

Luc Baboulet
UNE SEMAINE

in : Projets en chantier / Éditions Écocarte / Toulouse 2001

Le travail de Bublex commence par le voyage. Déplacement et vision y sont étroitement liés par la combinaison de deux outils également consubstantiels à son activité d'artiste : la voiture et l'appareil photographique. Mais l'œil et le corps en mouvement, tous deux mécaniquement assistés, sont déjà associés dans la voiture elle-même qui est, pour Bublex, une véritable machine à vision : "Seule la voiture permet ce rapport frontal au paysage, ce qui la différencie de l'avion ou du train". C'est cette étrange prothèse qui donne à Bublex les moyens mentaux de travailler ("Il me semble que nous conduisons des voitures non pas pour nous déplacer, mais pour penser"¹) ainsi que l'espace physique nécessaire. Car le déplacement inhérent à la conduite n'est pas pour lui un surplus contingent, mais une condition de la pensée. Celle-ci est donc, pour Bublex, un voyage de l'œil.

Circuler, regarder, penser : cette triple articulation sous-tend le travail de Bublex. S'il évoque le cinéma et utilise parfois la vidéo, sa vision n'en est pas moins essentiellement discontinue ; elle ne vise pas à restituer le mouvement, c'est même tout le contraire : l'œil isole des morceaux de paysages et les recompose, selon des critères d'association qui n'ont rien à voir avec la continuité physique des territoires traversés. C'est ainsi, par exemple, qu'est née Glooscap, cette ville imaginaire constituée à partir d'un collage d'images réelles et d'invention personnelle, que Bublex situe quelque part au Canada.

Design

Cette machine à penser, Bublex s'est demandé comment la produire et, d'abord, comment la concevoir. Sur quoi repose la possibilité de la prothèse elle-même, et quel processus de création et de production mobilise-t-elle ? Et plus précisément : est-ce la même pensée qui régit la réalisation d'une voiture et son usage ? Y-a-t-il une logique commune qui lie la pensée du projet et la réception du produit par le public ? Ce sont les questions du *design*, un monde que Bublex a pratiqué au même titre que le monde de l'art, sans qu'on sache très bien lequel est le sien propre... À moins qu'il n'ait, de manière

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

durable, opté pour le statut de transfuge. C'est donc délibérément, après des études artistiques, qu'il a choisi le monde de l'industrie.

Celui-ci n'était-il pas à l'évidence le lieu stratégique à investir, dès lors qu'il s'agissait de produire concrètement des voitures/machines à penser ? Pourtant, ce cadre non plus n'était pas le bon : "Je voulais faire des voitures, dit-il, eux voulaient faire des bénéfices. Nous ne nous sommes pas entendus très longtemps". C'est que l'industrie subordonne le projet à la production, et celle-ci à la consommation. Chaque étape périmé l'autre par avance, pour les ordonner toutes au seul

critère du succès commercial final. Or, Bublex n'entend renoncer à aucune étape ; tout d'abord celle du projet, comme le montrera la suite de son travail (en particulier l'exposition *Tentatives*) ; à l'autre bout, et tout aussi décisive, celle qui s'ouvre à l'issue de la vente, lorsque se clôt symboliquement le contrat de l'industriel et du client : c'est là que commence le temps de l'usage, et que la voiture entame sa vraie carrière de machine à voir, à circuler, à penser. Et entre les deux, nous y reviendrons, il y a toute la durée, de plus en plus essentielle au travail de Bublex, du processus de production.

Fiction

Design et production industrielle, commerce et consommation, usage et tourisme : aucun de ces mondes, donc, ne couvre à lui seul, l'ensemble des exigences de Bublex. Peut-être, alors, le champ de l'art est-il à même d'effectuer cette synthèse ? Cette question-là, pourtant, il semble que Bublex ne se la soit pas posée. Il s'est simplement employé à inventer les modalités les plus aptes à relier ces univers, étrangers par leurs objectifs comme par leurs pratiques, en fonction de ses goûts propres.

Et pour cela, il s'est mis à construire des fictions, si l'on entend ce mot comme un travail d'assemblage et de court-circuit, capable de réunir en un tout cohérent des réalités hétérogènes. Bublex insère ainsi ses inventions, toujours vraisemblables, dans les intervalles considérables d'espace, de temps et de sens qui séparent les unes des autres ses expériences personnelles. C'est

