

De la pratique d'un p'tit con,

Texte inédit, Antoine Hoffmann, artiste, chercheur et doctorant en arts.

La terminologie, ici utilisée, n'est pas à comprendre dans un sens péjoratif. Guillaume Dronne, artiste diplômé de l'EESAB (Ecole Européenne Supérieure d'Arts de Bretagne), aime à se définir comme tel, à jouer du sabotage artistique¹, tel que le définit l'énigmatique Hakim Bey dans son légendaire ouvrage ZAT². J'ai rencontré Guillaume durant mes propres études à l'Ecole des Beaux-Arts de Brest, où il m'est devenu un ami cher, bien que cette relation ne soit pas le but du présent texte. Néanmoins, c'est par cette affinité particulière que j'ai pu comprendre le travail de l'artiste, dans sa complexité et dans la modestie du personnage. Aussi, je me permets de prendre ce mot qui, à mon sens, relate de la démarche de l'artiste plus que toute expression.

Guillaume, justement, tient pour première définition de son travail la notion de bricolage comme leitmotiv. Pour autant, le mot renvoie à une conception précaire, là où Dronne réalise un travail qui, à première vue, irait davantage chercher dans le domaine de l'artisanat que dans celui d'un assemblage maladroit. *Calvaire*, qu'il signe en 2017, témoigne d'un souci qui dépasse l'idée d'un objet de fortune, ou d'une formalisation non-maitrisée. Sur un granit bleu de Louvigné, il reproduit un parcmètre à l'identique et à l'échelle, qu'il dépose ensuite dans un endroit inconnu pour une photographie, où notre seul repère sera un arrière-plan campagnard.

Ce n'est pas uniquement un rapport à l'image -en tant que reproduction - que le plasticien nous impose, c'est un rapport à la conceptualité du travail en jouant paradoxalement de la créativité de l'art et de la tâche besogneuse de la sculpture. Il pose un rapport politique et monétaire à l'idée sculpturale même : l'objet pourrait se vendre mais seule une photographie témoigne de sa réalité, la production interroge sa propre essence marchande et la temporalité de son existence – un parcmètre étant limité dans le temps. Derrière l'excuse

¹ BEY Hakim, « Le sabotage artistique », in. *Zone d'Autonomie Temporaire*, Paris L'éclat Editions, 1997, p. 22-24.

² Op. cit, BEY Hakim, *Zone d'Autonomie Temporaire*

manuelle, Guillaume vient questionner la problématique de l'art de manière plus sociétale et sociologique. En effet, et à la vue des nombreuses fermetures de centres d'arts et les difficultés auxquelles sont soumises les structures existantes, l'artiste pose une vision sur l'histoire de l'art et de ses enjeux. Dans son livre *Domestication de l'art contemporain, politique et mécénat*³, Laurent Cauwet interroge le statut de l'artiste à l'heure où la précarité domine comme un état de fait naturel chez les plasticiens, et où les artistes deviennent, par conséquence, les employés des tendances dictées par les enjeux industriels, idéologiques et étatiques. Posséder de l'art apparaît aujourd'hui comme une cotation boursière, un investissement défiscalisé : aussi, un retour le retour à la matière et à la manière « noble » relève davantage d'un point de vue critique sur l'art contemporain et sa marchandisation démesurée qu'un regard post pop'art ou d'une simple retranscription d'opposition entre l'urbain et le rural. La dissidence d'Ai Weiwei, de Banksy ou de JR a un prix, et celui-ci est grassement rémunéré -en dépit de la confiscation de passeport de l'artiste chinois ou des appels à dénonciation du (des ?) britannique (s). L'attitude antisystème est, depuis de l'assimilation des sub-cultures, une démarche pro-systémique. La musique rap en témoigne : passée des Block party new-yorkaises en mouvement mainstream qui domine aujourd'hui les chartes. Guillaume pose la question d'un rapport à l'art, qui dépasserait les enjeux économiques, sa durabilité pour une forme de rapport direct et de proximité avec le citoyen. Aussi, il épouse la vision populaire d'Agnès Varda dans *Mur murs* (1981) : l'art a volonté à intervenir dans un quotidien, à modifier une réalité acceptée, et surtout à l'interroger.

