

Architecture parasitaire **Intervention urbaine à Mexico**

Nuria Carton de Grammont

Numéro 108, printemps 2011

Agir : pratiques et processus

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63944ac>

[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). Architecture parasitaire : intervention urbaine à Mexico. *Inter*, (108), 26–27.



ARCHITECTURE PARASITAIRE

INTERVENTION URBAINE À MEXICO

PAR NURIA CARTON DE GRAMMONT

Les citadins qui transitaient durant l'automne 2004 sur l'avenue Revolución, une des artères les plus affluentes au sud de la ville de Mexico, furent témoins d'un phénomène inhabituel qui eut des répercussions dans le paysage de ce quartier bourgeois de la capitale¹. Une imposante structure de carton ondulé, de bois et de poutres en acier demeurait suspendue de la façade d'un bâtiment, à plus de neuf mètres d'altitude et à seulement quelques pas du flux continu de véhicules et du passage des piétons. Cette énorme protubérance aux écailles arrondies adhérait, telle une ventouse, à la superficie lisse et compacte d'un édifice en béton armé de style brutaliste. Il s'agissait de l'installation *Paracaïdista av. Revolución 1608bis* de l'artiste mexicain Héctor Zamora, réalisée en 2004, sur la paroi du Musée d'art contemporain Carrillo Gil. L'armature ressemblait à une colonie de patelles – ce mollusque comestible dont la coquille se fixe aux rochers – s'étalant de la façade principale à la latérale, dominant ainsi le frontispice du musée. Les passants fixaient du regard cette bernicle monstre aux formes rugueuses qui pendait en équilibre gravitationnel au-dessus d'une marée urbaine qui ne cessait de bouger.

L'installation de Zamora s'appropriait la stratégie des « parachutistes » qui, dans la culture populaire, s'avèrent être ceux n'ayant pas les moyens de se loger dans la ville, *atterrissant* illégalement sur des terrains privés ou réservés et construisant des architectures hasardeuses, plutôt instables, avec des matériaux improvisés, recyclés ou trouvés, donnant aux rues labyrinthiques l'aspect d'un chantier permanent. Au cours du XX^e siècle, cette population s'est vertigineusement répandue dans la ville de Mexico, la

transformant par la création de quartiers populaires qui se sont progressivement adhérisés à la capitale, une des mégapoles les plus peuplées de la planète avec actuellement 20 millions d'habitants. Situées en périphérie de la ville, ces « cités perdues », ainsi nommées dans la langue populaire, se sont urbanisées sans planification claire ni dirigée du gouvernement, improvisant de nouvelles demeures sur des terrains déjà aux prises avec les problèmes élémentaires d'un processus d'urbanisation non contrôlé. Sur les murs massifs, aux lignes symétriques et dépourvues d'ornements du Musée Carrillo Gil, Zamora fixa sa structure éphémère comme un parachutiste envahissant un terrain vague.

Pendant les trois mois de l'exposition², Zamora vivra dans l'habitable de 70 m², invitant le public à monter par les escaliers extérieurs construits dans un échafaudage en bois pour accéder à l'intérieur du cocon géant et parcourir les habitations. L'espace comportait : une chambre aménagée avec un matelas au sol et une penderie ; une cuisine composée d'un ensemble de tables et de chaises, d'un fourneau, d'un mini-réfrigérateur et d'un évier ; une salle de bain avec lavabo, toilette et douche ; une petite terrasse aménagée avec des cactus et des plantes cultivés dans de vieilles cannettes et boîtes de conserve. Pour quelques-uns, l'œuvre de Zamora était un vif commentaire sur les disparités de la planification urbaine de la capitale incitant à réfléchir sur les corrélations sociales qui déterminent l'usage de l'espace urbain. Mais pour d'autres, hausser ce projet au rang de l'art fut un geste provocateur qui violait la hiérarchie sous-entendue de l'espace urbain. L'image d'un bidonville au cœur de la capitale trans-

gressait les limites tacites d'un territoire urbain défini par le pouvoir et mettait en contradiction les règles spatiales d'une société habituée à respecter les écarts de classes sociales. En délocalisant une image associée aux périmètres marginaux de la capitale et en la transposant dans un contexte urbain plus contrôlé, l'habitaclé de Zamora venait corrompre l'ordonnance territoriale implicite du territoire. On retrouvait donc l'image d'un territoire fracturé par des circuits socioéconomiques, qui se traversaient mais ne se mélangeaient pas, de même que le visage d'une capitale amnésique qui n'avait pas fini d'assimiler ces nouveaux arrivants en les omettant de la régularisation spatiale et du discours identitaire du territoire. La présence de ce corps étranger invoquait une image du sous-développement qui provoquait un effet de dépaysement sur le décor de classe moyenne du quartier, occasionnant ainsi une fracture dans la continuité discursive de l'espace.

Durant les trois mois de l'exposition, Zamora surviva dans la structure en dérochant les services de base d'eau, d'égouts et d'électricité au musée, tel un organisme parasite qui vit aux dépens de son hôte. En s'accrochant à la paroi du musée, l'habitaclé nous renvoyait à l'espace de l'informalité, tandis que le Musée Carrillo Gil représentait l'urbanisme légalement aménagé. Ce rapport symbiotique reproduisait la corrélation existant entre la ville administrée « juridiquement » et les quartiers marginaux qui sont délaissés par le gouvernement. Ainsi, l'habitaclé incarnait le symptôme de l'éviction de ceux qui n'ont pas été annexés au système et qui finissent par s'attacher à lui illégalement comme un *para-site*, ce « lieu à côté » qui survit selon ses propres règles et ordonnances.

