

Tercerunquinto et la chute du monument public traditionnel

Nuria Carton de Grammont

Numéro 108, printemps 2011

Agir : pratiques et processus

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63943ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carton de Grammont, N. (2011). Tercerunquinto et la chute du monument public traditionnel. *Inter*, (108), 24–25.

À l'extérieur de la ville de Monterrey, au nord du Mexique, dans ce qui paraît être un désert inhabité, fut construit une plateforme de ciment au milieu d'un terrain aux apparences misérables, parsemé de débris et d'ordures. Autour de la planche blanchâtre en béton armé, on aperçoit de hautes herbes sèches, des arbustes et quelques cactus. D'un côté, une clôture en bois ; de l'autre, un grillage soutenu par un poteau d'où pendent quelques câbles. Au loin, un paysage parsemé d'arbres ; au fond, les imposantes montagnes de la « Sierra madre oriental », couronnées par un ciel nuageux.

Cette pièce est l'œuvre du collectif mexicain Tercerunquinto, formé par Rolando Flores, Gabriel Cázares et Julio Castro. Préoccupés par le rapport entre l'architecture, la sculpture, l'urbanisme et l'espace public, leur objectif est de développer des projets sur les rapports entre les espaces publics et privés, la topologie et la nature, l'architecture et l'urbanisme. Avec *Public Sculpture on the Outskirts of Monterrey* (2003), ils voulaient justement provoquer un débat sur la notion d'espace public. Ainsi, ils ont exploré les alentours de la ville de Monterrey, la troisième en ordre d'importance du Mexique, dont la zone métropolitaine compte 3,8 millions d'habitants¹ et dont les périphéries sont envahies par des populations pauvres vivant dans des bidonvilles, phénomène propre à toutes les grandes villes des pays sous-développés. Intéressés par les différentes formes d'appropriation illégale du territoire, ils ont trouvé un emplacement où des sans-abris avaient construit des taudis avec des matériaux précaires et des résidus de la ville.

TERCERUNQUINTO ET LA CHUTE DU MONUMENT PUBLIC TRADITIONNEL

PAR NURIA CARTON DE GRAMMONT



En ce lieu, ils décidèrent de bâtir une plateforme rectangulaire de 50 m², dont la moitié se situait sur la parcelle envahie précédemment par une famille et l'autre moitié, sur un terrain que personne ne réclamait encore. L'idée derrière cette intervention était de construire une plateforme pour la communauté où l'on pourrait réaliser des activités diverses. La petite place improvisée devint rapidement un endroit de réunion. Les gens commencèrent donc à utiliser la pièce comme un forum, une place publique, pour organiser des fêtes, distribuer des médicaments, faire des réunions politiques ou religieuses, des tournois sportifs, toutes sortes d'activités qui ont défini et donné peu à peu une identité à ce nouveau lieu.



Collectif Tercerunquinto,
*Public Sculpture on the
Outskirts of Monterrey*,
2003-2006. Photos : Collectif
Tercerunquinto.



Leur « sculpture publique » devint un endroit ouvert pour cette communauté marginale, obligée de vivre à l'extérieur de la ville dans des conditions instables et quelquefois insalubres, étant donné le manque d'eau courante et d'égouts. Un territoire abandonné, sans design, planification ni gestion d'urbanisation de la part de la municipalité, donc une localité non cartographiée et non historicisée, qui s'agrandit, délaissée, au milieu du désert, en construisant ses propres références à l'espace. Les questions que soulève cette pièce sont les suivantes : que se passe-t-il si l'on construit une sculpture publique en plein milieu de la campagne, dans un endroit extérieur au design urbain ? Une sculpture située dans un habitat retiré entre l'indigence et la nature encore aride ? Une sculpture qui n'est qu'un relief sans image gravée, sans plaque commémorative, sans personne ni événement précis à commémorer, sans nom, date ni auteur affichés ? Peut-on considérer cette place comme un monument public ? Ne serait-ce pas une profanation de la notion même de monument public ?

