



Espace urbain, art et utopie. Une approche critique de la dimension utopique dans l'artiation des espaces urbains de la ville

Anna Juan Cantavella

► To cite this version:

Anna Juan Cantavella. Espace urbain, art et utopie. Une approche critique de la dimension utopique dans l'artiation des espaces urbains de la ville. Sciences de l'Homme et Société. Université Pierre Mendès-France - Grenoble II; Université de Barcelone, 2009. Français. NNT : 2009GRE29026 . tel-00443791

HAL Id: tel-00443791

<https://theses.hal.science/tel-00443791>

Submitted on 4 Jan 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PIERRE MENDÈS FRANCE
École doctorale 454 « Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire »
CRESSON UMR 1563 « Ambiances architecturales et Urbaines »
Institut Urbanisme de Grenoble / École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Departament d'Història D'Amèrica i Àfrica i d'Antropologia social i cultural
Facultat de Geografia i Història

Thèse présentée, et soutenue publiquement le 27 octobre 2009
Par

Anna JUAN CANTAVELLA

Pour l'obtention du :
Doctorat de l'Université Pierre Mendès France « Urbanisme - mention Architecture »
Doctorat de l'Université de Barcelone « Anthropologie sociale et culturelle »

Espace urbain, art et utopie

Une approche critique de la dimension utopique dans
l'artiation des espaces urbains de la ville.

Membres du jury :

Samuel BORDREUIL (rapporteur)	Directeur de recherche au CNRS. Directeur du Laboratoire Méditerranéen de Sociologie d'Aix-en-Provence
Pedro José GARCÍA SANCHEZ (rapporteur)	Maître de conférences, Paris X. Membre de l'EHESS
Michel RAUTENBERG :	Professeur à l'Université Jean Monnet. St ETIENNE. Directeur du CRESAL
Françoise CHOAY :	Professeur Emérite. Université de Marne-la-Vallée. Institut d'Urbanisme

Dirigée par :

Jean-François AUGOYARD :	Directeur de Recherche au CNRS cresson, UMR 1563
Manuel DELGADO :	Professeur de l'Université de Barcelone Directeur du groupe de recherche « Espais urbans » de l'Université de Barcelone et de l'Institut Català d'Antropologia

Le sous-titré le plus approprié pour cette thèse serait :

Une ethnographie d'une ville-musée sicilienne

Les difficultés administratives pour le changer on fait que j'aie du laisser l'antérieur, que l'on avait pensée avant d'écrire la thèse et que je ne trouve pas si approprié :

Une approche critique de la dimension utopique dans l'artiation des espaces urbains de la ville.

J'ai voulu le spécifier parce que je sens que mon travail est plus proche à un travail d'ethnographie et parce que le mot artiation, finalement, ne sort pas dans la thèse.

Résumé

Espace urbain, art et utopie.

Une approche critique de la dimension utopique dans l'artiation des espaces urbains de la ville

Notre recherche s'organise autour des concepts **d'art, d'espace urbain et d'utopie**. L'accent sera mis sur le **décalage** existant entre **l'espace conçu** par les concepteurs des espaces urbains de la ville et **l'espace pratiqué**, pensé ou relaté par les passants.

Ce que l'on veut analyser plus précisément c'est ce que devient, à l'usage, une ville pensée en termes d'utopie et quels sont les avatars de la fonction de l'art fortement présente dans la conception. Dans ce sens, notre première question s'interroge sur les **relations** existantes entre **l'art et l'espace urbain** où l'œuvre se situe. Cette question sous-entend deux axes principaux à explorer : celui qui questionne **l'intention des concepteurs** de ces espaces artialisés et celui qui s'intéresse aux **pratiques de l'espace** urbain et à la perception des œuvres d'art disposées à travers le tissu urbain.

Pour nous mettre en œuvre cette problématique, tout en partant de **l'ethnographie** comme cadre méthodologique, nous avons décidé de nous concentrer sur une **ville concrète**, conçue et construite d'une façon assez particulière : **Gibellina** en Sicile (proche de Trapani). Détruite en 1968 par un tremblement de terre, elle a été conçue comme « le musée d'art contemporain en plein air le plus grand d'Europe » et cette conception nous l'a fait choisir comme un excellent exemple pour étudier la problématique que nous venons d'ébaucher.

Resumen

Espacio urbano, arte y utopía.

Un análisis crítico de la dimensión utópica en la artiación de los espacios públicos de la ciudad.

Nuestra investigación se organiza alrededor de los conceptos de arte, espacio urbano y utopía. El acento se pone en la distancia existente entre el espacio concebido por los reguladores de los espacios urbanos de la ciudad y el espacio practicado, pensado o relatado por los usuarios y transeúntes de dichos espacios.

Aquello que nos interesa más concretamente es la realidad de una ciudad pensada en términos de utopía y cuáles son los avatares de la función del arte muy presente en su concepción. En este sentido, nuestra cuestión principal se interroga sobre las relaciones existentes entre el arte y el espacio urbano en el que se sitúa la obra de arte. Esta pregunta supone la existencia de dos ejes principales a explorar: uno que cuestiona la intención de los conceptores de los espacios estetizados a través del arte y el que se interesa por las prácticas del espacio urbano y la percepción de las obras de arte dispuestas a lo largo del tejido urbano.

Para analizar dicha problemática y partiendo de la mirada etnográfica,– hemos decidido concentrarnos en una ciudad concreta, concebida y construida de un modo muy particular: Gibellina, en Sicile (cerca de Trapani). Destruída en 1968 por un terremoto, ha estado concebida como "el museo de arte contemporáneo al aire libre más grande de Europa" y esta forma de ser pensada es la que nos ha hecho elegirla como un excelente ejemplo para estudiar la problemática que acabamos de esbozar.

Abstract

Urban Space, Art and Utopia.

A Critical Analysis of the Utopic Dimension in the Artiation of the Public Spaces of the City.

This research evolves around the concepts of art, urban space and utopia. It analyses the distance that exists between the conceived space of urban planners and the practiced, thought and narrated space of users and passers-by.

The interest of this research lies in the reality of a city that has been conceived in terms of utopia and the functions that art plays in its very conception. In this sense, the research interrogates the relationships between art and the urban spaces in which the artwork is integrated. This research question assumes the existence of two lines of inquiry: First, one that questions the intentions of the conceivers of these highly aestheticized spaces. Second, the one that analyses the practices in urban spaces and the perception of the artworks inserted in the urban fabric.

Taking ethnography as the main methodological approach, the research analyses these tensions by focusing on a city which has been conceived and built in a particular way: Gibellina, in Sicily (close to Trapani). Destroyed by an earthquake in 1968, the city has been conceived as "the largest open-air contemporary museum in Europe", and this idea makes it an excellent example to study this set of problems.

UNIVERSITÉ PIERRE MENDES FRANCE - CRESSON

UNIVERSITÉ DE BARCELONE

THÈSE DE DOCTORAT

Espace urbain, art et utopie

**Une approche critique de la dimension utopique dans
l'artiation des espaces urbains de la ville.**

Anna Juan Cantavella

Directeurs de thèse :

Jean-François AUGOYARD, DR CNRS

Manuel DELGADO

Une thèse doctorale est un procès long et, au début, solitaire. Mais, malgré tout, beaucoup de personnes, d'une manière ou d'une autre, finissent par en faire partie, tout au long des mois et des années.

Ces lignes veulent démontrer ma gratitude à tous ceux qui m'ont accompagnée tout au long de la concrétion de la thèse.

Je n'aurais jamais réussi à écrire une thèse comme celle-ci sans l'aide de mes deux directeurs : Jean-François AUGOYARD et Manuel DELGADO, qui ont marqué ma courte trajectoire investigatrice, en tant que professeurs et auteurs.

Au long de la correction des textes, de nombreux amis m'ont aidé à travailler les détails et à obtenir le format final du document. Aussi, je veux remercier à Calogero pour ses corrections en italien de entrevues faites à Gibellina et pour tous les renseignements qu'il m'a envoyés par mail après avoir quittée la ville sicilienne. À Sònia, pour ses traductions en français des textes en italien ; à César pour le dessin et le travail des plans de la ville nouvelle ; à Leo, pour ses cours de photographie ; à Iñigo pour ses lectures critiques de plusieurs documents ; à Ricardo et Aurore, pour le temps qu'ils ont passé à corriger mon français ; à Mathias, pour avoir passé la plupart de l'été à corriger le style de la thèse et à Silvia pour son appui constant.

Tous mes remerciements aussi aux institutions de Gibellina Nuova pour m'avoir facilité les documents et

l'information nécessaires. Mais, merci surtout à tous les habitants de Gibellina qui m'ont fait sentir chez moi pendant tous mes séjours dans leur ville ; à Maria et Carlo, avec eux, j'étais en famille ; à Fabrizio, Calogero, Marica, Salvatore, Barbara, Pietro, Daniele, Mirelia, Rosalia et Rosaria pour leur dédicatation et à tous ceux que j'ai eu l'occasion de connaître pour leur gentillesse et leur intérêt.

Mais c'est surtout à mon frère à qui je veux beaucoup remercier, pour son aide constant. Il a lu tous les textes, il m'a aidé à éclaircir mes idées, à corriger le style (en catalan) et il a été à côté de moi en tout moment. Je lui dédie donc cette thèse ainsi qu'à Roberto et Carmina, qui ont toujours cru en moi et qui ont appuyé toutes mes décisions.

Table de matières

Préface	7
0 Tabula rasa : le tremblement de terre du Belice	10
1 Utopie art et espace urbain	19
1.2 De l'impossibilité de <i>l'Utopie concrète</i>	21
1.1 De l'art urbain, de l'ornement et de l'architecture comme éléments opérateurs de l'utopie	40
2 Questions de méthode.....	51
2.1 L'importance de la marge : sur le regard et l'écriture ethnographique	51
2.1.1 Sur quoi et comment observer.....	55
2.1.2 Sur l'écriture	59
2.2 De l'espace comme concept à l'espace comme production.....	63
2.3 Quelques questions sur l'espace d'observation.....	69
2.4 De l'observation participante et d'autres techniques de terrain ...	74
3 De la ville-territoire à <i>l'Utopie concrète</i> : Gibellina conçue	85
3.1 L'invention de la Gibellina utopique.....	85
3.2 Le voyage vers Gibellina Nuova	90
3.2.1 L'idée de ville-territoire de l'ISES : l'utopie fonctionnaliste	93
3.2.2 Vers la ville-ornement : <i>l'utopia della realtà</i> de Corrao.....	104
4 La rhétorique de la séduction : Gibellina représentée	119
4.1 Gibellina Nuova dans les textes fondateurs	119
4.2 Gibellina Nuova dans les textes touristiques.....	127
4.3 Gibellina Nuova, ville visuelle : la ville récitée en images	134
4.3.1 Les images de la séduction : les pièces de la représentation	139

5 Ethnographie. La Gibellina pratiquée	161
5.1 Première visite.....	161
5.1.1 Une image de dispersion : la morphologie de Gibellina Nuova	179
5.1.2 Premières promenades par Gibellina : le vide	192
5.2 Deuxième visite	211
5.2.1 Les problèmes avec la mémoire et le <i>Cretto di Burri</i>	221
5.2.2 Une société de traits	235
5.2.3 Le centre de Gibellina comme <i>territoire actuel</i>	250
5.2.4 Transit et communication au centre ville	265
5.2.4.1 La place du <i>15 Gennaio</i> , espace de transit	266
5.2.4.2 La rue de <i>l'Indipendenza siciliana</i> , espace de réunion.....	271
5.2.5 Réflexions avant de partir	279
5.3 Troisième visite.....	285
5.3.1 La Gibellina des habitants : discours de la négation	290
5.3.2 <i>La spagnola che camina</i> : de la <i>flânerie en voiture</i>	302
5.3.3 La Gibellina de l'été: changes de saison	311
5.3.4 Promenades par les ruines du tremblement de terre	316
5.4 Quatrième visite.....	327
5.4.1 De la Gibellina visuelle à la Gibellina sonore	335
5.4.2 <i>Tutto cambi perchè nulla cambi</i>	345
5.4.2.1 La maison et le circolo: la différenciation de l'espace par genre	351
5.4.3 Les ruines de Gibellina Nuova comme <i>paysage entropique</i>	363
5.4.4 Écrire l'ethnographie est un acte sentimental	375
 6 Conclusions : de l'utopie aux ruines	 388
 Bibliographie.....	 398
 Table de photographies	 407

Préface

Gibellina Nuova pose des questions théoriques et pratiques importantes sur le plan de l'architecture et de l'urbanisme actuels. Mais, quoique cette recherche parte de ces débats, mon regard est un regard ethnographique qui souhaite s'insérer dans les problématiques actuelles de l'anthropologie urbaine, la description des pratiques quotidiennes des passants des villes dans une tentative de développer ce que Delgado a appelé une *Anthropologie des rues*¹, qui cherche à mettre en évidence le type de structure sociale qui, bien qu'éminemment mobile, se donne à voir dans ce genre d'espaces. Les rues, places, gares, stations de métro, etc. en tant qu'espaces de sociabilités multiples, changeantes et éphémères, importantes pour comprendre ce que Perec a désigné comme *infraordinaire*².

Utopie, art et espace urbain sont les trois concepts de départ pour réfléchir aux aspects contextuels d'un projet de ville entièrement conçu par les cerveaux de ses planificateurs, puis réalisé sous la forme de ville d'art, ville héritière de la ville-laboratoire artistique du *Cuattrocento* italien. L'intérêt, comme on le verra, se trouve dans le décalage existant entre la ville-concept imaginée par les artistes, architectes et intellectuels et la ville banale des pratiques ordinaires. Ma tâche est donc un travail d'observation de la vie quotidienne dans les espaces urbains d'une ville-musée. De la conception aux pratiques, dans un positionnement théorique et méthodologique qui cherche à montrer une Gibellina inédite, bien qu'elle soit la plus courante : la ville que configurent ses passants et ses habitants à travers leurs appropriations quotidiennes des espaces urbains.

¹ DELGADO, Manuel: *Sociedades movedizas, pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama, 2007

² PEREC, Georges : *Lo infraordinario*, Madrid : Impedimenta, 2008.

Pour ce faire, j'ai divisé la thèse en deux blocs. Le premier contient deux chapitres théoriques, où j'expose les débats dans lesquels Gibellina Nuova s'inscrit en tant qu'exemple de ville musée et de ville utopique, et la position de laquelle je pars. L'idée centrale de la thèse relie les deux chapitres : le décalage entre ville conçue et ville pratiquée³. Et alors que le premier chapitre rend manifeste toute une série d'aspects qui sont entièrement liés à la conception, le deuxième souligne l'importance du regard banal, dont parlait Augoyard⁴, pour nous offrir d'autres façons d'observer et de montrer une réalité qui, plus proche des pratiques, forme une image bien plus complexe. Mais auparavant, et pour situer le lecteur, un court chapitre historique raconte brièvement les faits survenus dans la vallée du Belice au cours de la nuit du 15 janvier 1968. En quelques pages, à partir du peu de photographies qui restent du tremblement de terre, ce chapitre se poursuit par le récit des moments les plus importants de l'histoire immédiatement postérieure au séisme. Pour le compléter, une annexe en forme de CD stocke les images que j'ai trouvées du tremblement de terre et quelques flashes d'informations télévisées ou de petits documentaires qui montraient les conditions de vie après le tremblement de terre, et ce en plus de toutes les photographies incluses dans le corps du texte, qui pour des questions de budget n'ont pas pu être reproduites en couleur.

Le deuxième bloc est entièrement consacré à Gibellina et est divisé, à nouveau, en deux parties qui portent le lecteur de la Gibellina de la conception à la Gibellina des pratiques. Les chapitres 3 et 4 sont une analyse des textes de la conception et des images de la représentation. À travers eux, on poursuit et explore de façon plus précise quelques uns des axes problématiques exposés au premier chapitre, tout en annonçant la partie ethnographique. Le chapitre 5, le

³ Ce qui était l'objet théorique central de la thèse de Jean-François Augoyard en 1979. *Pas à pas*, Paris : Seuil, 1979.

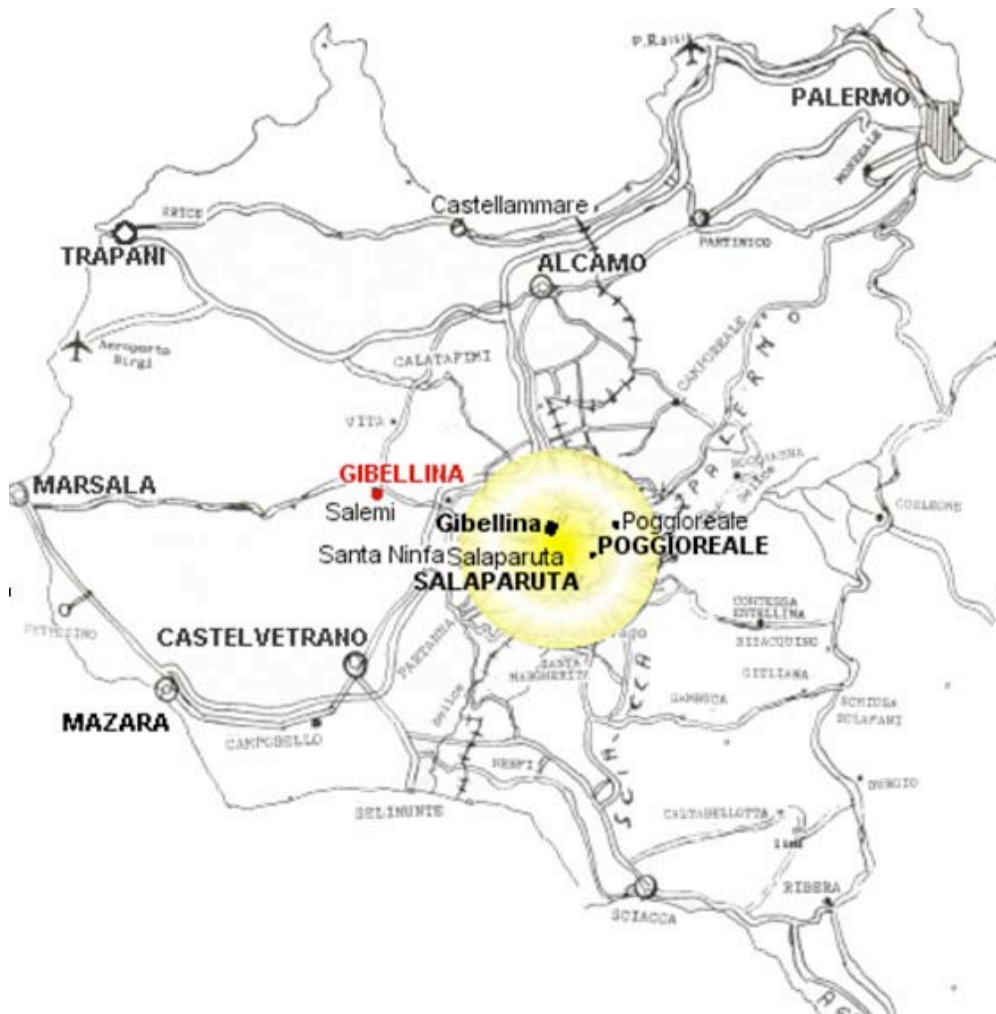
⁴ AUGOYARD, Jean-François. *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* Le Débat, mai-août 1991, n°65, p. 51-59

plus long de tous, est la description détaillée de quatre séjours à Gibellina Nuova que j'ai effectués en 2005, 2006, 2007 i 2009. En prenant les divers visites comme point de départ j'essaye de retracer une fresque de la Gibellina ordinaire, où les monuments laissent la place aux individus, les discours aux pratiques, et où les réflexions théoriques sont mélangées avec mes propres sensations au cours de ces voyages et des considérations méthodologiques sur la tâche ethnographique et les positionnements de l'ethnographe, sur le terrain comme à sa table de travail. Les conclusions relient le cas précis de Gibellina avec les débats du début et tentent de refermer le texte par un mouvement inverse de celui du premier chapitre, qui allait du général au particulier.

Quelques questions pratiques pour la lecture

Au chapitre 5 apparaissent dans le corps du texte des fragments d'entretiens ou de conversations avec des habitants de Gibellina. Ces fragments sont écrits en italien. J'ai décidé de les conserver en italien parce que, au-delà d'une idée, les mots expriment aussi un ton déterminé qui se perçoit bien mieux en langue originale. Et en ethnographie le ton est assez important. De toute façon, dans les notes en fin de document, différentes des notes en bas de page utilisées simplement pour des questions théoriques, les textes sont traduits intégralement en français. Le reste des citations, étant donné qu'elles sont toutes tirées d'ouvrages, ont été traduits en français dans le corps du texte directement sans citer le texte en langue originale, car ici l'élément tonal n'était pas aussi important.

Chapitre 0. Table rase : le tremblement de terre du Belice



Zone d'origine du tremblement de terre

Pour la Gibellina d'aujourd'hui l'histoire commence au début des années 80. Dans la nuit du dimanche 14 au lundi 15 janvier 1968, un tremblement de terre de 6,7 degrés de magnitude sur l'échelle de Richter touche une des régions les plus pauvres de la Sicile Occidentale. La plupart des villages de la vallée du Belice –située entre

les provinces d'Agrigente, de Trapani et de Palerme– ont été touchés. En une nuit, quatre des quatorze villages de la région ont complètement été détruits : Gibellina, Salaparuta, Poggioreale et Montevago. La force de la secousse sismique a fait 370 morts, plus de mille blessés et quelques 70.000 sans abris¹.

Gibellina compte plus d'une centaine de morts et 90% des maisons se sont effondrées. Le tremblement de terre s'est arrêté à la porte du cimetière, seul endroit du village à être resté complètement intact.



Cimetière de Gibellina Vechia en 2009

Les journaux télévisés de *Raiuno* commençaient le 15 janvier par l'annonce du tremblement de terre et portaient de la situation de Gibellina afin d'expliquer la misère, la peur et la douleur de toute une région². Métaphore de l'oubli, ils expliquaient qu'avant le tremblement

¹ Le tremblement de terre a eu des conséquences plus ou moins graves dans 52 villages de Sicile, mais les effets les plus désastreux ont été enregistrés dans la vallée du Belice. A côté des quatre villages complètement détruits, Santa Margherita Belice, Santa Ninfa, Partanna, Salemi et Contesta Entenilla ont également été endommagés et certains de leurs quartiers ont été détruits.

² <http://www.youtube.com/watch?v=dCgkoCZD3qM&feature=related> informations du 15 janvier de la Raiuno. A la fin du reportage, nous assistons en direct au sauvetage d'une petite fille d'entre les décombres, image qui est devenue le symbole du tremblement de terre. Dans les journaux des jours suivants, on a continué à parler de la catastrophe la plus grande jamais vue auparavant en Italie républicaine. Au fur et à mesure du journal, des renseignements étaient donnés sur des mécènes qui donnaient

de terre Gibellina, une des villes les plus anciennes de Sicile, était introuvable sur les cartes, elle n'apparaissait pas, elle ne semblait pas exister.

Les habitants des quatre villages effondrés ont tout perdu. Seuls les décombres et quelques objets éparpillés apparaissant çà et là dans des rues dévastées témoignent de leur vie passée. C'était le moment de récupérer tout ce qui était possible pour commencer une nouvelle vie, sans presque plus rien.



Ruines après le tremblement de terre

Ils sont passés des décombres aux tentes et de ces dernières en 1971 aux *barracopis*.



Une baraque

La mauvaise coordination et le peu de moyens pendant le long processus de reconstruction semblent être les deux images les plus

de l'argent pour la reconstruction, fonds qui parfois avaient des destinataires très précis. <http://www.youtube.com/watch?v=uqSBeYkkHKI&NR=1>

rappelées après la tragédie. En effet, la reconstruction de la vallée du Belice reste gravée dans la mémoire de la plupart des italiens comme une opération ratée, menée à bien d'une façon assez lente et dépourvue des moyens nécessaires³. La longue vie des *barracopolis* est un parfait exemple de cet échec. Des villes qui devaient être simplement transitoires se sont converties en des lieux d'habitation de nombreuses familles pendant plus d'une décennie. Les habitants de Gibellina, située sur le versant droit de la vallée, ont été placés dans deux campements de baraquements différents, l'un autour du château de *Rampinzeri* et l'autre à *Santa Maria delle Grazie* et ont vécu là-bas jusqu'à ce qu'en 1979 les premières maisons de la ville nouvelle soient terminées.

Le 18 mars 1968, malgré les problèmes de coordination et de moyens, la loi 241 chargée de définir les premiers financements pour la région et de créer l'organisme qui devait se charger de mener à bien les travaux est approuvée, *l'Ispettorato per le Zone Terremotate della Sicilia*³. La reconstruction semblait prendre forme et les gouvernements central et régional ont élaboré toute une série de lois spécifiant les caractéristiques basiques de la reconstruction des différents villages. L'ISES (Istituto per lo Sviluppo dell'Edilizia Sociale) dépendant du Ministère des Travaux publics a été chargé de travailler sur le terrain pour faire une première évaluation et décider des directives à suivre. Les premiers résultats ont montré que 48.000 des 94.000 habitants de la vallée avaient besoin d'être replacés et que 70.000 personnes s'étaient retrouvées sans maison. Ni la Sicile ni aucune autre région de l'Italie républicaine n'avait vécu auparavant une tragédie naturelle avec de telles conséquences. La situation était difficile et s'aggravait par le manque de recours dont l'état disposait pour des urgences d'une telle envergure. À ces difficultés se sont

³ En effet, chaque fois que j'expliquais à quelqu'un de Rome, Palerme, Trapani ou Catania que j'étudiais la reconstruction de Gibellina, ils coïncidaient tous sur le fait que la reconstruction du Belice avait été une honte nationale.

ajoutées les assez mauvaises conditions socio-économiques de la vallée du Belice.

Le paysage de la vallée du Bélice se caractérise par une série de petites collines et de légères pentes vertes où se cultive (ou du moins se cultivait) la vigne, les oliviers et les céréales. Il s'agissait d'une région agricole très peu industrialisée avec des conditions hydrogéologiques difficile (peu de pluie et une terre peu productive), des techniques agricoles traditionnelles et de graves problèmes d'occupation non stationnaire. Socialement, la population se divisait en grands et petits propriétaires. Face à ces conditions sociogéographiques, le problème qui s'est avéré le plus grave a été celui de l'émigration qui, dès le début des années cinquante, avait commencé à vider les villages de leurs jeunes. Le manque de ressources, le peu de rendement des terres, ces dernières trop éclatées en petites parcelles et la trop grande distance qui les séparait des grands centres industriels et des points émergentes du développement économique et social de l'après-guerre de la Seconde Guerre Mondiale ont été les principales causes de l'émigration massive. C'est ainsi qu'à la fin des années cinquante et au début des années soixante, les grandes industries et les usines du nord sont devenues le pôle d'attraction d'une grande quantité de main d'œuvre provenant du sud agricole. On devait quitter la terre pour survivre. Mais si le problème de l'émigration antérieur au tremblement de terre était déjà grave, la situation a empiré peu après. Pierluigi Nicolin explique dans son analyse sur le Bélice comment l'État a favorisé l'exode des hommes en âge de travailler vers le nord de l'Italie⁴. D'autre part, certains habitants de Gibellina se souviennent qu'à cette époque il était très facile d'obtenir un passeport pour émigrer en Australie ou au Venezuela et beaucoup en ont profité pour le faire. De ce fait, une des baisses les plus importantes dans la population de Gibellina s'est

⁴ NICOLIN, Pierluigi: "Dopo il terremoto", *Quaderni di lotus*, Milan: Electa, 1983.

produite précisément cette année là, 1968, lorsque la population est passée de 6005 habitants le 31 décembre 1967 à 5402 habitants en novembre 1968. À partir de ce moment-là, l'émigration a été une constante qui a fait diminuer la population de la ville à un rythme plus ou moins élevé, pour parvenir aux 4305 habitants que l'on compte actuellement⁵.

En décembre 1968, l'ISES venait de rédiger les premiers rapports sur la reconstruction et sur les nouveaux emplacements des villes à reconstruire totalement. Ces rapports proposaient la formation d'un seul centre urbain, proche de Partanna, qui unirait les populations de Gibellina, Poggioreale et Salaparuta, en un seul nouveau pôle industriel dans les environs de Selinunte. Cependant, cette proposition a été rapidement refusée par les habitants des trois centres et surtout, d'une façon beaucoup plus organisée, par ceux de Gibellina sous la direction de son maire Ludovico Corrao qui commence, à partir de ce moment-là, à diriger la renaissance de ce qu'on finira par baptiser : *l'utopie de la réalité, l'utopie concrète* ou Gibellina la Nuova. Le maire lui-même explique les débuts de l'opposition au projet global dans une interview⁶:

Le projet n'était pas clair pour la population et je me suis rebellé, en organisant les citoyens de Gibellina (...) Déjà cette hypothèse trouvait la résistance de la part des paysans, petits propriétaires venus des grandes batailles de la réforme agraire (...) nous ne pouvions pas oublier aussi qu'en '68 l'économie agricole était plus forte et unie et que les gens croyaient à leur propre travail.⁷

⁵ Informations tirées du registre municipal de Gibellina. 4385 habitants qui, selon ce que nous a dit l'employée de la mairie sont à prendre au figuré parce qu'on a compté tous les jeunes qui étaient recensés à Gibellina mais qui en réalité vivaient, comme beaucoup des émigrés recensés, dans le nord de l'Italie et qui ne reviennent que pour les vacances. De manière approximative, l'employée et la majorité des gens de Gibellina à qui j'ai parlé ne comptent pas plus de 3500 les habitants actuels de la ville.

⁶ CRISTALLINI, Elisabetta et alii : *Gibellina, nata dall'arte. Una città per una società estetica*, Roma: Gangemi Editore, 2002, p. 79.

⁷ La réforme agraire se termine en Sicile au début des années cinquante du XX^e siècle avec une loi promue le 27 décembre 1950. Son contenu normatif –suivant Marino- est considéré comme une des interventions reformatrices les plus avancées mise en

À ce moment-là, deux visions différentes de la reconstruction du Belice se confrontent. L'une, défendue par l'État et les institutions chargées de l'affaire, celle de subordonner la reconstruction des villages à de grandes infrastructures comme l'autoroute qui aurait dû unir Palerme et Mazzara del Valle. L'autre, avec Gibellina en tête, qui mettait la Culture en avant du problème. La première allait vers une reconstruction basée sur les grandes infrastructures. La deuxième, avec Gibellina et son maire Ludovico Corrao comme leader, en faveur de la construction de trois centres indépendants et de la lutte des Gibellinois afin de se rapprocher des terres cultivables, des terres de la contrée de Salinella et de Santa Ninfa.

Cependant, deux ans après le tremblement de terre, la construction n'avait toujours pas avancé et le gouvernement était encore en train de discuter les plans et les nouveaux emplacements. Face à cette sensation d'abandon, Corrao a proposé à Leonardo Sciascia, *la conscience de l'Italie*⁸, de faire un appel afin que les italiens n'oublient pas la réalité du Belice. À cet appel se sont joints en plus de tous les maires de la vallée, des intellectuels de toute l'Italie comme Guttuso, Zevi, Isgrò, Zavattini, Caruso, Cagli, Levi, Damiani ou Zavoli. L'appel proposait au gouvernement, et à tous ceux qui étaient intéressés par la vallée, une réunion qui devait en finir avec les décombres de l'ancienne Gibellina. L'action de Corrao voulait être une critique directe et claire à la démagogie des institutions qui, comme disait le manifeste, ne se sont intéressées qu'au Belice et ensuite ont oublié les milliers de citoyens confinés dans les baraquements:

Devant cet état des choses qui, depuis deux ans, s'aggrave, nous ressentions, en tant qu'êtres humains et siciliens, le devoir de bouleverser l'opinion publique mondiale et, d'où l'invitation à ses représentants à une réunion à Gibellina le soir, entre le 14 et le 15 janvier 1970, deuxième anniversaire

marche dans l'Italie de l'après-guerre. CARLO MARINO, Giuseppe: *La historia de la mafia, un poder en las sombras*, Barcelona: Javier Bergara editor, 2002.

⁸ L'écrivain italien est appelé la *consciente d'Italie* pour son oeuvre, profondément liée aux problèmes des sociétés italienne et sicilienne.

du séisme ; pour qu'ils voient, pour qu'ils se rendent compte, pour qu'ils joignent leurs propositions et leurs cris aux nôtres, à ceux des citoyens relégués dans les champs de baraques de la Vallée du Belice.⁹

Gibellina continue à s'opposer au projet du gouvernement. De son côté, l'ISES qui ne voulait séparer les trois villages sous aucun prétexte continue à s'opposer à l'implantation de Gibellina dans la contrée de Salinella. Entre temps, les gens du Belice ont commencé à se faire entendre, les habitants de Gibellina ont occupé les terres de la contrée de Salinella en signe de protestation, beaucoup de gens sont descendus dans la rue et peu après le gouvernement a envoyé un sous-secrétaire pour s'assurer que ce qui se passait au Belice n'était pas une simple manie du sénateur Corrao¹⁰. Finalement, la proposition de Gibellina a gagné du terrain et le gouvernement a abandonné l'idée de la construction du centre urbain unique.

Tandis que le reste des villages ont décidé de commencer la reconstruction à peu de distance des anciens emplacements, le conseil communal de Gibellina a choisi –comme nous l'avons dit plus haut- la contrée de Salinella, à 18 km au nord-ouest de l'ancien centre, comme lieu pour la construction de la nouvelle ville de Gibellina. De cette façon, Gibellina perd son ancienne position centrale dans la vallée mais se rapproche des terres de cultures qui s'étaient toujours trouvées loin des habitants. En même temps, à côté de Salinella se trouvait la gare de Salemi et, ensuite, l'autoroute qui unirait Palerme à Mazara devait passer par là. C'est dans ces termes que Corrao expliquait le choix de l'endroit : « Une ville neuve se fonde sur le commerce, sur l'industrie, sur l'agriculture. Avec la perspective du développement, pas de l'émigration. L'idée de la situation de Salinella était de devenir

⁹ Fragment du texte « 1970, Un appello di solidarietà » in BONIFACIO, Tanino : *Gibellina dalla A alla Z*, Gibellina, MACG, 2003, p.29.

¹⁰ Paroles d'une conversation avec Corrao.

l'épicentre, entre Selinunte, Sciacca, Agrigente avec l'autoroute en construction et le chemin de fer qu'il y avait déjà ». ¹¹

À la fin des années 1970, l'ISES venait de définir le nouveau plan pour Gibellina dans la contrée de Salinella, en territoire de Santa Ninfa et la ville nouvelle commençait à prendre forme. L'urbanisation de la ville, suivie de la construction des maisons populaires, de la répartition du territoire en lots égaux pour tous les citoyens en mesure de prouver la possession d'une maison dans l'ancien centre et la construction des maisons qui a suivi fait qu'en 1979 les premiers habitants de Gibellina se sont installés dans le nouveau centre. Les derniers habitants sont arrivés à Gibellina à la fin de l'année 1980. Parmi eux, Maria et Carlo, avec les petits Salvatore et Daniele de quatre et deux ans, sont entrés pour la première fois dans leur nouvelle maison le premier septembre 1980.

Il y avait encore beaucoup de choses à faire. Les bâtiments publics et la majorité des espaces urbains n'étaient pas encore dessinés et le grand centre de Gibellina restera vide pendant encore quelques années. Années pendant lesquelles une idée utopique de la ville prendra forme, basée sur l'introduction de l'art contemporain dans la nouvelle ville comme enzyme et catalyseur pour créer une nouvelle identité et construire une nouvelle conscience citoyenne.

¹¹ CORRAO, Ludovico: "L'arte non è superflua" in LA MONICA, Giuseppe et alii: *Gibellina, ideologia e utopia*, Gibellina: MACG, 1984.

Chapitre 1. Problématique : Espace urbain, art et utopie

Gibellina Nuova m'a intéressée dès le départ parce qu'elle constituait un exemple pragmatique d'espace conçu. La petite ville sicilienne avait été imaginée par quelques planificateurs et cela avait donné lieu à une ville quelque peu étrange, parfaite pour analyser le décalage et les relations existantes entre espace conçu et espace pratiqué qui m'intéressaient tellement.

Parler de Gibellina Nuova signifie parler d'une conception utopique de la ville et implique de penser aux relations que l'art public et l'architecture postmoderne établissent avec l'espace urbain dans lequel ils se situent. La petite ville sicilienne, construite après le tremblement de terre de 1968 comme le musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée, se présente comme une réalité paradigmatique pour réfléchir à une série de débats traditionnels et actuels sur l'urbanisme et la ville : ceux qui mettent en relation la ville avec la pensée utopique et ceux qui imaginent la ville comme une vitrine. Deux débats, qui peuvent être indépendants, présentent une tradition commune qui met en rapport tout au long des siècles les liens existants entre les villes idéales et les belles villes.

Ville-musée, planifiée par un petit groupe de concepteurs, Gibellina Nuova veut être, se nomme *utopie* et se présente au monde comme *la ville du rêve*. Une ville, qui en plus d'être entièrement pensée sur plans est configurée comme un exemple supplémentaire de *Ville Belle* basée sur l'ornementation intense de ses extérieurs. Rues et places se façonnent ici comme des espaces d'exposition et des centaines d'œuvres d'art et d'architecture spectaculaires se

répartissent dans un tissu urbain, par ailleurs saturé d'espaces intensément architecturés¹.

Ville monumentale, l'importance de l'architecture postmoderne et des expositions d'art urbain des dernières décennies du XXe siècle dans ses rues font d'elle le terrain de jeu idéal pour parler des relations formulées récemment entre l'espace urbain et l'art. Un art qui, à Gibellina Nuova, se présente comme catalyseur du changement utopique et qui prétend, en esthétisant la ville, récupérer la mémoire perdue durant le tremblement de terre et la création d'une nouvelle identité sur des fondements artistiques. Voici l'art comme élément rédempteur ayant la capacité de rendre possible l'amélioration des conditions de vie. Sa disposition dans le tissu urbain le sacralise et fait de lui le dispositif déclencheur du nouveau développement économique de la ville qui doit l'amener à une place privilégiée dans les nouveaux itinéraires touristiques de l'île. Un art qui, avec son emplacement, utopise l'espace car, en plus de sa prétention exclusivement esthétique

¹ Espace public signifie, au moins, deux choses. En premier lieu, espace de possession publique. En second lieu, et dans le sens qui nous intéresse ici (et que nous verrons plus en détail dans le chapitre consacré à la méthodologie) il veut dire espace accessible à tous, qui peut être approprié sans être possédé, scène d'une hétérogénéité considérable d'actions et d'acteurs et qui n'est pas le simple résultat d'une morphologie déterminée mais plutôt d'une articulation de qualités sensibles provenant des opérations pratiques et des schématisations spatio-temporelles sur le vif procurées par ses usagers. Urbaniser et architecturer un espace public sont deux manières de le textualiser, c'est-à-dire de réussir non seulement une fonctionnalité déterminée mais surtout sa lisibilité, sa capacité à transmettre – c'est-à-dire à imposer- certaines instructions sur la manière de l'utiliser mais également sur la manière de l'interpréter. Les deux formes d'intervention impliquent la volonté de contrôle et d'homogénéisation des pratiques qu'on est en mesure d'attendre mais également cela suppose, ou veut supposer, des stimulations cognitives et sémantiques. Autrement dit, urbaniser et architecturer un lieu déterminé signifie lui appliquer et rendre opérationnelles des guides de conduites à suivre, les perceptions et les idées désirées, où ce qui est suscité chez les passants et les habitants est prévu. Ceci dit, urbaniser l'espace public veut dire l'ordonner d'une manière considérée pertinente, le soumettre à une hiérarchie déterminée, le dessiner afin qu'il accomplisse certaines fonctions, et régir légalement, garantir sa transparence aussi bien fonctionnelle que perceptive tout en cherchant toujours une certaine cohérence avec un projet urbain d'un spectre plus ample, en le rattachant à un horizon de continuité et de dialogue avec l'entourage social, morphologique et paysagistique voulant mettre l'accent sur des aires urbaines plus amples que l'emplacement concret sur lequel il agit. Par contre, architecturer l'espace public implique le géométriser et y installer ensuite une suite d'éléments considérés éloquentes- et avec une certaine prétention innovatrice et créative- mobilier de design, œuvres d'art- fréquemment commandés à des signatures célèbres et prestigieuses mais de manière étrangère voire même hostile à leur entourage surtout aux appropriations sociales pour lesquelles elle serait supposée être disposée. Ce mépris envers le contexte et le public finit par engendrer des interventions qui peuvent ne rien avoir à voir et même se révéler cacophoniques dans le cadre socio-urbain qui l'entoure, ce qui finit par susciter des espaces fragmentés, étrangers entre eux, étrangers et indifférents aux besoins des usagers et des habitants.

et de fixation du temps, il fonctionne comme élément clé dans la disposition d'un discours didactique qui prétend doter la ville d'une explication unitaire et univoque.

Cette utopie artistique véhicule la mémoire et l'histoire dans des monuments en forme de façade et qui se présente comme une sorte d'archétype de ce que l'architecture postmoderne aurait défini comme sa ville idéale : la ville ornement, où l'architecture s'impose à l'urbanisme et l'ornement à la fonction. Une ville, d'autre part, qui utilise les valeurs de l'Art et de la Culture comme frontispice pour la montrer au monde et sous lesquelles elle cache les misères qui existent sous l'image représentative de ville belle et parfaite.

Une ville donc qui, tout au moins dans sa projection, présente quelques-uns des liens les plus actuels entre espace urbain, utopie, art et architecture et qui, par eux, propose un débat théorique important ; celui qui indique et commente les chemins que prend actuellement la conception des espaces urbains des villes nouvelles ou de certains des quartiers des villes appelées historiques et dont l'une des caractéristiques de base est une grande distanciation avec les pratiques et les usagers qui doivent les utiliser.

