui nous laisse maintenant apercevoir l'autre extrémité du fil rouge. D'une certaine façon, la photographie occupe ici une place modeste, celle d'un simple moyen d'enregistrement de quelque chose qui advient en dehors d'elle. Simplement, l'enregistrement est en même temps une opération par laquelle se creuse l'écart entre ce qui est là et ce que la photographie fait apparaître, écart par lequel quelque chose s'autonomise, une image. La question devient maintenant de laisser vivre cette image, de ne pas la recouvrir d'une chape symbolique qui vienne l'alourdir d'une pensée préfabriquée, d'une destinée préconçue. Simplement lui laisser un peu d'espace pour qu'elle puisse respirer.

Jean Cristofol, professeur de philosophie à l'École supérieure d'art d'Aix en Provence, 2010.

.....

## "Chantier poétique"

**Aux ABD Gaston Defferre, les photographies de Driss Aroussi nous font pénétrer dans un monde *En chantier*, en lui conférant une force poétique qui tient à la fois à l'agencement hasardeux de ce milieu et à la construction esthétique des images.**

Les artistes déjouent bien souvent nos manières de voir spontanées et les croyances afférentes, en tentant de délier les rapports entre le vu et le conçu pour nous inviter à expérimenter autrement notre relation au monde. Driss Aroussi nous invite à faire l'épreuve de cette expérience : là où le chantier évoque le colossal, la puissance des engins et l'énergie des hommes, l'artiste porte son regard sur ce qui se passe ici, devant ses yeux : sur ces espaces-temps où les outils, les objets, les matériaux sont dissociés de leur usage humain et peuvent fonctionner comme formes visuelles signifiantes dans l'espace de l'image. Plutôt que l'avancement maîtrisé du chantier, ce sont donc les assemblages accidentels et éphémères qui intéressent l'artiste, dépôts involontaires d'actes volontaires pouvant être captés par le regard et retravaillés esthétiquement dans la composition photographique. Les images de Driss Aroussi explorent cette vie expressive des outils, des matériaux et des objets de construction en les faisant fonctionner comme autant de figures signifiantes du visible : un bloc de ciment, une chaise, un camion... deviennent ainsi un monde en soi et le monde, un décor où les objets semblent trouver leur place, sécréter leur propre histoire. Le changement d'échelle, le gros plan leur confère une plasticité en instaurant une interrelation entre la matière (visible, tactile) et le matériau (lié à une histoire, une transformation), entre la forme (prise dans le devenir visible de l'image) et l'objet (pris dans une histoire humaine, une temporalité). Et lorsque ce sont les ouvriers eux-mêmes qui sont photographiés, cette même logique semble à l'œuvre, même si elle est légèrement modifiée par le sujet. Les hommes apparaissent aussi comme des figures de visibilité qui font corps avec le monde visible. A ce « petit » détail près : ils sont aussi voyants. Et nouent ainsi des liens, d'un côté avec l'histoire du visible en devenir — en chantier — dans lequel ils sont pris au même titre que les objets et les outils, et de l'autre avec l'histoire du regard : cette vie non pas purement optique mais expressive de la vision. Lorsque le voir implique un mouvement de création du visible pour être non simplement reconnu, mais bien perçu.

Elodie Guida, journal Ventilo

.....  
**"Identité scanographique"**

J'aime beaucoup la notion d' « éclat » utilisée par Driss. Voilà un travail en cours des plus prometteurs me semble-t-il, qui renoue avec les distorsions pratiquées dès les années 1920 par différents photographes, André Kertész en particulier. L'hyperréalisme de l'image scanographique, que j'avais signalé au sujet des photos d'Emmanuel, se trouble ici, comme la surface de l'eau d'une rivière parfaitement transparente et reflétant si bien le monde extérieur, au moindre impact de pierre, souffle de vent, ou pour paraphraser Driss, au moindre « éclat ».

Le scanner me fait penser à un miroir *absorbant, enregistrant*, sensé restituer l'objet avec une précision absolue, mais peut parfois, comme les miroirs des fêtes foraines, devenir déformant. Une manière d'hyperréalisme qui tendrait vers le fantastique ou le surréalisme ?

Dans le portrait d'Aziza en particulier, la matière irrégulière me fait aussi beaucoup penser aux reflets bleutés des daguerréotypes, véritables images-miroirs, au sens propre et figuré. C'est une fois de plus, comme me l'a si justement écrit Véronique Guerrin à propos de mes sténopés numériques, « un bon en avant technologique et un retour aux origines de la photographie ».

Yannick Vigouroux, photographe, critique, 2008.

.....  
**"trame numérique, fibre argentique"** (visages publicitaires)

Les portraits issus d'une hybridation aussi singulière de technique classique de tirage et de technologies nouvelles semblent naître – comme dans une bassine de révélateur – autant que s'effacer (car impossible à fixer ?). Il y a comme une palpitation dans ces trames numériques. Une douce présence flottante, entre négatif et positif, qui évoque celle du saint-Suaire de Turin par exemple. Le cadrage frontal et serré évoque bien sûr ceux des photos anthropométriques, des photos judiciaires ou des photomatons, mais l'esquisse d'un sourire et le faible contraste rappellent que l'enjeu est tout autre : il n'est pas anthropométrique mais bien anthropologique. Il s'agit, plus que jamais, par des voies nouvelles et alternatives, de faire retour vers l'humain. De réaffirmer l'irréductible force du visage humain.

Yannick Vigouroux, photographe, critique, 2007.