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

sans doute pourquoi on l'a immédiatement rapproché du courant "fictionnaliste" qui, à la fin des années quatre-vingt, a tenté bien des artistes. Nicolas Bourriaud, dans un texte sur *Glooscap*, a fait le point sur la question, et montré de quelle manière Bublex se distinguait de ceux qui, pour le meilleur et surtout, dit-il, pour le pire, s'étaient engagés dans cette voie ². À partir d'un sujet déterminé qu'ils prenaient comme réserve formelle et conceptuelle, tous posaient la question de leur statut d'artiste et, réciproquement, de la place de l'art par rapport aux diverses instances agissantes -économie, politique, commerce ou médias ; quitte, pour la plupart d'entre eux, à s'empêtrer dans les étiquettes et les rôles qu'ils s'attribuaient souvent de façon purement contingente ("je suis une entreprise, je suis un artisan-pêcheur, je suis une compagnie aérienne, je suis un truand ou un publicitaire" ³) et, comme l'observe justement Bourriaud, à se retrouver piégés par leur sujet même, paradoxalement cloués sur place par ce qu'ils avaient conçus comme un outil d'exploration du monde de l'art, ou du monde en général à travers la question l'art et du statut de l'artiste. C'est pourquoi, en revanche, féliciter Bublex d'avoir évité cet écueil pour lui reprocher ensuite de ne pas encore avoir su "théoriser ou conscientiser sa propre position ⁴" d'artiste dans les rapports de production, revenait de la part de Bourriaud à assimiler d'emblée le travail de Bublex à la problématique du fictionnalisme, fût-ce pour montrer l'acuité et la fraîcheur avec laquelle il en abordait les enjeux. Or, l'évolution ultérieure du travail de Bublex ne semble pas permettre une telle assimilation. Non pas qu'il refuse la question du statut de l'artiste, mais plutôt qu'il la déplace sur un terrain beaucoup plus large où elle perd sa fonction de repère, ce qui lui ôte en partie, semble-t-il, son sens et sa raison.

Déambuler

Le "*fictionnalisme*" suppose d'endosser un ou plusieurs rôles, qu'il s'agit ensuite d'animer, de faire vivre et fonctionner. Le résultat fût-il critique, ironique, dénonciateur ou inoffensif, il s'agit en tout cas d'un travail qu'on pourrait appeler de composition, pour mieux souligner sa parenté certaine

² voir Nicolas Bourriaud, Un duplex à Glooscap, fiction et mythologie dans l'art de 1985 à 1995, in Alain Bublex : *Glooscap, catalogue d'exposition, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, 1996, pp. 2-18*

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

avec le théâtre. Bublex, lui, est plutôt du côté de la littérature, de la fiction comme technique narrative. Ce qui l'intéresse n'est pas le statut de l'art ou de l'artiste mais le destin du paysage, et la mise au point des outils qui permettent d'explorer celui-ci, de l'observer, d'en rendre compte, d'en penser les évolutions -mais aussi de l'inventer. On le voit, le spectre des questions est à la fois large et vague. Et la fiction, pris comme l'outil narratif le plus souple qui soit, est pour Bublex le moyen de rapprocher autant d'univers et de modes de représentation qu'il le désire.

De fait on connaît, au moins depuis Sterne, les possibilités déambulatoires de la fiction, tant à travers les paysages qu'à travers les types de récit, les modes narratifs et les genres littéraires ; on sait aussi que l'hétérogénéité des sources et des genres ne contredit nullement l'aboutissement d'une production personnelle ⁵. Rien de plus rigoureux ni de plus exigeant, en ce sens, qu'un artiste-touriste qui prend au sérieux l'esthétique de sa flânerie. C'est pourquoi il nous semble plus riche, sinon plus juste -mais la justesse d'une hypothèse se mesure à la richesse des possibilités pratiques qu'elle ouvre-, de caractériser Bublex par ses pérégrinations plutôt que par son statut, par ses déplacements physiques et mentaux dans le paysage plutôt que par sa place dans le milieu de l'art, comme touriste-narrateur plutôt que comme acteur.

Bublex, donc, parcourt les paysages mais aussi les milieux professionnels ; il visite et expérimente divers lieux et modes de production ; de même, c'est toute la gamme des outils de représentation qu'il utilise, de manière impersonnelle, en s'appuyant sur ce que chacun d'eux suggère déjà par habitude ou convention : ce sont pour lui des codes fonctionnels, véhiculant des représentations communes implicites et qui ne font plus question (ainsi la carte à l'ancienne ou le document administratif, la carte postale, la photographie dans tous ses aspects -paysage, documentaire, photo-journalisme ou événementiel *people*, le croquis sur coin de table, le *rendu* d'architecte, traditionnel ou informatique, etc.).

C'est pourquoi il faut le prendre au sérieux lorsqu'il dit s'être retrouvé artiste *par défaut* ⁶. Quelle que soit la part de coquetterie, de dandysme ou d'indifférence calculée que recèle une telle affirmation, elle n'entame en rien

⁵ citons comme jalon emblématique Walter Benjamin et son Livre des Passages, à la fois collage d'analyses et de citations et œuvre à part entière, bien qu'interrompue par la mort de l'auteur.