1.1 De l'impossibilité de l'*Utopie concrète*

Gibellina Nuova se présente au monde sous le nom d'*utopie concrète*. Une définition qui a tout de suite attiré mon attention par son impossibilité linguistique. L'utopie, étant donné ses caractéristiques les plus intrinsèques, ne peut en aucun cas être, comme nous le verrons, concrète. Toutefois, il paraissait clair que Gibellina Nuova avait tenté de dépasser ce paradoxe et mon intérêt résidait dans la forme concrète que ses concepteurs avaient choisie pour la développer, dans les éléments opératifs qui fonctionnaient dans la ville comme base pour construire cette utopie. Ces derniers, d'autre part, n'étaient autres que l'architecture, l'urbanisme et l'art, et la rhétorique était celle des prêches touristique qui montrent des paysages idéalisés de

fragments urbains monumentaux parfaits pour être photographiés. Ce n'étaient pas des éléments nouveaux. Comme nous le savons bien, l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme peut se concevoir comme une histoire de l'utopie, et dernièrement, ces images idéalisées de villes dans le monde entier sont liées aux présentations que le tourisme (une des industries les plus importantes dans l'actualité) fait d'elles en tant que paradis de beauté et de planification absolue où aller se relaxer pour fuir la réalité quotidienne. Mais procédons par ordre.

Comme l'écrivait Castanet, « que l'utopie ait un rapport avec la ville et plus généralement avec l'espace, aucune analyse l'ignore² ». Rowe le formulait de la façon suivante : « L'utopie et l'image d'une ville sont inséparables³ », et Anne Cauquelin se demandait s'il pouvait exister une utopie sans architecte⁴. La réponse de Lapouge dans son livre *Utopies et civilisations* est contondante : « De l'inventeur de Babel à Le Corbusier, tous les utopistes sont des architectes⁵ ». Ainsi, nous pourrions affirmer que l'utopie revêt toujours l'apparence d'une ville comme base de son rêve. En effet, l'histoire a montré bien clairement la relation inséparable qui s'établit, dès le départ, entre utopistes et architectes ou urbanistes. Les deux personnages partagent l'idée clé qui fait de leurs intuitions des produits semblables: on peut transformer les individus, voire même transformer une société complète, au moyen de l'organisation ou de l'ornementation de l'espace dans lequel les individus se déplacent. Le rêve des deux figures prend corps grâce à l'imagination de l'espace et à sa

² CASTANET, HERVÉ : « Figures imaginaires de l'u-topos urbain » *Espaces et sociétés*, n° 32-33, janvier-juin 1980, *Urbanisme et utopie*, pp. 65-76, pp. 149-162.

³ ROWE, C. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona : Gustavo Gili, 1978, p. 179.

⁴ CAUQUELIN, Anne : « L'utopie ou le passage des eaux » *Espace et sociétés*, n°32-33, janvier-juin 1980, *Urbanisme et utopie*, pp. 93-102.

⁵ LAPOUGE, Gilles : *Utopies et civilisations*, Champs Flammarion, 1978.

géométrisation, ce qui le rend concevable et, ce faisant, organise le reste de la vie sociale.

German Solinis rappelle dans un article récent l'importance de la pensée utopique pour la pratique et le développement de l'urbanisme en tant que tel en Occident: « Cerdà (*Théorie générale de l'urbanisation*) invente un genre spécifique d'écriture qui peut être considéré comme une théorie de la planification des villes qui persiste jusqu'aujourd'hui. Il a trois principales influences : la tradition utopique, le positivisme scientifique et quelques projets de *New towns* ». ⁶ Dans ce sens Argan écrivait il y a plus longtemps que l'image de la ville idéale ou de la ville modèle apparaît liée « dans les cultures dans lesquelles la représentation-imitation est une manière fondamentale de se connaître et l'opération artistique est vue comme l'imitation d'un modèle » et il assurait que la composante utopique de l'urbanisme n'est autre que la dernière conséquence de la poétique romantique du sublime ⁷. Pour continuer avec les influences, Tafuri assure que la culture des Lumières intensifie le caractère utopique de l'architecture et la présente comme une action explicitement liée à des considérations d'ordre moral dans lesquelles le bonheur public deviendra son but ⁸ ultime. La définition que Quatrième donnait de l'architecture pour *l'Encyclopédie* était très claire :

Parmi tous les arts, ces filles de joie et le besoin que l'homme s'est procuré pour qu'elles l'aident à supporter les fatigues de la vie et transmettre leur mémoire aux générations futures ne peut pas nier que l'architecture doit occuper une des places les plus distinguées. Pour ne pas la considérer du point de vue de son utilité, elle domine sur tous les arts. Elle conserve la salubrité dans les villes, veille pour la santé des hommes, assure ses propriétés, elle ne

⁶ SOLINIS, Germán : "Utopia, the Origins and Invention of Western Urban Design", *Diogenes* 2006, <http://www.sagepublications.com>

⁷ ARGAN, Giulio Carlo : *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona: Laia, 1984, p. 73.

⁸ TAFURI, Manfredo : "Símbolo e ideología en la arquitectura de la ilustración" en FRANCASTEL, Pierre et alii: *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid: Akal, 1987, pp. 87-106

travaille qu'en pro de la sécurité, la tranquillité et le bon ordre de la vie civile.⁹

Dans ce sens, Ledoux sera totalement convaincu du fait que l'architecture doit être irrémédiablement utopique parce qu'elle a la capacité d'influencer le comportement humain. L'architecte écrira : « Tout est son domaine, politique, moralité, législation, culte, gouvernement ». ¹⁰

Françoise Choay cependant instaurera une différence essentielle entre les traités d'architecture et les utopies qui seront fondées sur des méthodes différentes, le premier soutenu par ce que l'auteur française appelle règle et le second par la modélisation de l'espace : « L'une élaborée par les traités d'architecture, consiste en l'application de principes et de règles. L'autre, due à l'utopie, consiste en la reproduction de modèles. Ces deux procédures, la règle et le modèle, correspondraient à deux attitudes fondamentalement différentes face au projet bâtisseur et au monde édifié ». ¹¹

La différence entre modèle et règle s'appuierait sur ce qui existe entre *imaginatio* et *ratio*, entre imagination et rationalité et un regard rapide sur l'étymologie de ces mots nous montrerait assez bien ce à quoi Choay fait référence lorsqu'elle parle de différences de procédé. Tandis que l'étymologie *d'imaginatio* renvoie à la force productive des images, celle de *ratio* renvoie aux verbes calculer, raconter et penser. Tandis que le *modèle* fait référence à l'archétype ou au point de référence pour reproduire une chose, la *règle* nous parle d'une norme liée au droit et au pouvoir de régir. Les récits utopiques, modélisation de l'espace et création de l'espace modèle par excellence –toujours selon Choay– imaginent des mondes reproductibles condamnés à la réplique perpétuelle à partir du premier modèle instaurateur qui serait

⁹ TAFURI, Manfredo : "Símbolo e ideología en la arquitectura de la ilustración" in FRANCASTEL, Pierre et alii: 1987 p. 94.

¹⁰ EATON, Ruth: *Cités idéales, l'utopisme et l'environnement (non) bâti*, Paris : Fonds Mercator, 2001, p. 115.

¹¹ CHOAY, Françoise : *La règle et le modèle, sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Seuil, 1996

Utopie de More. Son fonctionnement comporte donc une autre dose d'imagination, nécessaire à recréer des images modèles de lieux idéaux. Cette différence de procédure existe pour la simple raison qu'alors que les narrateurs utopiques imaginent simplement un espace complètement réglé et heureux par rapport au bien communautaire comme une critique ou bien un simple divertissement littéraire, les architectes et urbanistes essaient de mener à bien ces réglementations à la réalité à travers toute une série d'ordonnances de l'espace qui doivent en dernier lieu ordonner également la vie civique des citoyens. Par conséquent, dans son essence, les deux imaginations partagent la même impulsion et la même euphorie pour l'implantation d'un nouvel ordre, fondé sur un rationalisme absolu qui ne veut rien laisser au hasard : la règle de l'architecte poursuit en elle-même la même fin que les modélisations utopiques. Beaucoup d'utopies urbaines –comme c'est le cas de Gibellina Nuova– finissent par être des répliques d'autres moments et d'autres modèles essayés antérieurement dans l'histoire de la construction, des modèles de villes idéales faites et refaites de mille manières différentes. C'est cet élan et l'euphorie régulatrice de ces deux procédures qui nous intéressent ici.

Ces deux aspects prennent beaucoup de force à Gibellina et la ville-musée du Belice peut être vue comme une version maximaliste des désirs utopiques d'urbanistes, d'architectes et d'artistes et on peut dire qu'elle prend forme comme une sorte de paradigme de leurs affabulations à un moment où il semblerait que les projets utopiques devraient avoir moins de force qu'à des époques antérieures étant donné la méfiance de la société quant à la possibilité d'un avenir meilleur. C'est le poids du caractère utopique et sa référence explicite et constante au fait que le rêve ait réussi à être mené à bien, enfin, après de multiples tentatives, ce qui m'a le plus intéressée de la ville sicilienne. Bien plus que d'imaginer et proposer un *futur* parfait, Gibellina Nuova proposait une utopie *présente* et il était intéressant de comprendre comment ce concept de ville et de réalité abstraite était

en rapport avec les pratiques quotidiennes les plus concrètes. Était-il possible d'habiter une utopie ? Et si c'était le cas, comment ? Que restait-il de la Gibellina utopique telle qu'elle apparaissait dans les textes au cœur de la Gibellina la plus banale et ordinaire du quotidien ?

Utopie concrète. La phrase fonctionnait comme un slogan, je le savais, mais ce qui m'intéressait, c'était de le prendre dans sa forme la plus littérale possible afin de mettre en évidence un ensemble de débats qui me préoccupaient depuis que j'avais commencé à m'intéresser à l'ethnographie et à l'anthropologie urbaine : les relations qui existent entre l'espace conçu et pratiqué et les implications pratiques, économiques et sociales que comporte un type d'urbanisme bien déterminé et un pari pour une esthétisation intense des espaces urbains des villes qui partent de présuppositions utopiques d'ordre et qui ont à la base l'intention de démêler un espace urbain qu'ils considèrent trop obscur et déstructuré.

Mon analyse part d'une tentative de montrer les différents aspects, pas toujours positifs et bien souvent presque comiques, d'une ville entièrement imaginée, pensée et projetée à l'aune du rêve utopique, ce rêve qui prône un changement structurel au moyen d'un simple changement urbanistique et qui rehausse la fonction thérapeutique de l'urbanisme, de l'architecture et de l'art, alors qu'en réalité, son effet ressemble plus à celui d'un simple analgésique.

Il faut rappeler que le concept *Utopie* est un néologisme inventé par Thomas More au XVI^e siècle qui donne son nom au pays où se trouve sa société idéale¹², pays situé dans un lieu indéterminé au vu de son existence tout à fait improbable. Comme nous le savons, étymologiquement, le mot U-topie provient de la conjonction d'une particule négative, et du mot *topos*, et signifie *lieu qui n'existe pas*. Marin l'a mis en rapport avec le concept de neutre (du latin *neuter*, « ni l'un ni l'autre ») qui lié à un non-point et à ce non être « ni l'un ni

¹² MORE, Thomas : *Utopia*, Barcelona : Planeta, 1984

l'autre » se présente aussi comme *l'autre* d'un lieu, c'est-à-dire, comme un *non-lieu*, « délié en apparence de la société historiquement et géographiquement délimitée à laquelle appartient celui qui en construit la représentation parfaite¹³ ». U-topie, mais aussi Eu-topie ou ce qui revient au même lieu du bonheur absolu et donc de nouveau et irrémédiablement *non-lieu*.

Utopie ou le pays de *Nulle-part* sera formé –selon More lui-même– de cinquante trois villes situées sur une île localisée dans un endroit diffus, dont la capitale, Amauroto, se trouvera au centre de l'archipel¹⁴. Bien que la réflexion de More parte des récits imaginaires basés sur les terres que l'on vient de découvrir et dont on ne sait encore presque rien en Europe, *Utopie* se présente comme un lieu difficilement situable plus que comme un lieu possiblement réel. Amauroto (qui signifie la ville sans murs) est bordée par le fleuve Anhidro (sans eau) et régie par un fonctionnaire dont le titre est Ademo (sans village). Cette description, ainsi que le nom du pays *Utopie* (sans lieu) nous donne quelques-unes des clés les plus importantes pour comprendre le nouveau concept qui naîtra avec le néologisme de More. *Utopie* prendra forme comme architectonique d'un lieu qui n'existe pas et qui a peu de possibilités d'exister. Pays imaginaire formé par différentes villes idéales, il n'est pas pensé pour être construit mais comme critique du modèle de gouvernement de la Vieille Europe. Description idéale d'un non-lieu, narration de la vie irrémédiablement heureuse de citoyens qui n'ont pas le choix d'avoir des choix.

¹³ MARIN, Louis: *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris : Les éditions du minuit, 1973, p. 21.

¹⁴ *Utopie*, l'île que Thomas More situe dans le continent mythique de l'Atlantide naît des conversations de More avec les autres humanistes autour des écrits de voyages d'Américo Vespucci. Les idées sur le Nouveau Monde ne faisaient pas référence uniquement à l'idée de nouveaux territoires mais qu'en elles apparaîtront déjà dessinées les vies d'indigènes qui semblent tout juste sortis du paradis terrestre et qui s'opposent catégoriquement aux types de gouvernement et de vie du Vieux Monde. *Utopie* de More sera traduit à de nombreuses langues au cours du XVI^e siècle et deviendra la base de nombreuses autres affabulations du XVII^e siècle sur les sociétés idéales, situées dans des endroits déterminés et structurées par un urbanisme homogène et une architecture fonctionnelle.

Utopie donc qui naît et est configurée comme une fiction, qui inaugure un genre littéraire et qui réactualise la façon de penser les possibilités d'un futur meilleur. À partir de More, le genre évoluera sans cesse et tout au long des siècles, Utopie apparaîtra sous l'image de nombreuses villes ou sociétés idéales pour finir par devenir, durant la première moitié du XXe siècle, ce qu'on appelle les dystopies politiques¹⁵, pour finir par peupler les pages des romans de science-fiction et des bandes dessinées. De la *Sforzinda* de Filarette à la *Ville Radieuse* de Le Corbusier ou à la société surveillée d'Orwell dans *1984*, Utopie prend la forme de la *Cité du Soleil* de Campanella (1623), de la *Nouvelle Atlantide* de Bacon (1627) ou de la *République poétique* de Burton, des *Voyages de Gulliver* de Swift (1726) de *Candide* de Voltaire (1758) ou d'*Aline et Valcour* du Marquis de Sade (1788), de *Icarie* de Cabet (1839), des *Phalanstères* de Fourier (1829) ou de *Nouvelles de Nulle part* de Morris (1890) pour finir par convertir en dystopie *Le meilleur des mondes* de Huxley (1932) ou *La guerre des Salamandres* de Capek (1936) entre autres.

Bien avant More, un grand nombre d'images de villes idéales pensées par différents architectes et philosophes auront déjà pris forme sur le papier et certaines d'entre elles se seront même essayées à la pratique¹⁶. Le mythe de la ville idéale date donc d'avant le XVIe

¹⁵ « Par dystopie nous comprenons une œuvre d'anticipation dans laquelle est décrite une société oppressive et fermée sur elle-même sous le contrôle d'un type d'état ou de gouvernement autoritaire. Dans ce sens, elle s'oppose à l'utopie. Si l'utopie avance ou anticipe le meilleur des mondes possibles ou pensables et le fait en reliant presque toujours le bon temps passé (idéalisé) et l'extrapolation vers le futur aux traits ou aux caractéristiques considérées comme étant positives, la dystopie tend à attirer l'attention sur ces caractéristiques négatives qui visent déjà dans le présent la déshumanisation, l'aliénation, la dégradation morale et la perte des valeurs ». FERNÁNDEZ BUEY, Francisco: *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona: El viejo topo, 2007, p. 217.

¹⁶ La recherche de la *ville idéale* pensée en termes de perfection et de beauté harmonieuse est déjà présente dans l'urbanisme d'Hipodame de Milet. C'est ce ionien de l'époque d'Hérodote et Périclès qui a été chargé de tracer le plan des villes de Milet et de Turios, de laquelle il n'y a que des vestiges écrits, du quartier du Pirée d'Athènes et de la ville de Rhodes. Il les a planifiés sur la base de l'harmonie cosmique du monde comme l'on concevait idéalement à ce moment-là. Hipodame de Milet sera considéré comme le premier urbaniste de l'histoire d'Occident et le plus connu de l'époque classique. Il sera le premier à faire de l'organisation de la ville un calcul. Il est considéré comme étant un des pères de l'urbanisme et on lui concède l'introduction du dessin des rues en angle droit, lorsqu'il crée des *pâtés de maison* carrés. Ce tracé cependant date d'avant Hipodame et était caractéristique des villes anciennes orientales de mésopotamie, avec Babylone

siècle. Les désirs de trouver où la construire proviennent de sociétés aux esprits bien différents qui l'imagineront tout d'abord comme une œuvre des dieux et plus tard comme une construction humaine. Déjà au IV^e siècle av. J.C les grecs essaieront de la construire sur la base d'une logique géométrique permettant une approximation à la perfection divine, les juifs la rechercheront dès l'époque de Nabucodonosor, Saint Augustin la décrira comme la ville des anges, pleine de bontés et à laquelle il est possible d'accéder grâce à un comportement chrétien, les Guaranis s'enfonceront de plus en plus dans la jungle pour la trouver, Eiximenis la décrira comme une ville terrestre ordonnée en classes pour honorer et glorifier Dieu, et ce sera juste avant l'apparition d'*Utopie* de More que les architectes de la Renaissance la dessineront de nouveau sous le présupposé platonique de la perfection comme union de la beauté et de l'harmonie. Racine assure que les images des villes idéales proviennent de l'image que nous nous faisons de la ville de Dieu et que « l'homme vise la ville de l'homme à travers l'idée qu'il se fait de la ville de Dieu, tandis que la prophétie biblique enseigne que Dieu donnera aux hommes, en fin de compte, cette ville qu'ils attendent et n'ont jamais réussi à réaliser¹⁷ ».

La *Jérusalem Céleste* en tant que mythe de la perfection se convertira à partir des lieux d'Occident, et pour toujours, bien plus en mythe de la Ville de Dieu, ville idéale, terre promise de ceux qui la méritent, point d'arrivée de la traversée du village d'Israël de la Babylone de la captivité à laquelle elle s'oppose :

C'est dans cette ville aux 53 temples et aux 1300 autels de dieux étrangers, dans cette ville à l'agglomération urbaine confuse, remplie des voix stridentes des vendeurs et acheteurs du marché, émise en 20 langues différentes, dans

comme référent, même si les villes orientales ne cherchaient pas explicitement, comme c'est le cas d'Hipodam, l'harmonie. Le plan hipodamique ou réticulaire comme il est appelé, sera très utilisé au XIX^e siècle dans les nouvelles villes américaines et dans les quartiers neufs (exemples) des vieilles villes européennes. Pour plus d'informations voir : CERVERA VERA, Luis: *Las ciudades teóricas de Hipódamo de Mileto*, RABA de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1987.

¹⁷ RACINE, Jean-Bernard : *La ville, entre Dieu et les hommes*, Genève : PBU Anthropos, 1993, p. 14

cette ville de l'arrogance et du faste, que les juifs sont entrés comme des captifs. Leur seigneur était Nabucodonosor, celui qui avait détruit Jérusalem et profané le Temple de Salomon là où pour Jérusalem le cœur du monde palpita.¹⁸

En effet Jérusalem, la ville idéale par excellence, ne pourra se façonner que comme le contraire de cette Babylone terrestre, réelle, chaotique, superbe et pécheresse, métaphore de la grande ville *en soi*, qui arrivera jusqu'à nos jours convertie en image négative de la grande métropole dangereuse, polluante et chaotique. Aux cris on lui opposera le silence ; aux voix de tant de langues incompréhensibles, la facilité d'une langue unique ; aux rues étroites et à l'agglomération urbaine confuse, la visibilité de la géométrie divine ; au chaos, l'ordre ; à l'ambiguïté, la clarté de la perfection divine. Cette Jérusalem Céleste sera l'inspiration de nombreux mouvements religieux millénaristes qui la rechercheront sans perdre espoir mais elle se convertira aussi en modèle des utopies sociales. En effet, utopie restera, en fait, voilée par le rêve de perfection de la terre promise et c'est pour cela qu'elle aussi naîtra comme opposition à la Babylone terrestre. « Utopie -écrira Servier- ne ferait que combler le vide entre un *paradis perdu* et une *terre promise* (...) l'homme pourra bâtir la *Cité de Dieu* sur terre, grâce aux lois justes, grâce à la connaissance et à l'emploi des techniques ». ¹⁹ Utopie transformera, avec le temps, la foi en Dieu en la foi en un rationalisme absolu, mais l'archétype de perfection et d'harmonie de la *Jérusalem Céleste* ne disparaîtra jamais.

Utopie donc part d'une logique narrative mais aussi et surtout descriptive qui place son centre d'intérêt dans le cadre spatial. Marin affirme que dans toute la littérature utopique il existe une architectonique du discours ou, autrement dit, une organisation de l'espace comme texte et un texte construit comme espace : « L'utopie est une organisation totale de l'espace-monde comme texte,

¹⁸ SCHNEIDER, Wolf: De Babilonia a Brasilia, las ciudades y sus hombres, Barcelona:Noguer, 1961, p. 90

¹⁹ SERVIER, Jean : *Histoire de l'utopie*, Paris : Gallimard, 1991, pp. 327, 355.

organisation exhaustive et système complet du discours : la logique formelle est son signifié référentiel. La pratique utopique est une architectonique, un art des systèmes ».²⁰

Un art qui a beaucoup de l'affabulation, ce qui donne d'elle une image démesurée, qui s'apparente plus à la légende qu'à l'histoire. En effet, comme je l'ai noté, les utopies constituent des récits fictifs sur des pays imaginaires ou sur des gouvernements idéaux de villages inexistantes, heureusement stables et parfaits. Utopie est par conséquent une idéalisation, une représentation parfaite qui se trouve au-delà de la réalité :

Production d'un double ; un double de la ville, de toute la ville, qui n'est rien d'autre que l'u-topos, l'autre d'un lieu, non pas un autre lieu mais le redressement, le dégagement d'une image enfin verticale et sans épaisseur, l'utopie se construit sur un écart, ne s'oppose pas point par point à une société différente, celle bien réelle de l'utopiste : elle n'est pas le contraire de la société actuelle, mais son *envers*.²¹

Il ne s'agit donc pas d'une simple négation mais plutôt de la production d'un espace autre, futurible et capable de concentrer en lui-même une perfectibilité qui le rendra immuable et le fixera dans un éternel présent. L'image de la ville idéale sera donc toujours celle de l'inversion de la ville réelle. En elle il n'y aura pas de place pour le désir, le mouvement ni la fantaisie. Elle les niera parce que c'est seulement avec l'expulsion de la vie terrestre et mondaine que le rêve d'utopie et celui de la ville idéale peuvent exister. L'une aussi bien que l'autre sera un espace dépourvu de temps et un temps dépourvu d'espace concret : ville idéale cherchée et jamais trouvée, projetée et toujours attendue, imaginée et jamais vécue. À Utopie donc tout est réglé et pensé. La perfection ne peut pas se laisser aux mains du hasard, et c'est précisément pour cette raison qu'elle ne peut exister

²⁰ MARIN, Louis.: 1973, p. 25

²¹ CASTANET, Hervé : « Microsociologie de la quotidienneté dans un projet de ville utopique contemporaine : exemple de la New Babylon de Constant » in *Espaces et sociétés*, n° : 28-29, mars-juin 1979, p. 160.

que sous la forme de visions imaginaires ou de rêves. Quand le hasard est expulsé, la réalité l'est également, et le fait d'expulser la réalité fait qu'utopie ne peut être vécue de l'extérieur de la position de l'observateur-lecteur ou de celle des grands démiurges. Les hommes bons qui peuplent les utopies sont comme les figurines humaines qui décorent les maquettes des architectes : personnages tranquilles, qui occupent leur place et ignorent la signification du libre arbitre.

Utopie se situe dans l'avenir, mais dans un avenir fixé dans le temps et immobilisé dans un présent éternel. Les images du futur parfait sont constituées à travers des images du passé qui, dirigées vers l'avant, apparaissent comme nouvelles et harmonieuses. Mais en dépit de cette danse de temporalités diverses, à Utopie il n'y a pas de place pour l'histoire. Bien au contraire, elle se construit sur la base d'un antagonisme radical, pas seulement avec le devenir du temps mais aussi avec le passé concret et avec la mémoire vécue. Utopie efface les traces de la vie, oublie le passé et le présent concret dans un acte d'isolement de la réalité et elle se positionne dans un présent statique imaginé qui doit se lire dans la clé d'un futur harmonieux. Avec Utopie –comme l'écrivait Tafuri, en mettant en rapport les utopistes du XVIIIe avec les recherches des architectes actuels- « le futur devient mythe, terre promise et objet d'espoirs totalement confiés²² ». Dans ce sens, bien que la logique temporelle joue de façon complexe avec le passé, le présent et le futur, utopie sera accompagnée d'uchronie, qui la situera hors du temps et des contingences de la ville organique, spontanée et changeante. En plus de se trouver hors de l'espace, elle l'est également du temps et là tout a l'air éternel et rien ne paraît être en rapport avec la logique du devenir.

Elle est l'univers de la sureté : sans surprises, sans risques, complètement ordonnée et projetée. C'est le cadre d'une communauté

²² TAFURI, Manfredo: "Símbolo e ideología en la arquitectura de la ilustración" en FRANCASTEL, Pierre: *Arte, arquitectura y estética del siglo XVIII*, Madrid: Akal, 1987, p. 101.

heureuse, forcément fermée et qui s'ordonne –comme l'écrivait Delgado²³ - contre le désordre établi. Dans ce sens, la phrase utilisée par Lapouge pour la définir comme « une terrifiante machine à désinfecter ²⁴» est très signifiante. La désinfection est rendue par la rationalisation de la réalité et par l'ordre. Ni l'accident, ni l'erreur, ni l'ambiguïté font partie des calculs utopiques. Elle est –selon cette fois-ci Laplantine²⁵– l'anti- hasard soutenu par un dirigisme absolu et par une passion obsédée par une structure claire et par la planification absolue. Tout doit être réglé pour essayer de prévenir la moindre petite interruption qui va contre la stabilité harmonieuse et immuable d'utopie²⁶. Comme l'écrivait Castanet : « Tout ce qui est quotidien est utopique : horaires, programmes de nourriture, projets de vêtements, installations mobilières, etc. ».²⁷

Nous sommes donc bien loin d'une pensée révolutionnaire et – selon Dreyfus²⁸ - bien près d'une pensée qui pour aspirer à une rationalité absolue ne peut être que répressive. À Utopie, tous les problèmes sociaux se résolvent grâce à l'intense planification de la ville idéale. En elle tout est pensé et prévu à l'avance. On aspire à une société normée, ordonnée, stable et bienfaisante pour la communauté. Ce désir, en plus de ne tolérer aucune remise en question, cache également les calculs malicieux de réduire l'individu au citoyen. En effet, en essence, et selon de nouveau Racine, utopie cherche « la normalisation de l'homme par l'élimination de l'individu (...) la négation

²³ DELGADO, Manuel : "Un lloc enlloc. La utopia com a somni d'espai controlat" en *Transversal*, n°: 4, 1997

²⁴ LAPOUGE, Gilles: 1978.

²⁵ LAPLANTINE, François : 1974, p. 45

²⁶ Dans ce sens, nous pourrions dire que la société occidentale, qui tend – comme l'écrivait Racine- de plus en plus à une ordonnance et une rationalisation de la vie, à développer l'utopie d'espaces contrôlés, règnes de la sécurité et des règles claires et clarificatrices où l'histoire se dissipe sous la machine à nettoyer peu après être devenue, dans une mise en scène de l'ucronie parfaite. Ces espaces sont les centres commerciaux, les aéroports, les casinos ou ce que Rem Koolhaas appelle de façon générique les *espaces poubelle*. KOOLHAS, Rem: *El espacio basura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

²⁷ CASTANET, Hervé : mars-juin 1979, p. 152

²⁸ DREYFUS, Jacques: *La ville disciplinaire*, Paris : Galilée, 1976, p. 13

de la particularité du lieu²⁹ ». L'élimination des particularités au nom de la ville idéale et de la vie harmonieusement contrôlée, transforme utopie en lieu de l'indifférence. Elle détruit les altérités et homogénéise les espaces, les pensées et les comportements.

Mais malgré tous ces désirs de régulation, l'utopie n'en est pas moins une imagination improbable, des fictions qui parfois s'écrivent et d'autres fois se dessinent mais qui ne peuvent s'échapper des livres qui les renferment. Au-delà des aspirations des créateurs respectifs et de leurs *imagineurs*, aucunes des *imaginations* utopiques appartiennent à la réalité. Comme l'assure Marin : « L'utopie n'est pas de l'ordre du concept: elle est une figure, un schème de l'imaginaire, une fiction produite-productive dont nous ne pouvons approcher les formes polysémiques qu'à travers l'imaginaire ».³⁰ Le *non-lieu* ne pourra donc jamais exister de façon concrète et tangible -comme le prétend le projet de Gibellina et beaucoup d'autres projets avant elle- parce que la concrétisation est un des attributs qui est le plus étranger à utopie. Elle n'est et ne peut être que pure abstraction, modélisation parfaite d'un futur à venir qui s'il arrive et se concrétise arrête d'être utopique.

L'utopie concrète du Belice n'est pas différente du reste des utopies. Elle s'impose sur le papier comme une rhétorique de la réglementation de l'espace pour produire un changement dans les conduites et imaginer ainsi un futur meilleur et elle le fait sous la direction de différents démiurges: des architectes et des artistes, qui imaginent une ville idéale sur la base de l'idée de laboratoire artistique et urbain. Leur utopie, comme nous le verrons dans les chapitres trois et quatre d'une manière plus détaillée, part encore (bien que l'utopie concrète commence à se forger dans les années soixante-dix quand le grand récit de la modernité et de l'histoire comprise comme progrès est en crise depuis longtemps) de la croyance en l'idée de progrès et

²⁹ RACINE, Jean-Bernard: 1993, p. 171.

³⁰ MARIN, Louis: 1973, p. 41

invoque les principes abstraits de l'art comme élément rédempteur, tout en instaurant la figure de l'artiste comme réparateur. L'idée de Gibellina Nuova s'inspire énormément de la ville idéale moderniste que le *noucentisme* développe en Catalogne et qui a pour base la considération de la ville comme œuvre d'art et par conséquent qui ne peut être que le résultat de l'intervention nécessaire de l'artiste³¹. Une vision qui n'est pas tout à fait nouvelle et qui trouve ses origines dans les architectures peintes du quattrocento et dans son idée de ville idéale basée sur la beauté architectonique et qui prend beaucoup d'ampleur à la fin du XIXe siècle et au début du XX avec l'apparition des différentes conceptions de Ville Belle autour de la planète.

Ce n'est donc pas uniquement à travers une planification ordonnée que Gibellina Nuova prétend mener à bien le mythe de la ville idéale et la reconstruction urbaine ainsi qu'humaine de la vallée mais à travers un autre modèle de ville, celui de la *Ville Belle*, qui trouvera dans le Chicago de Burnham un de ses premiers référents importants et trouvera son origine bien avant –comme le faisait remarquer Hall³²– dans les boulevards de la ville européenne moderniste. Dans ce sens, Francastel assure que « les vicissitudes de l'architecture contemporaine ne sont qu'une séquence supplémentaire dans le déroulement d'une phase historique qui a commencé au XVIIIe avec le triomphe politique de la bourgeoisie et l'instauration de nouvelles relations de production définissant la ville comme espace privilégié³³ ». La ville est configurée comme un centre d'images d'état-nation et toute une série de stratégies de visualisation du pouvoir s'y développent à travers les grands monuments commémoratifs qui mettent en scène explicitement la conception de la ville en tant que musée ou en tant qu'espace d'échafaudage pour montrer la grandeur

³¹ PERAN, Martí (ed.): *Noucentisme i ciutat*, Barcelona: Electa (CCCB), 1994, p. 20.

³² HALL, Peter : *Ciudades del mañana, historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona: Ediciones de Serbal, 1996

³³ FRANCASTEL, Pierre: 1987, p. 13.

de l'État. À partir de ce moment-là, et comme cela avait eu lieu dans le Quattrocento en Italie, elle sera le conteneur de tous les principes moraux de l'État et le lieu de débat public et esthétique à travers lequel se montrer au monde.

Le goût pour l'ornement et le caractère monumental des grandes villes de la fin du XIXe siècle en Europe prendra cependant avec Burnham un autre tournant, conférant pour la première fois explicitement à la ville un caractère fortement marchand. Les associations entre Mairies de diverses villes des EE.UU et le capital privé convertiront la ville en marchandise et la question rhétorique que se posait Burnham : « ne devrions-nous pas faire quelque chose, sans perdre de temps, pour que la ville soit plus belle et plus attirante pour nous mais, surtout, pour ces visiteurs désirés? », finira par devenir la ligne de conduite à suivre des grandes capitales du monde à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Munford sera un des premiers à critiquer la vision esthétique de Burnham et parlera de son modèle de *Ville Belle* comme de simple *cosmétique municipale*³⁴: un urbanisme qui perd beaucoup sous la domination architectural et qui est fondé uniquement sur les qualités formelles qui ne prennent pas en compte la réalité concrète des lieux où il est mené à bien. Le développement du modèle –qui atteindra un de ses points culminants dans la Barcelone des olympiades et qui acquerra en peu de temps la distinction de *modèle Barcelone*– sera directement lié aux processus de tertiarisation des villes³⁵, de thématization et spectacularisation³⁶, avec la conséquente gentrification des vieux quartiers³⁷.

³⁴ LAPOUGE, Gilles: 1978.

³⁵ La ville postindustrielle qui commence à prendre de l'ampleur dans le monde entier au milieu du XXe siècle, passera d'une économie basée sur le secteur industriel à une économie basée sur le secteur des services.

³⁶ Parler de thématization signifie parler de monitorisation ou ce qui revient au même de soumission à la vie sociale à une simplicité représentationnelle basée sur les stéréotypes qui touchent les territoires touristisés. MacCannell parle du tourisme de masse comme d'une nouvelle façon de produire des ethnicités. Une sorte d'ethnicité que lui appelle construite et qui présente une rhétorique sur l'authenticité et les formes adéquates de l'être indigène, qui devient une véritable thématization des identités : le village se convertit en spectacle et à l'intérieur chacun a sa fonction et sa position dans des schémas simples que les touristes peuvent assimiler facilement. Comme la

À Gibellina Nuova cependant, il ne s'agira pas de remodeler des quartiers obsolètes ou de reconverter des espaces industriels en particulier mais plutôt de la construction d'une nouvelle ville dans un lieu vierge. Malgré les différences de départ, la stratégie suivie tant par le gouvernement central que par le gouvernement local suivra les lignes des grandes opérations urbanistiques de la seconde moitié du XXe siècle, entêté à convertir toute restructuration urbaine en une sorte d'opération esthétique où l'ornement, l'art et la culture jouent bien que de façon voilée le rôle de façade aseptique sous laquelle cacher les misères de la restructuration et les problèmes sociaux de la région. En effet, l'affabulation utopico-artistique de Gibellina Nuova essaiera de suivre les lignes basiques de cette *Ville Belle* qui ressemble tant aux décors de l'Hollywood du moment, des scènes de films qui essaient de leur faire oublier les cauchemars quotidiens de la vie de tous les jours. Il s'agira d'une stratégie de thématisation qui tentera de transformer la nouvelle ville du Belice en un musée d'art contemporain en plein air, le plus grand de Méditerranée, en prétendant régler de cette façon tous les problèmes sociaux et économiques dont souffrait la ville avant le tremblement de terre.

Muséification de la ville et identité présentée sous la forme d'une collection d'objets d'art qui prétendent doter la ville et ses habitants d'un discours clair et logique, explicatif de ce qu'ils sont depuis le jour fatidique du séisme: ville d'art, ville-musée et d'expérimentation,

relation sociale imposée par le tourisme est une relation provisoire, superficielle et inégale, les images produites à travers la thématisation de la société ou de la ville visitée le sont aussi. L'exemple paradigmatique des thématisations sont les macro-parcs d'attractions qui ne s'appellent pas pour rien des parcs thématiques. MACCANELL, Dean: "turismo e identidad cultural" in TODOROV, Tzvetan *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid: Júcar Universidad, 1988, pp. 207-227.

³⁷ Nous entendons par gentrification ce processus fondamentalement urbain qui consiste en une série d'améliorations physiques et en des changements immatériels-économiques, sociaux, culturels- qui ont lieu dans certains centres historiques, ces derniers expérimentent une appréciable amélioration de leur statut. Ce phénomène s'est développé dans les pays industrialisés lors de la phase appelée post-industrielle qui débute à partir des années soixante-dix du siècle passé avec le déclin du modèle socio-économique industriel traditionnel. Il se caractérise généralement par un changement de population : les anciens habitants du vieux centre avec en général des revenus moyen-bas, sont lentement remplacés par les nouveaux résidents appartenant à la classe moyenne.

laboratoire urbain. Une identité forgée sur l'art contemporain de la fin du XXe siècle et qui –dans la ligne de conduite dont parlait MacCannell lorsqu'il faisait référence aux nouvelles ethnicités apparues suite au tourisme de masse- n'est pas non plus une ethnicité mais « une expression symbolique orientée vers une finalité et avec une valeur d'usage dans un système global³⁸ ». De cette façon –selon le sociologue- les groupes utilisent leurs caractéristiques comme n'importe quelle marchandise comparable et vendable et comme une arme rhétorique pour se mettre en relation avec les autres groupes. Le théoricien américain élabore sa conceptualisation *d'ethnicité construite* à travers la mise en scène dans le monde du tourisme des sociétés appelées exotiques, mais cette notion sert également à conceptualiser les stratégies élaborées par certaines villes ou communautés pour construire une image d'elles-mêmes exportable et commercialisable, basée non pas sur le caractère exotique mais sur le culturel: deux des stratégies les plus utilisées dans l'actualité pour attirer le tourisme. En fait, à Gibellina, la stratégie de thématisation aspirera par tous les moyens à transformer une économie agraire en une économie basée sur le secteur tertiaire, qui met toutes ses aspirations dans le développement de ce qu'on appelle le tourisme culturel.³⁹

Il ne faut pas oublier que la réalité idyllique proposée par l'offre touristique est très proche de cet univers de sécurité et de rationalité où tout est réglé et tout est parfaitement compréhensible, proposé par l'utopie. Le *réenchantement du monde* auquel beaucoup de théoriciens font référence – parmi lesquels Winkin ou Jeudy⁴⁰- lorsqu'ils font référence à l'image touristique des villes n'est autre qu'une autre tentative de matérialisation de l'utopie. Comme l'écrivait Delgado:

³⁸ MACCANELL, Dean: 1988, p. 221.

³⁹ J'aborderai ce type de tourisme dans le chapitre 4

⁴⁰ Voir: JEUDY, Henri-Pierre: *Critique de l'esthétique urbaine*, Paris: sens et tonka, 2003; WINKIN, Yves: "De l'euphorie à l'enchantement" in *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Paris: Seuil, 1995.

Le tourisme tisse une trame sociale alternative et parallèle, il fournit une mise à distance par rapport au social ordinaire, il permet une échappée éphémère vers une Arcadie provisoire, sans conflits, sans contradictions, sans paradoxes. Une bulle idéale, une scène préparée pour combler les désirs et un endroit où l'on pourra être à la fois loin et se sentir comme à la maison. Parenthèses – dose contrôlée d'utopie- où se ressourcer de l'usure provoquée par tous ces compromis que rapidement, de retour, chacun devra assumer de nouveau.⁴¹

Foucault a appelé cette sorte de dose contrôlée d'utopie les *hétérotopies*⁴². Quand le philosophe français parlait des *hétérotopies* comme

des sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien qu'ils soient pourtant effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont *absolument autres* que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, hétérotopies,

il donnait comme exemple *d'hétérotopie chronique* les villages vacances. L'immersion dans leur vie fictive abolit, tout comme le fait la fête, le temps et situe le visiteur dans un *temps autre*, qui délocalise, spatialement, l'endroit. *L'hétérotopie* dans laquelle se promène le touriste est un lieu où la quotidienneté a été expulsée pour montrer une façade, *une réalité autre* qui ne répond qu'aux besoins du marché et des guides touristiques. La proposition des tour-opérateurs touristiques est donc plus proche de celle des concepteurs et des planificateurs des villes. Tous deux aspirent à matérialiser l'utopie en créant ces *espaces autres* où le désordre, l'accident et les incongruités de la vie quotidienne ont laissé place à une vision réfléchie d'une réalité qui est aussi physique que l'ordre qu'on lui suppose. Toutefois,

⁴¹ DELGADO, Manuel: "Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural" en LARROSA y SKILIAR: *Habitantes de Babel. Política y poéticas de la diferencia*, Barcelona: Laertes, 2000, pp. 245-276.

⁴² FOUCAULT, Michel: "Des espaces autres, hétérotopies" en *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.

cette réalité, malgré les tentatives des planificateurs et des agences de voyage, n'existe que sur le papier et l'utopie devient *hétérotopie* par les caractéristiques altérables du temps ou de l'espace.

1.2 De l'art, de l'ornement et du monument en tant qu'éléments opérateurs de l'utopie.

Ainsi, ce qui deviendra l'élément utopique par excellence de la ville du Belice et qui convertira Gibellina Nuova en une sorte d'*hétérotopie* sera l'Art. Un Art qui, selon certaines des revendications des avant-gardistes, se situera en dehors de la galerie et s'installera dans les rues et places de la ville comme élément symbolique d'un projet utopique de futur qui croit encore en les possibilités du projet Moderne de l'émancipation, basé sur le Grand Récit qui implique l'idée d'une histoire linéaire qui avance vers de nouvelles formes de progrès. L'Art comme donation pour la resymbolisation d'une nouvelle vie « à échelle urbaine », d'un nouveau futur qui préfigure la modernité à travers l'abstraction, la monumentalisation d'espaces déterminés et les principes moraux d'artistes comme Beuys, Burri ou Consagra. L'œuvre d'art considérée comme ce qui consacre le lieu et qui est encore comprise comme symbole d'éternité, d'étatisme, d'originalité, de grandeur, de lisibilité, de monumentalité et de non fonctionnalité apparaîtra et deviendra dans l'espace urbain un élément intensément utopique. L'art dans l'espace urbain –assurait Augoyard dans une des conversations que l'on a entamé sur la thèse- se présente comme un non-lieu, parce que l'art provient et est imaginaire et par conséquent introduit l'utopie dans un espace caractérisé par la banalité de ses pratiques répétitives. Son incrustation, d'autre part, supposera la mise en scène, à petite dose, d'un rêve utopique de stabilité qui lui est essentiellement étranger dans la rue. L'Art (mis en scène à Gibellina Nuova à travers de grandes architectures, scénographies, sculptures et peintures données par des centaines d'artistes et architectes) sera placé dans tout le tissu urbain de la ville nouvelle avec l'envi de

resymboliser un espace considéré vide, pour le doter d'une nouvelle identité qui permettra de rendre lisible, digérable et facile un aspect aussi irrémédiablement chaotique, épars et mobile qu'est la signification des rues de n'importe quelle ville. L'art est censé apporter, une nouvelle identité et une nouvelle mémoire qui commence à se forger après la désagrégation, le désordre et de la désintégration dus au tremblement de terre de la nuit du 15 janvier 1968.