L'action, le geste de sculpter est un rapport physique au monde, un rapport sensitif à la représentation. Si Platon questionne la nature de l'art comme une reproduction néfaste de la nature dans *La République*⁴, Dronne se sert de l'art pour interroger le rapport de l'homme à lui-même par l'intermédiaire de la reproduction sculpturale. Par ce retour à une production, dont la matière est située dans le temps, il questionne l'évolution d'une pratique et ses connivences au système. De la même manière, *Cold Cube* (réalisée en 2013 à

³ CAUWET Laurent, *La domestication de l'art contemporain, Politiques et Mécénat*, Paris, La Fabrique éditions, 1997.

⁴ L'artiste est « un imitateur de ce dont les autres sont des ouvriers » PLATON, « Livre VII », in. *La République*,

l'EESAB) il traverse le registre de l'humour pour secouer notre conception vis-à-vis de notre consommation de la culture. Si l'artiste installe devant un *White-cube*, une porte qui se situe entre l'imaginaire du coffre-fort bancaire et celui de la fermeture d'une chambre froide, ce n'est pas l'analogie simpliste entre la réserve alimentaire et le lieu « traditionnel » de présentation de l'art par le rappel de l'omniprésence du blanc.

Les chambres froides ne sont pas qu'un espace froid, elles sont un espace de conservation, une anticipation des ventes alimentaires d'un espace de restauration. Ici aussi, Guillaume Dronne nous renvoie à une hyperconsommation artistique dont la valeur des productions n'apparaît plus comme des transmissions idéologiques ou esthétiques mais comme des denrées alimentaires. L'idée du refroidissement, de la congélation renvoie à l'idée que ce marché n'est pas celui de l'enthousiasme spontané du public autour d'une œuvre mais d'intérêts spéculatifs. L'artiste se place dans une démarche qui prolonge la pensée situationniste : le plasticien doit agir dans une démarche autant critique, que démonstrative, que technique. Sa démarche doit non seulement acter le réel, mais en témoigner.

A l'époque où j'ai pu rencontrer Guillaume, il avait décidé de « squatter » les locaux de l'école des beaux-arts de Brest, d'y faire pousser son propre cannabis et d'en voler le matériel destiné aux étudiant.e.s. Si je suis devenu ami avec lui, c'est qu'il ne faisait pas les choses dans une démarche consumériste mais dans une attitude qui se voulait à la fois revendicative et effective. Il ne s'agissait pas de défendre une politique militante, qui voudrait apporter des réponses basées sur des idéologies déjà fondées mais au contraire d'une vision libertaire, sans les limites normatives et culturelles du vivre-ensemble. Le seul bricolage que pratique Guillaume, finalement, se situe dans les esthétiques relationnelles¹ qu'il déploie. Il crée un rapport politique entre l'artiste et le regardeur par l'objet, sans pour autant chercher à apologiser une conduite comportementale. Guillaume affirme son point de vue sur le monde. Rêveur, il espère changer l'expérimentation au monde avec *Vents de liberté* il n'en reste pas moins dans une analogie critique et formelle avec *Etudes de perspective : la tour Eiffel* de l'artiste Ai Weiwei, précédemment cité. Comme Michel Foucault, comme Judith Butler, Guillaume Dronne affirme le corps comme point zéro du rapport au monde. Pour autant, il ne choisit pas l'optique

d'une lutte trop définie par des modalités d'usage banalisées, mais s'inscrit dans une démarche faisant écho à la pensée à soixante-huitarde qui voulait porter l'imagination au pouvoir. Il ne s'agit non pas d'amener l'imagination au pouvoir par le prisme de la lutte sociale, culturelle et libertaire ; il s'agit de l'instaurer, sans plus attendre. Si nous ne pouvons changer le monde, si nous ne pouvons transformer un système où chaque dissidence finit par être englobée, il s'agit de marquer les existences individuelles par des expérimentations dissidentes, de viser à une insurrection permanente par la création et à la créativité. Le citoyen fait le monde en d'autres termes⁵.