⁶ Alain Bublex : entretien avec Christine Macel in *Aérofiat*, catalogue d'exposition, Centre d'Art Plastiques, Saint-Fons, 1997

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

l'essentiel : Bublex se contente simplement de reconnaître après-coup, de manière lucide et détachée, que c'est dans le domaine de l'art ou mieux, dans le monde de l'art -pris comme milieu social, voire comme écosystème-, qu'il a trouvé son aise, c'est-à-dire l'espace concret qui lui permettait de déployer au mieux ses diverses lignes d'intérêt, de les croiser, de circuler entre elles... bref, de penser.

Car si penser c'est circuler, si circuler donne à penser, il n'y a aucune raison que Bublex limite ses déplacements au voyage automobile et qu'il renonce à chercher partout, y compris sur un plan statutaire, cette souplesse et cette diversité qui lui sont nécessaires. Ainsi considéré, le milieu de l'art est alors pour lui ce que l'automobile est à l'espace, ou la fiction à la diversité des modes narratifs et des mondes : la possibilité de faire communiquer entre elles des exigences, des pratiques, des compétences et des ambitions très diverses, voire parfaitement hétérogènes -celle du designer intéressé par la production industrielle, du touriste qui pense le monde en le parcourant et enfin de celui qui, s'exposant et évoluant dans le milieu de l'art, se verra finalement qualifié d'artiste.

Ainsi chemine la pensée de Bublex ; c'est une pensée pratique et qui procède de proche en proche, utilisant à chaque fois le *medium* -le mot est à prendre au sens le plus large-, le mieux adapté au cas particulier qui se présente : une pensée pragmatique et ambulatoire ou mieux, *déambulatoire*, avec tout ce que ce mot induit de désinvolture, de nonchalance et d'humour.

Paysage générique

Les questions trop vite éludées reviennent et insistent : ainsi celle de la fiction. Certes, *Glooscap* était un travail d'invention fictionnelle. Mais quel genre de fiction ? Qu'est-ce qu'une fiction produite par un plasticien contemporain et quelle forme particulière le travail de fabulation prend-il chez Bublex ? Enfin, que racontent ses fictions ?

Bublex, on l'a vu, choisit un mode narratif hybride reposant sur la reprise et la combinaison de types connus, répertoriés, cent fois remis sur le métier

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

au cours de l'histoire et plus encore aujourd'hui, à *l'ère de la reproductibilité technique*.

En tant que fiction, donc, Glooscap ne surprend pas, ni ne cherche à le faire : c'est la reconstitution imaginaire, par l'histoire et la géographie ("mes matières d'excellence à l'école", dit Bublex avec humour), d'une ville sans qualité. Et cette conformité à des modèles connus nous la rend familière, mais surtout hautement probable ; plus probable, en tout cas, que n'importe quelle ville réelle, forcément singulière. En ce sens, et tout autant qu'un nom choisi par lui pour désigner une fiction qui lui serait strictement personnelle, Glooscap constitue peut-être une des approches les plus justes de cette "ville générique" qu'on nous présente comme la ville mondiale de demain, mais qu'esquissait déjà la ville industrielle, bourgeoise et institutionnelle du XIX^e siècle, ou rien ne ressemblait plus à une usine qu'une autre usine, à un immeuble haussmanien que son prochain, à une mairie, un lycée, ou une école que ceux de la ville ou de l'arrondissement voisin. Ainsi d'ailleurs *Glooscap* a-t-elle son *State Capitol*, en tout point conforme à tous les autres *State Capitols* des villes d'Amérique du nord. Bublex illustre au mieux le paradoxe que pointait Rem Koolhaas : l'urbanisme comme discipline disparaît au moment où l'urbain devient la réalité globale.

Production et chantier

La fiction individuelle et subjective de l'artiste devient alors un regard sur le phénomène général du développement urbain contemporain : au fond, semble dire Bublex, "toutes les villes s'appellent *Glooscap*" ; seraient-elles toutes, alors, des fictions ? Dans un sens, oui, si l'on continue à suivre l'évolution du travail de l'artiste, mais à condition de préciser plus avant ce qu'est ici la fiction. Car le problème de Bublex n'est pas la fiction comme résultat mais comme outil, comme mode de production, comme processus de fabrication. De ce point de vue, *Glooscap*, mais aussi tous ses travaux, à commencer par les plus récents, se prêtent à une triple analyse : en tant que fabrications de Bublex, en tant que regard sur un paysage en train de se fabriquer sous nos

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

yeux ; enfin, comme réflexion sur l'activité fabricante elle-même. Et il nous semble que son évolution rende toujours plus opérante l'hypothèse de la fabrication, plus en tout cas que celle de la fiction -sauf, bien sûr, à considérer la part même du *travail* fictionnel, c'est-à-dire la fiction comme activité fabricante.