Mais, malgré l'ancrage dans certaines des hypothèses les plus subversives des avant-gardistes des idées de l'utopie de Gibellina, il ne faut pas oublier néanmoins que Gibellina Nuova est fille de son temps et au moment où le projet commence à se développer, bon nombre des revendications des avant-gardistes ont été usurpées, et dans de nombreux cas perturbées par les gouvernements et les politiques de marketing des villes. Instances, toutes deux, habilitées à convertir tout ce qui est subversif et à caractère critique en un produit supplémentaire de la société du spectacle que Debord a décrit si graphiquement par « l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie sociale comme simple apparence⁴³ ». Dans ce processus, la marchandisation de l'art qui sera allée en augmentant et la planification de plus en plus intense des espaces urbains se dirigera rapidement vers un didactisme de l'espace dont l'utopie –comme rêve de l'espace transparent et contrôlé- peut se considérer mère.

Gibellina Nuova, ville ornementale et théâtrale, en tant que bonne héritière de la ville moderniste, dirigera ses pas vers la sacralisation de ses espaces urbains. Jean Rémy définit l'espace sacré comme ce « lieu intensément ressenti comme base de reproduction ou de transformation du monde⁴⁴ » et assure – en parlant de la ville médiévale- que l'existence de ce qui est sacré suppose l'affirmation

⁴³ DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos, 2005

⁴⁴ RÉMY, Jean: *Ville ordre et violence*, Paris : PUF, 1981, p. 83.

d'un état idéal. À Gibellina Nuova, la sacralité religieuse devient, comme dans toutes les villes occidentales de la fin du XXe siècle et du début du XXIe, sacralité séculaire qui situe les institutions de haute Culture et d'Art dans son centre. L'Art est ici l'enzyme qui rendra possible la transformation et l'espace urbain, symbole absolu de la démocratie et de l'égalité, est ressenti comme le véritable espace de changement. C'est là que doivent se situer les éléments sacrés qui laissent voir que le voyage vers le futur et l'amélioration de la vie est en marche. Le monument commémoratif de la ville moderniste se transforme ici en un autre type de tracé urbain monumental, tandis que les boulevards qui expliquaient le triomphe de la bourgeoisie apparaîtront ici sous la forme d'espaces hautement architecturés qui voudront imposer, cette fois-ci, le triomphe de l'ordre à travers l'expulsion de l'incommode et gênante vie urbaine qui émerveillait tant Beaudelaire ou l'Edgar Allan Poe de *L'Homme des foules*. Il ne s'agira plus de rendre possible la promenade mais d'y mettre des entraves. Il ne faut pas oublier qu'une nouvelle façon de traverser la ville se sera imposée et fera des moyens de transport la manière la plus commune de connaître et de s'approprier une ville.

Dans les années 70 et surtout dans les années 80, quand Gibellina Nuova commence à prendre forme, l'espace urbain qui était resté orphelin de tout monument et ornement à cause du silence que les avant-gardistes avaient imposé, commence de nouveau à être colonisé par l'art⁴⁵. C'est alors qu'apparaissent toute une série de mises en scène qui feront de la ville fonctionnaliste et austère –la ville-échafaudage dira Rowe⁴⁶– qui façonnait la ville comme une plateforme préalablement vidée, où ce qui finissait par s'exposer c'était l'échafaudage elle-même, de nouveau, dans une ville-musée où les objets exposés prédominent : il s'agit de nouveau du triomphe de la

⁴⁵ Cet aspect historique sera plus attentivement expliqué Dans les chapitres 3 et 4

⁴⁶ ROWE, Colin; KOETTER, Fred: *Ciudad collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 134

ville comme vitrine⁴⁷. Avec elle apparaît le besoin contemporain de réorienter l'espace vers une vie significative qui lui permette d'obtenir à nouveau l'épaisseur sémantique perdue. Gibellina Nuova sera un grand exposant de cette sorte de ville-musée héritée de la culture de l'Illustration mais fille de la pensée architectonique de la postmodernité basée déjà non pas sur l'idée de totalité mais sur l'image postmoderne de la fragmentarité, le pastiche et le collage.

Frederic Jameson caractérise la postmodernité architectonique comme un courant éminemment intéressé par l'épiderme (comme fruit de la société du spectacle), basée sur un affaiblissement de l'historicité et en ce qui concerne l'art, centrée sur la perte du concept de nouveauté⁴⁸. L'architecture postmoderne réclame son originalité à travers la récupération de fragments de l'histoire, sous forme de plagia, d'imitation, de rendez-vous ou de vol, entre autres techniques intertextuelles et de jeu avec le passé. Tous ces aspects sont mis en relation avec la *situation explosive* dont parle Vattimo lorsqu'il fait référence à la Postmodernité en général⁴⁹, et qui est donnée, en grande partie, par la pluralisation de la réalité, qui n'est que le résultat du croisement et de la pollution de multiples images, reconstructions et interprétations d'un monde qui a arrêté d'être univoque et véritable.

⁴⁷ Un des premiers à concevoir de nouveau la ville comme espace d'exposition et l'architecture comme élément ornemental sera le groupe SITE (Sculpture In The Environment) formé en 1970 et qui proposera une nouvelle relation entre l'art et l'architecture et qui prétendra à un niveau plus élevé de Communications et de contenu psychologique entre les bâtiments et l'espace public. Ils chercheront d'une certaine manière la construction d'une nouvelle iconologie, en rapport avec les caractéristiques de base de la société de consommation. Certains des titres de leurs bâtiments "Bâtiment pleuvant à verse sur le sable", "mur s'ouvrant" et "monument au premier bâtiment du Mc'Donalds" XIBILLÉ, Jaime: *La situación posmoderna del arte urbano. Arte, memoria y simbolismo: del ornamento al monumento*, Medellín: Universidad de Medellín, 1995, pp. 219-226. Venturi sera un des premiers à faire une analyse basée sur la Communication architectonique. Sa célèbre œuvre *Apprenant de Las Vegas* montre comment avec l'architecture d'après le mouvement Moderne, le symbole domine l'espace: "L'architecture ne suffit plus et comme les relations spatiales s'établissent plus avec les symboles qu'avec les formes, l'architecture de ce paysage se convertit en symbole dans l'espace plus qu'en forme dans l'espace. La grande publicité et le petit bâtiment sont les règles de la route 66" VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; SCOTT, Denise: *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pp.28-35.

⁴⁸ JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Libros Tauro: www.LibrosTauro.com.ar

⁴⁹ VATTIMO, Gianni: "Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?" in VATTIMO et alli: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 7-19

Dans ce contexte l'authenticité et l'originalité perdent de la valeur dans le champ de la création et le collage semble représenter parfaitement les nouveaux principes d'adultération ; méthode parfaite –comme le signale Rowe⁵⁰- pour faire attention aux excédents de ce monde.

C'est dans ce contexte que naîtra ce que Félix Duque définit comme art urbain kitsch et qui est directement mis en rapport avec la culture américaine de Malls et les voies de circulation rapides⁵¹. Ses racines proviendront –selon le philosophe- de l'individualité romantique qui portera le merveilleux à l'extravagance mais surtout de la grandeur étatique entamée par les grandes révolutions et qui se sera affaiblie petit à petit avec la marchandisation de l'art, jusqu'à convertir le monument commémoratif en un reste du passé. Le monument commencera à perdre sa signification politique au moment où le pouvoir change de main pour aller vers celles du capital qui –selon Maderuelo⁵²- n'a plus besoin de monuments commémoratifs mais de monuments spéculatifs comme les gratte-ciels. La fonction du monument comme érection permanente de la stabilité d'un ordre culturel déterminé commencera à s'affaiblir à la fin du XIXe siècle et sera expulsée presque totalement de l'espace public coïncidant avec la critique de Loos sur l'ornement⁵³. Du vide installé dans l'espace urbain par le Mouvement Moderne on passera au remplacement du monument par l'art public qui agglutinera maintenant des expériences diverses qui ne seront plus soumises à l'exigence moderne de la pureté et l'indépendance des divers moyens. C'est la perte du lieu et la

⁵⁰ ROWE, Colin; KOETTER, Fred: 1981, p. 140

⁵¹ DUQUE, Felix: *Arte público y espacio político*, Madrid: Akal, 2001, p. 111.

⁵² MADERUELO, Javier: *El espacio raptado, interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori, 1990, p. 132.

⁵³ Adolf Loos sera l'un des premiers à envisager le problème général de la forme et de la fonction dans le monde moderne. Pour Loos, l'ornement est un délit rationnel, culturel, moral, politique et économique. L'absence d'ornement illustre très bien sa division théorique entre architecture et art : l'une sert à l'usage et doit être conservatrice tandis que l'autre ne sert à personne ni à rien et est révolutionnaire. Pour le sculpteur et l'architecte de Vienne « la ville du XXe siècle sera éblouissante et nue comme Sion, la capitale du ciel » CHARRE, Alain : *Art et urbanisme*, Paris: PUF, 1983, p. 109.

théorie du *camp expendit* dont parle Rosalind Krauss et qui produit le monument comme abstraction et le transforme en pur signal ou base, fonctionnellement déplacé et en grande partie autoréférentiel⁵⁴. Le monument –dira Duque- ne sera plus une manière d’espacer, de faire un lieu public ni de faire de la place au public. Maintenant tout espace vide deviendra espace de transit et l’art public commencera à s’installer aux gloriettes et sur les ronds-points. Leur logique ne répondra plus à la commémoration d’un événement qui donne des signes d’identité historiques à la nation, mais il apparaîtra comme une réaction à la ville-échafaudage de l’architecture rationnelle du Mouvement Moderne et voudra convertir les signes en de simples éléments ornementaux. Il faut régénérer l’espace urbain et cette régénération se fera par la revitalisation de l’ornement.

Dans les années 60, la société du spectacle, basée sur la consommation, l’image, le simulacre, les paradis objectales et le marketing donnera une nouvelle valeur à l’ornement. La société s’esthétisera à une vitesse de plus en plus grande et on passera du délit rationnel, culturel, moral et économique dont parlait Loos à – comme le signalait Esteban⁵⁵- un phénomène social, inhérent à la société de l’abondance qui instrumentalise le cadre de la culture. Dans ce type de société, ce qui est en trop prend une grande importance économique et politique et l’ornement sera ici fonctionnel et productif. Esteban lui donne quatre fonctions qui s’épaulent et ont besoin les unes des autres pour que l’efficacité de l’ornement soit maintenue. La première et la plus importante est la fonction urbanistique qui oblige à la propreté et à la régénération des espaces contigus où est installé l’équipement ornemental. Son implantation change le sens de l’espace et l’esthétise. Avec elle apparaissent les trois autres : l’économie parce qu’on présuppose que l’ornement attire les touristes et développe la

⁵⁴ KRAUSS, Rosalind: “La escultura en el campo expandido” in FOSTER, Hall: *La posmodernidad*, Barcelona: Cairos, 1985, p. 64.

⁵⁵ ESTEBAN, Iñaki: *El efecto Guggenheim, del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.

création d'entreprises liées à ces derniers, la politique parce que l'ornement renforce la cohésion et le consensus vu qu'il rend possible l'apparition de valeurs positives comme la confiance, le progrès, la modernité et celle de relations publiques parce que l'ornement engendre toute une série d'interactions et d'intérêts divers autour de lui. Sa logique explique que si dans une zone centrique mais laide s'élève un ornement, la zone entière s'esthétisera grâce à une sorte de causalité magique qui rend possible le miracle de reformuler les espaces poubelle en paysages urbains hautement esthétiques et productifs⁵⁶.

On arrive de nouveau à l'art urbain kitsch dont parlait Duque, qui n'est autre que l'ornement postmoderne d'Esteban et un des éléments clés de l'architecture postmoderne : un art qui accepte tous les styles et les mélange pour obtenir un résultat brillant afin de faire ressortir le nouveau visage de la ville et cacher tous les malheurs et les inégalités qui s'y trouvent. Un art qui ne s'occupe pas du fond mais de la spectacularisation de la ville. Un art qui ne cherche pas une critique de la ville postindustrielle pour aider à penser de nouvelles formes de relations moins hiérarchiques, mais qui se met à la disposition d'une politique de nettoyage qui prétend laisser les villes le plus « arrangées » possible, le plus visible possible pour le plaisir du touriste. Art urbain cynique -dira Duque- dans le sens où il doit utiliser toute une théorie du changement et des possibilités libératrices de l'Art et de la Culture pour mener à bien des opérations d'exclusion sociale.

⁵⁶ Rem Koolhaas définit l'espace poubelle comme "ce qui reste après le passage de la modernisation ou plus concrètement ce qui se coagule pendant que la modernisation est en marche : sa séquelle (...) due au fait que nous détestons l'utilitaire, nous nous sommes condamnés à une immersion à vie dans l'arbitraire (...) un colossal châte de sécurité qui couvre la terre d'un colossal monopole de séduction (...) c'est ample mais peu remémorable, comme un économiseur d'écran: son refus à s'arrêter assure une amnésie instantanée (...) notre préoccupation pour les masses nous a empêché de voir *l'architecture des personnes*. *L'Espace poubelle* semble une aberration mais c'est l'essence, le principal... le fruit d'une rencontre entre l'escalier mécanique et la climatisation conçue dans une couveuse en Pladur (ces trois choses manquent dans les livres d'histoire)" KOOLHAAS, Rem: *El espacio basura*, Barcelona: Gustavo Gili mínima, 2007. Esteban se réapproprie le concept de l'architecte néerlandais et le définit comme un espace urbain qui, sous le regard e politiques et urbanistes a perdu sa fonctionnalité et sa eur, dont l'antidote ne peut être que l'ornement.

Un art et une architecture qui –comme le signale Frampton⁵⁷- seront éloignés du régionalisme critique architectonique qu'il défend comme unique posture possible de la postmodernité architectonique si elle ne veut pas tomber entre les mains de la simple production esthétique et du design urbain. Un art urbain et une architecture qui (comme l'écrit Vattimo dans *Aventures de la différence*) « oscille aujourd'hui entre l'effet Potemkin (ce style de décoration ornemental dont la stratégie est justement d'occulter ce qui est épouvantable) et l'effet déconstructeur. Les deux sont inséparables dans le sens où ils rejettent l'idée de base d'exprimer avec de belles phrases une vérité profonde⁵⁸ ». Un art donc qui expose des façades tout simplement parce que lui-même est une façade.

Une des caractéristiques de ce type d'architecture et d'art dans la ville est l'originalité de sa conception de l'histoire et de la mémoire. Une conception qui est liée à l'époque dans laquelle elle se déroule (pour ce que la postmodernité impose comme jeu) mais aussi avec sa forme superficielle de se mettre en relation avec les problématiques sociales dont elle se dit être préoccupée. L'architecture et l'art urbain s'ouvrent aux contaminations du passé et à l'histoire mais le font d'une perspective –comme l'écrit Xibillé⁵⁹- typiquement allégorique : en prenant des fragments d'autres époques, en mélangeant des styles différents et en transformant les éléments utilisés en les introduisant de façon complètement décontextualisée dans un nouveau contexte différent.

Benjamin écrivait dans *L'origine du drame baroque* que l'opération allégorique « arrache un fragment à la totalité du contexte vital, l'isole,

⁵⁷ Ce sera un pari pour une architecture qui réconcilie l'impact de la globalisation avec les régionalismes concrets et qui plus que vers la question scénographique marche vers ce qui est théorique en rapport çà tout ce qui propose de donner de l'importance au tactile- et avec lui aux autres sens- par dessus le visible. FRAMPTON, Kenneth: "Hacia un regionalismo crítico, seis puntos para una arquitectura de resistencia" in FOSTER, Hall: 1985.

⁵⁸ VATTIMO, Gianni: *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona: Península, 1990.

⁵⁹ XIBILLÉ, Jaime: 1995, p. 282

le dépouille de sa fonction et crée un sens nouveau en unissant les fragments isolés de la réalité⁶⁰ ». Suivant le raisonnement de Benjamin, l'œuvre d'art allégorique –poursuit Xibillé- correspond à un monde désacralisé « où l'unité entre l'homme et l'univers entre les formes et les contenus a disparu (...) opéra à travers le ramassage des choses qui sont restées en arrière, dépotoirs, décombres, ruines, fragments, énigmes, monuments⁶¹ ». Il s'agit donc d'un art qui stimule une *mémoire démemorisée* qui plus que voir dans le passé une sorte de continuité, lui tient tête comme à un inconnu. Un type de mémoire que Montoya décrit comme *mémoire de l'oubli* et qui consiste à effacer les pas des habitants au bénéfice des nouvelles marques monumentales, ces équipements ornementaux dont parle Esteban et qu'il exemplifie à travers l'opération paradigmatique que met en scène le musée Guggenheim de Bilbao⁶².

Ornements, façades et art public n'ont alors plus grand'chose à voir avec les espaces qui les arbitrent. Il s'agit de stratégies de vidage de l'espace urbain pour le dépouiller de son être plus gênant et dangereux, le simple passant, celui qui n'est là pour aucune question concrète, celui qui passe simplement, qui ne consomme pas, qui ne collectionne pas non plus « des petits coupures de vies parfaites et conventionnelles que nous décrivent ces photos si parfaites des lieux les plus connus de chaque ville⁶³ ». Ce dernier -assure Duque- n'est pas un art public parce qu'il nie le public et les mémoires et les histoires qui ont converti certains espaces de la ville en lieux emblématiques pour leurs habitants et pratiquants. L'espace que cette sorte d'art construit est un *espace autre* déshabité et éloigné des incongruités de

⁶⁰ BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco*, Madrid: Taurus, 1990, pages 157-172

⁶¹ XIBILLÉ, Jaime: 1995, p. 281

⁶² MONTOYA, Jairo: "Arte urbano, espacios terroríficos" en *Sileno, Variaciones sobre arte y pensamiento*, n°: 13, 2001, p. 123.

⁶³ DE DIEGO, Estrella: "Melancolía de las ciudades" en <http://urblog.org/index.php/Plaza?cat=157> a propósito del capítulo titulado "Postales exóticas" del último libro de DE DIEGO, Estrella: *Contra el mapa*, Madrid: Siruela, 2008

la quotidienneté la plus concrète qu'il ignore et efface sous la façade ornementale.

Ce type de mémoire et de jeu avec l'histoire nous renvoie de nouveau au concept de Foucault d'*hétérotopie* : « L'hétérotopie se met à fonctionner –écrit-il- lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ». ⁶⁴ Le musée et la bibliothèque sont liés par une sorte d'*hétérotopie* séduite par l'accumulation du temps où ce dernier n'arrête pas de s'accumuler et de se superposer. C'est une volonté explicite de fermer dans un seul endroit tous les temps, toutes les époques, toutes les formes; un emmagasinage perpétuel et indéfini qui immobilise la temporalité et met hors du temps ces espaces.

Mais bien que Gibellina Nuova soit configurée comme un musée, *l'hétérotopie* qui se dégage de l'art et de l'architecture qu'elle expose est beaucoup plus proche de *l'hétérotopie* dont j'ai parlé plus haut et qui caractérise les villages vacances ou les prospectus touristiques. Une réalité en dehors du temps parce qu'elle a oublié l'histoire et la reformule sur la base des découpes qui lui conviennent le plus, en cachant et en faisant disparaître les temporalités et les mémoires quotidiennes qui forment le quotidien d'une ville ou de n'importe quel village.

Ce type de pratiques de la mémoire conduit à ce que Rem Koolhaas appelle la *Ville Générique* :

Une ville sans histoire, facile, qui ne demande pas d'entretien, qui si elle devient trop petite s'agrandit tout simplement, et si elle est trop vieille, elle s'autodétruit et se rénove tout simplement (...) une ville qui est aussi bien peu ou plus émouvante de tous les côtés (...) apothéose du concept de choix multiple, d'une esthétique éclectique et où, malgré son absence, l'histoire est sa principale inquiétude et industrie. (...) Ville Belle qui n'est jamais terminée, qui ne s'améliore pas mais qui s'abandonne et à laquelle l'idée de

⁶⁴ FOUCAULT, Michel: 1984, pp. 46-49

stratification, intensification et terminaison sont étrangers : elle n'a pas de strate, sa strate suivante se trouve ailleurs.⁶⁵

Gibellina Nuova répond, en bonne partie, à ce type de *Ville Générique* et sa conception renvoie de façon explicite à beaucoup d'aspects dont j'ai parlé tout au long de ce premier chapitre. Elle prétend instaurer une *utopie concrète* et elle veut le faire à travers les diverses stratégies que j'ai signalées : elle veut imposer l'ordre d'une ville complètement planifiée, en l'accompagnant d'une rhétorique identitaire qui la différencie des autres villes du Belice et l'individualise comme un objet de consommation touristique. Cette objectualisation crée une image idyllique représentative de la ville basée sur un art qui, comme tout art situé aux extérieurs de la ville situe l'espace urbain dans un *espace autre* produit par un vide spatial et par la forme caractéristique que l'ornement du XXI^e siècle doit jouer avec l'histoire, la mémoire et le passé.

Discours utopique et monumental qui caractérise la conception d'une petite ville d'une des régions les plus pauvres de Sicile, ces éléments théoriques et abstraits qui rendent possible son exposition comme *utopie concrète* et ville rêvée mais au-delà de ça, le point de départ de mon analyse qui n'a pas d'autre intention que celle de voir et de raconter la quotidienneté d'une réalité imaginée et racontée pour ébaucher en quelque sorte la critique d'une architecture et d'un urbanisme qui oublie que les villes plus que des produits commerciaux sont des espaces de relations et d'interactions entre les individus.

⁶⁵ KOOLHAS, Rem: *La ciudad genérica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006

Chapitre 2. Questions de méthode

2.1 L'importance de la marge : sur le regard et l'écriture ethnographique

Gibellina nuova, *ville du rêve et de l'utopie*, a été présentée dans beaucoup de livres d'art et d'architecture comme le triomphe d'une illusion: *l'utopie concrète* devenue réalité sous la forme d'un des plus importants musées d'art contemporain en plein air du monde. Ville-laboratoire et un des quelques espaces européens d'expérimentation, il y en a peu, entre les différents langages artistiques de la seconde moitié du XXe siècle. Une réalité qui, expliquée ainsi, ne peut qu'impressionner. Quaroni, Samona, Gregotti, Consagra, Venezia, Burri, Thermes, Purini, Beuys, Guttuso, Sciascia, Zevi, Isgrò, Zavattini, Caruso, Cagli, Levi, Damiani ou Zavoli, parmi beaucoup d'autres, comme les orateurs communautaires d'un projet de reconstruction et de renaissance totale fondé sur l'art et sur les donations d'artistes à une ville qui devait être reformulée à partir du néant. Vue ainsi, une réalité qui semblait naître et se forger grâce à l'engagement fort d'une classe politique et intellectuelle préoccupée par les manques d'une communauté transformée en ruine par la force de la nature. Utopie artistique et utopie politique. Ville-musée pensée comme artefact et œuvre d'art en transformation constante, table d'opérations de nouvelles expérimentations esthétiques afin de développer ce que Consagra appelait la société esthétique, celle qui serait en relation et en confrontation permanente, dans la vie de tous les jours, avec l'art. Une ville qui, décrite ainsi, ne pouvait qu'inspirer de l'admiration. Une admiration qui provenait, d'autre part, des architectes et artistes eux-mêmes, disciples intellectuels de ceux qui l'ont conçue -qui la présentaient encore comme le fruit d'une illusion matérialisée, le

produit de l'urbanisme moderne dans sa meilleure version, réalisé et fait ville.

Ces représentations de la ville partent cependant d'un regard concret dont les implications étaient très nettes. De Gibellina Nuova, on ne montrait au monde que le projet, les rêves collectifs de changement et leurs fruits, sous la seule forme de bâtiments, de tableaux, d'installations ou de sculptures. Un regard qui, se voulant global et totalisateur, cachait une grande partie de son histoire et de sa quotidienneté derrière les objets artistiques et architectoniques qui l'avaient rendue célèbre dans les itinéraires intellectuels du secteur. Un regard qui utilisait l'ellipse non pas comme tactique poétique et politique, revendication de l'impossibilité de tout montrer, non pas mais comme une tentative de faire place au hors jeu comme acceptation de la fragmentarité de la réalité et de la nécessité des espaces laissés en blanc pour rendre compte de comment ce qui se passe et a lieu en permanence ne peut le faire que de façon le plus souvent décousue et presque toujours à travers des superpositions. Un regard qui, loin de se vouloir combatif, élabore une stratégie fondée sur la spectacularisation dans le but de convertir la ville en une image complètement partielle et idyllique de sa réalité et qui, pour se faire, part d'un des principes de base de la peinture occidentale qui est selon Foucault¹ - l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif et qui, comme le signale Marin², a la prétention de signifier le monde qu'il imite exactement. Ce fait est très lié au concept de paysage moderne, à son obstination et sa volonté de vouloir assimiler l'artefact à la nature.

Simmel a été un des premiers à réfléchir sur le concept de paysage, qu'il différenciait de la nature parce qu'il se présentait, à travers le choix de différents fragments, comme un « morceau de

¹ FOUCAULT, Michel : *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*, Barcelona : Anagrama, 1999.

² MARIN, Louis : *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris : Les Éditions du Minuit, 1973, p. 264.

nature » qui se perçoit comme unité³. Le paysage est donc un nouveau tout, constitué par notre conscience, unitaire et qui se construit à travers un certain nombre d'éléments triés dans le « chaotique courant et l'infinitude du monde immédiatement donné ». Le terme de paysage présuppose donc le concept de construction. Tout paysage est une construction culturelle et essaie d'interposer entre les sens et la réalité une sorte de loi qui la rend pensable. Dans ce contexte, les lois sont visuelles et ce qui se construit à travers l'objet est une façon de regarder, de limiter, de focaliser et d'encadrer la réalité. Le paysage – selon Simmel – exige un être-pour-soi optique et esthétique. En effet, la naissance du terme paysage et de celui de perspective sont liés, et comme l'assurait déjà Panofsky⁴, en plus que de marquer un goût artistique déterminé, tous les deux (bien que l'un à travers l'autre) se présentent comme une forme symbolique et, par conséquent, façonne nos structures mentales de sorte que, si ce n'est à travers son prisme, nous ne sachions pas *voir*.

Le paysage, comme l'utopie, implique une distanciation qui fait que l'observateur se retire de la réalité pour pouvoir l'observer de l'extérieur, après avoir imposé des marges et l'avoir rendue pensable. La distance implique donc l'objectivation du lieu à travers une opération de sélection qui laisse en dehors tout ce qui n'est pas admissible ni montrable. Ce dernier apparaît et se configure sous la perspective newtonienne d'espace et par conséquent, il s'agit toujours –comme l'assurait Augoyard⁵– d'un endroit isotrope, homogène et stable, caractéristiques qui le rende facilement représentable. Tout paysage implique donc une artéfaction de l'espace, une organisation des parties qui convertissent ce que l'on regarde en quelque chose de beau à regarder. Le fruit de cette manière de regarder et de montrer la

³ SIMMEL, Georg: "Filosofía del paisaje" en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 2001, pp. 265-282.

⁴ PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999.

⁵ AUGOYARD, Jean-François. *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* Le Débat, mai-août 1991, n°65, p. 51-59

réalité est de l'ordre du concept et veut arriver à faire croire à l'observateur que pour connaître le monde il suffit d'en examiner ses représentations.

En face de cette écriture totalisatrice et élaborée à partir du non-lieu impliqué par la configuration et la description de toute utopie, la mienne se voulait être un regard à ras de terre, contextualisée, volontairement partielle et décidément banale, « un regard insouciant des symétries, indemne à l'esthétique de la contemplation, joyusement inapte à regarder de l'extérieur, une manière quotidienne d'être dans le paysage⁶ ». L'existence de ce *regard banal* passe inaperçu –selon Augoyard– parce que ses instruments préférés appartiennent à une rhétorique des pratiques et non pas à un ordre du discours. Ce qui m'intéressait était de voir comment cette ville, qui se représentait elle-même comme un catalogue d'art contemporain délocalisé et qui ne laissait pas de place à ses pratiquants ni à ses habitants, se construisait et se coproduisait, jour après jour, à travers les pratiques quotidiennes menées à bien entre ses murs. À la ville clarifiée par la théorie et la pratique de la conception, je voulais lui opposer la description d'une ville beaucoup plus vague où les pas devaient être plus maladroits, les visions que j'obtiendrais beaucoup plus sombres et les cartes postales que je montrerais pas aussi merveilleuses et parfaites.

La ville concept face à la ville pratiquée, racontée et imaginée par ses usagers. Le triomphe de *l'utopie concrète* face à la réalité la plus infra-ordinaire, faite de rencontres, de promenades, de conversations, de malentendus, de visites, de restes et de traces. Mon regard se voulait proche et partiel, de l'intérieur, et montrerait une autre Gibellina, plus visible mais jamais décrite. Observer et écrire depuis les ruines, celles du projet et celles du rêve, avec pour point de départ les

⁶ AUGOYARD, Jean-François: 1991, p. 58.

pratiques des individus qui composent l'espace social de Gibellina Nuova.

2.1.1 Sur quoi et comment observer

Peu après m'être installée à Omarakana j'ai commencé à prendre part, d'une certaine manière, à la vie du village, à attendre avec impatience les événements importants ou les festivités, à prendre intérêt personnel pour les choses et pour le développement des petits incidents de villages, tous les matins, en me réveillant, la journée se présentait plus ou moins comme pour un indigène. Quand je sortais de sous la moustiquaire, je trouvais autour de moi la vie du village qui se mettait en marche ou bien les gens très avancés dans leur travail quotidiens (...). Lors de mes promenades matinales dans le village, je pouvais voir des détails intimes de la vie familiale, de l'hygiène, de la cuisine ou des repas; je pouvais voir les préparatifs pour le travail du jour (...) les bagarres, les blagues, les scènes de famille, les événements en général triviaux et parfois dramatiques mais toujours significatifs faisaient partie de l'atmosphère de ma vie quotidienne ainsi que de la leur.

Ce paragraphe si connu de *Les Argonautes du Pacifique Occidental* de Malinowski était la description qui se rapprochait le plus à ce que moi j'allais devoir faire lors de mes différents séjours à Gibellina⁷. Lui l'avait écrit sous le titre de *Conditions appropriés pour le travail de terrain ethnographique* et moi je n'allais pas m'éloigner trop de ses indications. Je devais me mettre à faire de l'ethnographie. Aller sur place et observer, arriver avec l'attitude naïve de celui qui ne comprend rien et regarder, écouter, sentir, toucher, marcher, parler, demander et me laisser porter par l'étrangeté. M'imprégner des pratiques quotidiennes, des rythmes ordinaires, des routines de ses habitants et partager une partie de l'existence de ces gens que je voulais comprendre. Il s'agissait de diriger en permanence mon regard –comme l'écrivait Laplantine à partir d'une réflexion de Blanchot⁸–

⁷ MALINOWSKI, Bronislaw: *Los argonautas del Pacífico Occidental*, Barcelona: Península, 2000, p. 25

⁸ Laplantine décrira l'anthropologie comme un genre métis où le message sera donné moins par l'appropriation des différents savoirs (bien qu'un peu quand même) que par la réflexion sur la

vers l'extérieur, vers ce qui se passe en permanence. À ce propos, Goffman commentait le besoin d'aller sur le terrain et d'observer sur place la vie sociale.

Je suis toujours frappé par le fait qu'en Europe, que vous soyez un marxiste ou quelqu'un à l'autre bout du spectre politique, que vous soyez en Allemagne ou en France ou ailleurs, la réalité ultime pour la science sociale n'est pas la vie sociale mais les écrits d'un personnage comme Mannheim ou Marx, Weber ou tout autre du même genre. Pour moi, c'est une chose très triste. Je ne pense pas qu'ils ne parviennent jamais à rien s'ils poursuivent dans cette voie parce que le corpus des écrits d'un homme n'est pas la réalité, n'est pas la société.⁹

Pour le sociologue canadien, la troisième instance entre la culture et la personnalité est le corps et ce qui est social pénètre également dans les aspects les plus petits de la vie quotidienne. De cette perspective, les gestes sont aussi susceptibles d'analyse que les institutions et la communication – comprise comme un système de canaux multiples, dans lesquels l'auteur social participe à tout moment, le désirant ou non, à travers son corps, ses regards, ses silences et ses absences – il devient le terrain d'étude par excellence afin d'essayer de comprendre comment on crée et recrée l'ordre social¹⁰. L'idée de base de Goffman est qu'une interaction entre deux personnes n'est pas seulement une simple interaction mais l'action

différence dont parlait Ségalen et que Laplantine proposera dans ces termes : « C'est cette idée tenace qui proclame que l'altérité est au dehors et que l'identité est au-dedans qui continue à faire obstacle au mode singulier de connaissance qui est celui de l'anthropologie pour laquelle il y a du moi dans l'autre et de l'autre dans le moi, pour laquelle il n'existe rien d'intrinsèque, rien d'inhérent, ni d'essentiel ». Cette réflexion rend possible une autre des caractéristiques de base du regard ethnographique et cette dernière est liée au fait que le regard ethnographe est toujours un regard dirigé vers l'extérieur (bien qu'il soit mené à bien de l'intériorité d'un sujet) : LAPLANTINE, François : « L'anthropologie, genre métis » en *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouveaux enjeux*, Paris : Armand Coli Éditeur, 1998, pp. 143-152.

⁹ WINKIN, Yves: *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Paris : Seuil, 1995, p. 86

¹⁰ Cette idée unit une série d'auteurs divers qui conçoivent la Communication comme un vaste orchestre culturel sans chef d'orchestre ni partition. Birdwinstell, Hall ou Bateson partent comme Goffman de l'idée que les individus, plus que de produire la communication y participent et qu'un individu devient membre d'un groupe ou d'une société au moment où il commence à être prévisible et capable de performativiser la culture à travers ses faits et gestes. Winkin fait deux bonnes introductions sur les auteurs de l'école de Palo Alto dans ses livres *La nueva comunicación*, Barcelona: Paidós, 1990 et *Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain*, Paris: Seuil Poche, 2001.

d'ensemble la plus réduite et banale qui convoque toute la société et qui met en scène la structure sociale. L'analyse des interactions est donc une forme d'analyse sociale.

La logique sociale qui découle de ces regards est une logique de l'adaptation, de l'invention et de la coproduction de sens. Une logique pragmatique: la société est, sous son regard, une composition de personnes impliquées dans l'action où le rôle créatif des acteurs joue un rôle essentiel dans la construction de la vie quotidienne sans cesser d'être liée à un ordre social déterminé. Comprendre la société comme une configuration constante de petites relations, phénomènes particuliers qui la compose, un ensemble de personnes impliquées dans l'action ou comme un réseau d'interactions avec une valeur propre implique, comme nous l'avons déjà dit, une tentative d'approximation épistémologique. Le regard ethnographe duquel je veux partir est un regard centré sur l'observation et la description de petits événements ordinaires et la clé réside dans l'observation de la réalité à travers les êtres humains qui la compose en prenant comme point de départ l'observation de ce que les gens font.

Le *pacte ethnographique* dont parlait Abélès lorsqu'il faisait référence à la manière de faire de l'anthropologie comme un processus d'observation mais aussi d'écriture¹¹, part dans mon ethnographie, comme je l'ai signalé, de l'intention de mettre en évidence les marges et les perspectives d'une réalité qui s'était toujours montrée sous son aspect le plus séducteur. Exposer au jour le jour *l'utopie concrète* et le faire comme une critique des villes idéales et idéalisées qui essaient de résoudre les problèmes de tout type à travers une planification bien précise de l'espace et une organisation prétendue des conduites. Afin de montrer ce panorama, je voulais faire une analyse des discours qui composent l'image connue de la ville, élaborée à travers des textes et des photographies de concepteurs et d'artistes, ainsi que de

¹¹ ABÉLÈS, Marc : « Le terrain et le sous-terrain » *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouveaux enjeux*, Paris : Armand Coli Éditeur, 1998, pp. 35- 43

l'observation de sa réalité la plus méconnue, celle qui est façonnée par des textures et des traces. Je voulais élaborer une fresque inachevée de l'histoire de la conception de Gibellina Nuova et mettre en évidence des pratiques déterminées, des façons de faire et de raconter la ville qui ne proviennent pas des discours officiels et qui seraient sans doute très éloignées de celles que le projet proposait comme appropriées. Ce que je voulais essayer de faire ressemblait à ce que De Certeau avait décrit de manière si graphique :

Analyser les pratiques microbiennes, singulières et plurielles, qu'un système urbanistique devait gérer ou supprimer et qui survivent à son dépérissement ; suivre le pullulement de ces procédures qui, bien loin d'être contrôlées ou éliminées par l'administration panoptique, se sont renforcés dans une proliférante illégitimité, développées et insinuées dans les réseaux de la surveillance.¹²

Mes exposés se voulaient donc une critique à un genre d'urbanisme qui oublie les passants et les habitants des villes, obsédé par un rêve de perfectibilité future fondé seulement sur l'architecturation de l'espace. Mes hypothèses de départ étaient simples et avaient été très répétées tout au long des années par une grande partie des théoriques préoccupés par la quotidienneté et par la réalité dans ses aspects les plus micro et donc les plus incertains: l'utopie d'un espace complètement planifié et ordonné ne pouvait pas exister au-delà des livres; la *tabula rasa* n'existe pas, on ne peut jamais construire une société ou une ville complètement nouvelle à partir d'un supposé non-rien ou moment zéro; et la relation qui s'était établie dernièrement entre art et vie dans les grandes et petites villes du monde entier avait perdu son ancrage le plus critique pour se plier aux processus de tertiarisation, de thématization et de gentrification de ces dernières sous l'image de fétichisation de la nouvelle religion du XXI^e siècle: la Culture.

¹² DE CERTEAU, Michel: *L'invention du quotidien, Ars de faire*, Paris : Galimard, 1990, p. 145

2.1.2 Sur l'écriture

Une fois la réalité sociale qui m'intéressait observée, je devais la décrire sur le papier et la rendre compréhensible. Une construction textuelle qui en ethnographie se construit à travers les expériences sur le terrain des propres ethnographes : la réalité s'écrit et se raconte à travers ce que le chercheur a vu, observé, écouté ou vécu *in situ*. Une réalité donc qui est très subjective et partielle mais qui voit dans cette subjectivité et partialité le seul chemin permettant de se rapprocher d'une réalité qui ne se contemple jamais de façon objective. Écrire à la première personne en mettant toujours l'accent sur l'extérieur et sur les influences que l'extérieur engendre chez l'ethnographe. C'était mon choix narratif. Décrire à partir des sensations et des pensées que j'avais eues à chacune de mes différentes visites sur le terrain. Je ne voulais pas séparer les problèmes méthodologiques que j'avais eus lors de mes séjours à Gibellina, mes peurs et mes impressions de la rédaction des données ethnographiques. Cela me semblait artificiel. Les deux aspects étaient intimement liés et mes choix, mes observations et mes considérations théoriques étaient très liés à ma façon d'être sur le terrain. Rédiger ainsi, avec les doutes, les changements et les réflexions que j'avais eus *in situ* à mon égard me semblait le plus honnête et une des quelques façons, peu nombreuses, que je voyais de donner forme à toute une série de faits, divers et épars.

L'arrivée comme point de départ et comme déclencheur d'une série de situations qui se reliaient entre elles à travers l'aspect temporel. Et l'arrivée comme choix symbolique. Tout le monde connaît l'importance que revêtent les premières impressions dans la description des lieux. Richard Burton était un grand spécialiste pour capter ces petits détails qui font qu'un lieu prend forme, tout à coup, dès le premier coup d'œil jeté au paysage et aux comportements de ses habitants. Ses réflexions du bateau sur le point de débarquer à Las Palmas en sont un bon exemple :

Ne dédaigne pas aimable lecteur, les premières impressions, en particulier celles d'un voyageur. La plupart des auteurs de guides justifient leur paternité littéraire par les arguments *d'un séjour prolongé, une connaissance pratique et une expérience de quinze ou vingt ans*. Dans une façon évidemment, de ridiculiser l'intrus audace qui, après quelques heures de tournées et de discussions s'immisce dans leur terrain. Cependant, je suis convaincu que si on veut tracer une esquisse perspicace, bien définie, il faut le faire immédiatement après l'arrivée sur place, quand l'appréciation du contraste est encore fraîche dans la mémoire et avant qu'une seconde ou une troisième ait remplacé les pensées initiales.¹³

Merleau Ponty lui aussi fait référence à la façon dont les premières perceptions sont porteuses d'un important contenu significatif, au-delà du fait que les significations commencent par être ambiguës : « Et quand je suis arrivé pour la première fois [à Paris] les premières rues que j'ai vues en sortant de la gare n'ont été que, comme les premiers mots d'un inconnu, les manifestations d'une scène encore ambiguë mais déjà incomparable. »¹⁴ Mon ethnographie voulait partir également de ces premières impressions et sensations capables de capter certains des aspects les plus significatifs des lieux. Je voulais écrire à partir de celles que j'éprouvais à chaque fois en arrivant dans la ville. Avec elles comme prétexte et avec moi comme centre, je pouvais commencer à tisser la trame narrative du chapitre.