Public Sculpture on the Outskirts of Monterrey (2003) du collectif Tercerunquinto met sur la table non seulement les questions sur ce qu'est l'espace public, les facteurs qui le font exister, ceux qui le crée et comment, mais cet exemple exprime aussi la chute du monument public traditionnel, car les paramètres du monument classique conçu comme une entité physique prédestinée à décorer l'espace urbain ne sont plus effectifs. Comment appliquer l'image poétique décrite par l'historien de l'art Rodrigo Gutiérrez Viñuales sur le monument commémoratif comme « une chronique écrite en pierre »² à travers les rues, avenues, places et quartiers, dans un lieu désertique sans organisation, signalisation ni attribution classificatoires quelconques ? L'idée du monument public comme structure stable, transcendante, qui imprime un sens essentialiste et universel, est remise en cause, comme nous le fait voir Rosalyn Deutsche dans le cadre de son analyse sur l'œuvre *The Homeless Projection* de Krzysztof Wodiczko³. La « conciliation des contradictions sociales » que cherchaient à imposer les monuments néoclassiques par l'illusion de l'ordre et de la beauté décorative, ou bien l'émancipation des valeurs sociales que l'art moderne voulait consolider à travers sa mission civilisatrice⁴ sont ici inexistantes. De cette manière, le débat ne s'engage plus seulement sur des appréciations esthétiques ou morales. Ce que nous montre l'intervention du collectif mexicain est qu'actuellement la discussion se penche plutôt sur la définition du monument public en tant que tel.

Pourquoi les artistes semblent-ils vouloir défier constamment la nature du monument public dans l'actualité ? Il me semble que cet affrontement représente avant tout un acte de résistance, une révolte contre la stabilité des formes, mais aussi un acte de déconstruction symbolique sur ce que celui-ci représente : une structure inaltérable qu'impose un faux sentiment de permanence, ce qui avait poussé également Mumford à le tuer solennellement dans son texte. Cependant, je trouve d'autres raisons liées à ce geste de défiance, plutôt centrées sur une recherche d'adaptation aux nouveaux besoins du territoire urbain. Dans ce contexte, il est pertinent de se demander : est-ce que le monument traditionnel peut continuer à être efficace dans des territoires aussi fluctuants qu'hétérogènes ? Peut-il continuer à perpétuer une vision harmonieuse de la planification et de

la réalité urbaines ? Je réfléchis à ces questionnements en termes globaux, bien que dans certaines localités comme la ville de Mexico ces déplacements semblent bien plus évidents. Actuellement, la mutabilité du territoire urbain partout dans le monde a des effets indéniables, les changements d'usage étant continuellement replacés dans des circonstances sociales différentes.

Les formes radicales du monument postmoderne sont donc une réponse aux transformations urbaines que nous sommes en train de vivre et qui poussent à la recherche de nouveaux paramètres identitaires du territoire, comme dans le cadre de la pièce du collectif Tercerunquinto *Public Sculpture on the Outskirts of Monterrey*. Pour les gens de cette communauté, la sculpture devint un espace public où ils purent célébrer et organiser toutes sortes d'actes en rassemblant la population dispersée d'un habitat aride. En ce sens, nous pouvons revenir à la question de Nelson Goodman : quand y a-t-il de l'art ? Pour ce cas concret, il y en a dans la mesure où cette sculpture sans image gravée, sans plaque commémorative, sans personne ni événement précis à commémorer, sans nom, sans date ni auteur affichés, accorde un sens identitaire à ce village perdu au milieu du désert. ■



Notes

- 1 La première étant bien évidemment Mexico et la deuxième, Guadalajara.
- 2 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Cátedra, 2004.
- 3 Cf. Rosalyn Deutsche, « Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban "Revitalization" », *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, 1996, p. 3-48.
- 4 Cf. *ibid.*, p. 23 et 24.