Pris comme activité productive et comparé à une production quelconque, l'acte artistique témoigne traditionnellement d'une réserve et d'une distance par lesquelles le producteur (l'artiste) entend marquer son quant-à-soi : il refuse de confier au marchand l'orientation de l'acte de fabrication. D'où la tentation-piège, qui guette constamment l'impulsion avant-gardiste, de prendre acte de la rupture producteur/usager pour se replier sur l'idée d'une communauté, centripète et quasi-autophage, d'artistes-producteurs. Et l'œuvre d'art devient d'autant plus produit absolu qu'elle se voudrait non-marchandise absolue.

Bublex échappe à cela de deux manières.

Tout d'abord par sa référence constante au monde du design, du paysage, de la ville et de l'architecture, toutes productions où l'offre est clairement orientée et conditionnée par une demande, un programme, si ce n'est très directement par une visée marchande et commerciale. L'offre y suit la demande, la production se subordonne au produit, et le produit à sa consommation.

Ensuite, par le sujet même qui, de plus en plus, semble au centre de son travail et qui semble vouloir précisément contredire cette subordination systématique de chaque étape à la suivante. Appelons-le, d'une manière très générale, le *chantier*, du nom qu'il donne lui-même à toute une série de projets récents (*Projets en chantier*, 2000-2001) ; une idée dont on trouvait déjà trace, paradoxalement, dans ce qui semble le plus, chez Bublex, procéder directement de son expérience de designer : l'*Aérofiat* de 1995. Le prototype construit par l'artiste est à la fois une voiture de série et un bricolage précaire, un hybride d'artisanat et de technique industrielle pour qui le vocable -désormais courant dans le monde de l'art-- de *techniques mixtes*, vient particulièrement à propos. Tout comme *Glooscap* était une fiction urbaine, l'*Aérofiat* est une chimère technologique, si la chimère est au monde des créatures ce que la fiction est

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

à la littérature : un assemblage de choses provenant de genres ou de règnes divers, une greffe ; ici, celle des recherches personnelles de Bublex sur quelque chose d'existant - en l'occurrence une Fiat 126 de série. L'*Aérofiat* est ainsi le produit d'un branchement (plug-in), à l'instar des Algeco que Bublex, cinq ans plus tard, laissera proliférer en grappe sur les flancs des immeubles parisiens.

À première vue, toutes les étapes du design automobile sont là : études techniques (mécanique et moteur, aérodynamisme de la carrosserie), construction de prototypes, essais dynamiques, puis simulation, par le dessin, de l'usage du véhicule et de sa présence dans le paysage. Bublex, cependant, semble délibérément sauter celle qui, du point de vue de l'industrie, est à la lettre la plus décisive : l'étape du choix ultime, celle qui conduit le processus à son aboutissement -le produit fini. C'est dire que tout, ici, est délibérément déplacé vers l'amont et l'aval, vers le moment de production et le temps de l'usage, vers le processus... bref, vers ce qui, dans le champ du design, peut-être considéré comme le pendant du chantier.

Or, s'il est une phase du travail productif qui, par nature et par avance, n'existe qu'en vue de sa propre abolition, c'est bien le chantier. Tandis que la chaîne de montage survit à ses produits, répétant sa tâche sans autre limite que celle de sa résistance mécanique, le chantier est une organisation unique, évolutive et surtout provisoire, vouée par essence à la disparition. C'est un moment d'activité et non un dispositif technique, même s'il fait appel, pour fonctionner, à divers dispositifs qui méritent d'être observés de près. Bublex, par exemple, choisit d'isoler et d'examiner l'Algeco, qui l'intéresse à deux titres : tout d'abord comme le signe et la mémoire du chantier ; il est alors la métonymie d'un moment aussi vite oublié qu'il aura été long et difficile : "L'Algeco, dit-il, est considéré comme un mal nécessaire à la construction"⁷. Ensuite et parallèlement, l'Algeco l'intéresse aussi comme architecture : cet outil de construction mobile est lui-même une structure construite et, somme toute, habitable.

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

Chantier et mémoire

Comment s'attacher au moment de la production sans reprendre la vision traditionnelle, celle du chantier comme métaphore héroïque de l'effort humain ? Car il ne s'agit pas pour Bublex de perpétuer une mémoire épique du chantier, mais déjà de faire exister celui-ci comme moment dans la mémoire commune ; et ensuite de l'y faire insister, afin d'avoir quelque chance d'en évaluer l'importance et la singularité.

Pour ce faire, il étire et dilate le temps du chantier, jusqu'à ce qu'on en oublie le résultat et le but (le produit et la consommation) au profit de ce qu'eux-mêmes, habituellement, conspirent à faire oublier : tout est donc ici déplacé de l'aval (la consommation) vers l'amont, c'est-à-dire vers le projet (*Tentatives*) et le temps de la construction (*Projets en chantier*) qui, de plus en plus fréquemment et semble-t-il, de plus en plus consciemment, tendent à occuper le champ du travail artistique de Bublex.