Elles débouchaient sur d'autres et les sensations me conduisaient à l'explication et à la description des pratiques qui, au fur et à mesure que le temps passait et que mon expérience à Gibellina augmentait, étaient de plus en plus claires. C'est pour cela que le récit se présente comme une sorte de chronique de voyage avec un certain poids en ce qui concerne les questions théoriques. C'est pour cela aussi que la narration va de l'intérieur à l'extérieur : La première visite, lorsque je ne connaissais encore personne et que je ne savais presque rien de la

¹³ BURTON, Richard. F : *Vagabundeos por el oeste de África*, Barcelona: Alertes, 1999, p. 44.

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice : *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 2000, p. 296

ville, se construit plus sous l'aspect de chronique et sur la base, en grande partie, de mes impressions. À partir de la seconde, et étant donné les connaissances que j'ai acquises du terrain et de la langue, l'aspect théorique prend plus de poids et mes réflexions s'arrêtent plus sur des aspects pratiques de la vie quotidienne dans les rues de la ville que sur mes propres réflexions. En suivant ce schéma, les données ethnographiques apparaissent dans le récit, en grande partie, dans l'ordre chronologique dans lequel elles sont apparues sur le terrain. De cette manière, je voulais faire apparaître les malentendus et le processus de compréhension de la réalité à laquelle je me confrontais, ainsi que les changements et les alternatives que j'ai éliminées. Ce schéma me permettait de faire que la lecture de l'ethnographie soit une sorte de chemin ressemblant à celui que je m'étais frayé à la découverte de la ville.

Un des premiers choix, au niveau narratif, partait directement de mon intérêt théorique pour les travaux de Lefebvre et pour son analyse sur la production de l'espace social sur lequel je notais que pour analyser l'espace vécu, ou ce qu'il appelait l'espace des représentations, les ethnologues et les anthropologues ne devaient pas oublier la confrontation des pratiques et des imaginaires des usagers dans les représentations de l'espace (espace conçu) avec lesquels ils coexistent¹⁵. La séparation que le penseur français faisait entre représentation de l'espace et espace de représentations a été ce qui m'a amenée à diviser en deux blocs l'analyse de la ville : un pour la Gibellina conçue et un autre pour la description de la Gibellina pratiquée. Si je commençais l'écriture du document maintenant, j'opterais pour l'introduction des questions sur Gibellina conçue dans le récit ethnographique et j'éliminerais les deux blocs. Ce choix supprimerait les différences narratives (de ton et de format : descriptif ou analytique) qui existent entre les deux blocs et me permettrait

¹⁵ LEFEBVRE, Henri : *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 1974, p. 52.

d'exposer ma réalité d'une manière beaucoup plus directe et compacte. Mais mon choix a été différent. Ce choix a également été donné par mon processus de compréhension de l'objet d'étude. Je savais que pour exposer la vie quotidienne dans les rues de la ville je devais montrer, afin de réussir à peindre une fresque plus approximative, la Gibellina qui se montrait au monde à travers les textes, les livres et les photographies qui avaient façonnés son image la plus idyllique.

Cette dernière était la Gibellina qui était la plus claire pour moi depuis le début. J'avais lu bon nombre de textes théoriques que certains des concepteurs de Gibellina avaient écrits sur sa reconstruction et sur l'histoire de la fatidique nuit du 15 janvier. J'avais cherché des journaux où des informations sur le tremblement de terre apparaissaient, j'avais retrouvé des fragments de journaux télévisés qui parlaient des jours qui avaient suivi et j'avais rassemblé assez de matériel écrit sur l'histoire de la reconstruction. La Gibellina de la conception avait été écrite dans plusieurs livres que le Musée d'art Contemporain de la ville avait édités à partir des années quatre-vingt et leur accès était très facile. J'ai essayé de lire tout ce que j'ai trouvé sur la ville et c'est ainsi que cette Gibellina imaginée, d'abord par l'État puis par Ludovico Corrao, m'est apparue plus claire. De la même manière, les premiers textes de la thèse que j'ai rédigés ont été ceux de l'analyse de cette vision utopique et fantastique de la ville-musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée. Dans ces chapitres (chapitre 0, 3 et 4) j'expose certaines des idées clés du projet et je les commente. Avec cette première immersion dans les textes sur la reconstruction, je voulais faire entrer de nouveau le lecteur dans la réalité de Gibellina de la même façon que moi j'y étais entrée: à travers les représentations que l'on faisait d'elle.

Le fait de diviser en deux blocs, d'autre part, marquait très nettement le décalage entre la ville concept et la ville pratiquée de

laquelle je partais et qui m'avait fait prendre Lefebvre comme point de départ de mes réflexions méthodologiques.

2.2 De l'espace comme concept à l'espace comme production

En effet, ce décalage nous renvoie immédiatement aux travaux d'Henri Lefebvre qui distingue déjà clairement entre espace idéal et espace réel¹⁶. Cet auteur formule cette distinction à partir de deux différenciations : celle qui existe entre l'espace conçu et l'espace immédiat, et celle qu'il y a entre la ville et l'urbain.

La première distinction fait référence au contraste entre un espace abstrait ou conceptuel et donc global et stratégique, et un espace vécu, perçu, émiété ou vendu. Lefebvre se demandait comment donner un nom à la distance des différents concepts d'espaces existants (l'espace physique, le mental et le social): « Distorsion? Décalage? Coupure? Cassure? » Ce à quoi il répondait lui-même en assurant que peu importe le nom et que ce qui était intéressant c'était la distance qui séparait l'espace idéal, fruit de catégories mentales logico-mathématiques, de l'espace réel et que lui appelait l'espace social. L'espace est une production sociale et comme telle doit s'analyser.

Dans cette production, les aspects abstraits et les aspects plus concrets entrent en jeu et pour arriver à déchiffrer en quelque sorte l'espace, il faut les étudier de façon dialectique, en les mettant constamment en relation. L'intérêt de cette étude est de déraciner une sorte de conceptualisation occidentale de l'espace dans laquelle seuls les aspects mentaux et physiques ainsi que ceux qui le forment de manière extrêmement abstraite ont de la valeur :

L'espace abstrait fonctionne objectalement comme ensemble de choses signes, avec leurs rapports formels: le verre et la pierre, le béton et l'acier, les angles et les courbes, les pleins

¹⁶ On peut trouver l'analyse de ces différenciations in: LEFEBVRE, H.: « *Le droit à la ville I* », Paris : Éditions Anthropos, 1968. LEFEBVRE, Henri : *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 1974 ou LEFEBVRE, H. : *Espace et politique, le droit à la ville II*, Paris : Éditions Anthropos, 1972, de façon systématisée, mais aussi dans ses travaux sur la quotidienneté.

et le vides. Cet espace formel et quantifié nie les différences, celles en provenance de la nature et du temps, comme celles qui viennent des corps, âges, sexes, ethnies (...) symbolique dérivée de la méconnaissance du sensible, du sensuel, du sexuel, méconnaissance inhérente aux choses-signes de l'espace abstrait, s'objective de façon dérivée: allure phallique des monuments bâtiments, arrogance des tours, autoritarisme immanent à l'espace répressif.¹⁷

Certaines des implications les plus importantes du fait que l'espace soit une production sont d'abord, que l'espace physique (qui avait été durant une période la conceptualisation admise d'espace en général) devienne seulement la base sur laquelle les sociétés construisent, chacune à leur manière, l'espace social et ensuite que ce dernier soit configuré à travers une triplicité: l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu. Cette triplicité reste décrite à travers la pratique spatiale, la représentation de l'espace et l'espace des représentations. Une triplicité qui oppose la représentation de l'espace à la pratique de l'espace et à l'espace des représentations par sa volonté de les inclure et de les assimiler à un jeu idéologique où la conception de l'espace élabore une spatialité de caractère intellectuel et stratégique. Mais ce que veut dire Lefebvre c'est que bien que la représentation de l'espace soit configurée comme l'espace dominant (imposé à travers la connaissance du pouvoir, des signes, des codes, des sages, des planificateurs...), les espaces de représentations sont plus un espace vécu que conçu et pour mieux comprendre ce dernier il faut une analyse admettant que : « Les producteurs d'espace ont toujours agi selon une représentation tandis que les usagers subissaient ce qu'on leur imposait, plus ou moins inséré ou justifié dans leur espace de représentation ».¹⁸ Ainsi donc, bien qu'étant des espaces différents, l'un conçu et l'autre vécu, leur existence est toujours relationnelle et pour pouvoir décrire un espace il faut d'abord

¹⁷ LEFEBVRE, Henri : 1974, pp. 21 et 61

¹⁸ LEFEBVRE, Henri : 1974, p. 54.

réussir à déchiffrer les liens existants entre pratique et idéologie de l'espace, entre l'espace des pratiquants et l'espace de la conception.

L'autre distinction qui nous intéresse, c'est celle qui existe entre la ville et l'urbain. Elle est très proche de la première, mais parle toujours de deux réalités tangibles : la ville en tant que réalité présente, immédiate, donnée, pratique-sensible et architecturale, et l'urbain en tant que réalité sociale, composée d'actes ou d'événements. Et pendant que l'auteur décrit l'espace architectural et urbanistique en tant qu'espace paradoxal, « *joint et disjoint*, à la fois dominé par la technique et non approprié par et pour l'utilisateur¹⁹ », il explique l'urbain comme : « Une modulation, une version, une traduction incompréhensible sans l'original, et, en même temps l'original (...) ce n'est pas un ordre lointain, une globalité sociale, un mode de production, un code général, c'est aussi un temps ou plutôt des temps, des rythmes ». ²⁰

L'urbain est ainsi, la vie urbaine et elle se manifeste au cours de l'éclatement de la ville, même s'il n'est pas un phénomène exclusivement urbain. C'est l'œuvre des citoyens et elle essaye, dans les mots de Lefebvre, de s'approprier le temps et l'espace. Ainsi, Lefebvre distinguait clairement entre contenant et contenu et rendait ainsi explicite une différenciation importante pour les études urbaines postérieures²¹. Ici à Gibellina Nuova, sans être proprement une ville, on trouve vie urbaine, *urbanisation* dans le sens que Jean Rémy et Lilian Voye lui donnaient, c'est-à-dire comme « ce processus qui consiste à intégrer de plus en plus la mobilité spatiale dans la vie quotidienne, jusqu'à un point dans lequel cette vie reste vertébrée par

¹⁹ LEFEBVRE, Henri : 1972, p. 44.

²⁰ LEFEBVRE, Henri : 1968, pp. 63-64

²¹ Isaac Marrero fait une approximation théorique très nette de comment se forge le concept de ce qui est urbain, depuis les études de l'École de Chicago jusqu'à nos jours, dans son article : la production de l'espace public. Fondements théoriques et méthodologiques pour une ethnographie de l'urbain. En *(Con)textos, revista d'antropologia i investigació social*, Barcelona, 2008, pp. 74-90.

celle²² ». À Gibellina les deux distinctions lefebvriennes semblaient se superposer : l'espace conçu par certains avait été construit sous la forme d'un modèle particulier d'espace qui maintenant, de nouveau et sur la base de constructions bien déterminées et de leur visualisation, se convertissait de nouveau en espaces imaginaires pour leur représentation. La vie urbaine, l'œuvre constante, routinière et changeante des pratiquants de la ville n'avait pas l'air d'avoir quoi que ce soit à voir avec sa réalité architectonique ni avec les images que l'on montrait d'elle au monde. Ce qui m'intéressait, comme je l'ai signalé en début de chapitre, c'était de voir jusqu'à quel point il y avait deux réalités marchant en parallèle et quelles interférences, interjections et points de rencontre y avait-il entre elles.

Formalisant certaines de ces idées, nous assistons déjà dans les années 70 à l'apparition d'un nouvel élan des études sur la vie urbaine. *Pas à pas* de Jean-François Augoyard est une des premières études à revendiquer une place analytique pour cette *vie urbaine* dont nous parlait Lefebvre²³. Son étude est une invitation à partir de l'instant, de l'événementiel, de façon à focaliser sur le temps vécu, à travers les cheminements et toutes les figures rhétoriques que les marchants forment dans leur vie ordinaire. Augoyard met en opposition l'espace construit et l'espace vécu ou pratiqué et approprié et parle de l'appropriation comme « les barbarismes et les bougés de la vie quotidienne ». L'appropriation n'a pas seulement à voir avec l'espace mais avec une relation entre une forme de sociabilité et l'espace où il se développe. Par conséquent « l'appropriation concerne essentiellement le temps (...) et elle remporte de moins en moins sur de l'espace donné et reproduit, et de plus en plus sur de l'espace recréé²⁴ ». Cet intérêt pour les appropriations et les usages de l'espace

²² RÉMY, Jean : *La ville : vers une nouvelle définition?* Paris : L'Harmattan, 1992, p. 14.

²³ AUGOYARD, Jean-François: *Pas à pas*, essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

²⁴ AUGOYARD, Jean-François : 1979, p. 84.

fait disparaître la notion de territoire stable et met en évidence toute une série de fluides spatiaux qui font fluctuer dans le temps diverses territorialisations qui n'existent qu'au moment où les espaces sont appropriés par leurs usagers. Augoyard développe et décrit une rhétorique habitant et l'expose comme l'expression du pouvoir des individus qui remettent en question l'espace construit à travers toute une série d'irruptions et de créations d'événements qui n'étaient pas programmés sur les plans des constructeurs.

D'autre part, et presque en même temps, De Certeau développe son analyse sur les tactiques et les stratégies et parle dans un chapitre de *L'invention du quotidien*, de la ville-panorama comme simulacre théorique, visuel : « En somme, un tableau qui a pour condition de rendre possible un oubli et une méconnaissance des pratiques » -et poursuit- « c'est en bas, au contraire, à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville²⁵ ». Pour lui, le langage du pouvoir s'urbanise, mais la *cit*é, *l'urbain* –comme dirait Lefebvre- est livré à des mouvements contradictoires qui se compensent et se combinent hors du pouvoir panoptique : ce sont les tactiques habitantes qui se révèlent contre les stratégies du pouvoir. L'espace conçu oublie la puissance et la possibilité de ces tactiques ou –comme dirait Joseph²⁶- de ces humeurs et les conspirations dont est fait tout lieu concret.

Cette vie urbaine qui se présente comme une réalité différente de celle que montre l'espace conçu et qui se caractérise par le fait d'être en construction permanente et très souvent en ferme opposition avec la conception, peut se trouver, essentiellement, à l'extérieur des villes, dans ses rues et places ou ce qui revient au même dans ses espaces publics. Là, la vie urbaine, faite de répétitions et de variabilités éclate de façon plus importante ; les tactiques et les appropriations

²⁵ DE CERTEAU, Michel: *L'invention du quotidien, arts de faire*, Paris : Galimard, 1990.

²⁶ JOSEPH, Isaac: *Retomar la ciudad, el espacio público como lugar de acción*, Medellín: Universidad Nacional, 1999, p. 36.

quotidiennes, minuscules, éphémères et inattendues qui forment cette tache de la société ont lieu ici très fréquemment et ces espaces se présentent comme le terrain idéal pour une nouvelle génération d'ethnographes urbains, intéressés par l'actualité dans les diverses formes prises par l'urbain. Colette Pétonet sera peut-être l'une des premières à se rendre compte qu'en ce qui concerne la pratique de l'ethnographie d'espaces publics, tout est encore à faire : elle entame une série de cas pratiques par la description des pratiques dans un cimetière parisien et toute une autre série d'auteurs se joindront à elle²⁷. Michel Bozon analysera les appropriations des cafés²⁸, Sylvia Ostrowestky commencera ses études sur les villes nouvelles et la production de l'espace public²⁹, une équipe de travail, sous la direction de Dominique Desjeux, Magdalena Jarvin et Sophie Taponier, mènera à bien une ethnographie des bars de nuit³⁰, Pény, entre autres, s'intéressera aux pratiques dans les gares ou les stations de métro³¹ et le CRESSON s'intéressera aux aspects sensibles des espaces publics urbains³². Ce qui m'intéressait ici, depuis que j'avais terminé mon DEA en Anthropologie sociale, se centrait également sur les espaces urbains en tant qu'espaces de quotidiennetés et en tant qu'exemples pragmatiques impossibles à prévoir dans leur totalité à la conception et

²⁷ PETONNET, Colette: "L'observation flottante l'exemple d'un cimetière parisien", *L'Homme*, oct-dec, 1982, XXII, pp. 37-47.

²⁸ BOZON, Michel : « La fréquentation des cafés dans une petite ville ouvrière. Une sociabilité populaire autonome ? » *Ethnologie française*, XII, 1982.

²⁹ OSTROWESTKI, Sylvia (Ed.) : *Lugares, d'un continent à l'autre. Perception et production des espaces publics*, Paris : L'Harmattan, 2001 ; OSTROWETSKY, Sylvia ; CHAUDOIR, Philippe : « L'espace festif et son public. L'intervention culturelle en espace public en ville nouvelles et villes moyennes » *Les annales de la recherche urbaine*, n°70, Mars 1996.

³⁰ DESJEUX, Dominique : *Regards anthropologiques sur les bars de nuit*, Paris : L'Harmattan, 1999

³¹ PÉNY, André : « Le paysage du métro » *Les annales de la recherche urbaine*, num : 57-58 Décembre 1992-mars 1993.

³² Bon nombre des travaux et des rapports de recherche du CRESSON sont consacrés aux interactions entre les pratiques quotidiennes dans des espaces publics déterminés et les aspects sensitifs comme la luminosité, l'odeur, les sonorités etc. A GROSJEAN, Michel ; THIBAUD, Jean-Paul : *L'espace urbain en méthodes*, Marseille : Parenthèse, 2002 ou à VV.AA : *Ambiances en débats*, Grenoble : A la croisée, 2004, les différents membres du CRESSON exposent différentes méthodologies et conceptualisations sur l'espace urbain. Pour voir une liste plus complète de leur travail s'adresser à : <http://www.cresson.archi.fr/PUBLI/PUBLI.html>

où il est également impossible de planifier toutes les conduites, les pratiques et les appropriations des usagers de ces espaces. L'espace urbain se caractérise par son imprévisibilité et c'est ce qui m'avait menée à m'intéresser aux rues d'une ville qui avait été, apparemment, complètement planifiée et pensée sur les plans. Mon observation avait pour objectif les extérieurs de Gibellina, comme exemple de ville monumentale avec un grand nombre d'espaces urbains intensément architecturés.

2.3 Certaines questions sur l'espace d'observation

Lyn H. Lofland, une des pionnières de l'analyse des espaces publics établit dans *The Public Realm* les cinq principes de base qui caractérisent la plupart des relations en public³³: la *mobilité coopérative* (en une sorte d'élaboration de chorégraphies conjointes afin de conserver l'harmonie et l'ordre diffus de l'espace public), *l'inattention civile*, la prééminence du rôle de public dans une sociabilité formée par des observateurs observés, une *amabilité contenue* et une *civilité envers la diversité*. Un des aspects qui intéresseront le plus l'Américaine sera le caractère d'étrangeté qui caractérise les espaces publics de la ville, habités par des types de vie urbaine, beaucoup plus proches des collectivités que des communautés.³⁴

Isaac Joseph partira, lui, d'un concept d'espace public centré sur l'ordre de circulation et sur celui de justification basé sur la visibilité mutuelle et sur une logique de concentration de personnes et de

³³ LOFLAND, Lyn H.: *The Public Realm. Exploring the City's Quintessential Social Territory*. Nueva York: Aldine de Gruyter, 1998

³⁴ L'espace public des villes, pratiqué, traversé et utilisé constamment par des inconnus qui créent des pactes éphémères au fur et à mesure de leurs besoins, est habité par des collectivités d'individus qui ne sont unis entre eux que par des raisons pragmatiques. Bien qu'il puisse exister des communautés qui utilisent la rue comme espace de réunion ou bien qu'à certains moments les rues puissent être colonisées par eux, lors de certaines fêtes ou tout autre type de manifestation, la plupart du temps, il n'existe pas de liens forts d'union entre les individus qui les utilisent. LOFLAND, Lyn H.: *A world of strangers, order an action in urban public space*, California: Prospect Heights, 1985.

négociations constantes et éphémères régies par le droit de réserve dont Simmel et Park avaient fait mention³⁵. Dans cette même ligne, Brezger et Quéré le décriront essentiellement comme un espace de co-présence, un espace de communication, scène de théâtralisations diverses – où chacun mettra en scène le rôle choisit du mieux qu'il pourra- Qui aura dans le corps et le regard ses principaux agents. Cette métaphore théâtrale mettra en évidence trois dimensions essentielles de l'espace public: « Une visibilité anonyme des personnes et de leurs comportements, une impossibilité de contrôler qui observe et qui est témoin et une forme d'organisation de la co-présence qui se règle uniquement sur ce qui apparaît, c'est-à-dire, sur une intelligibilité scénique³⁶ » et les travaux sur l'espace public et ceux sur l'ordre social de Goffman seront fortement mis en relation³⁷. Ainsi l'espace public se présente comme un espace de visualisateurs qui-comme le signalaient Lee et Watson³⁸- sera éminemment dynamique et sensible.

Dans ce sens, l'espace public se compose d'une tension constante entre l'accord et l'incompréhension, entre la proximité et la distance, entre les explications et les demi-mots. C'est le monde des apparences, l'espace des bonnes manières ordinaires où tout le monde essaie de passer inaperçu tout en maintenant une relation d'inattention ou d'indifférence envers les autres qui essaient la même chose. Il s'agit de la mise en tension entre le face à face avec un autre et la co-présence avec chacun d'entre eux que Mead a appelé *l'autre*

³⁵ JOSEPH, Isaac : « L'espace public comme lieu d'action », *Les annales de la recherche urbaine*, 57-58 Décembre 1992-mars 1993, p. 212

³⁶ QUÉRÉ, Louis ; BREZGER, Dietrich : « L'étrangété mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain » en *Les annales de la recherche urbaine*, num : 57-58, Décembre 1992-mars 1993, pp. 88-99.

³⁷ L'analyse interactionnelle de Goffman sur l'ordre social montrera que la mise en scène de la co-présence (aspect essentiel des espaces publics) est mené à bien en grande partie à un niveau Infra-relationnel c'est-à-dire à travers toute une série de mouvements et de gestualités que lui-même classe comme étant chorégraphique. GOFFMAN, Erving: *Relaciones en público, microestudios del orden público*, Alianza, Madrid, 1979.

³⁸ LEE, John R.E. ; WATSON, Rodney : « Regards et habitudes des passants » en *Les annales de la recherche urbaine*, num : 57-58 Décembre 1992-mars 1993, pp. 100-102.

*généralisé*³⁹. Pour ce dernier, la socialisation passe par un travail de figuration, civilement structuré et qui est fondé sur les différentes représentations du moi qui essaient de savoir être et de se mettre en relation avec les gens dont les intensions ne sont ni compatibles ni connues.

L'espace public sera défini à partir de ces perspectives comme un espace interstitiel (comme l'avaient déjà défini les sociologues de l'École de Chicago), espace de la mobilité et du déplacement, espace d'appropriations et d'usages divers, impossible à habiter. Espace donc de transit, pour sa capacité à être traversé mais aussi dans le sens symbolique pour être un espace entre différents points, un moment entre divers moments. Une potentialité traversée par une sorte de néophytes ou d'êtres en transit appelés communément passants et qui deviennent cet interrogant en marche- comme les définit Delgado⁴⁰- le personnage le plus mystérieux et fascinant de la ville.⁴¹ Un des aspects qui sera plus clair dans cette définition d'ensemble et coopérative, sera que l'espace public n'est pas un fait ou une information donnée comme un tout mais c'est un produit, fruit de la coproduction entre les passants.

Il faut distinguer l'acception d'espace public comme scène de la communication et la visualisation généralisée de la notion juridico-politique qui, à travers l'hérédité kantienne, est décrite par la tradition républicaine de Hannah Arendt ou de Habermas comme un espace juridique caractérisé par sa libre accessibilité. Cette définition est

³⁹ JOSEPH, Isaac: *La ville sans qualités*, l'aube, Paris, 1998, p. 15.

⁴⁰ DELGADO, Manuel: *Sociedades movedizas, pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama, 2007.

⁴¹ Malgré l'essence diffuse et ambiguë des êtres en transit il ne faut pas oublier que leur mise en scène implique toujours une certaine mise en scène de l'ordre et de la structure sociale où les positions de chacun sont d'une certaine manière explicites. Jean Rouché montre de façon magistrale comment un rituel de transit et ses personnages mettent en évidence toute une série de positions sociales déjà existantes dans la vie quotidienne dans un de ses premiers documentaires : *Les maîtres fous*, enregistré en 1955. Dans notre cas, les passants en tant qu'individus en transit exposent également tout à coup à travers leur mise en scène que l'espace urbain n'est pas cet espace neutre et égalitaire prônées par les définitions juridico-politiques, héritées de la philosophie kantienne mais que c'est un exemple supplémentaire d'espace où observer les règles de la vie sociale et ses inégalités.

beaucoup plus assimilable à une sorte d'espace abstrait dans le sens donné par Lefebvre et que d'ailleurs les campagnes de marketing et les politiques urbaines des grandes villes se sont appropriées dernièrement. Manuel Delgado se demandait dans un article assez récent, depuis quand l'espace public s'était converti en l'objectif publicitaire des villes et faisait référence au concept que ces dernières manipulaient⁴². L'espace public dont ils parlent –écrit l'anthropologue catalan- va au-delà de cette première description que lui définit comme l'espace de visibilité mutuel où tous et tout est perceptible et perçu. Il ne fait pas référence non plus à cet espace que Lefebvre a défini par son caractère éminemment mobile ni celui qu'il présente comme pure potentialité, *espace de* et *pour* l'événement. Son point de départ a plutôt un caractère politique qu'il dessine comme une sorte de sphère de coexistence pacifique et harmonieuse où ce qui est hétérogène négocie et repose les questions publiques sous l'image d'une supposée égalité. L'espace public donc, comme espace démocratique par antonomase, agora grecque habitée par « cet être abstrait que nous tendons à appeler citoyen ». Un être qui, comme l'espace qu'il habite, ne peut exister que comme idéologie et comme catégorie politique d'une social-démocratie occupée, de plus en plus, à harmoniser l'espace public avec le capitalisme, en vue de paix sociale. Dans ce dit espace, les inégalités, l'exclusion, l'abus et les différences de statut ont disparu en tant qu'élément structurel pour devenir de simples erratum effaçables, qu'il est possible de racheter à travers l'éthique et la nouvelle didactique du civisme. Ce dit espace public existe donc, comme une catégorie mais a besoin de se voir converti en lieu concret. Afin d'y arriver –continue Delgado- il doit coloniser les places et les rues communes des villes réelles même si cela implique de faire disparaître la moindre émergence qui oserait dire le contraire, qui mettrait en doute que le citoyen n'est pas dans un espace pacifié,

⁴² DELGADO, Manuel: "El espacio público como ideología", *Institut Català d'Antropologia*, 2008.

qui mettrait en évidence que ce qui est urbain ne peut pas se pacifier par la tentative de construire des villes lisibles, qui montre bien que la vie urbaine finira toujours par être plus inventive que la conception idyllique que l'on pourrait faire d'elle. C'est de cette manière que « ce qui avant était simplement une rue est maintenant une scène potentiellement inépuisable pour la communication et l'échange ».

Cette définition aussi idéologique de l'espace public le sépare de ses attributs les plus essentiels et condamne ce qui est le plus caractéristiquement urbain – ce qui est surprenant, imprévisible, inorganique et instable- à la catégorie d'incivique. D'autre part, son abstraction renvoie, de nouveau, au décalage principal dont souffre ma recherche, dans le sens où ce nouvel espace public décrit et approprié par les politiciens et par les directeurs de marketing ferait partie de cet espace abstrait pensé stratégiquement que Lefebvre dissocie d'un espace beaucoup plus concret, tangible et produit en marche. À Gibellina Nuova, ce décalage apparaît de façon presque paradigmatique. Pensée sur les plans, tout à coup, comme le musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée et représentée dans les livres et les catalogues comme une ville du rêve, de l'art et de la poésie, sa pratique quotidienne a peu à voir avec tous ces aspects si abstraits. Au-delà de cette définition globale, la monumentalité de ses espaces urbains et la forte esthétisation de ces derniers par le biais de toute une collection de sculptures, d'installations et de bâtiments de marque, présente de la même façon cette différence entre espace conçu et espace pratiqué. Le projet d'une ville musée, fondé sur une mise en scène intensément visuelle et sur une logique de la contemplation, plus que par ses pratiques diverses et diversifiées, est en soi une conceptualisation abstraite et idéologique de l'espace qui s'éloigne des aspects les plus ordinaires de la vie quotidienne. Celle qui part d'une perspective éloignée qui montre un paysage où les pratiquants de la ville ont disparu sous la propre

monumentalité vu qu'elle présente une réalité dans laquelle aucun type de sociabilité n'a été prévu.

Cependant, bien que n'ayant pas été prévues, les pratiques apparaissent et se créent et imaginent à nouveau, de façon beaucoup plus pratique et mobile, les espaces de la conception. Pour essayer de découvrir ces pratiques et exposer les différentes formes de réappropriation des espaces urbains de la ville, tout au long du processus ethnographique, j'ai utilisé différentes techniques de terrain. L'ethnographie ne propose pas un protocole concret de procédés à travers lesquels appréhender la réalité qui se déroule devant le chercheur, mais elle se présente comme un processus ouvert et ambigu dans lequel l'ethnographe doit voir quelle série d'informations et de techniques lui sont utiles ou s'ajustent le mieux au type de recherche qui l'intéresse dans une procédure constante d'essai-erreur. Ensuite j'expose brièvement les techniques les plus importantes qui m'ont servi sur le terrain lors de mes différents séjours.⁴³

2.4 De l'observation participante et d'autres techniques de terrain

Depuis que Malinowski a inscrit les bases du travail de terrain dans le prologue des *Argonautes*, *l'observation participante* est devenue l'outil de base du processus ethnographique ou de ce que lui-même a appelé la « méthode pratique d'observation et de recueil des impondérables de la vie réelle et du comportement⁴⁴ ». Mais le concept d'observation participante est loin d'avoir un sens univoque et bien délimité depuis lors et nous pourrions dire que nous nous trouvons devant une des notions les plus controversées de la discipline. Le problème ne réside pas tant dans le concept d'observation que dans celui de participant. Pour résumer, il faudrait dire que la participation est une question qui

⁴³ Certaines de ces techniques, comme les promenades sont plus concrètement exposées dans le chapitre d'ethnographie et c'est pour cette raison qu'ici elles n'apparaissent que décrites de façon générale.

⁴⁴ MALINOWSKI, Bronislaw: 2000, p. 37.

peut être menée à bien de multiples manières et qui est intimement liée au type de terrain qui est observé. Observer les quais d'une gare d'une grande ville demande une participation bien différente à celle qu'on devrait adopter dans le centre d'une petite communauté ou d'un groupe concret avec une identité bien marquée. En effet, celui qui dans un besoin d'adopter sur le terrain une position proche à celle du naturaliste qui observe et classifie les papillons, deviendrait dans un autre besoin un personnage inséré dans la trame des relations sociales où l'interaction directe avec d'autres individus est beaucoup plus fréquente et nécessaire pour comprendre ce qui se passe. Par conséquent, et bien que ce fait ne soit pas assumé par toutes les perspectives anthropologiques, une participation n'est pas plus importante ou meilleure que l'autre mais elle résulte de formes d'adaptation aux contextes sociaux auxquels on veut donner une explication.⁴⁵

Bien qu'il n'existe pas de consensus sur la signification d'*observation participante*, cette dernière est l'outil nécessaire et il faudrait préciser que chaque ethnographe le réinvente un peu en fonction de sa propre façon singulière d'être sur le terrain. En effet le processus ethnographique est fortement fondé sur l'imprévu et les changements de perspective et cela fait de l'ethnographe une figure très changeante qui doit se réadapter aux situations au fur et à

⁴⁵ Atkinson reprend la classification de Junker et Gold qui présente quatre possibilités parmi lesquelles on trouve deux positions extrêmes : celle du totalement observateur et celle du totalement participant. Dans le rôle de *totalement participant* les activités de l'ethnographe sont complètement cachées. Il peut se présenter comme un autre membre du groupe sur lequel il essaie de faire sa recherche, sans expliciter en aucun cas ses intentions scientifiques. La *participation totale* peut aussi avoir lieu quand le chercheur fait déjà partie du groupe qu'il analyse. Certains auteurs assurent que ce dernier doit être l'idéal à suivre et que ce qu'un ethnographe devrait faire c'est en fait se convertir réellement en un autre membre du groupe. Contrairement au totalement participant, le *totalement observateur* n'a aucun contact avec ce qu'il observe et se rapproche de la figure du naturaliste qui observe d'une position éloignée proche tous les mouvements et les actions des sujets sociaux qui l'intéressent. L'une comme l'autre partagent bon nombre des avantages et des inconvénients- assure Atkinson- les deux minimisent le problème du rejet étant donné qu'en aucun cas le chercheur agit en tant que tel. Mais, ce type d'observations, loin de pouvoir être menées à bien, à mon avis, en général, ces deux possibilités ne sont pas conduites de façon stricte et un chercheur ne peut jamais conserver un seul rôle dans toute sa recherche. Les rôles changent et, généralement, les chercheurs se situent à un point intermédiaire entre la participation totale et l'observation totale. ATKINSON, Paul: *Etnografía: métodos de investigación*, Barcelona: Paidós, 1994.

mesure qu'elles apparaissent. Nigel Barley l'a montré de façon très explicite et comique dans son très célèbre *L'anthropologue innocent* où il levait sans pudeur tous les malentendus auxquels il a dû faire face dans son baptême rituel particulier qui avait fait de lui un ethnographe au milieu d'une communauté du Soudan⁴⁶. Assumer que le terrain est une découverte et une relocalisation constante, cela suppose d'assumer que dans le processus ethnographique il n'existe pas tellement de bonnes ou de mauvaises décisions, meilleures ou pires, et que les différentes tactiques de recherche – bien élaborées- ne produiront pas une meilleure ou pire information mais des informations différentes. Ce dont il s'agit par conséquent, c'est de savoir quel type d'information nous intéresse et mener à bien le travail de terrain en fonction de cela.

Mon intention, au départ, vu que je pensais analyser certaines rues et places d'une grande ville, avec une structure configurée à partir de collectivités, a été celle de mener à bien une observation non obstructive, en me convertissant en une usagère supplémentaire des espaces urbains que j'allais analyser. Une participation donc qui se basait sur le devenir d'un passant supplémentaire (on participe parce qu'on observe, puisqu'il faut rappeler que nous avons décrit l'espace urbain comme un espace de visualisateurs visualisés) qui en plus d'être observé par les autres devait mener à bien une série d'observations systématiques du terrain afin de décrire les règles d'action, ses appropriations, les façons de faire de ses usagers, les caractéristiques sociales des différents personnages qui y circulent (âge, sexe, classe sociale, etc.) les changements quotidiens, etc. Une approximation donc qui s'inspire du modèle éthologique et qui voulait partir –comme l'avait déjà fait remarquer Cosnier⁴⁷- de l'observation de *situations naturelles*, c'est-à-dire, des interactions observées sur le

⁴⁶ BARLEY, Nigel : *El antropólogo inocente*, Anagrama: Barcelona, 1989

⁴⁷ COSNIER, Jacques : « L'éthologie des espaces publics » in GROSJEAN, Michèle ; THIBAUD, Jean-Paul : *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèse, Marseille, 2001, p. 13.

terrain. Prendre comme point de départ un modèle comme celui éthologique -assure Conein⁴⁸- nous oblige à nous questionner sur les formes les plus élémentaires de ce qui est social vu que cela implique l'observation de la réalité de près à travers les conduites les plus banales de la vie quotidienne au moment où elles ont lieu. Après une période d'imprégnation, le modèle permet de mener à bien une sorte d'analyse éco-descriptive du terrain qui prend en compte les flux, les rythmes, les trajectoires, les points de rencontre, les lieux choisis pour les interactions de longue durée etc. La base essentielle de ce type d'observation est donc peu interprétative et peu théorique bien qu'elle n'exclut ni l'interprétation ni la théorisation, elle les laisse simplement pour la seconde phase de la recherche. Joseph écrivait que les trois postulats basiques sur lesquels se repose ce type d'observation sont trois⁴⁹: que la sociologie est une science empirique, que cette dernière doit être une exploration du monde empirique et que le monde empirique est celui de la vie quotidienne.

Cosnier cependant partait du fait que cette ethnographie proche de l'éthologie devait se baser sur une observation discrète dans laquelle le chercheur devait rester invisible sur le terrain et cela s'est avéré impossible : en arrivant sur le terrain, je me suis rendu compte que Gibellina, bien plus qu'une grande ville, n'était qu'un petit village sicilien dans lequel la présence d'une étrangère n'allait pas du tout passer inaperçue. L'observation non-obstrusive qui caractérise les analyses théâtrales des différents espaces urbains de la ville était impossible à mener à bien là-bas. La base des relations à Gibellina se fondait sur la connaissance généralisée de tous et sur tous et moi je ne pouvais pas rester en marge. L'anonymat ici était inexistant et la participation passait par une intégration dans le réseau des relations

⁴⁸ CONEIN, B.: "Ethologie et sociologie, contribution de l'éthologie à la théorie de l'interaction sociale" à *Revue française social*, XXXIII, 1992.

⁴⁹ JOSEPH, I.: "L'analyse de situation dans le courant interactionniste" à *Ethnologie française*, XII, 1982, 2, pp. 229- 233

sociales par le biais de certaines personnes et par des interactions qui provoquaient leur rencontre.

Ma façon d'être sur le terrain est partie d'une tentative d'acquérir une vision qualitative d'espaces urbains déterminés de Gibellina et pour y parvenir j'ai essayé de fixer mon attention sur –comme dirait Delgado- ses textures, ses accidents et régularités, ses énergies, ses problématiques et ses logiques organisatrices et ce que, dans un premier temps, je voulais mener à bien à travers une observation intense d'espaces déterminés, suivant les exemples que Perec avait écrits de façon plus littéraire dans beaucoup de ses travaux dans lesquels il essayait de fixer la réalité à travers une série d'instantanés composés des aspects les plus banals du lieu choisi⁵⁰, a fini par se convertir en beaucoup d'autres choses. Au fur et à mesure que je me rendais compte des manques et des problématiques qui m'intéressaient ainsi que des difficultés que comportait la conservation de certaines positions sur le terrain, j'ai décidé de changer de trajectoire de travail sur le terrain. Ainsi, bien que la plupart de mes informations provenaient de la promenade comme technique de recherche et des observations et annotations que je faisais à ce moment-là, ma description est également très liée au fait d'avoir partagé la vie des personnes qui apparaissent dans le récit ethnographique et à toute une série d'interactions plus ou moins profondes que j'ai menées à bien lors de tous mes séjours et qui m'ont fait me rapprocher de Gibellina d'une manière que je n'avais pas prévue. C'est ainsi, et malgré ma réticence du départ à faire des entretiens (mon centre d'attention était situé sur les pratiques plus que sur les discours) qu'à un moment donné j'ai eu besoin d'effectuer un type concret d'entretiens; une sorte d'entretiens semi-dirigés que j'ai

⁵⁰ Voir PEREC, George: *Especies de espacios*, Madrid: Montesinos, 2003; PEREC, Georges : *Lo infraordinario*, Madrid : Impedimenta, 2008; PEREC, Georges: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris: Christian Bourgois, 2008; comme des livres qui essaient directement de décrire différents espaces, mais aussi, PEREC, Georges: *La vie-mode d'emploi*, Paris: Livres du poche, 1980.

appelés de *réactivation visuelle*⁵¹ inspirés de la *méthodologie sur l'écoute réactivée* de Jean-François Augoyard et *l'observation récurrente* de Pascal Amphoux⁵².

Les *entretiens sur la réactivation visuelle* sont un prétexte, une excuse, pour faire parler du vécu quotidien et de la relation sensible que les gens entretiennent avec les espaces montrés. Il s'agit, pour reprendre les mots de Pascal Amphoux, « de faire parler la ville, ou les lieux tels qu'ils sont fréquentés⁵³ ». À travers un parcours visuel composé de 18 photos de différents espaces publics de Gibellina, les interviewés racontaient des expériences, des souvenirs, des sensations sensibles ou des aspects plus formels sur les lieux qu'ils regardaient. Les photos montrent les différents genres d'œuvres d'art qui se trouvent dans les espaces publics de Gibellina, et qui vont d'édifices (Casa Pirrelo, La Case di Lorenzo, il Comune, Giardino secreto I) à de petites sculptures en fer (Tavolo dell'Alianza, Elitica e Merdidiana, Tensione), tout en passant par de grandes constructions, comme le cimetière ou El Cretto di Burri. Toutes des œuvres connues par les habitants de la ville et caractéristiques du paysage local. Il s'agissait ainsi de laisser parler librement les interviewés et de respecter totalement leur discours, de suivre le fil sans le rompre et de le relancer à partir de ce qui venait d'être dit. Dans ce contexte d'entretiens, le langage non-verbal, la façon de s'exprimer ou le non dit, le masqué, acquièrent aussi, comme dans tous les entretiens, une importance notable, et doivent être pris en compte pour l'analyse comme une donnée supplémentaire.

⁵¹ Le type d'entretiens les plus utilisés en anthropologie sont ceux appelés ouverts qui se basent en grande partie sur la proposition d'un thème et laissent parler l'informant en l'interrompant le moins possible et en le laissant passer d'un thème à un autre. Ils sont très peu dirigés dans le sens où le chercheur pose des questions à réponses larges et attend d'être entré dans le récit de l'informant pour rediriger, de façon subtile, son interlocuteur vers les thèmes qui l'intéressent. Les entretiens semi-dirigés proposent des thèmes plus fermés à travers la production de situations concrètes et réclament de l'informant des réponses beaucoup plus courtes et centrées.

⁵² AMPHOUX, Pascal: "L'observation récurrente" in GROSJEAN, Michèle ; THIBAUD, Jean-Paul : *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèse, Marseille, 2001, pp. 152-171.

⁵³ AMPHOUX, Pascal in GROSJEAN, Michèle ; THIBAUD, Jean-Paul : 2001, p. 162.

Il s'agissait d'observer la relation des habitants de Gibellina avec les espaces publics de la ville et c'est ce critère qui a déterminé le profil des interviewés. 21 habitants de Gibellina ont été interviewés, parmi lesquels (Ludovico Corrao, maire de Gibellina en 1970) ; les entretiens à Vito Bonnano, (maire actuel de Gibellina) ; et Lorenzo Barbera, (fondateur du CRESME) n'ont pas suivi la formule de *l'entretien sur la réactivation visuelle*, mais une autre forme plus ouverte et centrée sur la personnalité du personnage concret.