L'adverbe multiplicatif *bis* qui complète le titre de l'œuvre (*Paracaidista av. Revolución 1608bis*) souligne l'état d'indéfinition de la réalité informelle qui demeure perpétuellement dans un « entre-deux » juridique. Mais cette infime particule évoque également un discours spatial qui permet de penser le territoire sous une distribution différente, remplaçant celle du « centre » et de la « périphérie », imposée par la géographie moderne. Le *bis* matérialise l'existence de cette vaste masse urbaine qui s'étale au-delà des limites imposées et que remet en question, en débordant le cadrage traditionnel du plan urbanistique moderne, la notion cartésienne des frontières territoriales comme des découpages spatiaux précisément délimités. Le rapport classique ville/campagne, centre/périphérie, auparavant effectif pour expliquer la corrélation sur le territoire moderne, se voit déplacé par cette ville en expansion qui évolue anarchiquement et ne cesse d'effacer les frontières de la contention territoriale. Cela marque la transition d'un système historiquement centralisé sur la capitale vers la formation d'une conurbation régionale qui gravite autour de celle-ci en se dispersant de plus en plus en de vastes espaces périurbains, ni plus totalement ruraux, ni entièrement urbains³. Officiellement employé dans la nomenclature urbaine pour indiquer que le même numéro est utilisé une seconde fois, le *bis* est un dédoublement d'adresse qui permet de distinguer deux instances différentes possédant une identité partagée. En ce sens, l'installation de Zamora met en évidence le dédoublement de l'identité moderne mexicaine qui, d'une part, est basée sur l'image de la métropole du progrès et, de l'autre, sur un aménagement informel se situant dans un « entre-deux » urbain.

Face à la simplicité structurelle et à l'ascétisme ornemental du Musée Carrillo Gil qui rappellent la vision fonctionnaliste de

l'urbanisme moderne se démarque cette autre façade bâtie avec les morceaux recyclés d'une histoire collée d'oublis et de souvenirs. Ainsi, Zamora nous livre l'ensemble du portait de la modernité mexicaine qui se dessine à travers le dialogue entre le bâtiment muséal et le *patchwork* en carton ondulé qui forme son habitaclé parasite.

L'installation de Zamora rend compte de l'effondrement d'un idéal urbain auparavant fonctionnel qui, en s'écartant des transformations de la réalité sociale, a perdu ses repères pour expliquer les conjonctures du débordement urbain. En déplaçant une image associée aux démarcations périphériques dans un contexte centralisé de la capitale, celle-ci disloque la dichotomie spatiale qui a longtemps hanté l'espace moderne et introduit sur le plan topographique la discontinuité spatiale du *bis*. Que ce soit un geste défiant ou un acte scandaleux, l'installation de Zamora nous incite à repenser les codes de représentation de l'espace urbain. La présence d'un parachutiste stationné dans un lieu inhabituel de la ville expose les métamorphoses d'un territoire qui est en train de changer les codes de sa représentation et qui met en évidence la recherche de nouveaux paradigmes esthétiques pour comprendre les enjeux de l'espace urbain de la ville de Mexico. Loin d'être un *kit-of-parts* sublimant le génie technologique de l'infrastructure en surélévation, l'intervention de Zamora propose donc un autre processus de fabrication de la ville qui met sur la carte l'aménagement informel mis à l'écart par une rhétorique de l'ordonnance sociospatiale qui l'a longtemps exclu de la représentation territoriale. ■



Héctor Zamora, *Paracaidista av. Revolución 1608bis*, 2004.
Photos : Fernando Medellín.



Notes

- 1 Au sud de la ville de Mexico, le quartier de San Angel, dans lequel se situe le Musée d'art contemporain Carrillo Gil, s'est développé durant les années cinquante grâce à une population aisée qui cherchait de nouveaux espaces près de la ville mais plus campagnards. Actuellement, durant les fins de semaine, San Angel reçoit des touristes qui viennent visiter ses terrasses néocoloniales, ses ruelles en pierre et son populaire marché d'art et d'artisanat.
- 2 L'exposition du Musée d'art contemporain Carrillo Gil sera ouverte au public du 28 août au 28 novembre 2004.
- 3 La dissipation de la ville est le résultat du déficit gouvernemental en matière de planification territoriale, provoquant l'empire du laissez-faire qui s'impose aujourd'hui dans l'aménagement de la capitale (cf. Gustavo Garza, *La urbanización de Mexico en el siglo XX*, 2005, p. 144).

Nuria Carton de Grammont a obtenu son baccalauréat en histoire à l'Université nationale autonome du Mexique. Elle est arrivée en 2006 à Montréal pour entreprendre sa maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal. Actuellement, elle prépare sa thèse de doctorat sur la représentation du territoire urbain dans l'art contemporain mexicain à l'Université Concordia. Sa recherche entrecroise diverses disciplines : l'histoire de l'art, la géographie, l'urbanisme et l'architecture.