Il est certes difficile, dans une logique marchande, de créer un produit sans penser aux bénéfiques escomptés en aval, comme il est difficile de faire de l'architecture sans prendre en compte en amont un programme pour ensuite le projeter, en aval, vers un usage. Bublex, lui, se poste délibérément à mi-chemin, suffisamment loin du début et de la fin, c'est-à-dire des causes et des résultats, pour qu'on oublie ces exigences : il fait en quelque sorte de l'architecture sans programme et des produits sans visées bénéficiaires. Il s'installe dans le moment du chantier, puis l'observe et l'explore. Et le fugace et le provisoire s'avèrent alors riches de faits et de possibles, c'est-à-dire éminemment habitable.

Activité et relation

Sans doute tout moment peut-il être dilaté jusqu'à ce que ses limites temporelles disparaissent à l'horizon ; ainsi l'homme de Pasternak restait-il allongé dans la plaine jusqu'à littéralement voir l'herbe pousser (et, comme le rappelle souvent Deleuze, l'herbe pousse justement par le milieu).

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

Mais le chantier, lui, à première vue, ne vaut précisément que par ses limites, c'est-à-dire par rapport à des attendus (le programme) et à des résultats (le produit). Il ne s'agit donc pas, pour Bublex, de la question de l'*Œuvre ouverte* (Umberto Eco) ou du *work in progress*, mais d'une tentative très caractérisée de donner corps et consistance au temps intermédiaire du processus de production, de l'activité productive.

Or, si le travail est censé produire des résultats, l'activité, elle, y compris l'activité artistique, produit au moins de la *relation*. Certains artistes s'en sont avisés, qui en ont fait leur sujet, leur objet et, pour tout dire, leur fiction. Et tout comme leurs prédécesseurs, beaucoup d'entre eux s'y trouvent déjà piégés : je te donne, tu me rends, nous échangeons, dans une acception généreuse, molle et petite bourgeoise, bref, "conviviale", de la relation. Ce qu'on appelle aujourd'hui "esthétique relationnelle" donne à ces concepts anthropologiques et philosophiques majeurs que sont la relation et, partant, la transgression et le don, un *sens faible* -comme on parle de *pensée faible*-, qui ferait rire Marcel Mauss, Georges Bataille ou Félix Guattari. Il repose au pire sur un simple investissement par la relation des lieux voués à l'art, au mieux sur une transcription esthétique littérale du concept : une esthétique de la convivialité, qui plus est entièrement fictionnelle.

Le chantier comme utopie

Peut-être est-ce tout simplement aller trop vite, que de prendre directement la relation pour cible : on continue ainsi de sauter par-dessus l'activité elle-même, alors qu'il faudrait la prendre à la source, c'est-à-dire dans le moment où elle s'exerce. C'est là que le choix du chantier prend toute sa valeur. Par étymologie et par tradition, le chantier est une structure sur laquelle on peut poser ou empiler : une cale qui soutient ce sur quoi on travaille (par exemple un bateau), un lieu de stockage (tonneaux, bouteilles, planches, etc.). La notion de chantier rejoint celle d'échafaudage, avec toutes les harmoniques que fait résonner le mot : empilement précaire, outil provisoire démonté après usage, mais aussi la notion de projet (échafauder des plans).

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

Le travail de Bublex s'appuie explicitement et avec constance sur un certain nombre de références architecturales de ce siècle : le programme des *Case Study Houses*, en Californie une tentative opiniâtre, magnifique mais avortée, d'adapter à la maison individuelle les techniques de la grande industrie-, l'*Unité d'habitation* de Le Corbusier, ou divers projets du groupe britannique Archigram.

Si on les considère sous l'angle inhabituel du chantier, tout se passe comme si elles étaient mues par une intuition pénétrante, bien que souterraine et jamais explicite : elles semblent toutes avoir pris conscience de cette étrange dérive langagière qui conduit le mot *chantier* d'un usage à l'autre -d'une structure d'attente ou d'entrepôt vers la désignation du moment de fabrication qui précisément nécessite, le plus souvent de manière provisoire, l'installation d'une telle structure. On voit donc se tresser les notions d'attente et de dépôt, d'une part, de processus et d'activité d'autre part, le trait commun étant l'éphémère, le précaire, le provisoire. Toutes ces recherches sont donc, à proprement parler, des *chantiers* : structures en attente d'occupation (le système *casier à bouteille* de l'*Unité d'habitation* ou le viaduc d'Alger, de Le Corbusier, les assemblages et les branchement évolutifs d'Archigram), réflexions sur la mise en œuvre et le montage rapide d'éléments standards (les *Case Study Houses* et les implicites culturels et sociaux qui les sous-tendent), etc.

Bublex pointe clairement l'insistance de ses références sur la structure, la souplesse, la polyvalence des systèmes modulaires, la rapidité de construction...