Caractéristiques des interviewés :

NM / PRÉNOM	ÂGE	MÉTIER	AUTRES
Maria Binaggia	50	Femme au foyer	Hôte sicilienne
Carlo	57	transporteur	Hôte sicilien
Marica Casciola	22	Étudiante en biens culturels et archéologiques.	Travaille à la mairie
Linno Zummo	36	Bibliothécaire	
Giuseppe di Simone	25	Sciences politiques	
Vincenzo Binaggia	28	Propriétaire d'une pizzeria	
Vinzenzo Bonura	27	Employé	
Fabrizio Tritico	25	Artiste de rue	Informante principale
Calogero di Simone	30	Ingenieur	Informante principale
Ludovico Corrao	Vers 70	Président de la <i>Fondazione Orestide</i>	Maire de Gibellina en 1970 et promoteur de la reconstruction à travers l'art
Claudia	20	Étudiante	Employée de mairie
Katia	25	Diplômée en lettres	Employée de mairie
Rosaria	28	Diplômée en droit	Employée de mairie
Vito bonnano	38	Maire de Gibellina	
Margherita Aecaro	51	Responsable URP Mairie de Gibellina	
Barbara Maltesse	24	Assistante médicale	
Francesco Romeo	28	Improgafo	
Valentina Tritico	16	Étudiante	
Mirellia di Giovanni	22	Étudiante en ingénierie de l'environnement et du territoire	
Lorenzo Barbera	69	Développement durable	Fondateur du CRESME 1956

J'ai essayé d'interviewer des personnes de différent âge et genre et de différents métiers, même si la frange des 20 et 30 ans est la plus nombreuse. Cela est dû à mes propres interactions à Gibellina. Par ailleurs, les *entretiens de réactivation visuelle* avec des personnes de plus de 60 ans étaient difficiles parce qu'elles évitaient de parler de la nouvelle Gibellina, tout en disant ne rien y comprendre et que, toutes les œuvres d'art n'étaient pour eux que *rouille* et *ferraille*. Même si, j'ai quand même pu maintenir quelques conversations enregistrées avec des hommes de 70 ans du *Circolo* et avec une femme de 80 ans.

En général, trouver les personnes qui acceptaient faire *l'entretien sur réactivation visuelle* n'était pas facile. La plupart me disaient qu'il s'agissait d'un genre d'entretien très compliqué et qu'ils n'étaient pas préparés à y répondre. Cette peur de ne pas être à la hauteur des circonstances, est une attitude qui s'est répétée dans presque tous les entretiens. La plupart essayaient de me dire très rapidement le nom de l'œuvre, de l'auteur et des matériaux avec lesquels elle avait été faite. S'ils ne le savaient pas ou ne s'en souvenaient plus, ils initiaient toute une série de raisonnements très variés. Cet aspect a évolué néanmoins avec le temps, grâce à mon expérience acquise tout au long des entretiens déjà réalisés et grâce à mon amélioration en sicilien.

De façon générale, les entretiens montrent différentes façons de concevoir et de comprendre la nouvelle ville par ses habitants. La capacité de s'exprimer varie d'un interviewé à l'autre, selon ses capacités professionnelles (plus proches du monde de l'art ou de celui de la politique) et ses intérêts ordinaires ou quotidiens. À travers les différents entretiens, on passe de la vision politique à la vision esthétique, tout en traversant des visions plus pragmatiques ou critiques de la conception des espaces publics et des œuvres d'art de Gibellina.

Et si les *entretiens à réactivation visuelle* se sont imposés à moi comme une technique nécessaire à un moment où je croyais que je n'étais pas capable de voir les pratiques qui se développaient dans les

espaces urbains de Gibellina, la promenade a été une des pratiques méthodologiques les plus importantes tout au long de mes différents séjours dans la ville-musée.⁵⁴ Me promener dans la ville s'est imposé à moi comme la façon la plus directe de connaître les espaces que je voulais décrire. La promenade m'a permis de reconnaître la ville et ensuite lorsque l'on m'a eu montré les différents espaces qui m'intéressaient, cela m'a permis une connaissance plus concrète, particulièrement centrée sur les observations que je faisais au fur et à mesure et sur les interactions avec les gens de Gibellina qui avaient lieu sur mon passage dans la ville. Il s'agissait comme l'avaient déjà fait les dadaïstes, avec leurs incursions urbaines du début du XXe siècle, de parcourir les espaces les plus banals de la ville.⁵⁵ Maintenant cependant, je marchais dans l'intention de faire attention et de raconter les pratiques les plus ordinaires qui se déroulaient afin d'essayer de décrire les différentes logiques sociales qui les formaient. La promenade me permettait d'observer constamment les différents espaces de la ville et ce qui, lors des premiers séjours avaient été des déambulations sans but à la recherche de pratiques qui n'avaient pas l'air d'apparaître, avec le temps cela s'est converti en une sorte de dérive plus réglée, et, bien que n'ayant toujours pas d'objectif précis, je savais que je devais visiter tout au long de la journée des espaces déterminés. Les visites de ces espaces se sont faites répétitives afin de pouvoir les décrire dans leur banalité. De cette façon j'ai noté et souligné les pratiques quotidiennes qui composaient le jour après jour de la place de la Mairie, de la rue de *l'Indipendenza Siciliana*, de l'église ou du *Sisteme delle Piazze*.

Finalement ma pratique ne s'éloignait pas beaucoup de la psycho-géographie décrite par *l'Internationale Situationniste* comme « étude

⁵⁴ Le gros du théorique de ce genre d'observation en rapport avec l'observation flottante de Pétonet et avec les transurbances des Stalker sont amplement expliqués dans les chapitres d'ethnographie où je parle des promenades et des différentes façon d'être sur le terrain.

⁵⁵ Careri fait un **parcours** très intéressant des différents types de promenade dans la ville dans son livre CARERI, Francesco: *El andar como práctica estética*, Barcelona: gustavo Gili, 2007.

des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus⁵⁶ ». Ma promenade constante et un peu à la dérive dans Gibellina voulait arriver à capter les comportements des individus et comprendre l'espace par rapport aux interactions qui avaient lieu sur place, plus que de connaître simplement la façon dont elles avaient été construites. Il s'agissait comme l'avait écrit Augoyard de mettre en rapport l'espace avec le temps et cela supposait mettre en rapport la dimension construite avec ce qui s'y passait.

Je me promenais tous les jours. Je refaisais très souvent le même chemin sans m'en rendre compte. D'autres fois, je changeais complètement afin d'observer ce qui se passait à des heures concrètes dans des espaces dans lesquels je ne me rendais pas depuis longtemps. Au fur et à mesure de mes promenades, je photographiais les mêmes espaces avec une technique ressemblante à celle que voulait mener à bien Auggie dans le *Conte de Noël* de Paul Auster et que Wayne Wang et l'écrivain lui-même ont si bien raconté dans *Smoke*⁵⁷: photographier tous les jours les mêmes espaces pour arriver à photographier le temps. C'est dans ces promenades que le rythme de la ville m'est apparu et c'est aussi grâce à elles que j'ai commencé à découvrir toute une série d'appropriations qui ne m'ont pas paru évidente tout de suite mais seulement plusieurs promenades plus tard.

Les procédures méthodologiques que j'ai suivies ont énormément rapproché mon ethnographie à la forme classique d'être sur le terrain. J'étais partie de chez moi et bien que mes séjours ne dépassaient jamais un mois, je m'étais installée au beau milieu d'une autre réalité pour essayer de comprendre certaines de ses formes de fonctionnement. Le voyage m'avait située à l'intérieur d'un réseau de relations auxquelles j'appartenais et pour lequel j'allais devoir me décaler de la position marginale du chercheur. Gibellina n'était pas

⁵⁶ *Internacional Situetioniste*, Paris : Arthème Fayard, 1997, p. 13

⁵⁷ WANG, Wayne: *Smoke*, EE.UU., 1995

seulement ces espaces monumentaux et utopiques dont parlaient les textes. C'était une grande quantité de personnes avec qui j'ai partagé beaucoup plus que des informations ethnographiques et qui ont fini par devenir mes Trobriand personnels. Le récit qui suit est une tentative d'approche ethnographique de cette *réalité vécue*.

Chapitre 3. De la ville-territoire à *l'utopie concrète*

3.1 L'invention de Gibellina utopique

Dans cette inquiète et contradictoire terre de Sicile, la ville de Gibellina est devenue déjà un lieu très symbolique, un endroit où se produit le principe de la beauté, une ville que avec son musée, avec ses ouvrages d'art disséminées par le tissu urbain est devenue un lieu heureux, un model de renaissance civile. [Nous traduisons]

Tanino Bonifacio

Gibellina *rêvée*, ville de *l'utopie concrète* et espace du *dream in progress* acquiert une existence réelle bien avant que la ville elle-même ne soit construite. Bien qu'elle ait été pensée sur le papier, comme toute utopie, et bien qu'elle reflète bon nombre d'idées clés caractéristiques des textes utopiques, sa réalité n'est pas le résultat d'une conception unitaire, globale et complète comme pourrait l'être ce qui est désiré dans le cas d'une utopie classique. En effet, on pourrait accepter la définition de Frazetto qui décrit la ville en ces termes : « Gibellina est en partie la synthèse de deux Gibellines différentes. Celle *abstraite* est hypothétiquement modelée selon un prétendu rationalisme moderniste *International Style*. La *concrète* est, au contraire, nourrie par un projet différent».¹ La synthèse ou la superposition dans l'espace de deux utopies divergentes imaginées par deux instances de pouvoir différentes, avec des visions à plusieurs reprises contraposées, et qui la façonne comme une réalité étrangère à la quotidienneté de la vallée où elle est située.

¹ FRAZZETTO, Giuseppe: *Gibellina. La mano e la stella*. Gibellina: Fondazione Orestiade, 2007, p.18.

Bien qu'il s'agisse d'une utopie faite de fragments au moyen de la pratique postmoderne du copier-coller, son idée naît d'un rêve classique d'occident, de l'imaginaire des utopies urbaines qui sont présentes dans notre société depuis l'époque de Platon et Hyppodamos de Milet et se concrétise, comme dirait Marin, dans une *architectonique* du texte en tant qu'espace et de l'espace en tant que texte¹². L'Utopie, ou le pays de nulle part, comme l'appellera Thomas More, sera, comme nous le savons, à partir de lui et pour toujours le refuge des hommes de bonne volonté. Pays immuable et ville fermée, l'accès à l'utopie se fera toujours obligatoirement par le voyage ou le rêve. Sa géographie particulière accentuera son isolement et ce dernier, son désir de pureté et de profonde renaissance. Toutes ces caractéristiques apparaissent dans les récits de construction de Gibellina Nuova.

Loin d'être une simple reconstruction de maisons et de services basiques détruits par la force du séisme (comme cela a été le cas dans la plupart des autres villages détruits), Gibellina Nuova trône à la tête de multiples projecteurs qui, bien que n'ayant pas une idée totale de ville, finissent par concevoir une idée de renaissance globale. La renaissance ici est une option qui mélange le fonctionnalisme du gouvernement central avec une vision *illuministe* qui imagine, dès le lendemain du tremblement de terre, une Amauroto moderne, avec toutes les visées d'affabulation que suppose le fait d'essayer de transformer le désordre en régularités³. Gibellina Nuova est ainsi, comme plusieurs villes de l'actualité, une cité née dans un plan⁴.

² MARIN, Louis : *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris : Les Éditions du Minuit, 1973, p. 21

³ ODDO, Maurizio : "Gibellina, la Nuova, città d'arte" in LA MONICA, Giuseppe et alii: *Gibellina, ideologia e utopia*, Gibellina: MAG, 1985.

⁴ Cette idée est, comme on l'a vue, très ancienne,. Déjà aux temps d'Hypodam on imaginait des quartiers entiers de villes comme Milet ou Athènes. Mais cela serai à la fin du XIX siècle et au début du XX, que ceux idées de villes, pensées au papier selon un plan complètement organisé, seront plus présents. Il y a beaucoup d'exemples en ce que l'on nomme les villes-nouvelles françaises ou les City-Garden anglaises. HALL, Peter: *Ciudades del mañana, Historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona : Serbal, 1996, pp.98-100.

Dénommée la *ville du rêve*, le projet de Gibellina et le long chemin jusqu'à la construction de cette dernière préfigurent l'accès à la ville comme celui d'un voyage vers une terre promise, située à 18 kilomètres de son ancien emplacement. Voyage qui est lié au désir d'une profonde renaissance en termes holistiques basée sur la capacité rédemptrice de l'art et sur la puissance humanistique qui se cache sous le slogan utopique que développent déjà les premières avant-gardes : celle d'assimiler l'art à la vie. La reconstruction de la ville n'est pas seulement, comme l'expliquent les écrits de la fondation, une reconstruction urbanistique mais la reconstruction d'une mémoire perdue lors du tremblement de terre et la nouvelle élaboration de tout un réseau de relations sociales qui doivent conduire Gibellina vers un futur plus optimiste et brillant. Son originalité basée sur la forme de la ville en tant qu'œuvre d'art totale, configurée comme le plus grand musée d'art contemporain en plein air de la Méditerranée, la différencie des autres villes de la région et en même temps, sa morphologie, dote la vallée d'un paysage particulier et souligne l'angoisse de la nouvelle ville –comme celle de toute utopie– à se différencier.

Gibellina Nuova se présente, à la différence du reste de la population du Belice, comme une utopie selon les termes utilisés par Jean Rémy pour la définir : « Projection d'une espérance irréalisable tout en créant l'aspiration à une réalisation ».⁵ L'auteur belge assure que les écrits utopiques qui rêvent d'une ville idéale naissent au cœur de problèmes urbains intenses et le font dans l'espoir d'une solution. Gibellina naît à la suite d'un désordre mais il ne s'agit pas d'un désordre urbain. En effet, Giuseppe La Monica, dans sa critique à la projection de Gibellina, insiste sur le fait que le projet adopte une série de solutions urbaines pour des problèmes qui n'existaient pas dans la vallée (surindustrialisation ; villes de plus en plus grandes, de plus en

⁵ RÉMY, Jean: "Urbanismo et utopie", *RS*, vol XXI, n° :1, 1990, p. 27.

plus chaotiques et de moins en moins hygiéniques, etc.) et importe des solutions étrangères, propres à d'autres cultures, avec des concepts très éloignés de la réalité de la région, dans un acte néocolonialiste de la part d'administrateurs, d'intellectuels et de concepteurs de la ville⁶. Il décrit Gibellina comme une utopie nostalgique, « un rêve d'harmonie du passé que dans l'hyperbole de la ville-monument, projet une dogmatique conservatrice vers le futur⁷ ». Mais bien que le désir de Gibellina Nuova soit lié à l'appréhension du retour à une pureté, réinventée par le biais d'un urbanisme déterminé et d'une nouvelle idée de ville future qui doit réguler l'ordre et ordonner l'espace pour une nouvelle vie, son utopie serait un mélange de ce que Rémy définit comme une utopie rétrospective et ce qu'il décrit comme une utopie prospective.

L'idée globale de Gibellina Nuova naît de deux projets utopiques différents, tous les deux inachevés tant sur le plan de la conception que sur celui de la construction. Dans le premier, provenant de l'État central, il s'agit d'une utopie prospective qui invente un avenir meilleur pour la vallée et peu en rapport avec la réalité du Belice par le biais de concepts basiques d'industrialisation et de ville. De son utopie fonctionnaliste, comme nous le verrons, une seule partie sera menée à bien : le dessin des plans des nouvelles villes sous l'influence de l'idée de la cité-jardin de Ebenezer Howard. Sur ce dit plan, le maire de Gibellina, Ludovico Corrao, inventera une nouvelle utopie, éloignée des idées de l'État et basée sur l'art et la culture comme uniques sources capables de refermer les plaies sociales du tremblement de terre. *L'utopie concrète*, comme elle sera appelée, essaiera de réinterpréter le passé pour le projeter dans le futur sous forme de mémoire artistique, dans une logique plus proche des utopies rétrospectives dont parle Rémy et que Choay définit comme utopies nostalgiques ou

⁶ LA MONICA, Giuseppe: "Gibellina, ideologia e utopia" in LA MONICA, Giuseppe et alii: 1985, p.16.

⁷ LA MONICA, Giuseppe: 1985, p.18.

culturalistes⁸. Le dessin urbanistique imposé par l'État n'aidera pas à récupérer les racines perdues à cause de la catastrophe naturelle et sur cette idée de ville aliène on en inventera une nouvelle, supposément plus proche aux circonstances et à la culture de la vallée. Les concepts de *genius loci* et de mémoire –si caractéristiques de la théorie architectonique de Rossi⁹– seront les idées basiques de la conception de la nouvelle Gibellina qui finira par se convertir en un banc d'essai, un *laboratoire urbain* pour des artistes et des architectes venus de toutes parts d'Italie et d'Europe. Laura Thermes assure que le projet de Gibellina prends forme à travers du concept de *genius loci*, que avec la *Stela* de Consagra (la première œuvre d'art installée à la ville nouvelle) représente une sorte

de géant, souvenir d'une préexistence virtuelle, expression du caractère et de l'identité de Gibellina Nuova. Celle-ci en tant que moderne *città di fondazione*, qui a besoin de s'agrandir autour d'un fait symbolique pour représenter la continuité entre la ville détruite et celle reconstruite : la *Stela*, la porte de la ville et du Belice, veut au même temps représenter quelque chose autour duquel et par lequel la nouvelle ville est née¹⁰.

⁸ Choay assure que l'utopie « s'oriente selon les deux directions fondamentales du temps, le passé et le futur, pour prendre les figures de la nostalgie ou du progressisme ». Le modèle culturaliste, personnifié, parmi d'autres, par William Morris et ses *Nouvelles de Nulle Part*, aura son aspect essentiel dans une critique nostalgique de la ville contemporaine. « Le scandale historique dont partent les partisans du modèle culturaliste est la disparition de l'ancienne unité *organique* de la cité, sous la pression désintégrant de l'industrialisation » -dirait l'urbaniste française. L'espace restera ici complètement restreint et délimité, et à l'intérieur de la ville il n'y aura aucun trait géométrique, étant donnée que la ville idéale doit répondre à l'irrégularité et à l'asymétrie, aspects importants de l'ordre organique. Morris, décorateur, poète, typographe, éditeur, romancier et essayiste, voudra faire pénétrer l'art dans la vie quotidienne et son rêve se refléchira dans le dessin de la maquette d'une société idéale aussi belle qu'un objet de formes parfaites. Tout au long du XIX siècle, et déjà dans le cadre de l'urbanisme proprement dit, triomphera la réflexion nostalgique, qui prendra corps dans la figure de l'architecte de Vienne Camillo Sitte, l'anglais Ebenezer Howard, dans un puissant courant anti-urbain qui se développera aux Etats-Unis de la main de Jefferson. CHOAY, Françoise : *Utopies et réalités*, Paris : Seuil, 1965, pp. 44-45.

⁹ Ce que l'on nomme architecture postmoderne a son origine en Italie avec Aldo Rossi et avec les concepts de *genius loci* et de *mémoire*. À l'*Architettura della città*, Rossi parle de l'*esprit du lieu* et il fait appel à la mémoire pour configurer une architecture contextualiste qui apprécie l'histoire du lieu : le lieu n'est pas seulement un élément naturel et externe à l'être humain. Il est fait de la manière d'habiter des individus, de le voir et de le penser et construire doit être en relation avec ces formes banales de concevoir l'espace. ROSSI, Aldo: *L'architettura della città*, Milano: Ristampa, 2007.

¹⁰ THERMES, Laura : « La Nuova Gibellina, il genius loci, il giardino di pietra, le insulae » dans LA MONICA, Giuseppe et alii: 1985, pp.88-89.

L'Art donnera une nouvelle identité au lieu et marquera, de cette façon, son nouvel esprit. Gibellina Nuova s'imaginera comme le musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée, où des artistes de toutes parts introduiront des fragments d'utopies diverses, façonnant la ville comme une sorte de collage artistique ouvert en permanence à de nouvelles propositions, tout en le faisant devenir le symbole de la reconstruction.

3.2 Le voyage vers Gibellina Nuova

Le voyage vers Gibellina Nuova commence, comme nous l'avons dit, par un événement naturel qui dévaste l'ancien centre urbain presque dans sa totalité. Le tremblement de terre, moment de destruction totale, s'impose de façon frappante et fournit aux projecteurs et aux hommes politiques l'excuse parfaite pour réorganiser la région sous leurs paradigmes d'ordre. La force naturelle convertit l'ancienne ville médiévale aux ruelles étroites et pentues d'une petite vallée agricole frappée par l'émigration et le manque de travail dans un désert. Là où il y avait un village tranquille avec de fortes racines traditionnelles et éloignées des nouvelles voies de modernisation de l'Italie d'après la Seconde Guerre Mondiale, il ne reste plus que ruines et morts. « Là où il y avait foyers, refuges pour la recherche de la calme, coagules de tendresse, histoires d'amour, douleurs, événements de vie et de morte, emmagasinage de mémoires, tout d'un coup devient le désert, terrain nu et vague ».¹¹

Le tremblement de terre impose le désordre le plus absolu dans une terre déjà désordonnée de par elle-même¹², et provoque en même temps, de façon naturelle, la redoutée *tabula rasa* de l'urbanisme plus visionnaire. Là où il n'y a rien, on peut imaginer ce que l'on veut et du

¹¹ Mots écrits au 1989 et apparues à GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: MACG, 2004. p. 4.

¹² La Sicile est vue du gouvernement central comme une des régions de la république la plus problématique. Le clientellisme, les difficultés économiques, l'existence de la Cosa Nostra et toutes ses activités en parallèle à la loi font d'elle une région désordonnée et éloignée de la règle démocratique qui caractérise les régions du nord de l'Italie.

désordre le plus absolu peut naître un nouvel ordre. Réflexion urbanistique qui se développe dans l'imaginaire et se situe dans la dimension utopique de la conception de l'urbanisation comme un acte démiurgique par excellence. La rhétorique utopie se met en marche avec la destruction: « C'est le moment de recommencer à construire l'histoire (...) c'est la partie la plus enthousiasmante de la construction d'une nouvelle ville».¹³ Une rhétorique, qui, d'autre part, est commune à la pensée utopique. Helen Rosneau assure que les images des villes idéales apparaissent dans des moments de changement social, comme par exemple, le début de la Renaissance ou l'Illustration¹⁴. Moments où la décomposition de l'ordre économique antérieure faisait plus facile l'expérimentation culturelle. On ne doit pas oublier que l'on se trouve en Italie, au moment de la catastrophe, dans une époque de changements économiques et sociaux, dus à la puissante industrialisation du Nord d'Italie après la Deuxième Guerre Mondiale. En plus, le 1968 c'est l'année de la révolution étudiante en France, qui s'étend par tout Europe et qui fait bouger ses principes moraux. Moment de changes et de ruptures générales, il semble tout en suivant Rosneau, un moment parfait pour imaginer une nouvelle ville et une nouvelle vie.

Le tremblement de terre devient ainsi pour Gibellina et pour le Belice l'événement fondateur d'un nouvel ordre à venir¹⁵. Sa force réussit à ouvrir les blessures mal refermées (l'émigration vers le nord de l'Italie augmente) et en produit de nouvelles. Tout a été détruit, de nombreux référents physiques ont été effacés et avec eux disparaîtra peu à peu tout le réseau commercial et artisanal qui configurait la

¹³ Mots de Vincenzo Consolo écrits au 1989 apparus à GIACCHINO, Stefania et alii: 2004.

¹⁴ ROSNEAU, Hélène : *La ciudad ideal*, Madrid: Alianza forma, 1986, p.16.

¹⁵ La rhétorique de toute utopie pars, d'habitude, d'un nouvel ordre qui vient préfiguré comme un récit des origines d'un monde parfait à arriver. Le temps privilégié d'Utopie se situe, par conséquence, dans un futur que ne finit de l'être jamais. L'espace de l'Utopie est toujours un espace-autre, jamais situé au même lieu où se rêve l'utopie. Voir: SERVIER, Jean : *Histoire de l'utopie*, Paris : Gallimard, 1991 et LAPLANTINE, François : *Les trois voix de l'imaginaire*, Paris : Éditions Universitaires, 1974.

plupart des relations sociales de la région. À partir de ce moment-là, le tremblement de terre se convertira en un événement zéro d'une nouvelle époque pour la vallée. L'histoire ne s'expliquera pas comme une simple succession de superpositions phéniciennes, grecques, latines, arabes et catalano-aragonaises, mais par une nouvelle temporalité marquée par un « avant le tremblement de terre » et un « après le tremblement de terre ». Comme se souvient une des essayistes du livre *Gibellina nata dal'arte, una città per una società estetica*, la catastrophe naturelle, dans toute l'opération Gibellina, n'est jamais apparue comme une simple destruction mais elle s'est plutôt constituée comme force régénératrice¹⁶. Le séisme s'érige comme élément historique mais il va au-delà et le dépasse même pour devenir élément utopique avec la capacité de concevoir la *tabula rasa* comme moment de renaissance totale. La reconstruction comme possibilité d'un autre futur et comme élément clé pour le rendre possible: nouvelles villes pour une nouvelle vie. Une idée qui est en rapport avec la justification millénaire que, comme le rappelle Montoya, l'implantation de toute ville implique: « Qu'elle instaure un ordre où avant il y avait un chaos; ou pour le dire dans des termes contemporains, que sur la urbs s'installe la polis (...) ».¹⁷ Ici, comme nous le verrons, il n'existe pas une urbs chaotique à domestiquer mais une nature rebelle qu'il faut organiser et avec elle toutes les relations sociales qui la caractérisent.

La renaissance totale a pour Gibellina, comme nous l'avons montré, deux moments clés : le premier, fruit de la planification de l'État, relie Gibellina au reste des villages détruits et imagine une nouvelle vie à *échelle urbaine*, tandis que le deuxième, local, la détache et met en marche toute une série de processus et de

¹⁶ CRISTALLINI, Elisabetta: "Gibellina, identità e memoria di una città" dans CRISTALLINI, Elisabetta et alii: *Gibellina nata dal'arte, una città per una società estetica*, Roma: Gangemi Editore, 2002, p. 33.

¹⁷ MONTOYA, Jairo: "Arte urbano, espacios terroríficos" en *Sileno, Variaciones sobre arte y pensamiento*, n°: 13, 2001, pp. 118-130.

rhétoriques qui la convertiront, avec le temps, en *l'utopia concreta*, basée sur l'art comme élément catalyseur de nouvelles significations.

3.2.1 L'idée de ville-territoire de l'ISES: l'utopie fonctionnaliste

Dans le contexte de degré zéro produit par le tremblement de terre, l'état sera le premier à s'approprier le mythe déjà classique selon lequel une correcte urbanisation peut en finir avec les maux qui déstructurent une ville, et dans ce cas, une région tout entière. L'urbanisme apparaît ici, une nouvelle fois et comme depuis la naissance du terme avec Cerdà, comme une science thérapeutique capable de chercher les symptômes, de faire des diagnostics et d'administrer des remèdes aux perturbations de la ville¹⁸. Le rattachement à la vallée du Belice n'est pas une maladie urbaine mais malgré tout, le gouvernement cherchera dans une nouvelle organisation de l'espace la solution aux problèmes géologiques, économiques et sociaux de la vallée.

En ce moment, la culture architectonique italienne a été bouleversée par un livre de Giuseppe Samonà *L'urbanistica e l'avenire delle città* où l'architecte, comme beaucoup d'autres courants architectoniques et civiles l'avaient déjà fait auparavant, met directement la ville en relation avec le mythe du progrès¹⁹. Les idées du Néoréalisme italiens basées sur la reposition du national populaire gramscien, qui avait eu un bon accueil dans l'Italie des années 50, sont traitées dans les années 60 de provinciales et

¹⁸ Choay analyse la *Teoría general del urbanismo* et expose la prétention explicite et nouvelle de Cerdà de créer une oeuvre scientifique par le biais de l'appropriation de méthodologies propres aux sciences. Cette appropriation, d'après l'auteur française, produira la réduction de ce qui est urbain à ce qui est biologique et construira l'urbanisme en tant que science thérapeutique: "avec Cerdà l'urbanisme rêve, pour ne plus jamais arrêter de rêver, avec la blouse blanche du thérapeute (...) Cerdà transpose les notions de normal et de pathologique au champ social". CHOAY, Françoise : *La règle et le modèle, sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Seuil, 1996, p. 303.

¹⁹ La ville comme image de progrès et génératrice de fortes et propres identités est une idée du modernisme architectonique qui élabore une de ses expressions maximum dans le Noucentisme catalan et qui apparaît dans son idée d'utopie de la ville idéale. PERAN, Martí (ed.): *Noucentisme i ciutat*, Barcelona: Electa (CCCB), 1994.

archaïques²⁰. Le futur ne peut en aucun cas être mis en rapport avec la campagne et la culture populaire et s'il l'est, c'est par le biais d'une reformulation de ce dernier à travers ce qui est urbain. En effet, c'est cette même idée qui est favorisée dans la reconstruction de la vallée du Belice: « C'est-à-dire, de l'organisation du territoire en noyaux dont on fait directe référence aux centres urbaines et par conséquent tentée de surmonter n'importe comment l'antinomie entre la ville et la campagne tout en projetant sur la campagne la culture de la ville».²¹

Comme nous l'avons vu dans le chapitre zéro, l'administration italienne, à travers *l'Ispettorato per le Zone Terremotate della Sicilia*, avec la médiation de l'ISES en tant qu'organisme gestionnaire, élaborera une analyse de la situation et proposera un modèle régénérateur et revitalisant de la région²². La crainte du gouvernement de provoquer un changement radical dans la vallée trouvera également refuge dans le mythe du progrès, mis en scène à travers la ville, mais aussi et surtout dans celui de l'industrialisation comme

²⁰ Le Néoréalisme propose une architecture où l'architecte n'est pas le démiurge qui doit réformer la société mais un technicien qui essaie de produire de son mieux. Courant d'architecture organique, pour l'importance que celle-ci accorde au contexte de construction, avec à la tête Ridolfi, il essaie de retourner aux racines autochtones de la culture architectonique italienne dans le sens de culture populaire, de la culture de l'Italie plus agricole, de l'Italie des classes inférieures. Les quartiers prévus par Ridolfi reproposaient une structure de village. Il créait, en banlieue des grandes villes, des quartiers dont les caractéristiques étaient identiques à celles des villages d'où provenaient la plupart des agriculteurs reconvertis en ouvriers. NICOLIN, Pierluigi: "Costruzione e progetto. La valle del Belice" dans RENNA, Agostino; De BONIS, Antonio; GANGEMI, Giuseppe; *Costruzione e progetto. La valle del belice*, Milan: CLUP, 1979, pp.140.

²¹ NICOLIN, Pierluigi: "Costruzione e progetto. La valle del Belice" dans RENNA, Agostino; De BONIS, Antonio; GANGEMI, Giuseppe: 1979, p. 141.

²² Une des plus grandes critiques élaborées contre la reconstruction du Belice est précisément cette division du pouvoir en diverses instances de coordination, de financement et de projection des terres dévastées et ce qui a été occulté. Nicolin, dans une comparaison entre la reconstruction de la vallée du Belice après 1968 et la reconstruction de la vallée de Noto en 1968 assure que le problème du Belice vient du fait que la ville et la reconstruction naissent de la main d'un projet. La principale différence entre les deux provient de l'intervention directe ou indirecte du pouvoir politique sur les actions concrètes à suivre. Alors qu'à Noto, le pouvoir politique a directement été impliqué dans la projection sur le terrain par la présence d'un envoyé du roi sur les zones dévastées, la reconstruction de la vallée du Belice naît au milieu de bureaucratie et d'analyses qui la convertissent en élément spéculatif et l'éloigne des nécessités de la région. Pierluigi NICOLIN : « dopo il terremoto » *Quaderni di Lotus*, Milan : Electra, 1983. L'existence d'un projet apparaît dans l'analyse de Nicolin comme le problème basique de la reconstruction. Penser en projet serait ici l'équivalent du concept de modèle que Choay expose dans *La règle et le modèle, sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Pour l'auteure française, penser la ville en termes de modèle (à lire comme *projet* chez Nicolin) ça équivaut à la concevoir au-delà du processus continu, variable et changeant, le faire comme un processus fini et par conséquent reproductible.

source régénératrice et de mutation positive. Il s'agit d'une utopie comme nous avons dit prospective qui renie le passé et la tradition pour s'orienter vers un avenir meilleur et garant d'un développement maximum. Ce type d'utopie, appelées par Choay progressistes, est représenté, selon l'auteure française, par Owen, Fourier, Cabet ou Proudhon et plus tard par la Bauhaus et le mouvement Moderne, et se caractérise par la pensée optimiste, orientée vers le futur et dominée par l'idée de progrès, et par le dessin de plans avec toute une série de vides remplis de verts, par la régularité de son tissu urbain, par une logique fonctionnelle et par la négation de la rue (qu'ils voient comme un symbole de barbarie et de désordre circulaire)²³.

L'intention de l'ISES, outre reconstruire les maisons de la zone touchée par le tremblement de terre, était la création d'un nouveau pôle industriel technifié et urbanisé qui éloignerait la région du modèle productif agraire, basé sur le pouvoir local et traditionnel beaucoup plus atomisé et difficile à contrôler. La carte postale dessinée dans les bureaux de Rome ne pouvait pas être plus optimiste et positive. La reconstruction prévoyait la reconversion de la vallée en une grande ville-territoire, avec des réseaux routiers modernes et de nouvelles industries rénovées qui convertiraient le Belice en un des nouveaux pôles industriels d'importance économique de la zone méridionale de la République. Dans l'hypothèse de ce changement radical, la création d'au moins 5.000 postes de travail en rapport avec l'industrie liée à la construction étaient également prévus et donc on pronostiquait la plus que probable baisse de l'émigration agricole de la zone vers le nord du pays.

L'idée de la ville territoire ou de la ville région est née, au début du XX siècle, dans la tête d'un professeur de biologie, intéressé par les idées anarchistes de plusieurs géographes français, basées sur les confédérations libres de régions autonomes. Geddes pense que la

²³ CHOAY, Françoise : 1965, pp. 36-46.

planification ne peut pas exister sans une étude antérieure de la région naturelle. Une analyse détaillée de la section de la vallée, permettrait au planificateur de connaître les différents genres de paysages géographiques et sociaux qui se développent dans la région et cette connaissance rendrait possible une meilleure urbanisation de la zone. La région est -pour Geddes- bien plus qu'un objet d'étude, étant donné que l'analyse permet d'avoir une idée globale pour la reconstruction totale de la vie sociale, culturelle et politique. Ses idées sur planification et région sont reliées à d'autres sur la décentralisation industrielle, et une autre sur l'intégration de la campagne à la ville, qu'il partage avec Howard²⁴. La société idéale devait se reconstruire sur la base de la collaboration entre individus libres, habitants de villes propres, ouvertes sur la campagne, avec de nouvelles industries reliées aux ressources naturelles de la zone. Voilà l'image pris par le pouvoir central pour la reconstruction du Belice.

Le gouvernement central italien part du concept de ville territoire, mais il vide le concept de ses idées les plus intéressantes, pour garder tout simplement le nom et une idée indéfinie et floue de la décentralisation industrielle. Ils oublient l'aphorisme qui rendit célèbre Geddes, « étudier avant de planifier », et les idées de la relation directe avec le territoire. L'ISES retient seulement l'idée d'industrialiser la région et de l'urbaniser à travers les cités-jardins de Howard comme la solution à tous les problèmes. Pour y parvenir, l'administration prévoyait la création d'un grand centre urbain qui unirait la population de trois des villages complètement détruits par le tremblement de terre et la construction de grandes routes à voies rapides pour relier par deux grands axes les points les plus importants

²⁴Geddes différenciait entre un ordre paleotechnique et un autre néotechnique. Les grandes villes avaient initié son expansion tout en suivant un ordre paleotechnique, que comme le disait le même Geddes : « sous l'empire de la machine et l'esprit de la cupidité, on gaspille de ressources et des énergies avec des résultats spécifiques : chômage, maladies, vices, folie, apathie ». Il proposait, comme l'avait déjà fait avant Howard avec son idée de cité-jardin, décentraliser les nouveaux centres urbains et industriels, à travers la construction de nouvelles villes reliées au champ de façon beaucoup plus directe que celle des grandes villes historiques. HALL, Peter : 1996, pp. 147-159.

de la vallée. Le futur se dessinait de façon très différente à la quotidienneté de la vallée et les attentes étaient très positives: la reconversion de la vallée, la réorganisation ordonnée de l'espace et la reconfiguration de la vie et des liens sociaux dans une nouvelle vie à *échelle urbaine* –comme disait le projet de l'ISES- plus prometteuse et moderne, qui reliait le Belice à cette Italie des années soixante en constante croissance: « À la recherche de nouvelles typologies pour les centres du Belice, on a essayé d'établir les bases, au niveau de résidence, pour un nouvel type de vie à échelle urbaine ». ²⁵ La reconstruction a débuté à travers la planification de grandes infrastructures diverses (autoroutes, routes, murs de contention, ponts, etc.) ²⁶.

Le projet de l'ISES imaginait des nouvelles villes inspirées du modèle de cité-jardin anglais et dans le concept de zonification de la ville fonctionnaliste décrite par le mouvement moderne. Un dessin qui favorisait le vide plus que les rangées de maisons et qui essayait d'éliminer les distinctions entre centre et périphérie, en favorisant les formes urbaines au détriment des anciens voisinages. L'accès par voie rapide d'un centre à l'autre convertirait la vallée en une véritable ville-territoire configurée par des cellules de base, pensées sous l'influence de la nouvelle vie urbaine du nord apparue par opposition à la grande industrialisation des villes, avec une haute démographie et une nouvelle conception hygiénique de la ville. Toute une série de problèmes, qui n'existaient pas dans la vallée du Belice, contre lesquels lutter. Ces modélisations et projections de grandes infrastructures ont retardé la reconstruction des villes et des maisons et les habitants du Belice ont dû continuer à vivre dans les

²⁵ CUSUMANO, Antonino: *La strada maestra, memoria di Gibellina*, MACG, 2003, p. 15.

²⁶ Il s'agit ici d'une autre des décisions qui a été le plus critiquée par les citoyens de tout le pays : "Autoroutes au lieu de maisons. Ambiance urbaine irréaliste, de dimension européenne au lieu d'une interprétation correcte des problèmes locaux. Autostrade invece di case. Irreale ambiente urbano di misura europea, invece di una corretta interpretazione dei problemi locali." D'autre part, ces grandes infrastructures n'ont jamais été construites mis à part l'autoroute Palerme-Mazara et le projet de reconversion industrielle de l'ISES n'a jamais pris forme.

baraquements pendant des années, dans des conditions de vie assez extrêmes.

Comme nous l'avons déjà signalé, les gens de la vallée se sont opposés au plan du gouvernement de créer un unique centre urbain et finalement quatre plans différents seront proposés, séparément, pour chacun des quatre villages complètement dévastés par le tremblement de terre. Malgré les protestations des agriculteurs et des habitants de la zone, et les revendications de « -plus de maisons et moins d'infrastructures pharaoniques ! », les plans d'urbanisation générale des villes ne seront pas soumis à d'éventuels changements de la part du gouvernement local et le modèle de cité-jardin sera imposé de façon unilatérale par l'administration centrale. Les changements souhaités par le gouvernement local ne pourront être élaborés qu'à l'intérieur du plan général. De cette façon, et même si la critique de la ville fonctionnaliste des CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) dans les années 50 passait par la censure de son espace public, trop homogène, anodin et espacée et défendait, d'une certaine mesure les idées de Camilo Sitte sur l'asymétrie, l'irrégularité, les espaces fermés et la rue comme espace essentiel de la vie urbaine²⁷, au Belize on a préféré la rationalité de l'espace fonctionnaliste.

L'architecture rationaliste de la Bauhaus basée sur la standardisation, la préfabrication et la création d'un espace moderne mènera vers un projet d'universalisation architectonique à travers la définition d'une série d'invariants et de règles générales qui nieront les particularités du lieu. C'est ainsi que le Mouvement Moderne naîtra et mettra très rapidement à sa tête la figure de Le Corbusier. Lors de la CIAM de 1928, l'architecte français et le Mouvement Moderne entameront une dure critique de la ville contemporaine. Cinq ans plus tard, lors de la CIAM de 1933 ils poseront les bases de la nouvelle ville fonctionnelle dans le document-manifeste qui aura pour nom *La*

²⁷ SITTE, Camilo: *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Charte d'Athènes. Les prémices seront claires : l'urbanisme ne peut pas être déterminé par des considérations éthiques mais uniquement par des exigences rationnelles. Il s'agit donc d'une proposition qui fuira le stylisme et qui niera l'éclectisme. La ville idéale du Mouvement Moderne sera donc une ville avec des visions universelles qui peut coloniser les différents espaces de la planète, en les homogénéisant.

L'orthogonalité sera la règle à suivre et la géométrie des formes pures et rectilignes deviendra le point de rencontre du beau et du vrai. Dans la ville fonctionnaliste, tout doit rester réglé et rien ne doit se laisser au hasard²⁸. Dans ce sens, Racine assure que les solutions de la *Charte d'Athènes*

renvoient à une représentation de l'architecte comme démiurge. Responsable du bien être et de la beauté de la ville, il est chargé d'introduire la modernité jusqu'à l'inscrire dans l'esprit de ses habitants et dans une représentation doctrinale de la ville comme machine à habiter, circuler, travailler et se recréer.²⁹

La représentation la plus fameuse de cet idéal sera la *Cité Radieuse* de Le Corbusier, qui rappellera, dans beaucoup d'aspects formels, les phalanstères de Fourier. La rue sera pour Le Corbusier un gaspillage d'espace et un lieu avec une propension au chaos, et pour cette raison elle doit être réduite au maximum. La plupart des activités se développent à l'intérieur des grands bâtiments, équipés et distribués à travers le zonage caractéristique de la ville fonctionnelle (circulation, habitation, travail et loisir).