Guillaume Dronne incarne, par sa pratique, l'ambivalent message *Ne travaillez jamais*, tracé à la craie par Guy Debord sur les quais de Seine en 1953. En allant écrire ce slogan, Debord n'appelle pas seulement à l'acte de résistance : il le produit. Les mots deviennent une réalité politique, elles dépassent le statut graphique pour affirmer, par le geste, une pensée alternative. De la même manière, Dronne ne se contente pas de « s'en battre les couilles », il conçoit littéralement une machine pour le faire avec *Batteuse* (2014). Si l'humour est une constante dans le travail de Guillaume, c'est peut-être davantage au rapport de résistance enclenché par la simple action de rire qu'il faut chercher. Rire, c'est en effet menacer la société où le sérieux domine⁶, c'est amorcer un lâcher-prise immédiat car physique⁷, c'est l'affirmation de l'être sans les codifications sociétales, sans les costumes sociaux : c'est l'expression de la liberté la plus pure.

Ainsi, Guillaume Dronne bricole sa liberté dans un système normatif et normalisé, non pas ses productions. C'est dans l'irrévérence et la critique que celle-ci semble se construire et c'est donc par le geste sculptural que l'artiste choisit d'en rendre compte. Il réfute l'idée d'un Grand soir, où chacun.e aura conscience à la fois de son asservissement au système et d'une alternative

5

⁶ A ce sujet, lire RIBBES Jean-Michel (dir.), *Le rire de résistance : De Diogène à Charlie Hebdo*, Paris, Beaux-Arts Editions, 2007.

⁷ « Le rire en tant que respiration est un lâcher-prise face à une éventuelle crispation, la décontraction des nerfs et des muscles amenant du mou dans les tensions » GATTINGER Katrin, « Nez dans le guidon », in *Parade*, Ecole Supérieure d'Art du Nord-Pas-de-Calais, Tourcoing, 2009, p. 22-33.

commune : Dronne se rapprochera bien plus de l'idée du *Parti Imaginaire*⁸ de Tiqqun :

Chacun des échecs de cette société doit donc être compris positivement comme l'œuvre, du Parti Imaginaire, comme l'œuvre de la négativité, c'est-à-dire de l'humain: dans une telle guerre, tout ce qui nie l'un des partis, ne fût-ce que subjectivement, rallie objectivement l'autre. La radicalité des temps impose ses conditions. Quoi qu'en ait le Spectacle, la notion de Parti Imaginaire est ce qui rend visible la nouvelle configuration des hostilités. Le Parti Imaginaire revendique la totalité de ce qui en pensées, en paroles ou en actes conspire à la destruction de l'ordre présent. Le désastre est son fait⁹.

Chacun.e est l'auteur.e d'un changement, chacun.e peut être l'acteur.rice d'un changement. Il peut être l'investigateur d'une révolution des pensées, sur un cercle social plus ou moins proche, qui pourra déboucher sur l'utopie définie par Herbert Marcuse dans *L'homme unidimensionnel*¹⁰ : une alternative à concrétiser. Le monde est art, c'est en s'en persuadant qu'on arrivera à voir les possibilités pour sa nécessaire métamorphose. Ainsi, Guillaume avait commencé, lorsque je l'ai rencontré, à voler des plaques de signallement indiquant les sorties de secours et autres plans d'évacuation des structures institutionnelles dans lesquelles il se rendait. Il les utilisera comme des matrices, 6 années plus tard, pour des gaufrages sobres sur petits formats et bouleverse, par ce faire, des conceptions bien établies autour du témoignage d'une performance. Non seulement, il joue de la temporalité – entre l'instant du vol et sa « reproduction papier » -, joue du statut marchand de l'objet – on ne peut pas mettre sur le marché de l'art un objet volé, pour autant Guillaume présente ici sa reproduction -, de l'esthétique relationnelle – en tant qu'objet dont les logotypes visent à l'universalité – mais surtout et avant tout il rend compte de ses gestes par les techniques labélisées de et par l'histoire de l'art.

⁸ TIQQUN, Organe de liaison du parti imaginaire,

⁹

¹⁰ « Le mot utopie ne désigne que ce à quoi le joug des systèmes établis interdit de voir le jour », MARCUSE Herbert, *Vers la libération de l'homme unidimensionnel*,