Au point qu'une première question surgit, très générale : les recherches du siècle en matière d'architecture expérimentale et prospective, qui toutes, avec une composante utopique plus ou moins revendiquée, se penchent sur les notions de structure et de flexibilité, de réseau et d'évolutivité, de sédentarité et de nomadisme, ces recherches qui semblent obsédées par les processus de fabrication ne sont-elles pas, chacune à sa manière, autant d'explorations de la notion de chantier ? N'expriment-elles pas le désir de rabattre l'architecture sur le chantier, le produit sur la production, le bâtiment fini sur le processus constructif ? Ne sont-elles pas toutes, au fond, des visions du chantier comme nouvelle utopie ?

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

Ainsi, par exemple, les membres d'Archigram voyaient-ils, dans l'idée de mouvement ou de processus, le palliatif aux risques de blocage et de sclérose qui guettaient les utopies classiques. Mais l'enthousiasme consumériste de l'époque leur faisait oublier la part essentielle du chantier -la production-, pour en retrouver directement, comme s'ils étaient mus inconsciemment par un étrange intégrisme langagier, la stricte origine étymologique : structures en attente de cellules, réseaux, échafaudages, bref, le chantier comme forme. Or, toute utopie architecturale formalisée et dessinée, fut-elle basée sur le mouvement, l'éphémère et le transitoire, cherche par nature à se perpétuer ; dès lors, le mouvement n'est pour l'utopie qu'une ruse ultime pour persévérer dans son être. Il fixe la marge du changement acceptable, celui qui ne menace pas les fondements du système.

En terre d'utopie les roseaux, plus flexibles, ont simplement remplacés les chênes ; mais il s'agit toujours d'un paysage idéal et, qui plus est, toujours plus technique et plus aseptisé. C'est que les utopies sont, par nature, particulièrement exposées au paradoxe de la servitude volontaire : elles s'enferment dans un système tout en croyant lutter pour leur liberté.

Flâner, glaner.

Bublex, lui, traite les utopies de manière pratique ; et d'abord, comme il fait pour tout, il y circule.

"Circuler, regarder, penser", c'est au fond la définition du flâneur, au sens fort que lui donnait Walter Benjamin. À quoi il faudrait ajouter, pour caractériser Bublex de plus près, une autre figure, sur laquelle Agnès Varda a récemment apporté un éclairage décisif, celle du glaneur. Dans son film ⁸, le glanage est à la fois une métaphore de l'existence et une manière concrète de subsister ; et Varda nous remet en mémoire, à l'heure où son urgence et son utilité s'imposent, ce droit vénérable et oublié dont le simple rappel devrait nous forcer à préciser la définition, si floue, de la notion d'espace public : "le droit de glanage".

Pour un artiste comme Bublex, la subsistance passe par l'appropriation libre

⁸ il s'agit du dernier film d'Agnès Varda : "Les Glaneurs et la glaneuse", 2000

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

des concepts, fussent-ils les plus figés et les plus systématiques, comme ceux des utopies. Et ce n'est pas le moindre des plaisirs que l'on peut prendre à son travail, que de voir la nonchalance avec laquelle il fait librement son marché parmi des pensées aussi normatives qu'elles se voulaient libertaires. Puis de le voir faire sa cuisine, c'est-à-dire mélanger les concepts qu'il a glanés à ses expériences personnelles et à des fragments du réel.

Réel et utopie

Ainsi le travail de Bublex peut-il articuler, dans une coexistence tranquille et non conflictuelle, le réel et l'utopique, pour fabriquer, comme disait Musil dans l'*Homme sans qualités* : "une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelle". De fait, ses Algeco ou ses logements provisoires (*Unités Mobiles d'Habitation*) ne se fixent pas, comme les cellules d'Archigram, sur une structure *ad hoc* mais sur la ville existante, ou bien dans le paysage : sur tel pont, en travers de telle rue,... Tous ces lieux sont précisément situés : ils ne fabriquent pas un nouveau paysage sans offrir en même temps des perspectives inédites sur le paysage actuel. Il s'agit bien là de transformation, ce qui est tout le contraire de l'idée de *tabula rasa*.