Sur ce point, nous abandonnons les idées générales de la reconstruction de la vallée pour nous centrer sur les caractéristiques concrètes de la reconstruction de Gibellina Nuova, qui passe par une conception rationaliste du tissu urbain et par une vision postmoderne de la ville en tant qu'ornement. Les deux conceptions proviennent de

²⁸ Dreyfus écrit que dans l'espace fonctionnaliste rien n'est pas laissé au hasard. Cela suppose que personne échappe au regard de l'autre et que le fonctionnalisme pourrait être considéré comme l'exportation à la ville de ce que Foucault avait nommé le panoptique et qui aurait son origine au XVIII^e siècle. DREYFUS, Jacques: *La ville disciplinaire*, Paris : Galilée, 1976.

²⁹ RACINE, Jean-Bernard: 1993, p. 157.

concepteurs différents qui s'appuient sur des pouvoirs publics de rangs différents et se suivront dans le temps pour se superposer dans l'espace.

Le plan de Gibellina Nuova, dessiné par Marcello Fabri, est un bon exemple des idéaux urbains du Mouvement Moderne, et rappelle – symboliquement- le plan de sa ville symbole par excellence: Brasilia. Si Lucio Costa a imaginé un plan en forme d'aigle avec les ailes déployées (modèle d'autre part du plan de l'aéroport nazi dessiné par Speer pour Berlin) Fabri, lui, l' imagine en forme de papillon, les ailes également déployées. Mais les analogies ne sont pas simplement symboliques. L'urbanisme géométrique de Gibellina aux rues amples, rectilignes et homogènes renvoie à l'idée cartésienne de l'espace public de la ville fonctionnaliste. Gibellina Nuova, comme Brasilia, se construira sous l'influence du zonage³⁰, de la séparation des diverses circulations et de la création d'un centre monumental qui regroupera tous les bâtiments les plus emblématiques et les plus grandioses de la ville: « La nouvelle ville, formée par deux blocs planimètres semblant à des ailes de papillon, est traversée par un axe longitudinal en direction est-ouest. Là se trouvent les principaux bâtiments publics, aux deux côtés s'étendent les zones destinées aux logements ».³¹

L'espace urbain de Gibellina Nuova complètement homogène, grandiose et trop étendu par rapport au nombre d'habitants, a l'apparence d'un espace isotrope et indifférent, semblable au tissu urbain imaginé par les utopies agraires américaines de la fin du XIXe qui, comme le reste des utopies progressistes, niaient la rue comme espace de et pour l'événement quotidien:

Le réseau de Jefferson est conçu comme isotrope et indifférent, il renvoie à la physique newtonienne puisqu'ils

³⁰ Le zonage, bien qu'étant un des éléments clés de la ville fonctionnaliste c'est aussi une des caractéristiques basiques de toutes les villes utopiques. De la ville imaginée par Platon en passant par Amauroto, Sforzinda ou les Phalanstères de Fourier, ils démontrent tous une véritable obsession pour l'ordre et pour la séparation des fonctions pour un bon fonctionnement de la ville idéale, totalement réglée, où tout est pensé, calculé et imaginé dès le début.

³¹ CAGNARDI, Augusto: "Belice 1980" dans GIACCHINO, Stefania et alii: 2004, p. 42.

nient la spécificité des lieux, soit la stratification historique (...) sous les apparences rationnelles, il ne s'agit du rien de moins que d'un acte démiurgique. Car l'espace newtonien ne sert pas seulement à quadriller l'inconnu territorial, mais tout avant à créer une société nouvelle.³²

Beaucoup de ces idées démiurgiques et cette la sensation de créer une nouvelle société à travers la création d'une nouvelle idée de ville se trouvent, comme nous l'avons déjà vu, dans les origines du projet de l'État (et comme nous le verrons aussi de celui local) de Gibellina Nuova.

Toutefois, si l'urbanisme de Gibellina Nuova renvoie à un modèle en particulier- plus que n'importe quelle autre ville nouvelle de la vallée- c'est au prototype de la cité-jardin décrite par Ebenezer Howard à la fin du XIXe siècle³³. Giuseppe la Monica analyse l'importance qu'a eue la traduction à l'italien de *L'idea della città giardino* d'Ebenezer Howard pour la construction de Gibellina et assure qu'entre la forme du plan de Gibellina et celui des possibles cités-jardin décrites dans le livre, il y a beaucoup d'analogies. Les lignes courbes et la tendance à la circularité sera un des aspects qui relie Gibellina Nuova aux cités-jardin et ces dernières à l'idée utopique de ville qui, selon Rowe, se maintiendra comme forme habituelle des utopies tout au long des siècles:

La forme idéale du cercle, miroir d'ordre cosmique harmonieux, continuera à prévaloir tout naturellement en tant que scène d'emplacement de l'état idéal. C'est pour cela que nous continuons à trouver le cercle ou des restes évidents de ce dernier tout au long du XVIIe, XVIIIe et même XIXe dans le prototype d'Ebenezer Howard pour Letch-woth Garden City (...) d'autre part, nous nous retrouvons avec l'idéal humaniste du *Quattrocento* pour qui la ville circulaire a une prédominante naturelle.³⁴

³² CORBOZ, André: *Le territoire comme palimpsest et autres essais*, Paris: Les éditions de l'imprimeur, 2001, p. 180

³³ HOWARD, Ebenezer : *Les cités-jardins de demain*, Paris : Dunod, 1969.

³⁴ ROWE, Colin : "La arquitectura de la utopía" dans *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 198-199.

La proposition de la cité-jardin partira de la négation de la dichotomie entre campagne et ville et de la possibilité de construire la ville la plus belle et plus saine du monde avec tous les ingrédients d'une grande ville et tous les délices de la campagne. Le livre d'Howard pensera énormément aux aspects narratifs de l'utopie et façonnera tout un nouvel ordre social à travers une nouvelle structuration de l'espace: l'auteur fera une description détaillée de la forme de la ville, de ses hectares, de la position exacte des bâtiments publics, de la forme adéquate de croissance, du nombre d'habitants, de la position des multiples zones vertes à l'intérieur de la ville et de la meilleure façon de profiter des terres collectives et de les travailler. Dans ce sens, Howard s'inspirera beaucoup des propositions des phalanstères socialistes de Fourier mais la forme éminemment ronde du plan de la ville et le *Crystal palace* (grande arche de vitres qui se trouve tout au long du périmètre du parc central afin que les habitants puissent se promener, parler et cohabiter à l'extérieur, même les jours de pluie) rappelleront les propositions platoniques et l'agora grecque³⁵.

L'utopie d'Howard est une utopie *extérieure* ou *à côté* de la ville, qui comporte à sa base la négation de la vie urbaine et de la ville elle-même. Elle naît par opposition aux grandes urbanisations industrialisées et bondées et elle se veut la solution aux désordres sociaux apparus dans les rues chaotiques, sales et trop irrégulières de la ville industrielle de la fin du XIX siècle. Howard propose la construction de villes de 32.000 habitants. Lorsqu'une ville atteindrait sa limite de population, on en construirait une nouvelle à une distance déterminée, elle-même limitée en taille. De cette façon, une grande agglomération planifiée prendrait forme (ce que Geddes, nommera

³⁵ Dans ce sens, nous trouvons de nouvelles analogies entre Gibellina et l'idée de cité-jardin étant donné que dans une conversation avec le maire actuel de Gibellina, ce dernier m'a raconté que le conseil travaillait sur une nouvelle idée projet pour revitaliser une des rues centrales de la ville nouvelle. Le projet partait de la base de la création d'un boulevard cristallisé, orné de quelques unes des sculptures qui se trouvent à l'intérieur du musée d'art contemporain et avec des aires de jeux pour les enfants et des aires de repos pour les adultes, très proche de l'idée de *Crystal palace* imaginée par Howard.

bien plus tard Ville-territoire). Chaque cité-jardin offrirait une ample gamme de professions et finirait par être reliée aux autres par un système de transports rapides.

Gibellina Nuova relèvera de cette idée de base de la ville en harmonie avec la campagne et se développera à travers tout un tracé aménagé d'espaces verts qui introduira une multitude de zones vertes tout au long du tissu urbain. En effet, les rues piétonnes seront imaginées sur les plans comme des zones d'espaces verts, pleines de gens parlant à l'ombre des arbres, tandis que dans les maisons le concept de jardin privé sera introduit. Conjointement à ce treillis, l'endroit où une partie des baraquements où ont logé les habitants pendant une dizaine d'années, accueille depuis 1981 le *Sacro Bosco* di Beuys, un immense jardin avec plus de deux milles espèces méditerranéennes inauguré avec la plantation du premier arbre – comme acte symbolique et artistique- de l'artiste allemand. De la bouche de Beuys :

Je pense que Gibellina est un exemple magnifique de ville, surtout dans une période où les gens ont oublié comment on construit. Personnellement j'ai un problème fondamental et réaliste par rapport à l'économie agricole. Je voudrais rapporter ce problème à l'idée des arbres. Je trouve que la Sicile a trop peu d'arbres, surtout sur ces cimes où on peut pratiquer l'agriculture.³⁶

Mais, malgré l'introduction de quelques idées du modèle de la cité-jardin à Gibellina Nuova, comme dans le reste des villes reconstruites de la vallée, les plus intéressantes ne seront pas reprises. Bien au contraire, les propositions de Howard de construire une vraie ville au milieu de la campagne, en relation directe avec la nature et offrant de nombreuses possibilités de travail dans la ville

³⁶BEUYS, Joseph: "Gibellina 1981" dans GIACCHINO, Stefania et alii: 2004, p. 60. Joseph Beuys est un des figures exemplaires de l'explosion de l'art et de son champ étendu (comme le nommera Rosalind Krauss). Dans lui s'icône un concept généralisé de sculpture, qui dépassera les limites traditionnels du concept et de la notion de esthétique qui l'avait fondée pendant des années. Beuys pars de la déconstruction du concept de sculpture, un déconstruction qui va de la main de la décentralisation de la ville caractérisée par sa disjonction, par la dispersion et la fragmentation. Pour cela, il est pas casuel que l'artiste allemand voit en Gibellina un modèle de construction à suivre.

même, Gibellina Nuova deviendra, comme la plus part des villes nouvelles françaises ou des Garden-city anglaises, un genre de quartier résidentiel, où les habitants n'ont rien à faire. Ils prennent seulement la forme morphologique du modèle pour en oublier toutes les implications sociales. Ni Gibellina ni la vallée du Belice n'auront jamais d'industries et après la reconstruction les difficultés seront les mêmes qu'auparavant. Cette nouvelle vie urbaine n'aura jamais lieu.

Comme nous l'avons dit, Gibellina est le fruit de deux processus différents, opposés en de nombreux points et qui réunissent le plan, les idées d'industrialisations de l'état et une forte critique locale, représentée par le maire du village, un éminent avocat passionné d'art et membre du parti communiste italien appelé Ludovico Corrao. Il deviendra le guide politique, social et culturel de la ville de Gibellina et sera, selon les mots de Fabri, le maire de la renaissance de Gibellina.

3.2.2 Vers la ville-ornement: *l'utopia della realtà* de Corrao

L'utopie de la liberté et de la possession de la terre, le rêve qui vient après le cauchemar d'une réalité de souffrance et les pressions de l'idéologie urbanistique, le mythe et la recherche du *genius loci* (le génie du lieu) ont encouragé l'aventure, ont stimulé la créativité, ont illuminé la mémoire. C'est pour cela que Gibellina est née du souffle créatif de l'art, c'est pour cela que des artistes du monde entier en compagnie des artistes -travailleurs et paysans- de Gibellina se sont rencontrés dans la tâche commune et solidaire de la refondation de la ville: l'art et la culture étaient nécessairement argument et résultat. [Nous traduisons]

Vincenzo Consolo

Ludovico Corrao, maire de Gibellina au moment du tremblement de terre s'oppose à la reconstruction que l'ISES commence à mettre en place et entame toute une critique sur la façon conduire la reconstruction du Belice. Son opposition débute peu de temps après la catastrophe et sa première apparition publique a lieu lors du second anniversaire du tremblement de terre, lorsque, conjointement à de

nombreux intellectuels italiens, il dénonce le retard pris pour la reconstruction et les conditions de vie extrêmement difficiles dans lesquelles les gens de la vallée vivent. Avec ces récriminations Corrao débute tout un processus de changements pour la reconstruction de Gibellina qui se concrétisera des années plus tard, dans un article écrit en 1979 intitulé *L'arte non è superflua*. Onze ans après le tremblement de terre, le maire analyse les différentes lois sur la reconstruction des biens culturels et s'oppose fermement à la gestion du gouvernement de : « D'abord on construit les maisons, ensuite on fabrique la culture et l'art. Nous refusons cette logique présumée du *d'abord* et *après*, parce que la façon de faire le *d'abord* détermine aussi la façon de faire *l'après*, car *d'abord* n'est pas toujours suivi d'*après* (...) Par conséquent ce n'est pas vrai qu'on a voulu faire le *d'abord* et *l'après*, on n'a voulu rien faire et on ne veut pas rien faire». ³⁷

Tout au long de l'article, il explique que la destruction provoquée par le tremblement de terre est allée au-delà des conséquences physiques de la destruction du territoire et comment le gouvernement n'a pas investi, pendant toutes ces années, ni une seule lire pour reconstruire les petits ateliers d'artisanat, les usines de la petite industrie ni l'activité économique de la zone. Les habitants du Belice se convertissent, du jour au lendemain, en maçons et commencent à travailler dans les différentes reconstructions, laissant de côté en grande partie tout le tissu qui faisait fonctionner la région.

L'utopia della realtà de Gibellina naît donc ³⁸ en opposition au désordre qui règne dans la reconstruction globale du Belice et apparaît comme une dure critique du gouvernement central et comme un défi à la réalité concrète de la vallée :

Notre initiative sait et veut être provocatrice comme
chaque intervention de l'art dans la société des hommes

³⁷ CORRAO, Ludovico: "L'arte non è superflua" dans LA MONICA, Giuseppe et alii: 1985.

³⁸ Les changements menés à bien grâce à la direction de Corrao prennent forme comme un pari utopique de renaissance totale à laquelle on a donné le nom d'*utopie de la réalité*, *utopie concrète* ou de *ville rêvée*.

violentes et opprimés, mais qui veulent –comme les hommes de Gibellina- revendiquer le droit à la culture et s’opposer à la conception gouvernementale de disparition et d’expropriation du grand patrimoine culturel, historique et artistique de ces villes.³⁹

Au hasard et au peu de prévision des politiques initiales des institutions, Gibellina oppose le rêve de l’utopie: l’image d’une ville idéale qui abandonne l’histoire à travers « la projection fantastique d’un ailleurs où le bonheur des hommes sera projeté de façon parfaite⁴⁰ ». C’est ainsi que naît le rêve de la *ville musée*, *ville rêvée* et de *l’utopie concrète*.

Gibellina se démarque de la reconstruction globale, elle trace son propre chemin, isolé du reste des reconstructions, et commence le long voyage en solitaire vers Utopie. Voyage qui l’emportera vers une reconstruction totale: « Pour que l’homme et la femme de Gibellina sentent qu’ils ne sont pas subitement nés dans un désert, qu’ils ne viennent pas du néant ou d’une ville tombée du ciel, sans leur propre rationalité et leur propre emplacement historique et culturel »⁴¹. La rhétorique du gouvernement local est très différente de celle du gouvernement central. Ici, il ne s’agit pas d’élaborer un discours à travers le mythe de l’industrialisation comme source de progrès. Un nouveau langage se développe, il revendique le besoin d’encouragement de l’art et de la culture comme base d’une reconstruction totale, non seulement au niveau des infrastructures mais également au niveau moral et humain. Corrao croit que seule la force de l’Art (en majuscules) et de la Culture (en majuscules également) peut aider à refermer les blessures et générer une nouvelle vie: « Là où se détruisait l’histoire, seul l’art pouvait reconstruire la stratification de la mémoire dispersée, seul un projet

³⁹ Mots d’un manifeste écrit par les artistes qui ont répondu à l’appel de solidarité de Corrao. LA MONICA, Giuseppe et alii: 1985, p. 50.

⁴⁰ LAPLANTINE, François: *Les trois voix de l’imaginaire*, Paris : Éditions Universitaires, 1974, p. 24.

⁴¹ CORRAO, Ludovico: “L’arte non è superflua” in LA MONICA, Giuseppe et alii: 1985, p.43.

culturel fort et défiant la mort pouvait rendre fertile le terrain pour de nouveaux fruits et de nouvelles fleurs ».⁴² En effet, une des idées récurrentes en ce qui concerne la reconstruction de Gibellina comme musée d'art contemporain et qui est encore utilisée dans l'actualité pour démonter les critiques de la ville nouvelle, c'est que l'Art n'est pas seulement une affaire de bourgeois et de grandes villes. Maurizio Odo assure qu'une des demandes les plus admirables de Corrao a été de refuser le stéréotype du sud oublié de Dieu et des hommes en défendant la dignité et l'orgueil de ses racines et de la culture sans limites géographiques ni temporelles⁴³. Dans un livre plus récent, un autre critique d'art souligne la même idée: « Parce qu'on n'a écrit dans aucun livre sacré que l'art doive être réservé à l'élite métropolitaine ».⁴⁴

La recherche d'un futur moderne et meilleur pousse Gibellina à chercher un nouvel endroit géographique où construire la nouvelle ville. L'ancien emplacement n'est pas possible (le gouvernement l'a converti en zone non constructible) et les alentours, comme la zone du château de *Rampizzeri* où se situait une des *barracopolis* ne convainc pas les Gibellinois. Le lieu choisi, suite à de nombreux problèmes avec l'administration se situe à 18 kilomètres de l'ancien centre, dans la région de Salinella, à côté de la gare de Salemi et très près de Mazzara del Vallo. Situation géographique bien plus agréable pour se situer dans une vallée et pour profiter d'un système de communication beaucoup plus moderne, avec en toile de fond (actuellement) l'autoroute qui unit Palerme à Mazara del Vallo.

À ce moment-là, Corrao va aller un peu plus loin et parle des raisons symboliques qui ont poussé les gibellinois à choisir Salinella comme nouvel espace pour situer la Gibellina rêvée. C'est ici que se

⁴² CORRAO, Ludovico dans GIACCHINO, Stefania: 2004.

⁴³ ODDO, Maurizio: *Gibellina la nuova, attraverso la città di transizione*, Torino: Testo e imagine, 2003.

⁴⁴ FRAZZETTO, Giuseppe: 2007, p. 14.

trouvent les terrains des agriculteurs gibellinois libres, gagnés à force de luttes pour la réforme agraire et c'est là –lieu symbolique de la liberté- qu'une partie des baraquements dans lesquelles ils vivaient en attendant la construction de la ville future, ont été placés:

De là l'exigence de refléter le rapport économique et de classe dans la construction de la nouvelle ville, par le choix de l'établissement de la nouvelle ville sur les terrains qui ne sont plus ceux des barons, mais ceux des petits propriétaires, colons et cultivateurs directs. Voilà la vraie raison de ce premier choix radical, profond, de transformation.⁴⁵

En fait, Corrao raconte dans une interview que son choix était de situer la ville autour de *le Case di Di Stefano*, ancien palais d'un baron, afin de reconvertir l'emplacement du pouvoir féodal en centre de pouvoir démocratique, en situant la mairie à l'intérieur. Mais les urbanistes ont refusé pour des questions géologiques et géographiques. Malgré tout, comme nous le voyons, le premier pas rhétorique du gouvernement local vers la nouvelle ville, vers *l'utopie concrète*, est un pas symbolique vers la liberté, mis en scène par la proximité des terres pour les paysans libres, gagnées dix ans auparavant avec la réforme agraire⁴⁶.

Dès la naissance, Gibellina Nuova s'éloigne donc de son ancien emplacement et aussi –comme nous le verrons plus tard- de la forme du village féodal dont elle provient. Si Gibellina Vecchia était un symbole de traditions et de coutumes très enracinées dans le temps et l'histoire de l'île, Gibellina Nuova représente une modernité plus

⁴⁵CORRAO, Ludovico: 1985, p. 47

⁴⁶ La réforme agraire se met en œuvre en Sicile au début des années 50, par une loi promulguée le 27 décembre 1950. Son contenu normatif –tout en suivant Marino- prend corps comme une des interventions de réforme les plus avancées de l'Italie de l'après-guerre. Le mérite en revenait à la Région Sicile et à ses forces politiques communistes et socialistes, qui représentaient l'anti-mafia. À ce moment-là, la mafia tuait des paysans de toute l'île sous le feu des *Lupara* (un des pistolets les plus utilisés par la mafia). La loi prévoyait l'assignation directe en propriété aux paysans pauvres des terrains expropriés aux latifundistes, imposait l'obligation de la transformation agraire et immobilière pour toutes les propriétés qui dépassaient les 20 hectares, et aussi l'obligation, pour celles qui dépassaient les 100 hectares, de mettre en œuvre l'ordination des cultures et fixait la limitation de la propriété du terrain à 150 hectares par tête. CARLO MARINO, Giuseppe: *La historia de la mafia, un poder en las sombras*, Barcelona: Javier Bergara editor, 2002.

abstraite mise en oeuvre par l'art contemporain et le type d'urbanisme choisi, deux éléments étrangers à l'île. Il s'agit donc d'un changement beaucoup plus radical que celui que choisiront les autres villages, un acte symbolique qui permettra de laisser de côté les aspects négatifs d'un passé plein de désastres et de difficultés. La nouvelle situation suppose un défi, un changement, un déplacement et une nouvelle opportunité pour continuer à penser que l'utopie est possible. En effet, une des caractéristiques de base de toute utopie est la projection dans un ailleurs mythique et vierge, où tout est encore à construire et Salinella représente pour les gibellinois cet espace neutre où tout est encore possible.

Finalement la localisation est approuvée par l'État et l'administration locale ne peut qu'accepter le plan de l'ISES. La nouvelle ville prévoit de grands espaces publics vides dans tout le tissu, imaginés par Corrao comme l'endroit idéal pour situer les œuvres d'art de grands artistes. C'est dans ce contexte que le maire lance un appel de solidarité aux artistes et architectes du monde entier pour qu'ils aident les gibellinois dans leur reconstruction. Ludovico Corrao conçoit la ville comme un musée d'art contemporain à l'air libre, où l'art reçoit la charge de se convertir en catalyseur de nouvelles identités citoyennes: « l'arte consacra il luogo » et Gibellina s'érige comme un exemple paradigmatique de comment, dans l'actualité, ce dernier est en rapport direct avec les dynamiques de mutation urbaine. L'art compris comme une sorte de logique surnaturelle et magique ayant la capacité de changer la réalité et de la doter de significations perdues, dans le sens envisagé par Manuel Delgado « instances mystiques ineffables dont la mission terrestre est de sauver les espaces dans lesquels ils se trouvent de la mesquinerie mondaine qui les parcourt ⁴⁷ ». En fait, Oddo décrit Gibellina Nuova comme une expérience unique, isolée dans l'histoire millénaire de l'île

⁴⁷ DELGADO, Manuel: "Public Art and Urban Desolation" in II Conference on Art Public, Vitoria Gasteizko Udala, Vitoria, 2005, pp. 225-234.

et assure qu'elle est le fruit d'une sorte de conditions magiques⁴⁸. L'art contemporain comme rédempteur et catalyseur de cette renaissance désirée: « On se trouve en face d'un des rares cas où la force extrême et violente de la nature a déterminé et stimulé la capacité artistique de l'homme et l'envie de lutter pour sa renaissance. Un parcours d'art et de tragédie où cette dernière, jamais reniée dans la mémoire, devient la raison du développement culturel ». ⁴⁹

L'artisanat populaire sera laissé de côté pour favoriser l'Art et générer par lui la redénomination des espaces collectifs, provoquer un changement de vie et faire naître une série de nouvelles pratiques imprégnées de l'essence de cet avenir meilleur, toujours dans le but d'atteindre et de visualiser l'image de la ville idéale sous la forme, dans le cas présent, de ville-musée.

En 1979, le tissu urbain de Gibellina est complètement reconnaissable et une grande partie des maisons ont été reconstruites. Les deux ailes du papillon sont pratiquement terminées. La partie centrale de la ville demeure cependant vide et restera un grand terrain vague pendant quelques années encore. À ce moment-là, les premières propositions de changement du gouvernement local arrivent et les premiers artistes commencent à laisser des traces d'art dans tout le tissu de Gibellina.

Le premier à répondre positivement à l'appel de solidarité de Corrao, ce sera Consagra, sculpteur sicilien émigré aux États-Unis tout juste de retour en Italie avec la théorie de la *Città Frontale* sous le bras. Il laissera la première et l'œuvre la plus emblématique de Gibellina, la *Stela* ou la porte du Belice, et deviendra un grand ami de Corrao et un des guides de la reconstruction artistique de Gibellina. Tout au long de la reconstruction, Corrao a clairement montré son intention d'obtenir de grandes signatures de l'architecture italienne et

⁴⁸ ODDO, Maurizio: 2003, p. 19.

⁴⁹ Cela fait partie de la présentation de l'exposition de *Gibellina, un luogo, una città, un museo*, écrite par le Président de la région de Sicile.

européenne pour la reconstruction des bâtiments publics et pour la réurbanisation de la zone centrale de la ville. C'est de cette façon qu'arrivent, entre autres, Gregotti, Ungers, Samona, Consagra ou Quaroni à Gibellina. En septembre 1980, moment de développement du *Laboratorio Belice 80*⁵⁰, il fera venir d'autres architectes comme Laura Thermes et Franco Purini. À ce moment, seul un fragment de la mairie de Gregotti et Samona est sur pied. L'église, le musée, le marché, le théâtre et le reste des bâtiments n'ont pas encore été commencés et le centre de Gibellina Nuova demeure un grand vide qui traverse la ville de la route nationale 188 à la gare.

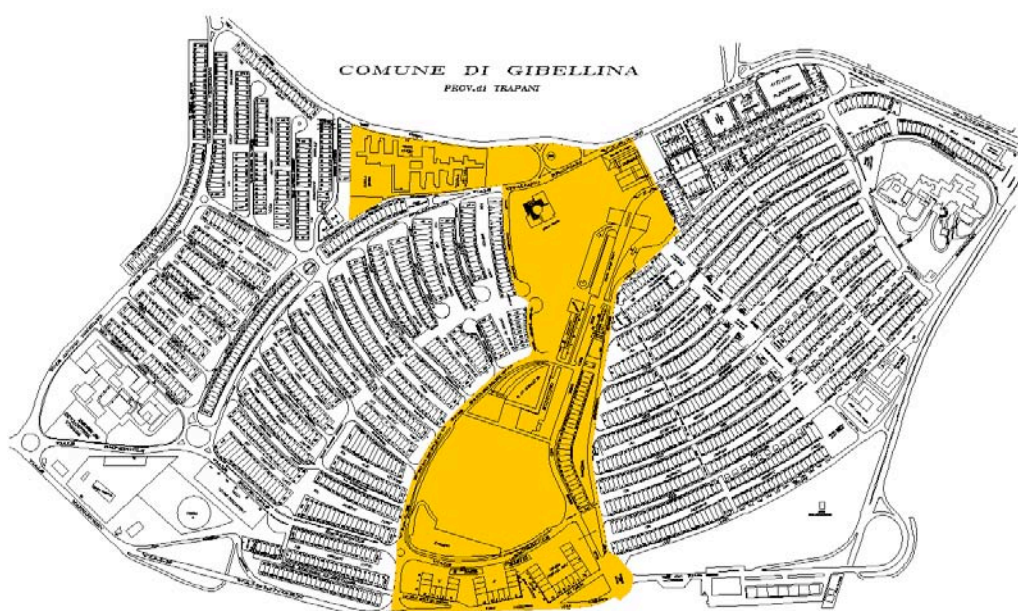


Image du plan avec le grand vide centrale

Dans ce contexte, Laure Thermes propose de voir cette zone comme une sorte de *centre historique de la ville nouvelle* où se situent les *architectures et espaces de qualité* qui continuent d'élargir le catalogue d'œuvres d'art contemporaines du nouveau musée en plein

⁵⁰ Le *Laboratorio Belice 80* a réuni en septembre 1980 à Santa Ninfa de nombreux architectes italiens chargés de mener à bien les changements sur les plans souhaités par les gouvernements locaux des villes détruites. Pour Gibellina, c'est un moment crucial vu que l'urbanisation de tout le centre ville y sera décidé et l'idée de ville-musée en plein air sera redéfinie.

air. Ainsi, tandis que les interventions ponctuelles se multiplient avec les œuvres d'art et les *architectures de qualité*, une idée globale de ville manque encore. C'est ce qu'on a pu appeler le triomphe de l'architecture sur l'urbanisme. Le triomphe de l'ornement et de l'architecture postmoderne ; de l'esthétisation de la ville sur ses aspects les plus fonctionnels. En ce sens, la conception de la *Gibellina du rêve* et de l'*utopia della realtà* est complètement liée à l'évolution des idées architecturales du moment :

Gibellina s'est ouvert à l'*architecture de qualité*, en faveur du modèle ouvert de conception de la cité. Elle est la matérialisation du débat italien sur l'architecture des années 80, ce que l'on appelle le postmodernisme. Il s'agit d'une architecture tendant à se dématérialiser, à se déstructurer, à devenir voile, fenêtre sur le fond, monument et décoration, urbanisme et spectacle, élan poétique et sujet de réflexion.⁵¹

Au moment où l'on commence à imaginer cette nouvelle Gibellina, l'hégémonie de le Corbusier au CIAM a disparu complètement. La défense d'une architecture purement fonctionnelle par le Mouvement Moderne, qui défend l'idée d'un art non référentiel –aucune illusion, aucune allusion- laisse le pas à une vision inquiète des processus de désidentification auxquels les directives de la *Charte d'Athènes* et son *International Style* peuvent conduire. On pouvait déjà lire dans le rapport du VIII CIAM en 1951 :

L'homme peut s'identifier à son propre foyer mais pas aussi facilement à la ville dans laquelle il est situé. L'appartenance est une nécessité émotionnelle de base (...) Le sens du voisinage provient de l'*appartenance*, l'identité. Les rues courtes et étroites des bas quartiers y arrivent alors que les rénovations spacieuses sont bien souvent un échec.⁵²

Le tissu urbain de Gibellina apparaît aux yeux des architectes chargés de l'urbaniser (témoins de cette critique féroce du

⁵¹ FRAZZETTO, Giuseppe: 2007, p.80.

⁵² FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 275.

rationalisme de la ville fonctionnelle) comme un grand exemple de l'aspect désolateur qu'acquièrent les villes fonctionnalistes basées sur la zonification et les grands vides urbains. En fait, la critique de la forme urbaine de Gibellina Nuova est très souvent en rapport avec une sorte de langage architectonique assez éloigné de la culture agraire de la vallée :

L'utopie infrastructurelle, le gigantisme métropolitain et l'hypertrophie des espaces ont créé une fracture inguérissable avec la *forma urbis* avec laquelle s'identifiait la *population paysanne* de Gibellina et ce moment où, quand on demande à l'architecture italienne de s'exprimer, elle utilise un langage dépourvu de références à la tradition locale, absolument vide de capacité communicative, référé au plus abstrait des formulaires.⁵³

La perte des référents culturels qui commence à partir de la critique féroce de l'ornement par de Loos au début du XXe siècle commencera à inquiéter de nouveau architectes et urbanistes et, peu à peu, de nouvelles postures néo-expressionnistes se renforceront. Ces dernières proposeront une architecture avec des suggestions figuratives et une critique contextualiste centrée sur la destruction des présuppositions du *Mouvement Moderne*. Des concepts comme identité, mémoire ou tradition acquerront un poids essentiel dans les nouvelles formes de conception.

La nécessité de réorientation de l'espace public vers une voie de nouveau significative renverra l'ornement à l'espace public et, pendant les années soixante et soixante-dix, aussi bien les architectes que les urbanistes et les artistes redécouvriront la ville comme : « Cadre des institutions sociales car c'est à l'intérieur de la ville l'on permet une confrontation avec la société, l'histoire et l'idéologie. Une place, un monument et un bâtiment public sont non seulement un vocabulaire esthétique et architectonique de la ville mais aussi les signes de l'idéologie chargés de connotations et de valeurs ».⁵⁴

⁵³ RENNA, Agostino; De BONIS, Antonio; GANGEMI, Giuseppe: 1979, p. 147.

⁵⁴ FRAMPTON, Kenneth: 1998, p. 156.

C'est dans ce contexte général qu'une nouvelle idée de Gibellina naîtra, opposée à ce que l'ISES avait imaginé. Elle se basera sur le retour de l'ornement et du monument dans l'espace public, comme une sorte de redéfinition des espaces et de l'identité des lieux et par eux, des gens qui les habitent.

Esthétique du débordement et de la défiguration qui voit dans le monument et l'ornement architectonique le geste clé pour doter les espaces publics d'une nouvelle identité qu'ils avaient perdue avec le silence des avant-gardes. En fait, Franco Purini assure que :

L'intérêt pour l'expérience de Gibellina, désirée si tenacement par le maire Ludovico Corrao, n'est pas tellement pour le pourcentage d'ouvrages par habitant, de loin supérieur à celui de n'importe quelle ville nouvelle ou partie de ville et déjà en soi signe d'une grande civilisation urbaine, ni d'avoir mis l'un à côté de l'autre, et parfois l'un contre l'autre, des différents points de vues de la recherche plastique contemporaine en Italie, comme un grand musée en plein air, mais d'avoir reproposé à l'échelle d'un établissement entier le problème du rôle possible de l'ouvrage d'art dans la configuration de l'espace urbain.⁵⁵

L'idée générale de cette Gibellina Nuova se nourrit en grande partie des idées présentées à la *Biennale d'architecture de Venise* de 1980 sur l'architecture postmoderne. À ce moment-là, l'architecture commence de nouveau à s'ouvrir aux contaminations du passé, à la décoration, à l'ornement et au monument. Il s'agit de jouer avec l'histoire à travers des allusions fragmentaires, qui prennent corps dans des citations, des échos, des voix et des fragments d'autres moments architecturaux et artistiques. *Esthétique du bricolage*, comme la définit Xibillé, qui utilise la citation de façon indistincte, sans motif explicite apparent « dans un théâtre de la mémoire volubile et réversible ⁵⁶ ». L'histoire et la mémoire comme un *jamais vu*.

⁵⁵ PURINI, Franco: "Opere d'arte e spazio pubblico" dans LA MONICA, Giuseppe et alii: 1985, p.89.

⁵⁶ XIBILLÉ, Jaime: 1995, p. 252.

En ce sens, le mouvement qui nous intéresse le plus car il s'agit de l'un des plus présents à Gibellina Nuova et un des mouvements les plus importants de la postmodernité en architecture est la *Tendenza*⁵⁷. Deux de ses plus fervents exposants, Franco Purini et Laura Thermes, participeront depuis le début à la conception de Gibellina Nuova et construiront certains des endroits et des maisons les plus métaphysiques (dans le sens que l'on donne aux peintures de De Chirico) de la ville parmi lesquels se détachent : *Il sistema delle piazze* ou *la casa del Farmacista*. La *Tendenza* refusera le principe selon lequel on suppose que la forme suit la fonction afin d'arriver, dans certains cas, à inverser la dichotomie et faire que la forme précède la fonction⁵⁸. Sous ces directives, les architectes Néorationalistes italiens imagineront des villes de scénographies hautement photogéniques avec une nette préférence pour la séduction et basées sur des composants visuels. En son centre ce ne sera pas tant avec l'objet édifié qu'avec l'entourage qu'on établira une sorte de pacte ou de dialogue sur le plan des significations. Gibellina, unique exemple de ville d'art de la deuxième partie du Novecento -selon Purini et Thermes- deviendra une des références les plus importantes de ce type d'architecture.

Les interventions artistiques et architectoniques continues qui seront menées à bien pendant les années soixante-dix et quatre-vingts dans la ville nouvelle feront que l'on commence à parler de Gibellina

⁵⁷ La *Tendenza* est un mouvement architectural qui débute en Italie dans les années 60 avec Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Giorgio Grassi, Ernesto Nathan Rogers et Vittorio Gregotti. Histoire, méthode, ville et paysage vont être quelques uns de leurs concepts de base. Ils partent de l'importance de prendre en considération la relation qui existe entre l'architecture, le contexte dans lequel on construit et la mémoire collective à laquelle appartiendront ses usagers. Pour Rossi, un des plus représentatifs, l'architecture, contrairement à ce que proclame le Mouvement Moderne établit une étroite relation avec le contexte dans lequel il coexiste. Le locus ou la localisation est le principe des faits urbains, c'est-à-dire, ce qui exprime des qualités concrètes et donne une signification concrète aux bâtiments. Une des ses convictions les plus fortes c'est que l'architecture ne peut pas tourner le dos à la ville présente, elle ne peut pas désertir devant la réalité urbaine présente, en se réfugiant dans des promesses de nouveauté: il faut travailler sur la ville existente. ROSSI, Aldo: *L'architettura della città*, Milano: Ristampa, 2007.

⁵⁸ En fait, cette idée est très liée à l'idée basique de Ludovico Corrao sur la manière de mener à bien la reconstruction. Le titre de son article, *L'arte no è superflua* est très proche des idées de la *Tendenza* et donne priorité à la fonction esthétique sur beaucoup d'autres.

comme *ville d'art*, comme *œuvre d'art en processus*, un *laboratoire urbain et artistique* en plein air, une *commande artistique pour projeter le futur*, l'unique exemple de *ville-musée* de la Méditerranée, une *expérience poétique*, « une vision unitaire de la ville, toujours du côté du toucher, toujours du côté de la vue », « un espace idéal pour la contamination et de la vie en commun possible entre les langages créatifs », « le plus grand centre sicilien propulseur de l'Art et de la Culture »⁵⁹. Cette obsession pour l'esthétique et pour concevoir la ville comme œuvre d'art nous renvoie à cette fonction antipassionnelle - comme la définit Peran- de l'art urbain qui est surtout présent dans la préoccupation Noucentiste pour l'ornementation urbaine et qui va devenir l'axe clé de son projet de Ville idéale inspirée par les préfigurations de villes idéales du Quattrocento italien. Selon les idées du Noucentisme : « Les artistes doivent être les constructeurs idéales de la ville (...) la ville c'est la première œuvre d'art qui commence avec le dessin des rues et places et finit avec l'embellissement de chacun des bâtiments ».⁶⁰ Gibellina est un exemple parfait de ce genre de conception. Argan rappelle que la conception d'art de la Renaissance a maintenu, au moins en tant qu'hypothèse⁶¹, la possibilité de l'existence d'une ville idéale conçue comme une œuvre d'art unique, élaborée par un seul artiste. La ville se configure à partir de ce moment-là comme un espace pour la réflexion artistique et elle est vue comme un pan (de mur) sur lequel dessiner un ensemble architectonique et artistique basé sur l'idée grecque d'harmonie. Gibellina part de la même idée, bien que les idées provenant du postmodernisme imposent la fragmentarité, le pastiche et le collage comme technique de base de l'idée d'une ville comme œuvre d'art

⁵⁹ Celles-ci sont quelques unes, parmi les phrases les plus utilisés par les concepteurs pour se référer à Gibellina Nuova. Elles ont été extraites de différents livres et dépliants touristiques qui parlent de la ville-musée sicilienne et qui ont été déjà cités à la bibliographie.

⁶⁰ PERAN, Martí, SUAREZ, Alícia, VIDAL, Mercé: "Noucentisme i ciutat" in PERAN, Martí (ed.): 1994, pp. 9-31.

⁶¹ ARGAN, Giulio Carlo : *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona : Laia, 1984, p.73.

fabriquée, maintenant (comme le stipule le projet) par les mains de différents artistes qui réinterprètent l'Histoire de différentes manières et exposent des façons différentes de concevoir la relation art-ville.

Mais la *Tendenza* ne sera pas le seul courant artistique de Gibellina Nuova. En effet, Pietro Consagra, l'artiste qui possède le plus d'œuvres à Gibellina Nuova utilisera la nouvelle ville comme banc d'essai pour mener à bien les idées utopiques de sa *Città frontale*, écrite en 1969. Dans cette œuvre Consagra exprime sa rébellion contre l'architecture du moment, éminemment fonctionnaliste.

En comprenant que l'architecture n'exprimait plus une conscience plastique, se projetaient les bâtiments frontaux. Ainsi sont nés mes bâtiments à moi qui sont dessinés par des plans courbes continus, et qui contrastent avec l'abus rationaliste de l'angle droit, tout en privilégiant la communication esthétique.⁶²

Le bâtiment comme œuvre d'art qui privilégie, en premier lieu, l'observateur. Ce qui intéresse le sculpteur (transformé en dessinateur de certaines des architectures les plus surprenantes de Gibellina Nuova), c'est la possibilité de terminer l'œuvre d'un seul coup d'œil. En ce sens, l'idée scénographique de l'architecture de Palladio du *Cinquecento* prend une certaine ampleur⁶³. Argan assure que Palladio introduit l'intensité dramatique dans le complexe architectural en transformant son urbanisme en une sorte de décor sur lequel imaginer un récit⁶⁴. L'idée de Consagra semble très influencée par cette façon de concevoir l'architecture et lui aussi accordera énormément d'importance à la luminosité et à d'autres contextualités qui rapprocheront l'architecture de l'idée de décor. Consagra définit ses bâtiments comme utopiques car sans cesser d'être sculptures, ils privilégient la communication esthétique et ils introduisent l'art dans la

⁶² www.exibart.com entrevista a Pietro Consagra.

⁶³ De plus en plus, Palladio orientera son travail vers un effet visuel et beaucoup des problèmes de la ville seront conçus à partir de ce moment, en termes de décor urbain. La frontalité gagnera du terrain, ce qui provoquera un regard instantané et en superficie, proche au regard demandé en peinture.

⁶⁴ ARGAN, Giulio Carlo : 1984, pp. 133-154.

quotidienneté la plus banale des gens. Dans la bouche du sculpteur sicilien, la *Città frontale* veut être la ville à échelle humaine où l'art et la quotidienneté se retrouvent. Une fois de plus, l'intention de convertir l'espace banal et anti-esthétique urbain en source d'esthétisation qui essaie, en même temps, de réorienter cet espace vers une voie significative : « Una città da vedere », une ville à voir, faite pour des individus libres qui ont la possibilité de percevoir l'ambiance de loisir et celle de travail comme une extension du plaisir de vivre ⁶⁵ ».