D'où l'importance de ces conceptions quant à une version de l'utopie qu'on nous assène aujourd'hui, en particulier chez certains architectes qui viennent après Rem Koolhaas, et transforment en efficacité communicationnelle tout ce que sa réflexion possédait de richesse conceptuelle : il s'agirait pour eux de prendre le réel comme utopie, c'est-à-dire d'intensifier tout simplement *ce qui est*. Mais qu'est-ce qui est, quels sont les critères de définition ? Toute décision en la matière ne peut être qu'un acte de foi ou d'autorité, une première manière de figer ce qu'on prétend embrasser dans toute sa richesse. La deuxième étape est à la fois bien plus bête, plus triste, et contre-productive : elle consiste pour eux -sur cette base théorique aussi faible que son outreucidance philosophique est considérable- , à faire des projets, puis à les construire en dur. Étranges alchimistes qui changent délibérément l'or en plomb, le

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

chatoisement du réel en utopie figée. car le réel n'est jamais sûr. Nos visions ne sont que des fictions, encore nous faut-il les assumer comme telles. Les utopies classiques le savaient, elles qui avaient inventé l'utopie comme genre littéraire. Les utopies modernes, déjà -et particulièrement les utopies technicistes et planificatrices (Tony Garnier, Franck Lloyd Wright, Le Corbusier, Archigram)-, celles dont Bublex pille tranquillement les concepts, se donnaient des fins plus pratiques et directement opératoires, en prétendant aligner le monde sur la fiction. Un nouveau pas est aujourd'hui franchi, sous l'impulsion des architectes hollandais. Car l'idée d'ériger ainsi le réel en utopie -c'est-à-dire en *hors-lieu* modèle et exemplaire- est un comble d'inanité qui pourrait faire rire, si ça n'était aussi un comble d'irresponsabilité politique. D'autant qu'on voit distinctement la lueur de cette brillante idée cheminer comme traînée de poudre parmi les confrères, et remonter à toute vitesse vers le baril. Toute tautologie, pourtant, fut-elle aussi grossière et dénuée d'intérêt que celle-ci (le réel dûment figé, puis agréé et, enfin, pris comme modèle et "intensifié", tout cela au nom du réel lui-même), peut devenir intéressante à deux conditions : si l'on s'attache à en faire apparaître les contradictions théoriques -voire les absurdités-, dans la visée dialectique d'un dépassement possible ; mais surtout si l'on arrive à montrer qu'on peut aussi s'en servir de manière pratique, ce qui a pour effet de déconstruire la machine avant qu'elle n'éclate d'elle-même et pour de bon. C'est précisément ce que fait Bublex, remettant ainsi, comme Musil, l'utopie à la place qu'une pensée démiurgique lui avait quittée : si l'on ne peut ériger le réel en utopie, c'est parce que l'utopie est une partie du réel, un des processus opératoires qui nous sont offerts pour penser le monde et le transformer. Si donc, en tant que fiction, l'utopie est un genre par nature extrêmement normatif, elle n'est, une fois remise sur le chantier, qu'un outil de travail et de pensée comme un autre.

Aussi peut-on dire que Bublex retourne les utopies contre elles-mêmes, bien plus qu'il ne les prolonge. Il se contente pour cela de les replacer sur le chantier, c'est-à-dire de les *remettre au travail*.

La place de l'artiste ?

Dans sa fameuse conférence de 1934, "*L'auteur comme producteur*", Benjamin disait ceci : "la critique matérialiste se demandait habituellement quelle était la position de cette œuvre à l'égard des rapports de production dans la société de l'époque. C'est une question importante. Mais aussi très difficile. [...] Je voudrais donc vous proposer une question plus immédiate [...], plus modeste [...]. Avant de me demander quelle est la position d'une œuvre littéraire à l'égard des rapports de production de l'époque ? Je voudrais demander : quelle est sa place *dans* ces mêmes rapports ? Cette question vise directement la fonction qui revient à l'œuvre au sein des rapports de production littéraires d'une époque. Autrement dit, elle vise directement la *technique* littéraire des œuvres ⁹". On peut alors, à présent, reposer avec Benjamin la question de la place, que Bourriaud posait mal, ou trop vite. Dans le cas présent, bien sûr, le littéraire est un champ trop restreint même si, sur le plan de la technique et s'appliquant à Bublex, le mot garde sa pertinence, puisque c'est par-là qu'il s'approche au plus près d'une idée littéraire -et non pas théâtrale-, de la fiction.

La place de Bublex, on l'a vu, est une place mouvante : celle du flâneur-glâneur, qui considère, parcourt et pratique indifféremment le réel et l'utopie. Mais le critique-spectateur, (comme l'auteur producteur, c'est tout un) n'est jamais seul face à l'œuvre pour qualifier celle-ci : son jugement rassemble toutes sortes de données, à commencer par celles de l'œuvre elle-même. En ce sens, celui qui regarde est aussi producteur. La question de la place n'est plus alors celle de l'auteur, mais celle de tout un chacun. Cette question du "tous producteurs" a largement occupé le travail des artistes, pour le meilleur et pour le pire (de Beuys, de Broodthaers ou d'une haute figure du "*fictionnalisme*" comme celle de Philippe Thomas à l'idée fade "*d'esthétique relationnelle*"). Mais il s'agit, dans tous les cas, d'une manière auto-réflexive de poser la question : quelle est ma place *en tant que* (artiste, architecte, etc.). On a remplacé la question de la place par celle du rôle. Cela suppose de voir le monde comme un *théâtre*. Le pop art le voyait comme un *spectacle*. Bublex,

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

lui, le voit comme un *chantier*.

C'est précisément la justesse politique de son travail que de réconcilier, fût-ce sur un mode ludique, la ville-spectacle et la ville-chantier. À cet égard, le plus exemplaire est encore à venir : il s'agit du projet de manège qui sera situé place Henri Fresnay, à Paris, à l'entrée de la gare de Lyon. On retrouve là l'esprit de *One Week* (1920), l'extraordinaire film de Buster Keaton qui décrit la construction et l'habitation d'une maison sur catalogue. Sa forme est celle d'un pavillon de banlieue standard, livré en *kit* sous forme d'une petite caisse munie d'un mode d'emploi sommaire, par un camion qui repart aussitôt : la triple union -enfin consommée dans le domaine de l'habitation-, de l'industrie, de l'architecture et de la distribution commerciale. Bref, la maison comme objet de *design*, ou encore l'aboutissement de cette quête du logement de masse qui a tant obsédé l'avant-garde architecturale à laquelle s'intéresse Bublex. Dans *One week*, comme dans le travail à la chaîne, mais aussi comme chez Bublex, le moment de la production occupe tout le film ; le chantier dure, laissant à la gestuelle violemment comique du corps burlesque le temps de se déployer ; c'est un corps aliéné, comme il l'est dans le travail en série, désormais dépourvu de toute prise et de toute maîtrise sur les choses, à commencer par l'archétype du familial -la maison elle-même-, devenue, à la lettre, inhabitable. Mais là où chez Keaton la maison -sous l'action des forces naturelles (la tempête)- devenait toupie et expulsait violemment ses habitants, la maison/chaîne de montage/manège de Bublex est un objet ludique, placé dans l'espace urbain et géré par l'autorité municipale qui a passé commande. Par la ronde qui l'emporte et le mouvement qui agite les objets et les meubles, elle tient à la fois du manège et de la chaîne de montage en folie. Jeu, labeur et travail domestique s'identifient dans cette *machine à habiter* (Le Corbusier) qui est aussi machine à consommer. On habite un simulacre, on est secoué pour rire, le foyer est un jeu et la ville de même : une vision juste des rapports de l'espace public et de l'espace domestique dans la société du spectacle.

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

Habiter, c'est produire, ou le monde comme chantier

Mes chantiers, dit Bublex à propos de certains de ses travaux, "sont absolument conformes au réel, rien ne les différencie des vrais chantiers, sauf que les miens ne servent à l'élaboration d'aucun bâtiment. C'est juste une façon de pointer le monde autour de nous. Un chantier est un révélateur de présent, le signe que les choses changent, que rien ne sera plus jamais comme avant. On voit souvent des gens regarder très longtemps, un peu fixement, les travaux d'aménagement qui se font en ville : le chantier, c'est la blessure du présent, l'idée d'un monde en transformation"¹⁰.

Ce qui intéresse Bublex, on le voit, n'est certes pas le chantier comme utopie, mais le monde comme chantier. Et sa façon d'étirer, pour pouvoir l'étudier, ce moment par nature provisoire et périssable, n'est pas, déguisée sous l'alibi du mouvement, une manière de chercher l'éternité. C'est même tout le contraire, et cela pour deux raisons.

D'une part, c'est une façon de soumettre au régime du chantier tout ce qu'il y aurait de fixe dans le paysage, c'est-à-dire de le faire passer, comme le reste, dans la grande transformation. Les choses changent sans que l'on sache où elles vont, et les chantiers fictifs de Bublex sont une façon de décrire le paysage comme un processus en évolution.

D'autre part, parce que s'installer durablement dans le chantier, c'est s'installer à demeure dans l'activité productive : habiter, c'est produire. Ce qui compte, alors, et que le travail de Bublex nous semble mettre en avant de manière décisive par l'importance qu'il accorde au chantier, ça n'est plus la place de Bublex dans l'art, encore moins celle de l'art ou de l'artiste dans la société -qu'il fût avec plus ou moins de dignité chamane (Beuys), commerçant (Warhol) ou, pour le pire, fabricant de relations publiques et professionnel de la convivialité-, mais notre place, à nous, dans le paysage. Non pas en tant qu'artiste, architecte, ou tout autre spécialiste de la vision en surplomb, mais en tant que nous le fabriquons tous, à la fois comme auteurs et comme producteurs. Et ça n'est pas un problème abstrait, mais pratique, puisque comme le disait Benjamin, il y va de notre *technique* : le monde est un chantier, et nous

Luc Baboulet

UNE SEMAINE

en sommes à la fois les *designers* et les manœuvres.

C'est donc un problème de pratique politique que pose Bublex : quelle doivent être nos modalités d'intervention sur le chantier, quelle est notre capacité de création, de destruction, bref, de transformation du monde et du paysage ?