Toutes ces idées rappellent l'idéal de la ville Moderniste qui concevait lui aussi la ville comme œuvre d'art, la ville monumentale par excellence, un courant passionné par l'ornementation et qui concevra l'espace public comme un espace esthétique et scénographique.

Au fil des années, nombreux ont été les artistes et architectes qui sont arrivés à Gibellina pour laisser leur trace dans la collection d'art contemporain de la ville. Tableaux, installations, sculptures, scénographies, maquettes et bâtiments se sont multipliés avec le temps jusqu'à nos jours. Son tissu urbain et le Musée d'Art Contemporain de la ville réunissent, aujourd'hui, plus de deux mille œuvres d'artistes et d'architectes comme Renato Guttuso, Carla Arcadi, Antonio Sanfilippo, Concetto Maugeri, Mario Schifano, Mimmo Rotella, Carlo Bataglia, Mimmo Palladino, Marco Nereo Rotelli, Joseph Beuys, Alberto Burri, Francesco Venezia, Pietro Consagra, Fausto Melotti, Ludovico Quaroni, Franco Purini, Laura Thermes, Alberto Samonà, Giuseppe Samonà, Vittorio Gregotti o Nino Franchina, entre autres.

⁶⁵ Paroles de Consagra dans une interview apparue dans CRISTALLINI, Elisabetta et alii : 2002.

Chapitre 4. La rhétorique de la séduction : Gibellina représentée

Dans ce terrible état de nécessité provoqué par le tremblement, les artistes à Gibellina ont voulu raffermir le droit à rêvasser. [Nous traduisons]

Pietro Consagra

4.1 Gibellina Nuova dans les textes fondateurs

L'utopie industrielle de l'ISES est abandonnée peu après avoir commencé. Les cités-jardin ont été définies sur leurs plans. De toutes les grandes infrastructures projetées, seule l'autoroute Palermo-Mazara sera terminée. Les industries promises dans le projet de l'État ne voient jamais le jour et les gouvernements locaux prennent en charge les responsabilités de la fin de la reconstruction. Dans ce contexte, la rhétorique de la ville-territoire de l'ISES est oubliée et, comme nous l'avons vu, une nouvelle idée de ville triomphe à Gibellina. Cette idée s'est forgée avec le temps et à partir des années quatre-vingt, elle engendrera toute une série de matériels sur la conception de la ville très importants pour comprendre comment Gibellina construit son image.

L'opération de construction théorique de la nouvelle ville est accompagnée de deux concepts clés : la récupération de la mémoire et la création d'une nouvelle identité à travers l'Art. Les deux processus, celui de récupération comme celui de création, prennent corps grâce à toute une série de sélections, choix et oublis qui configurent et fixent la nouvelle histoire de la ville et aussi son patrimoine. La mémoire s'institutionnalise, pour aider à créer la nouvelle identité, et cela implique la conversion de la mémoire collective (diverse, fragmentaire, dispersée et fractale) en mémoire historique (schématisée, ordonnée,

unique et représentative). Parmi toutes les idées possibles du passé et parmi toutes les histoires probables de la reconstruction, la seule qui restera sera celle qui s'est faite à travers les grands noms des artistes qui apparaissent autour de la personne de Ludovico Corrao. Cette mémoire sera constituée par toute une série de moments qualifiés comme importants par les forces de l'institutionnalisation, représentés par l'arrivée d'artistes comme Burri, Consagra ou Beuys dans la ville. Ses édifications et ses œuvres d'art seront, dans ce processus, les objets et les lieux de la mémoire de l'histoire récente qui deviendra de cette façon patrimonialisée et taxidermée dans un moment concret : celui de la reconstruction du rêve. Dans ce processus, les oublis seront énormes, mais en plus, la mémoire qui en résulte finira par être très artificielle étant donné son caractère en grande partie objectuel. Le *Cretto*, le *Meeting*, la *Chiesa*, la *Torre Civica*, deviendront les pièces de la nouvelle identité culturelle, qui, en se basant sur des monuments, essaiera de doter Gibellina Nuova et les gibellinois d'un esprit nouveau. Dans ce développement, l'histoire d'avant le tremblement de terre sera oubliée et les mémoires des années passées dans les Baraquements, étouffées. La construction de la nouvelle identité prendra corps à partir d'un moment déterminé, celui où l'on commence à jeter les bases les plus évidentes du projet : les piliers et les structures des monuments et des œuvres d'art qui inondent le tissu urbain de la nouvelle ville.

Pour ce faire, des architectes, des artistes et des intellectuels participent à la construction de la nouvelle ville, écrivent des textes sur les bâtiments, le modèle de ville, les possibilités de changement, la nouvelle *civitas* créée à travers l'idée de la ville d'art et élaborent les bases d'un récit utopique qui définit Gibellina comme *l'utopia della realtà*, la *città del sogno* et *l'utopia concreta*. Dans cette conception, l'Art revêt un rôle essentiel et apparaît comme le dernier espoir grâce auquel forger le changement : « Dans cette terre trop souvent habitée par la douleur, l'arrogance, le cynisme et le mensonge est née une

trace de lumière claire qui réinvente le futur et l'histoire à travers un désir, une espérance appelée Culture et Art ».¹

La *Gibellina du rêve* devient en la *Gibellina* imaginée par Ludovico Corrao et toute référence à l'ISES et à son idée de reconstruction est effacée. Il est temps de donner un sens unique à une ville imaginée de façon trop dispersée et pour y parvenir le *Museo Civico* de Gibellina, qui abrite une partie de la collection d'art contemporain de la ville, et plus tard la *Fondation Orestiadè*, commencent la publication de toute une série de catalogues sur la fondation de la ville et sur les explications des œuvres qui seront réalisées.² L'utopie prend ainsi la forme de ville-musée : « De cette façon naquit un extraordinaire musée en plein air qui vit un grand nombre d'artistes interpréter de diverses façons, et souvent opposées, la condition d'une ville qui venait de resurgir, dont la mémoire déplacée était reproposée sur le mode des langages visuels contemporains ».³

Dans ces textes, Laura Thermes, Consagra, Quaroni, Franco Purini, Fabri et beaucoup d'autres exposent leur idée sur Gibellina Nuova et sur la reconstruction imaginée et menée à bien grâce à la présence de Ludovico Corrao. La figure du maire est perçue comme celle de guide spirituel et Laura Thermes le compare aux mécènes de la Renaissance, capable de s'entourer d'artistes et d'intellectuels de l'époque pour mener à bien un idéal de futur basé maintenant sur la

¹ GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, un museo, una città*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004, p. 14.

² Pendant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, les premiers livres et articles sur la ville apparaissent. Dans ces derniers, les auteurs écrivent sur la reconstruction, l'arrivée des artistes dans la ville, les différentes phases et le concept général de ville. Deux des livres les plus importants de cette période sont *Gibellina, ideologia e utopia* et *Gibellina, Utopia e realtà*, tous les deux publiés par le Musée Civico de Gibellina en 81 et en 85 respectivement. Mais la période où il y a le plus de livres écrits sur le concept de ville envisagé par la reconstruction de Gibellina Nuova sont les années 2000. Jusqu'en 2008 apparaîtront dans l'ordre : *Gibellina, nata dall'arte. Una città per una società estetica*; *Gibellina, dalla A alla Z*; *Gibellina la nuova, attraverso la città di transizione*; *Gibellina un luogo, una città, un museo, la ricostruzione*; *Gibellina. La mano e la Stella*; *Architettura siciliane*.

³ PURINI, Franco; THERMES, Laura: "Una città d'arte" in GIACCHINO, Stefania et alii: 2004, p. 50.

démocratie et la liberté. C'est ainsi que *l'utopia concreta* de Gibellina Nuova commence à prendre forme sur le papier.⁴



Corrao avec quelques artistes



Corrao avec Alberto Burri

Marcello Fabri (il sera introduit dans l'utopie de Corrao, bien qu'ayant été désigné par l'ISES, grâce au dessin de son plan en forme de papillon que les artistes s'approprièrent) parlera de la reconstruction de Gibellina Nuova comme du dépassement du drame à travers l'étrangeté. Une étrangeté produite par l'introduction d'objets à *réaction poétique*, tout comme Purini décrit les œuvres d'art éparpillées dans le tissu urbain. En effet, Gibellina Nuova se façonnera dans les écrits non comme une ville avec une certaine concentration de monuments mais plutôt comme « L'expression d'un sujet continu : concevoir une grammaire et une syntaxe général contemporaine de l'architecture, malgré les difficultés entraînés par la situation d'après le

⁴ Dans la réalité et comme l'assure Corrao, il le fait grâce à la générosité des artistes qui donnent leur œuvre à la ville et grâce aux entreprises et aux émigrés siciliens qui ont fait fortune en Amérique et qui les subventionnent. Parce qu'il n'y a qu'une seule partie de la reconstruction de Gibellina Nuova qui est subventionnée par l'État italien. Selon les calculs, le gouvernement central a dépensé 348.650 millions de liras pour la reconstruction du Belice. Mais l'idée de Corrao, avec beaucoup de témoignages d'art contemporain dispersés dans la ville, n'était pas prévue dans les aides basiques attribuées à la reconstruction. En effet, comme l'écrivait Sciascia, a *Gibellina nata dall'arte*, la loi du 2% qui établit de destiner cette quantité à toutes les œuvres publiques à témoignages artistiques a été suspendue pour la reconstruction du Belice, pour laquelle de nouvelles lois ont été établies dans lesquelles la reconstruction des biens culturels n'avaient pas beaucoup d'importance. Les œuvres d'art devaient donc être financées avec de l'argent privé ou devenir des espaces fonctionnels afin de pouvoir bénéficier des subventions attribuées par l'État. C'est ainsi que, par exemple, le *Meeting* de Consagra est devenu une gare routière.

tremblement⁵ ». Gibellina en tant que modèle pour la recherche d'un métalangage collectif entre art, architecture et ville. À Gibellina Nuova, *laboratoire urbain, organisme en croissance et œuvre non finie*, l'art – écrit Oddo – n'est pas une superstructure mais devient une structure, un instrument nécessaire pour comprendre la réalité.

Frazzeto interprète les activités qui sont menées à bien à Gibellina Nuova comme un exemple typique de la tension face à la nouveauté qui a toujours caractérisée la Sicile et comme la recherche d'une nouvelle identité qui ne fait que confirmer le dialogue permanent entre les signes de progrès et d'évolution perpétuelle avec le temps. Gibellina donc -selon cet auteur- pose des questions « qui vont bien au-delà de la dimension locale, en se projetant vers des thèmes éternels : elle thématise le problème de la cité, du rapport entre la tradition et le projet entre l'appartenance et la diversité »⁶. La ville se présente comme une expérience dans une nouvelle tentative d'intégration de l'esthétique à la vie quotidienne, et est définie comme un modèle de ville qui favorise une conception ouverte : « Le modèle de cette petite ville est essentiel et fournit les indications vers la conception d'une œuvre ouverte totale ».⁷

Les différents textes réussissent donc à faire de la fragmentarité provoquée par les circonstances d'une reconstruction lente et avec de nombreux problèmes de gestion, une fragmentarité artistique basée sur de nouveaux principes de conception qui considèrent Gibellina Nuova comme un musée ouvert et en constante production. C'est pour cette raison que Frazzeto définit les sculptures de la ville nouvelle non comme des monuments qui demandent à être contemplés d'une manière bien déterminée mais comme différentes étapes dans la

⁵ ODDO, Maurizio : *Gibellina la nuova, attraverso la città di transizione*, Torino: Testo e immagine, 2003, p. 41.

⁶ FRAZZETTO, Giuseppe: *Gibellina. La mano e la stella*. Gibellina: Fondazione Orestiadè, 2007, p. 79.

⁷ GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina un luogo, una città, un museo, la ricostruzione*, Gibellina: MAG, 2004, p. 18.

construction d'un nouvel *espace civique*. Pour lui, Gibellina Nuova, bien plus que de se constituer comme un laboratoire artistique et comme une ville musée d'art contemporain, apparaît comme une *usine civique*. Dans cette usine, les monuments deviennent des éléments de resignification sociale qui, grâce à un processus de régénération de la tradition perdue suite au tremblement de terre, repensent et réintroduisent la mémoire de manière artistique et engendrent une nouvelle civilité et une nouvelle identité : « Gibellina comme protagoniste d'une grande utopie de la renaissance comprise comme reconstruction et aussi comme recreation, à travers l'art et ses produits, d'une identité culturelle perdue ».⁸ La sculpture, le monument et l'art en tant que catalyseurs de nouvelles formes de relations sociales fondées sur l'idée grecque de *polis* et dans la civilité parfaite qui l'habite. En effet, l'image de Gibellina Nuova qui ressort des textes la concernant la rapproche énormément de cette *polis* dans laquelle tout ce qui compose la ville, bien que tout très différent (et les concepteurs de cette ville eux-mêmes assez différents de ses habitants) apparaît, d'une certaine manière, comme identique. Une similitude encrée dans l'unité de la *polis* et basée sur l'absolue suprématie du mot sur les autres instruments de pouvoir⁹. Le mot ici est le geste artistique et les textes proposent une reconstruction harmonieuse où habitants et artistes participent ensemble et se comprennent dans un dialogue constant, guidé par le langage universel de l'Art.

De cette volonté de créer une sorte de *polis* contemporaine, un des espaces de la ville part directement du concept d'*agora* grecque et se veut un espace de débat ouvert à tous : l'espace du mot. Montoya parle de la *polis* en tant que « ville rationnelle qui veut domestiquer l'épouvantable et qui vient à se configurer autour d'un vide, d'un trou, d'une altérité : l'*agora*, lieu utopique d'une communauté qui à partir

⁸ GIACCHINO, Stefania et alii: 2004, p. 19.

⁹ VERNANT, Jean-Pierre: *Les origines de la pensée grecque*; Barcelone: Paidós, 1992

d'une topophobie veut contrôler non seulement la nature, mais aussi les hommes¹⁰ ». Et Gibellina Nuova naît avec cette idée de base. Elle est la réponse au désordre naturel, mais aussi, elle veut être la solution au désordre institutionnel, sociale et politique, et pour l'obtenir elle part des principes moraux de la démocratie grecque et de la volonté utopique de configurer une nouvelle société à travers la configuration de nouveaux espaces collectifs. *L'espazio Beuys*, dessiné par Ungers rend hommage à l'artiste qui a assimilé l'art à la vie et qui avait comme une de ses maximes l'affirmation que tout être humain est un artiste, dans une sorte d'espace en blanc, agora postmoderne, grande et vide qui n'héberge que des murs de Marco Nereo Rotelli sur lesquels on peut lire : « *La rivoluzione siamo noi et l'eternità* » et « *espazio della parola* ». Cette grande vide symbolise le grand container où peut se développer le rêve d'égalité, fraternité et liberté, qui sont à la base de la révolution de la reconstruction.



Le Spazio della parole

Toute l'histoire de Gibellina Nuova –écrit Antonella Greco- apparaît dans ces espaces qui sont son ADN, dans les monuments et « dans la qualité diffuse de l'implantation urbaine de la ville

¹⁰ MONTROYA, Jairo: "Arte urbano, espacios terroríficos" in *Sileno, Variaciones sobre arte y pensamiento*, n°: 13, 2001, p. 124.

reconstruite, une ville sciemment sans périphérie, qui soit *civitas* à chaque point de la ville et dans l'excès sémantique des l'architectures reconnaissables¹¹ ».

Comme nous le voyons, il s'agit d'une rhétorique optimiste et positive qui part de la volonté de montrer Gibellina comme un triomphe, une *utopia della realtà* et un projet urbain complètement pensé et cohérent, capable d'être *civitas* et de la construire avec chaque monument¹². Les concepteurs unissent leurs propres théories urbaines ou architectoniques à toute une série de théories sociales et de projections de créations d'un concept bien déterminé de communauté fondée, comme nous l'avons vu, sur la civilité grecque, basée sur l'égalité et la liberté, et qui est perçue (de leur part) comme une petite révolution.

Gibellina Nuova comme la ville qui ne se rend pas, qui ne capitule pas et qui lutte, au moyen de l'art, pour un futur brillant et différent. Ces vertus essaient de se forger à travers un langage évocateur, qui voit dans chaque geste particulier, dans chaque intervention, dans chaque nouvelle œuvre construite dans la ville la trace d'un acte démiurgique, dans une figuration de l'artiste prise du romantisme allemand: l'artiste en tant que génie visionnaire. L'architecte et l'artiste en tant que créateurs géniaux, capables de réguler grâce à leurs fantaisies l'ordre d'une nouvelle réalité. Cette image de l'architecte en tant que démiurge n'est pas nouvelle et naît avec l'apparition des premières villes idéales et à Gibellina Nuova cette figure revêt la même importance que pour les autres utopies imaginées. C'est ce qui explique que des concepts comme *civilité*, *futur* ou *identité* ont une place prééminente dans le discours des concepteurs de la ville-musée sicilienne. Ce sont tous les trois, même

¹¹GRECO, Antonella: "Arte e architettura, dalla crisi al teatro", in CRISTALLINI, Elisabetta et alii : 2002, p. 70.

¹² Il faut se rappeler qu'une des aspirations de toute utopie est la volonté de réduire l'individu au citadin, cet être abstrait qui habite les pages des utopies et qui se caractérise par l'homogénéité et par sa nature éminemment bonne et raisonnable.

si elles apparaissent de façons variables, des éléments clés dans les projections imaginaires de villes idéales de Platon jusqu'à la Ville Radieuse de Le Corbusier, en passant par la Sforzinda de Filarete, la Nouvelle Atlantide de Bacon, les colonies jésuites du Paraguay ou l'Icarie de Cabet.

Les œuvres d'art ne sont donc pas présentées dans la conception de la ville comme une simple *aggiunta artistica* mais comme quelque chose qui va permettre d'engendrer une nouvelle identité à la ville et à ses recoins. Elles sont destinées à devenir les points de référence, des espaces de passage ou des lieux de la vie quotidienne, comme l'étaient les fontaines, les escaliers ou les petites chapelles dans l'ancien centre, et donc à devenir des espaces de changement vers la nouvelle société dont ils parlent.

La définition de la ville comme *ville d'art*, *ville-musée* en plein air et *laboratoire de langages artistiques* propose donc l'existence d'une ville différente aux autres villes de la vallée, très éloignée de sa vie pré-tremblement de terre et qui oriente son regard vers le futur. Ludovicco Corrao ainsi que les architectes et les artistes qui participent à la reconstruction voient l'ensemble des apports et l'intégration de l'art contemporain à la ville comme une manière de mettre en relation la ville avec le présent mais aussi avec le futur, de lui donner un sens et de la différencier afin de produire avec tout ça l'introduction de Gibellina Nuova et de la vallée du Belice dans les nouveaux itinéraires touristiques de l'île.

4.2 Gibellina Nuova dans les textes touristiques

À la fin des années quatre-vingt-dix, lorsque la reconstruction touche pratiquement à sa fin le tourisme culturel prend une ampleur qui le convertira en une des modalités de tourisme les plus importantes des années 2000.¹³ Son discours donne la priorité à la Culture des lieux

¹³ En réalité, la reconstruction totale du Belice ne s'est jamais achevée. Comme nous l'avons vu, bon nombre des infrastructures projetées par l'ISES n'ont jamais été construites. D'autre part, étant

comme attraction touristique et la convertit en une notion fétiche pour les politiques urbaines des grandes urbs modernes.¹⁴ Ce pas est lié à une vision globalisante du monde où les traditions, les coutumes et la culture se convertissent en matériel de consommation et font du touriste classique qui ne cherche que distraction et tranquillité une sorte de voyageur curieux et intéressé par les formes de vie, les traditions, les expressions artistiques et les manifestations culturelles des endroits qu'il visite. Un voyageur qui, en plus de la détente, voyage à la recherche de connaissances. La culture devient donc une marchandise «qui suscite un négoce à chaque fois plus prospère, et qui devient une valeur refuge pour les politiques de promotion urbaines, dans le sens où elle est un des éléments qui apporte la quantité la plus grande de singularité fonctionnelle dans les dynamiques de thématisation et spectacularisation de la ville¹⁵ ». Mais, il faut rappeler comment ce genre de tourisme est devenu aussi le lieu privilégié où s'opère l'analyse de comment les diverses sociétés humaines se montrent face au monde et face à elles-mêmes. Delgado montre dans un article comment le terme Culture dignifie et élève une pratique menacée par le discrédit du trivial : « La marque *culturelle* permet au touriste se sauver de l'enfer de la vulgarité, le porte vers la rencontre

donné que beaucoup d'œuvres ont été construites grâce à de l'argent privé et à des subventions qui arrivaient de façon fragmentée, certains bâtiments de Gibellina Nuova et les œuvres de certains des projets les plus monumentaux comme le théâtre de Consagra ou le Sistema delle piazze de Laura Thermes et Franco Purini n'ont jamais été complétés.

¹⁴ L'idée de Culture du tourisme culturel est toujours une notion assez floue qui n'est jamais décrite concrètement par les opérateurs qui utilisent le mot. Normalement elle est reliée à un processus de réhabilitation des villes post-industrielles et prend corps sous la forme de la patrimonialisation de différents espaces urbains de la ville. Il s'agit donc, d'une idée politique et économique de Culture qui, en plus, assimile le concept à ce que l'on connaît comme *Haute Culture* et qui est marquée et décrite, dans nos sociétés, par des agents de la classe dominante, sous la forme de revues spécialisées nommées *culturelles* dans les sections de culture de la presse qui parlent de livres, art, musées, architecture, théâtre, etc. Il ne faut pas signaler que l'idée de culture en anthropologie est très éloignée de cette notion et répond, de façons diverses –pour se constituer comme le mot clé de la discipline-, à des comportements et manifestations beaucoup plus banales que celles qui configurent le concept stratégique de Culture développé par le tourisme culturel.

¹⁵ DELGADO, Manuel.: *L'elogi del vianant, del « model Barcelona » a la Barcelona real*, Barcelona: Edicions de 1984, 2005, p.61.

avec le tourisme pionnier et encore pur des romantiques du XIXème et le sauve de l'assimilation aux touristes de *soleil et plage* ». ¹⁶

C'est ce type de tourisme que Gibellina Nuova pense pouvoir attirer : le musée d'art contemporain le plus grand de la Méditerranée devient ainsi une nouvelle forme de richesse qui, non seulement culturelle, se prévoit surtout aussi économique et sociale. Gibellina Nuova attirant le tourisme pour l'ensemble de la vallée et catalyseur dans le passage de l'économie agricole vers une économie basée sur le tourisme et centrée sur le secteur tertiaire. Dans ce mouvement, la rhétorique du rêve et du voyage dans l'utopie de l'art s'unit à celle de modernité, beauté et futur et à celle de la conservation des traditions à travers la mémoire. Les dépliants touristiques de la ville et de la région essaieront d'insister sur ces idées pour introduire la ville dans les itinéraires touristiques de l'île dont Gibellina a toujours été à l'écart. Gibellina Nuova offrira au visiteur la tradition la plus liée à la terre à travers la gastronomie, le vin et les fêtes associée à une culture architectonique avant-gardiste et tranchante qui conduit la ville vers le futur. Une relation de l'histoire et de la modernité appréciée par ce que Xibillé nomme la société pastiche de la postmodernité et qui trouve dans l'architecture, comme on l'a vu, un de ses exemples les plus paradigmatiques. ¹⁷

Dans ce contexte, l'histoire originale de la ville, avec le tremblement de terre et l'arrivée des artistes à la ville est toujours un des points essentiels pour montrer Gibellina Nuova au monde. En effet, en 2004, une exposition itinérante sur la reconstruction parcourt l'Europe et elle et son catalogue deviendront deux des outils les plus importants pour la promotion externe de la ville ¹⁸. Ici la mémoire,

¹⁶ DELGADO, Manuel: "Trivialidad y trascendencia, usos sociales y políticos del turismo cultural" in LARROSA et SKILIAR (ed.): *Habitantes de Babel. Política y poéticas de la diferencia*, Barcelona: Laertes, 2000, pp. 245-276.

¹⁷ XIBILLÉ, Jaime: *la situación posmoderna del arte urbano. Arte, memoria y simbolismo: del ornamento al monumento*, Medellín: Universidad de Medellín, 1995.

¹⁸ L'exposition intitulée: *Gibellina, un museo, un luogo, una città. La ricostruzione. voyage à Gemona, Oporto et Barcelone pour retourner à Gibellina*. Le design de son catalogue avec des

l'histoire et les traditions rejoignent les idées modernisatrices du projet, comme le veulent les nouveaux canons touristiques. Le site web revendique les mêmes idées et propose un itinéraire avec des textes et des images sur la reconstruction ainsi que sur les œuvres d'art de son tissu urbain, et sur la région de Trapani à travers les dépliants touristiques. Gibellina apparaît comme l'excuse pour parler du tremblement de terre et est décrite en ces termes : « La reconstruction de Gibellina Nuova n'a pas seulement permis de conserver la tradition paysanne, mais aussi de tracer un itinéraire culturel vers le futur, tout en projetant des hommes et des choses dans une dimension cosmopolite ».¹⁹ Une image du bâtiment de la *Fondation Orestiade* illustre à la perfection cette idée du rapport entre tradition et modernité.



[Dépliant touristique de la région de Trapani : *Les Case Di Stefano*]

En 2006, la province régionale de Trapani conjointement au CRESM (Centro di Ricerche Economiche e Sociale per il Meridione) dont le siège est à Gibellina Nuova, élaborent quatre itinéraires touristiques thématiques pour voyager à l'intérieur de la vallée, toujours sur la base du nouveau tourisme culturel : un sur

photos du vieux Gibellina, des décombres suite au tremblement de terre et un retour sur les moments artistiques les plus importants de la reconstruction (arrivée de Beuys, de Burri, de Consagra etc.) fait partie du design du site web actuel et certaines de ses planches peuvent encore se voir au musée civique de la ville. Comme je l'ai déjà dit, c'est grâce à cette exposition que j'ai découvert la ville.

¹⁹ Brochure touristique de la région de Trapani. Page d'ouverture de la Vallée du Belice.

les biens culturels, un sur la gastronomie, un sur les espaces naturels et un autre sur l'archéologie. Gibellina Nuova apparaît dans les deux premiers et les deux font référence à l'idée de ville monumentale, bourrée de témoignages d'art des dernières années du XX^e siècle, mettant également l'accent sur le fait que la nouvelle ville n'offre pas seulement de l'art mais aussi toute une série de produits régionaux :

Dans cette ville les ouvrages d'art et les monuments dominant et accompagnent les visiteurs sur les parcours particuliers, dont quelques uns renvoient à la mémoire de l'ancien centre (...) de visiter le *Museo Civico di Arte Contemporanea* (le Musée Civique d'Art Contemporain), où sont exposés des ouvrages des peintres Guttuso et Schifani. Finalement on remémore le *Museo delle Trame Mediterranee*, hébergé au siège de la *Fondation Orestide*. À l'intérieur de la vieille maison baronniale se trouve une pinacothèque d'art contemporain.²⁰

Gibellina Nuova commence à être connue et les premiers articles sur la ville apparaissent dans des revues non spécialisées, destinées à un public divers, et sous la forme de petites chroniques de voyage dans une ville étrange et extravagante cachée au fin fond de la Sicile. La ville-musée de la Méditerranée se dévoile dans ces articles, entourée d'un étroit voile de mystère :

En 1968 un séisme secoue la Sicile et détruit plusieurs villages. L'un d'eux, Gibellina, se relève dans un nouvel emplacement avec de grandes constructions géométriques qui semblent venir tout droit d'un rêve futuriste. La ville célèbre maintenant ses nouveaux 40 ans (...) Gibellina la Nuova semble surgir d'un pan de Chirico, brûlant sans apprêts ni patine sous le soleil de Sicile (...).

« Chimère accomplie » c'est le titre de l'article paru dans un des magazines de mode les plus *cool*s du moment, *Citizen K*. Cet article élabore un parcours dans les extravagances de Gibellina Nuova et s'arrête sur ses aspects les plus contradictoires et curieux afin de produire une sensation d'étrangeté chez le lecteur : « Le sort réservé aux ruines du vieux Gibellina est encore plus étrange (...) avec le grand

²⁰ *Itinerario dei sapori nascosti en Itinerario tematici nella Valle del Belice*, Provincia Regionale di Trapani i CRESM.

Cretto di Burri le land art acquiert une fonction commémorative (...) il offre la possibilité de parcourir le spectre de Gibellina Vecchia (...) simulation ondulante de cette ville détruite, brillant dans le Non-lieu ».²¹

Le texte et les photos de cet article veulent créer une image de ville décadente chez le lecteur, imprégnée du glamour de l'extravagance.²² Une ville pour des voyageurs *chics* ou *cools* qui cherchent des architectures imposantes mais qui ne négligent pas un certain goût pour l'originalité.

Un autre article d'un magazine italien de voyages met l'accent – de manière très similaire à celle des textes officiels de la reconstruction – sur la façon dont la ville se différencie des autres villes de la vallée avec un reportage avant-gardiste de résurrection :

(...) Et pour que tout cela eût lieu, elle a confié le sort de sa renaissance à l'art et à la fantaisie de nombreux artistes (...) Située à l'intérieur de la vallée de Belice, aujourd'hui Gibellina s'offre aux touristes dans un aspect totalement nouveau et complètement différent de ce qu'elle était (...) explosion d'innovation et modernité (...) Gibellina est née à nouveau. Son cœur a recommencé à se faire écouter et chaque nouveau battement est un morceau d'histoire qui a été réécrite. Le gris des ruines a été remplacé par la fantaisie, la couleur..., l'art (...) à Gibellina rien n'est considéré normal. Tout à une raison d'être que seulement l'envergure artistique de ceux qui ont participé à la renaissance des paysans pouvaient arriver à expliquer (...) Gibellina n'est pas seulement complètement différente de celle vieille ville, mais c'est aussi une ville qui ne veut pas se contenter (...) un voyage entre la beauté et l'irrationalité des grands espaces ouverts.²³

²¹ Les deux citations sont extraites de CHAUBIN, Frédéric: "Quimera cumplida" in *Citizen K Espagne*, n°12 hiver 2007-2008, p. 110-117.

²² Comme nous le verrons plus loin, les photos de cet article se différencient des autres au niveau des aspects techniques les plus importants. Ils utilisent la lumière latérale qui montre les trois dimensions des bâtiments et laisse le lecteur apprécier les textures des matériaux. Ici // *Cretto* et l'église nous sont montrés tels qu'on les voit, sans filtres, sans le truquage de la lumière plane afin de restituer cette aura de mystère et de décadence dont on a parlé.

²³ BAIAMONTE, Rosaria; BAIAMONTE, Francesco: "Gibellina, l'arte del terremoto" in *The Globe, Uomo e natura*, n°: 1, gener 2006, pp. 36-49.

Mais Gibellina, le *laboratoire de work in progress* -comme l'ont également défini certains des architectes- n'est pas terminée et la reconstruction de certaines œuvres se mélange, dans l'actualité, avec certains nouveaux projets de nouveaux architectes et d'artistes qui arrivent encore aujourd'hui dans la ville. L'introduction en 2007 d'un grand nombre de ses bâtiments publics dans le nouvel inventaire italien du DARC (Dipartimento per l'Arte e l'Architettura Contemporanea) a apporté de nouvelles subventions à la ville pour restaurer les œuvres tellement importantes pour l'image de Gibellina Nuova comme *Il Cretto*, *il Sistema delle Piazze* et *la Chiesa Madre*, toutes les trois avaient de graves problèmes de dégradation. Le nouveau département apparaît comme un organe gestionnaire, de récupération et d'entretien des œuvres mais aussi comme un promoteur touristique des villes qui abritent ces œuvres. Le chargé d'urbanisme de la mairie de Gibellina m'a expliqué fièrement que Gibellina Nuova était la seule ville sicilienne à avoir été incluse dans le prestigieux catalogue avec la *Chiesa Madre*, le *Palazzo di Lorenzo*, le *Giardino segreto I et II*, le *Sistema delle piazze*, le *Spazio Beuys*, la Mairie, la *Torre Cívica*, le *Meeting*, el théâtre, la *Stela*, le jardin botanique, le *Cretto di Burri*, le *Case di Stefano* et le *Giardino delle religioni e del dialogo*, cataloguées comme des œuvres d'intérêt culturel italien.

Le *Giardino delle religioni*, dernière des œuvres citées est un projet qui est encore à approuver et dont il n'existe que le dessin général. Il se présente comme un parc thématique urbain des religions. L'œuvre constituée d'une tour centrale en métal de 30 mètres de haut veut symboliser « la rencontre entre toutes les religions ». L'architecte milanais Sergio Fabio Rotella a dessiné un grand parc avec des espaces verts et au centre le symbole du phare et « la projection de huit œuvres d'art provenant des huit religions monothéistes les plus importantes du monde: le judaïsme, le

christianisme, l'islamisme, l'hindouisme, le bouddhisme, le taoïsme, le sikhisme et le bahaïsme » (SIC).

Ce jardin sera une œuvre unique au monde. À travers la valorisation de la présence dans toutes les cultures et les religions des valeurs et des principes communs, cette œuvre est ce qui peut naître pour contribuer à la stimulation du dialogue interreligieux, comme un facteur de réconciliation entre les hommes, et à la peau mondiale.²⁴

La monumentalité, l'art et l'architecture joue ici avec une nouvelle thématique très actuelle, la thématique religieuse qui engendre maintenant le discours de la conception de la ville en termes d'interculturalité.

4.3 Gibellina Nuova, ville visuelle: la ville racontée en images

L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1979, à 15 heures et 32 minutes.

Charles Jenks

Bien que les textes proviennent de sources différentes, ils affichent comme nous l'avons vu, une idée de ville globale, basée sur l'art, conçue en tant que ville-musée et laboratoire d'expérience urbaine en progrès constant. Ses espaces urbains apparaissent dans les livres par le biais d'itinéraires esthétiques et d'espaces de représentation des différentes étapes de l'évolution de la sculpture italienne. Cette ville racontée demande –bien au-delà de toute une série de pratiques qui de toute façon seront menées à bien- un regard contemplatif qui favorise l'aspect visuel et imagine des espaces publics hautement esthétisés et monumentalisés.

Née, comme nous l'avons vu, sous l'influence des idées de la postmodernité architecturale, Gibellina Nuova est un bon exemple de la prédilection que dégage ce courant par l'épiderme et par la

²⁴ Le projet n'est pas encore approuvé par la région sicilienne. Si le moment venu il est approuvé, l'argent pour la reconstruction proviendra de la Communauté Européenne. Pour voir la maquette du projet allez sur : <http://www.comune.gibellina.tp.it/giardino/progetto.swf>

séduction du discours dans ce qu'il a de plus superficiel. Jenks a décrit l'architecture postmoderne comme celle qui marche soit vers la pure technique soit vers la pure scénographie et Gibellina Nuova a choisi dès le début le second chemin²⁵. C'est une réponse paradigmatique à ce qui s'est défini comme esthétique du débordement et qui est envisagé dans une conception néobaroque de ses espaces publics, hautement monumentalisés et esthétisés.

En effet, l'image que les textes de la conception construisent se rapproche de celle des perspectives peintes pendant la renaissance des villes idéales, utilisées comme décors de représentations et que Cauquelin décrivait si graphiquement: « Ce sont des places désertes, des coins de bâtiments, des sections de fenêtres, des arcades qui s'ouvrent sur d'autres plans, des monuments de différentes formes qui ressemblent à un répertoire de la construction ».²⁶ Et c'est exactement ce à quoi ressemble Gibellina représentée, montrée et racontée à travers des images: un répertoire postmoderne de la construction. En effet, Gibellina a beaucoup de la ville que Rowe décrit comme ville-collage et qui s'offre comme un amalgame d'icônes dans l'espace et de l'espace comme icône.²⁷

Les architectes et les artistes se considèrent ici –comme d'autre part ils l'étaient déjà dans d'autres conceptions utopiques de villes idéales– comme des paysagistes.²⁸ Un paysage, faut-il le rappeler, est un récit où tout est lié et qui naît du fruit d'un projet et en aucun cas d'un regard innocent. Le paysage, écrit Anne Cauquelin, « semble traduire pour nous une relation privilégiée avec le monde, il représente

²⁵ JENCKS, Charles : *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

²⁶ CAUQUELIN, Anne: *L'invention du paysage*, Paris: Plon, 1989, p. 28.

²⁷ ROWE, Colin; KOETTER Fred: *Ciudad Collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

²⁸ Pour Peran que ce soit dans la ville idéale du Noucentisme catalan ou dans la *Ville Belle* de Burnham l'architecte et l'artiste sont les personnes chargées de construire des paysages, de délimiter les espaces, de les cadrer et en le faisant, de montrer la manière correcte de regarder la ville, de la lire et de la comprendre dans un acte de didactique qui reste très présent dans les politiques actuelles et c'est peut-être la ville de Barcelone qui l'a amenée à son apogée. PERAN, Martí (ed.): *Noucentisme i ciutat*, Barcelona: Electa (CCCB), 1994.

l'harmonie comme une question préétablie, hors de question, impossible à critiquer sans sacrilège²⁹ ». Cette relation privilégiée n'est rien d'autre qu'une opération rhétorique, comme on l'a déjà noté plus haut, qui assure le transport d'une réalité vers son image et qui produit l'équivalence entre nature et artifice. Jean-François Augoyard, dans une de ses premières réflexions critiques sur l'importance du regard et du visuel dans la société occidentale et dans les sciences sociales concrètement, définit le paysage visuel moderne comme un espace newtonien, homogène et continu qui utilise les stratégies de la distanciation, de la représentation et de l'artéfact pour l'élaborer³⁰. Le sujet regarde depuis un hors champ, il prend du recul et observe depuis un non lieu, qui grâce aux ferrements de la spécialisation géométrique permet sa représentation toujours régie par une logique de la contemplation. Le paysage demande donc des spectateurs pour une réalité construite selon des lois visuelles qui apparaissent comme une façon bien déterminée de regarder, de limiter, de focaliser et de cadrer la réalité. C'est une construction élaborée à priori, une réalité abstraite, stable et fixée dans le temps qui nous montre un instantané esthétisé de la réalité.

C'est ainsi conçue que Gibellina apparaît. Une fois la reconstruction terminée, comme nous l'avons vu, le point essentiel de la question réside dans la tentative de montrer cette ville belle, utopique et harmonieuse évoquée dans les textes. Et cela ne pouvait s'obtenir qu'en exposant à niveau visuel les éléments clés de l'idée de ville sous laquelle elle est née: la ville comme œuvre d'art, décorée et monumentalisée. La ville configurée par ses bâtiments, des peintures,

²⁹ CAUQUELIN, Anne: 1989, p. 19.

³⁰ Augoyard s'intéresse à comment dans la culture occidentale "la simple énonciation du mot paysage signifie l'exercice de voir » Ce pas, qui va de ce qui est théorique (comme le paysage) à ce qui est méthodologique (comme percevoir un paysage) marque en France le début une série d'études et de recherches qui, partant des sciences sociales et de celles de la construction, veulent supplanter la place prééminente du regard dans les études sur les réalités urbaines. AUGOYARD, Jean-François. *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* Le Débat, mai-août 1991, n°65, p. 51-59

des sculptures et ses scénographies. C'est la raison pour laquelle la plupart des livres sur la ville sont conçus comme des catalogues d'art dans lesquels la narration visuelle est très importante. Dans cette logique, sa représentation se propose comme un amalgame de différents paysages urbains qui essaient de mettre en évidence la version la plus séduisante de Gibellina, dans un jeu de distension esthétique qui réussit à camoufler l'effet dévastateur que la conception et la construction de la ville ont eu sur l'espace. C'est pour cette raison que Gibellina représentée ne peut être montrée que comme une ville faite de morceaux intensément esthétisés et prêts à être photographiés. Dans ce sens, les mots d'un texte de Marco Nereo Rotelli apparu dans le livre sur l'exposition *Gibellina, un luogo, una città, un museo* prennent toute leur importance. Il parle de l'impossibilité de trouver un centre physique à la ville. Le centre, selon l'artiste, se trouve là où se trouve le spectateur, devant la peinture, la sculpture ou l'objet architectonique. Le passant disparaît derrière la figure de l'observateur-spectateur qui recherche les paysages en prenant les œuvres d'art pour centre et qui effacent la ville comme un tout, en la disséminant en dizaines de centralités artistiques.

Nous pourrions dire que Gibellina représentée utilise le raisonnement stratégique que Michel de Certeau a défini, par opposition aux tactiques, comme : « Un calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de savoir est isolable. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces. »³¹

Ce qu'il fait justement par le langage visuel. La stratégie perçue comme un geste cartésien qui instaure la victoire de l'espace sur le temps et qui fait exister les lieux indépendamment des circonstances. C'est une maîtrise des lieux -comme l'avait déjà signalé Augoyard- par

³¹ DE CERTEAU, Michel: *L'invention du quotidien, arts de faire*, Paris : Seuil, 1990, p. 59.

le regard, qui essaie de contrôler et de tout mesurer à travers une pratique panoptique, le fait de regarder de loin, le regard paysagistique, la vision panorama qui contemple les choses vues d'en haut. Stratégie qui part de la tromperie visuelle (présenter en deux dimensions ce qui tient réellement en trois) et sectionne la réalité pour s'ouvrir à l'imaginaire. Braudillard parle de la stratégie visuelle comme de la meilleure façon d'escamoter le réel à travers la séduction.³² Une séduction qui fonctionne par la stratégie de l'illusion visuelle de la perspective qui nous montre la réalité cadrée, sélectionnée et préparée sous la discipline d'un type de contemplation bien déterminé. Gibellina prend énormément en compte cette capacité du visuel à s'ouvrir à l'imaginaire.

En fait, il faut préciser que le discours visuel de la ville est beaucoup plus univoque que le textuel. Alors que dans les articles on parle d'aspects qui pourraient avoir été imaginés d'une autre façon, ou qui n'ont peut-être pas été bien résolus, le récit visuel est un parfait miroir de la partie la plus positive et utopique de la reconstruction. Le fragment de ville congelée sur les photographies renonce, par essence, au *ici-maintenant* par lequel se configure la réalité et fait disparaître la quotidienneté sous le point de vue monumentalisé et esthétisée. Ce faisant, on met en évidence l'existence de cette ville belle, harmonieuse et monumentale dont parlait le projet et le discours institutionnel se rapproche ainsi du discours utopique.³³ La ville est réduite à un catalogue d'images, à une collection d'art délocalisée, située apparemment à aucun endroit concret. Le cimetière, l'église,

³² BAUDRILLARD, Jean : *De la seducción*, Madrid : Cátedra, 1994, p.67.

³³ Ce n'est pas par hasard si nous prenons en compte le fait que Marin assure que le texte utopique est une sorte de discours très particulier qui prend la forme de fiction ou affabulation et qui produit une espèce de transposition sémiotique d'une organisation d'espace, d'un habiter total du monde, sous la forme d'une organisation de langage. MARIN, Louis : *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris : Les Éditions du Minuit, 1973, pp. 24-26. Gibellina représente cette intention que ce soit au niveau textuel comme nous l'avons vu ou au niveau visuel. Ses images sont perçues comme des signes d'un discours très explicite qui présente la ville sous les mêmes visées utopiques de ceux qui l'ont imaginée. Le parallélisme est nécessaire vu que ceux qui l'ont conçue sont les mêmes que ceux qui essaient de créer dans l'actualité une représentation dans les mêmes termes de ville.

l'horloge, les places ou les palais apparaissent comme des images de rêve parce que, comme nous le savons déjà, c'est seulement à travers le rêve ou le voyage fantastique que l'on peut arriver à Utopie.

4.3.1 Les images de la séduction: les pièces clés de la représentation

Parmi plus de deux mille œuvres situées dans tout le tissu urbain et à l'intérieur du musée civique, certaines se sont dressées comme de véritables icônes du récit sur la reconstruction et l'actuelle Gibellina par leur plasticité et leur symbolisme. La plupart du temps, les œuvres nous sont montrées sous forme d'étranges ensembles monumentaux et d'objets architectoniques de grande taille qui rapprochent la ville de l'imaginaire à travers l'étrangeté. La désorientation constante de l'observateur incapable de reconnaître la plupart du temps ce qu'il regarde fait de la ville racontée en images une évocation du rêve si souvent nommé, façonné ici à travers les volumes et les éléments géométriques de différents matériaux, formes et textures.

La représentation, comme nous l'avons vu, marginalise certains espaces déterminés en fonction du cadrage et l'ellipse est une des figures rhétoriques les plus utilisées par la représentation de la ville nouvelle. Les images se rapprochent de ce que Louis Marin a appelé *jeux-d'espaces* ou *utopiques* qui réclament des regards fixes, d'aucun point de vue concret³⁴. Il s'agit d'une pure abstraction, une illusion vue d'un nulle part qui situe le spectateur en dehors de l'histoire et du contexte. Sa pertinence ne nous laisse voir que la figure, la peinture, le monument. En regardant les images, l'observateur est incapable de se faire une idée de la dimension de l'œuvre ni de l'espace où elle se trouve, il reste dépouillé de référents et il ne peut pas s'approprier l'espace au-delà de pur objet artistique.

³⁴ MARIN, Louis: *Utopiques, jeux 'despaces*, Paris : Minuit, 1973, p. 25.



[Sculpture sans références]

Gibellina racontée en images est aussi, en tant qu'utopie-atemporelle³⁵. On dirait qu'elle n'est pas touchée par les changements et le temps qui passe, qu'elle vit au-delà du devenir changeant. C'est une réalité statique décrite à travers des images esthétisées, prises au moment où l'œuvre d'art n'avait pas encore souffert les

conséquences de l'exposition à l'espace urbain et qui ne laisse pas voir les contingences de la vie quotidienne. Cette Gibellina continue à être la *città del sogno e dell'utopia* parce qu'en elle il n'y a pas de trace du temps, il n'y a pas d'empreintes nous laissant voir la vie qu'elle abrite, il n'y a pas d'indices qui nous montrent qu'il s'agit d'une ville organique et pleine de traces de fragments d'histoires de vie, elle vit en parallèle à l'histoire. Elle est et sera une ville-collage, qui existe uniquement sur le papier comme s'il ne s'agissait que d'un exemple en plus d'architecture peinte.

Cette image de ville irréelle, située apparemment nulle part en concret et construite par fragments esthétisés d'elle-même ressemble visuellement de manière très explicite au catalogue de l'exposition

³⁵ Comme nous le savons, la logique d'Utopie substitue le réel par l'idéal et présente la ville comme un espace abstrait et planifié aux antipodes de la ville organique. L'utopie est toujours accompagnée par Uchronie et la ville utopique est immuable.

Gibellina, un luogo, un museo, una città. Ce catalogue est conçu, comme nous l'avons vu, comme la présentation de la ville et de son histoire dans le monde et ses images renforcent, que ce soit à travers le continu ou à travers la forme, l'idée de *l'utopie concrète* à travers l'art. Nous y trouverons une grande quantité d'images en couleur de la ville qui contrastent avec les images en noir et blanc de l'ancienne Gibellina et de certains moments clés de la reconstruction. Cependant les différences les plus marquantes ne sont pas en couleur mais elles sont également rendues, comme nous le verrons, par d'autres aspects techniques.³⁶

En ouvrant le catalogue, le lecteur tombe sur une double page qui présente le contenu du livre de manière très télévisuelle : la page paire montre trois fragments de la vieille ville tandis que la page impaire fait la même chose avec la ville nouvelle. Les six fragments verticaux nous montrent par le biais d'instantanés courts, comme s'il s'agissait de vignettes de mouvement d'une bande dessinée, une succession rapide des faits qui va d'un avant à un après le tremblement de terre. Collage fragmentaire et visuel dans le but de représenter la totalité d'une réalité qui, comme nous le verrons, ne sera faite que d'architectures et d'œuvres d'art. Le contraste de couleur laisse place à un contraste plus symbolique : la centralité symbolique acquise par tout ce qui est religieux avec l'église comme point clé de la représentation de l'ancienne ville, est substituée ici par la religiosité moderne de la ville nouvelle : l'Art. Ce n'est plus le clocher mais une œuvre d'art qui acquiert ici l'importance symbolique et qui prend la centralité. Mais au-delà de cette centralité acquise par l'art, le plus important est que c'est lui qui s'installe comme l'unique référent à partir duquel on construira la nouvelle image de la ville.

³⁶ Pour l'analyse technique des photographies du projet j'ai pu compter sur l'aide de Leonardo Faccio, professeur de photojournalisme de l'UAB et chroniqueur de magazines comme *Etiqueta Negra*.



Collage Gibellina Vecchia



Collage Gibellina Nuova

Si nous revenons au collage, nous voyons qu'il nous laisse voir deux manières très concrètes et contraposées de montrer la ville. En effet, alors que les images de Gibellina Vecchia pourraient être cataloguée comme photographies documentaires, avec de grands plans qui respectent toujours l'horizon et qui montrent des références humaines pour situer le spectateur, les images de Gibellina Nuova partent d'un concept esthétique qui demande un point de vue du photographe très proche de l'objet photographié, des optiques de grands angles et des cadrages qui laissent de côté les références humaines³⁷. Ces trois aspects techniques mis ensemble produisent des images magnifiées de ce qui est photographié et montrent une Gibellina que l'œil humain est incapable de capter de lui-même.

³⁷ Le point de vue fait référence à la position du photographe par rapport à ce qui est photographié. Les optiques d'angles et de grands angles montrent un fragment de réalité supérieur à celui que peut capter l'œil humain et s'utilisent essentiellement pour doter l'objet photographié d'une magnitude irréaliste. Le cadrage fait référence au fragment de réalité qui veut être montré et à la manière dont il veut être montré (en respectant ou pas les plans horizontaux qui apparaissent dans la réalité, etc.)

Tout au long du catalogue (et sur toutes les photos officielles de Gibellina) ces aspects se répètent constamment, montrant une ville faite en permanence de fragments artistiques qui ne situent pas le spectateur dans un endroit concret. Ce que le livre montre (ainsi que les magazines de voyage, de mode et les cartes postales de la ville ou les dépliants touristiques) ce sont des œuvres d'art, en aucun cas une ville. Les maisons n'apparaissent à aucun moment et l'entourage urbain où on suppose que sont situées ces maisons n'apparaît pas non plus; le spectateur ne possède pas les références nécessaires pour se situer quelque part. Quand la ville apparaît, elle le fait à travers un recadrage artistique qui montre le fragment de ville au premier plan d'une œuvre d'art.



[Oeuvre d'art encadrant la ville]

Ces aspects mêlés aux perspectives en plongée et en contre-plongée avec l'utilisation permanente d'une lumière incidente pleine façonnent une ville plane, sans textures, qui a perdu sa tridimensionnalité et qui apparaît comme un ensemble de tableaux non connexes entre eux³⁸. Pour augmenter son

³⁸ Le type de lumière en photographie est donné par l'influence de cette dernière. Il y a la lumière incidente pleine quand la lumière provient du point zénith (avec la lumière naturelle, quand le soleil se trouve à son apogée) ou la lumière incidente latérale quand la lumière provient de points différents de celui du zénith (avec la lumière naturelle du levée du soleil ou du couché du soleil). La lumière incidente pleine produit des couleurs planes, elle efface les textures des matériaux et ne produit pas d'ombres alors que la latérale montre l'image dans ses trois dimensions et récupère les textures et les ombres. La lumière incidente plane produit donc des images idéalisées et c'est un type de lumière qui s'utilise normalement dans les magazines de tourisme pour montrer les destinations comme des lieux paradisiaques.

caractère idyllique, lorsque Gibellina est représentée c'est toujours sous un ciel bleu, avec des incidentes de lumière zénithale qui produit l'absence d'ombres. Ville transparente, lumineuse, sans zones d'ombres, où il n'y a pas de traces d'organicité ; elle est vide de toute présence indiquant qu'il s'agit d'une réalité changeante et parcourue par des histoires différentes de vie. C'est l'abstraction idyllique de l'utopie, la vision irréaliste et disproportionnée qui peut être tout sauf une réalité quotidienne. Il ne s'agit donc pas comme c'était le cas avec les images de la vieille ville, de photographies documentaires. Ces images ne veulent pas montrer une ville et sa vie ou sa forme, elles montrent et veulent montrer des œuvres d'art. Ce sont des cartes postales artistiques et esthétisées où la fonctionnalité des objets architectoniques (comme c'est le cas de l'église) est toujours cachée sous l'imposante présence des formes et des jeux visuels. L'idée de ville d'art est complètement exposée et cette dernière convertit la ville représentée en la seule chose qu'elle peut être : une ville-catalogue.

Une des différences essentielles entre les photographies de l'ancienne Gibellina et celles de la nouvelle, c'est la présence de personnes. Gibellina Vecchia est représentée comme un village sicilien typique avec des gens dans les rues. La présence humaine dote le spectateur de référents et construit une représentation documentaire. Ce qui intéresse ici c'est de montrer le village dans sa quotidienneté et celui-ci est photographié à différentes heures de la journée : peu importe l'image idyllique que produit la lumière zénithale. Par contre, les seuls moments où des personnes apparaissent dans la construction représentative de Gibellina Nuova ce sont les moments clés de la reconstruction et ceux qui apparaissent ne sont jamais anonymes, comme c'est le cas dans les rues de Gibellina Vecchia. Il s'agit toujours de grands artistes (comme Burri, Beuys ou Consagra) accompagnés de la figure centrale de Gibellina : Ludovico Corrao. Cette présence, entourée en permanence de grandes autorités artistiques renforce l'idée de ville conçue et renforce également l'image du maire comme

axe vertébral de toute l'opération Gibellina. Une centralité et une importance qui se reflétait déjà dans les discours des artistes et qui apparaît comme une figure plus contradictoire quand l'interlocuteur n'est pas un artiste ou un architecte mais une personne de son âge du village.



Joseph Beuys à Gibellina Vecchia

Nous laisserons de côté le catalogue et nous nous centrerons maintenant sur les objets-symboles qui construisent l'image de la ville et la façon dont ils sont montrés dans les différents documents que nous utilisons tout au long du chapitre. Une grande partie des récits visuels de Gibellina Nuova commencent par une grande image du *Cretto* di Alberto Burri, une des œuvres du land art les plus grandes du monde, conçue comme un voile de ciment qui recouvre les décombres de Gibellina Vecchia. Elle est considérée comme la pièce clé du rapport entre passé et présent de la ville. Burri l'a conçue comme une œuvre d'art à la mémoire du tremblement de terre et au silence imposé par la mort dans la vallée. L'artiste a détruit, assemblé et recouvert les décombres de 75000 mètres carrés de la zone où était anciennement située Gibellina avec des blocs de béton d'un mètre soixante de haut séparés par une sorte de tranchée permettant aux visiteurs de parcourir la Gibellina de la mémoire. La monumentalité du *Cretto*, son gigantisme, sa signature –celle d'un des artistes italiens les plus

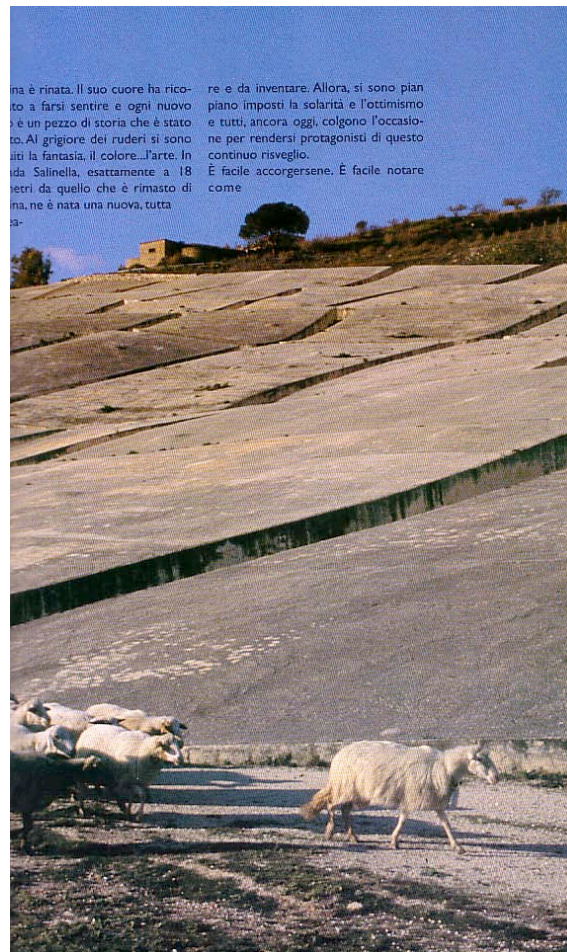
importants de la seconde moitié du XX^e siècle- et ses relations symboliques avec le passé en font un élément clé du discours symbolique de la reconstruction et sa monumentalité le convertit en une des images les plus emblématiques afin de montrer au monde entier les pas de la reconstruction. Le gigantisme de l'œuvre fait que les figurations que l'on présente du *Cretto* sont très variées, vu que les grands blocs de béton sont aussi imposants, qu'ils soient vus dans un panorama général qui englobe les 75000 mètres carrés ou dans un plan plus rapproché qui ne montre que deux ou trois blocs de ciment.



Carte postale du *Cretto di Burri*



Perspective du *Cretto di Burri*



Perspective du *Cretto di Burri*



Perspective aérienne du *Cretto di Burri*

La *Stela* de Consagra ou « la porte du Belice » est une autre des images symbole de la ville par excellence. Elle est reproduite dans la

plupart des dépliants touristiques de la province de Trapani, dans tous ceux de la vallée ainsi que sur la page d'accueil du site web officiel de Gibellina. « Peut-être la *Stela* est l'unique symbole de modernité de la région » expliquait Consagra dans une interview.



[Stela de Consagra]

La *Stela* se présente comme le préambule d'entrée à l'utopie, une entrée qui se voit de loin (elle fait 26 mètres de haut et est fabriquée en acier inoxydable) de par sa fonction de phare, de réclame lumineuse afin que les usagers de l'autoroute décident d'abandonner leur route pour se rapprocher de la ville. Elle représente l'aspect le plus brillant de l'utopie et une des œuvres les plus monumentales du projet. Elle est chargée d'introduire le voyageur dans le rêve de la ville-musée la plus grande d'Europe, comme dit le dépliant du plan de la ville: « La grande *Stela* de Pietro Consagra, vraie entrée dans le Belice, met le visiteur dans le coffre aux trésors d'art contemporain qui constituent le musée en plein air le plus grand en Europe ». C'est une des images les plus impressionnantes et les plus grandioses de la ville et une des plus utilisées pour représenter Gibellina Nuova.

La Chiesa Madre de Quaroni (ou *chiesa pala*, comme disent les Gibellinois, à cause de la sphère qui lui donne sa forme) symbolise le regard utopique qui regarde le futur et qui veut adjoindre à la réalité du Belice la réalité la plus moderne de l'Europe globale. Sa forme relie une base carrée avec son centre symbolique et géométrique en forme de sphère lisse et blanche en ciment. Quaroni s'inspire du plan du

Cenotafi de Newton que Boullé a imaginé et dessiné mais qu'il n'a jamais réussi à construire.



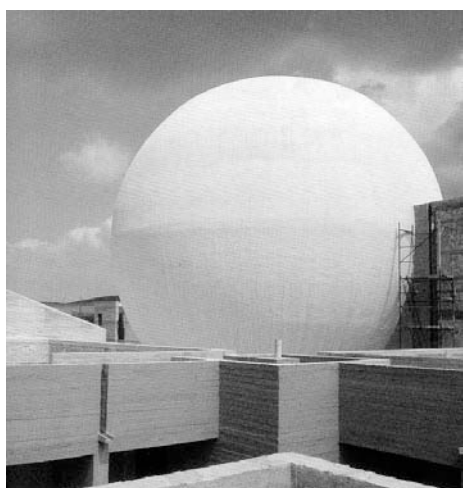
[*Chiesa Madre* et Cénotaphe à Newton de Boullé]



Arriba a la derecha, la Chiesa Madre, de Ludovico Quaroni, presenta similitudes con el proyecto de cenotafio para Isaac Newton imaginado por Étienne-Louis Boullée en 1744. Debajo, el Teatro Popular de Ciencias. En la página anterior, foto e ilustración del Night Watcher y de su escenario en diseño.

En ce sens, l'architecte romain introduit avec l'église l'esthétique utopique des lignes pures et des volumes de base de l'architecte français néoclassique. Boullé a écrit que les bâtiments publics devaient être des poésies destinées à impressionner l'imagination des spectateurs et que pour y arriver, il fallait mettre en scène des volumes naturels et purs,

nus et vides de détails et faits de matériaux qui pourraient absorber la lumière afin de créer toute une série d'ombres, véritables responsables de l'ornement des bâtiments³⁹. Quaroni l'achève et conçoit un des bâtiments plastiquement les plus intéressants et les plus avant-gardistes de la ville élaboré grâce au langage abstrait et géométrique.



Chiesa Madre



Fragment de la *Chiesa Madre*

³⁹ EATON, Ruth: *Cités idéales, l'utopisme et l'environnement (non) bâti*, Paris : Fonds Mercator, 2001

Son emplacement à l'endroit le plus élevé de la ville convertit le bâtiment en un des plus emblématiques qui, comme la *Stela* ou el *Meeting*, acquiert sa centralité par la simple raison qu'il peut être observé de différents points du tissu urbain⁴⁰. Ce langage abstrait rend possible toute une série de perspectives impossibles qui se constituent comme un des éléments les plus esthétisants et les plus utilisés du discours visuel de Gibellina.



[Le *Meeting* et la *Chiesa Madre*]

Nous pourrions dire que dans sa représentation entre toujours en jeu une espèce d'opération allégorique. Il faut rappeler une idée déjà sortie sur l'allégorie en Benjamin⁴¹ : cette opération arrache un fragment à la totalité du contexte vital, l'isole, le dépouille de sa fonction et crée un sens par l'union de ces fragments isolés de la réalité. Les récits qu'élaborent les perspectives de la *Chiesa* fonctionnent comme

une fiction parallèle, une allégorie de la réalité faite uniquement de fragments déterminés qui se configurent ici par le biais de volumes et de contrastes très suggestifs.

⁴⁰ L'église aurait de toute façon acquis cette place centrale, au niveau pratique, si ce n'est qu'elle n'a jamais été utilisée comme nous l'expliquerons un peu plus loin.

⁴¹ BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco*, Madrid: Taurus, 1990, pp. 157-172.

[Cimetière de Gibellina Nuova]

Le cimetière de Consagra est montré de la même manière. Les mausolées en volumes naturels, comme l'église, se visualisent à travers les perspectives qui ne montrent pas l'espace mais les jeux visuels qui



estompent l'objet, le sortent de son contexte et le défigurent au point de ne plus savoir ce qu'on est en train d'observer.

Un autre des espaces les plus utilisés pour la représentation de la ville nouvelle est *Il sistema delle piazze* de Laura Thermes et Franco Purini qui avec *il Palazzo di Lorenzo* de Francesco Venezia apparaît dans les catalogues sous la forme paradigmatique des architectures peintes au début du Quattrocento et qui selon Juan Antonio Ramirez ne sont que « des vues vides qui fonctionnent plus comme décor ouvert, susceptible d'accueillir des représentations humaines



diversifiées que dans un but architectonique disciplinaire (...) il s'agit de scènes idéales »⁴².

[Fragment du *Sistema delle Piazze*]

⁴² RAMÍREZ, Juan Antonio: *Construcciones ilusorias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Forma, 1988, p. 68.



Fragments du *Sisteme delle Piazze*

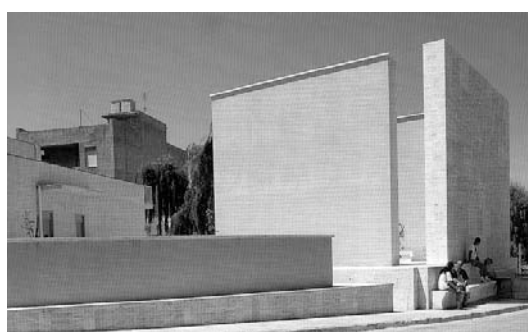
Plus que tout autre chose, ces deux espaces conjointement aux deux *Giardinis secretos* également de Venezia sont des décors urbains qui ont l'air d'attendre des représentations qui n'en finissent pas d'arriver. Bien que les articulations de perspectives montrant des arcs, sur d'autres arcs, des escaliers qui ne conduisent nulle part ou des rampes qui s'élèvent vers diverses ouvertures, soient des façons de les mettre en scène, elles apparaissent généralement sous la forme de grands paysages urbains qui mélangent matériaux et lignes courbes et droites dans un jeu qui prétend faire ressortir l'harmonie d'ensemble avec des visions de l'art classique du *Quattrocento* et qui rappellent également l'ambiance illusoire et théâtrale des gravures de Piranesi⁴³. Les quatre constructions partent de l'idée de Piranesi du pouvoir évocateur des décombres pour construire de nouveaux ordres composites, créés à travers le fragment. D'autre part, Venezia s'inspire de la maison sans toit, des bâtiments à demi détruits par le

⁴³ Piranesi a été un des architectes les plus originaux du Néoclassisme. Loin des œuvres, il partageait également avec Boullé et Ledoux l'idée que l'architecture n'est pas l'art de la construction, il ne s'agit pas de bien édifier – opération que peut mener un maître d'œuvre à la perfection – mais plutôt d'imaginer et de dessiner : « partir de ce qui est réel concret pour déboucher sur un tout grandiose et libéré, c'est-à-dire la transition de l'objectif au subjectif. Dans FIDALGO, Leonardo: *Piranesi, teórico de la arquitectura y grabador del s.XVIII*. http://www.homines.com/arte/piranesi_segunda/index.htm

tremblement de terre pour configurer ses jardins secrets de plantes qui s'approprient le lieu et vont, peu à peu, coloniser les murs. Les quatre œuvres apparaissent normalement comme des prétextes ou des fenêtres visuelles à travers lesquelles il montre la ville. C'est le recadrage dont nous parlions auparavant qui esthétise la ville à partir d'un premier plan d'un fragment de l'œuvre comme élément à partir duquel cadrer la ville.



Intérieur du *Palazzo di Lorenzo*



Giardino Secreto II

La place du *15 Gennaio de 1968* est un autre des espaces choisis pour la représentation de Gibellina Nuova. Elle symbolise la centralité monumentale et institutionnelle de la ville et son nom fait référence au jour où l'histoire de Gibellina Nuova commence. Mais contrairement au *Sisteme delle piazze*, la place ne se montre généralement pas comme un paysage mais elle est plutôt représentée par différents fragments monumentalisés que nous pouvons trouver dans l'espace le plus géant de la ville nouvelle. Les éléments clés sont ici *la Torre Civica di Mendini* et le grand bâtiment de la Mairie de Samona. *La Torre Civica* fait office d'horloge de la ville et sonne quatre fois par jour. En réalité elle ne le fait pas mais les gibellinois étaient habitués au son des cloches. La tour s'élève comme un élément monumental au centre de la ville, axe qui sépare les deux ailes du papillon et se configure comme un artefact sonore. Au moyen d'un mélange de sons élaborés par ordinateur, de bruits de la campagne, d'anciens chants siciliens et de sons divers, Mendini a élaboré une composition sonore qui change tout le temps, et

simule l'angoisse des gens fuyant une catastrophe. L'artifice sonore poursuit l'idée d'émettre une composition différente chaque fois qu'elle sonnera, pendant quatre-vingt dix ans d'affilé. De cette manière, personne à Gibellina Nuova n'entendra, tout au long de sa vie, une composition identique à l'antérieure.

[Torre di Mendini]

Les grandes dimensions, qu'il s'agisse de la tour ou du bâtiment de la Mairie, rendent difficile la construction d'une image de plan globale qui soit esthétique. C'est la raison pour laquelle, la plupart du temps, les photographies montrent des fragments des deux monuments -chacun de leur côté- sur des plans en contreplongée qui font ressortir l'énormité des éléments et qui jouent sur les contrastes de couleurs ou de formes, élaborant des images réellement esthétiques mais avec peu de référents permettant à l'observateur de se situer. Il en est de même pour le reste des monuments que l'on trouve sur la place *La Città di Tebe* de Consagra (décor d'une des œuvres des *Orestiade*⁴⁴) ou il *Sole* de Mimmo Rotella qui apparaissent toujours photographiés depuis des



⁴⁴ Les *Orestiade* représentent un des éléments essentiels du projet de reconstruction urbanistique et de renaissance artistique et culturelle de Gibellina. De 1986 à 1990 et sous la direction artistique de Franco Quadri, les *Orestiade* se projettent sur la scène internationale comme un des espaces d'expérimentation entre mémoire et recherche théâtrale. El *Cretto di Burri* se convertira tous les ans, l'espace de quelques semaines, en un espace de représentations théâtrales innovatrices avec des metteurs en scène comme Thierry Salmon, Raul Ruiz ou Ariane Mnouchkine. GIACCHINO, Stefania et alii: 2004, pp. 114-121.

perspectives assez étranges qui accentuent leur plasticité et le jeu de couleurs avec le reste des matériaux de la place.



[Città di Thebes]

Il faut également dégager parmi les icones de Gibellina, les mises en scènes de Mimmo Paladino pour les œuvres de théâtre des *Orestiade*. Le théâtre et avec lui les mises en scènes, sont devenus une des pièces clés de la conception du nouveau modèle de ville en tant qu'œuvre d'art totale. À partir d'une idée d'Emilio Isgrò, les *Orestiade* naissent en tant que représentation de la mise en scène du « moment de fondation du projet de reconstruction urbanistique et de renaissance artistique et culturelle de la ville⁴⁵ ».

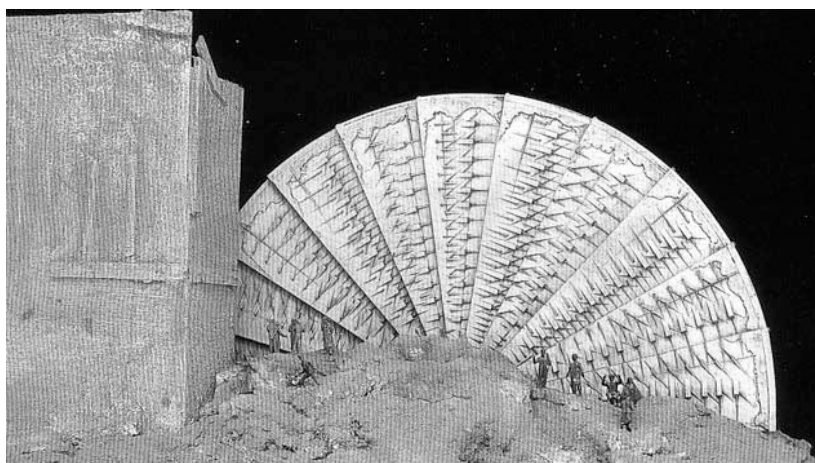


[Emilio Isgrò]

Premièrement sous la direction de Franco Quadri et plus tard sous celle d'Achille Bonito, les décombres de Gibellina Vecchia se convertissent de 1983 à 1994 en un des espaces où quelques-unes des œuvres les plus expérimentales et avant-gardistes de l'Europe du moment seront mises en scène. L'histoire de la reconstruction est liée à celle du théâtre et à de grands metteurs en scène, et pendant ces années,

⁴⁵ Les premières œuvres à être mises en scène de 1983 à 1985 a été La trilogie d'Orestes d'Emilio Isgrò qu'il modernise comme un symbole de la chute et renaissance de Gibellina.

Corrao réussit à convertir les décombres de la vieille ville en un rendez-vous obligatoire, au de prestige théâtral international. La scénographie pour les représentations prenaient ensuite la forme de scénographies de la vie quotidienne, lorsque, de Gibellina Vecchia, elles étaient ensuite situées dans les rues de la ville nouvelle. Aujourd'hui encore les *Orestiad*e sont un point de référence des itinéraires théâtraux d'Italie mais elles n'ont pas la force des premières années et n'élaborent pas non plus les jeux aussi intenses de mélange de différents langages qui les a rendues indispensables au début des années quatre-vingt-dix.



Scénographie d'une représentation théâtrale à Gibellina Vecchia

Parmi les dizaines de scénographies de Paladino se détache la sculpture- ambiance qu'il a imaginée et élaborée pour *La sposa de Mesina* de Schiller : trente chevaux s'enfonçant dans une immense mer de sel. Il l'avait d'abord située au *Cretto* mais après les représentations elle a été placée à côté du *Musée delle trame Mediterranée*, siège de la *Fundació Orestiad*e en périphérie de la ville nouvelle⁴⁶.

⁴⁶ La *Fondation Orestiad*e se trouve dans *Le Case di Stefano*, un mas à l'architecture typique de la zone acquis par l'administration. Il est constitué comme un musée et comme un Institut de Haute Culture en 1992, grâce à la donation de la collection artistique personnelle de Ludovico Corrao. La *Fondation* favorise les activités culturelles et c'est le siège du *Museo delle trame Mediterranee*

Les perspectives à partir desquelles cette oeuvre est généralement représentée en images sont très variées: avec pour centre un des chevaux qui a l'air de lutter pour sortir du sel, par exemple; quoique la plus imposante soit celle qui ne montre qu'une partie de l'ensemble de la sculpture pour s'ouvrir d'en haut sur la grande cour intérieure de *le Case di Stefano*, créant presque une similitude avec les inquiétantes perspectives de De Chirico.

Le dernier élément clé de ce discours visuel est *il Meeting* de Consagra, seul bâtiment achevé représentant la *Città Frontal* du sculpteur sicilien. Sa figure prend de l'importance pour sa forme et sa composition mais également parce qu'il s'agit de l'un des témoignages les plus surprenants que Consagra ait laissé à Gibellina Nuova. Il a été un des premiers à répondre à l'appel de solidarité de Corrao et c'est grâce à lui qu'il est rentré en Sicile pour devenir un des chefs artistiques de la conception de Gibellina Nuova⁴⁷.

Dans le *Meeting*, l'utilisation de matériaux industriels, comme le fer, l'acier et le verre et son jeu en font un des objets architectoniques les plus différents de la ville, un de ceux dont le poids visuel est le plus imposant. En effet, le bâtiment n'a aucune ligne droite et sa taille est également considérable, de telle sorte qu'il se voit de nombreux endroits de la ville.

Sa position permet de le photographier de divers points de vue en le faisant apparaître tout seul ou accompagné d'autres bâtiments ou d'espaces emblématiques, comme la *Chiesa*, une partie de la *Piazza del 15 Gennaio* ou avec le *Spazio Beuys*.

avec des œuvres d'art et des objets des pays de la Méditerranée. Actuellement Corrao en est toujours le président.

⁴⁷ Le long du tissu urbain de Gibellina Nuova se trouvent deux bâtiments de sa ville frontale et de nombreuses sculptures parmi lesquelles se dégagent la porte d'entrée au jardin botanique, les portes du cimetière et le design d'éléments intérieurs, la *Città di Tebes*, la *Stela* ou *Tris*, entre autres. Consagra, sicilien de Mazzara dans la région de Trapani était parti de l'île pour s'être senti incompris. Gibellina s'est finalement convertie en son champ d'expérimentation et l'artiste a demandé à être enterré dans la ville qui l'a rendu célèbre : Gibellina Nuova.



Le Meeting

Bien que ces images soient les images symboles les plus emblématiques de la ville, les icones qui élaborent toujours le récit sur la ville musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée, il existe toute une autre série d'images de peintures, de muraux et de sculptures qui finissent par donner forme à cette idée de ville que Vito Antonio Bonanno, actuel maire de Gibellina, définit si graphiquement dans un des dépliants touristiques de la ville :

Gibellina la Nuova, la ville du rêve, du pari, de l'utopie ; la ville qui est devenue le coffret de l'art contemporain, grâce à la généreuse impulsion des artistes et des hommes de culture du monde entier, qui ont répondu à l'appel lancé par Leonardo Sciascia en 1970 immortalisé par *La nuit de Gibellina* de Renato Guttuso ; la ville qui est devenue le laboratoire des langages et des signes de la culture contemporaine, l'épicentre des transits du contemporain, vrai et incontestable musée en plein air.



[Dépliant touristique]



Si Gibellina est montrée de cette manière dans les livres que nous considérons comme fondateurs de cette image de ville utopique, la représentation dans les dépliant touristiques n'est guère différente. Il y a plus ou moins un nouvel élément : une des caractéristiques de base de la mise en scène de Gibellina NUova est le collage. Les différents éléments publicitaires de la ville la montrent dans une série d'instantanés qui se combinent avec un jeu continu de couleurs et de textures. Une technique très télévisuelle qui essaie d'offrir la réalité à travers des petits fragments, sans jamais donner d'image d'ensemble univoque. Des détails de cette ville délocalisée sont montrés, des aperçus de sculptures de peintures et de bâtiments, de perspectives proches qui donnent comme résultat des plans très courts et évocateurs, des objets et des espaces apparemment impossibles et visuellement très séduisants. Cette image renforce l'idée de Gibellina Nuova comme un simple ensemble d'œuvres d'art qui ont l'air d'avoir été pensées pour être contemplées sur un catalogue.

Effectivement, Gibellina racontée est très liée à l'opération allégorique dont parle Benjamin, où l'accumulation d'éléments partiels –comme nous le disions auparavant lorsque nous faisons référence à la *Chiesa Madre*- rend indispensable la totalité pour construire de

nouvelles significations. La Gibellina racontée est une Gibellina fragmentée qui ne fait référence à rien d'autre qu'aux propres fragments qu'elle montre. Des pièces d'un puzzle imaginaire dans lequel la ville apparaît attrapée par les visions utopiques de la ville monumentalisée et transformée en monument. Une Gibellina qui ne peut exister que dans les livres, comme toute utopie, et qui au-delà du récit d'un espace global, propose une ville faite de morceaux qui apparaît à l'observateur comme une ville collage, uniquement racontable à travers les catalogues et prenant comme base la désorientation du lecteur. Cette Gibellina n'a pas de présent, c'est une Gibellina éternelle, c'est la Gibellina rêvée, celle qu'un jour les artistes, les architectes et les intellectuels ont imaginée.

Chapitre 5 La Gibellina des pratiques

5.1 Première visite

La ville de Gibellina m'a paru étrange dès que j'en ai entendu parler. Totalement détruite par un puissant tremblement de terre et reconstruite comme une ville sculpture –m'a expliqué Sandra- elle paraissait le décor idéal pour analyser une ville sans vie propre, un espace qui se présentait comme le spectacle endormi d'une tragédie ayant eu lieu peu de temps auparavant. Sandra était une camarade du cours d'anthropologie et une de mes meilleures amies. Ce soir-là, elle revenait d'une exposition sur la reconstruction d'une ville sicilienne, où elle s'était retrouvée par hasard, et elle m'expliquait ce qu'elle avait vu avec beaucoup d'enthousiasme. Face à l'impossibilité de reconstruire toute la ville, l'administration a décidé de convertir une partie de l'ancienne ville en une des sculptures de *land art* les plus grandes du monde- poursuivait-elle. Mais d'une part ses explications n'étaient pas assez précises et d'autre part je n'ai jamais réussi à comprendre les descriptions que Daniela et d'autres amis siciliens me faisaient de cette ville par mail. Nous étions en septembre 2004 et je cherchais un sujet pour ma thèse¹. En juin, j'avais présenté le travail de recherche de mon DEA en anthropologie sur la gare de Castelló et j'étais toujours intéressée par le thème du décalage existant entre l'espace conçu et l'espace pratiqué, même si c'était très clair pour moi que je ne voulais pas passer plus de temps entre les murs de cette gare où j'avais eu si froid et où je m'étais tellement m'ennuyée². J'avais la sensation que je

¹ J'ai Cornu Daniela en automne 2002 à Nice, lors d'un séjour linguistique visant à améliorer mon français. C'était ma colocataire et on allait en cours ensemble. C'était une sicilienne de Barcelone, de la région de Messine. Je la présente maintenant parce que tous mes séjours à Gibellina Nuova commencent et terminent chez elle.

² JUAN, Anna: *Del trànsit a l'espera, una etnografia de l'estació de Castelló*, Castelló: Diputació de Castelló, 2006

n'avais plus rien à dire sur cette réalité et je voulais changer d'air. En fait, je voulais surtout fuir Castelló. La Gibellina que Sandra m'avait expliqué s'est rapidement installée dans mon esprit et son image ambiguë et estompée de ville-sculpture a commencée à m'apparaître de plus en plus intéressante, paradigme de l'architecturisation et monumentalisation de l'espace public qui finalement réussit à expulser les pratiques quotidiennes de son centre.

Les histoires que l'on m'avait racontées et les photos que j'avais vues sur Internet me faisaient supposer qu'il s'agissait d'une ville semi abandonnée et à moitié vide. Les images du *Cretto di Burri* montraient de grands blocs de ciment imposants recouvrant ce qui avait été avant un village et dessinant – disait-on sur les légendes des photos – les anciennes rues de la ville détruite par le tremblement de terre. Les textes que j'ai trouvés sur internet parlaient de la grande sculpture comme un noyau urbain – ou du moins c'est ce que j'arrivais à comprendre avec mon italien précaire- et je me demandais, avec de plus en plus d'insistance, comment on pouvait vivre dans une ville-sculpture, convertie –comme je l'avais lu- en une œuvre d'art totale et quelles habitudes quotidiennes était en mesure d'offrir un espace avec les caractéristiques d'une Gibellina dont je commençais à me faire une idée. Les décombres d'une ville entière convertie en sculpture conçue pour être visitée, observée et admirée. Ville fantôme, espace du souvenir et de la réflexion urbanistique et axe économique articulateur d'une des zones les plus déprimées de l'île. Ville utopique et monumentale, ville tranquille, stagnante en un point, hors du temps présent, dans le plus pur style de ce que De Certeau a défini à l'époque comme ville-concept³. Finalement, j'ai décidé que la meilleure façon de savoir ce qui se passait dans cette ville et de vérifier si elle m'intéressait réellement comme sujet de thèse était d'aller la voir. Et c'est avec cette vague image que je suis arrivée pour la première fois

³ DE CERTEAU, Michel: *L'invention du quotidien, ars de faire*, Paris : Seuil, 1987

à Gibellina le 21 mars, bien disposée à y passer la semaine de Pâques de l'année 2005.

Quelques jours avant de partir et sans trop réfléchir, j'avais choisi un des quatre numéros de téléphone des *Bed and breakfast* d'une étoile que le site web officiel de Gibellina annonçait dans la partie tourisme. En dehors de la différence d'étoiles (jusqu'à trois) la ville n'avait pas l'air d'offrir d'autres possibilités de logement. Ça me convenait parfaitement. Le *Bed and breakfast* n'était pas cher du tout et dans une maison –sans compter le fait que je ne parlais pas un mot ni de sicilien ni d'italien- ce serait toujours plus facile de communiquer avec les gens que dans un hôtel. J'ai noté le numéro et, à Palerme, Daniela m'avait réservé une chambre pour une nuit. Une fois là-bas, je verrais ce que je ferais. Lors de la nuit passée chez Daniela, ses amis m'ont expliqué qu'il y avait deux Gibellina : la Nuova, construite à 18 km de la vieille ville comme le musée d'art contemporain en plein air le plus grand d'Europe, et la Vecchia, sous l'aspect du grand *Cretto* d'Alberto Burri. Ce dernier, comme je le pensais, était déshabité et ils doutaient que j'y trouve un logement. La réalité se dédoublait. Quelle série de relations s'établirait-elle entre ces deux réalités, à priori, si étranges et fascinantes ? Malgré les nouvelles informations, j'avais espoir d'aller dormir à côté de la ville-sculpture et le lendemain matin j'ai pris le train qui devait m'emmener à Gibellina Nuova avec l'intention de séjourner à *Casa Binaggia* seulement pour une nuit. Là-bas, je louerais une voiture et partirais pour Gibellina Vecchia. Ma grande ignorance du terrain me faisait encore croire que cette vieille ville démolie, transformée en œuvre d'art allait être la chose la plus importante de ma visite. Cependant, la réalité est toujours plus complexe que les images que nous nous faisons d'elle et j'allais bientôt découvrir que je me trompais.

À 99 kilomètres au sud-ouest de Palerme, dans la région de Trapani, terre de vignes, d'oliveraies et de céréales connue pour les forts vents de tramontane qui soufflent fortement une bonne partie de

l'année, se trouve Gibellina Nuova. Je pouvais y arriver en train ou en bus. Contrairement à tous mes calculs, le second était beaucoup plus rapide que le train mais avait l'inconvénient des horaires. Le seul autobus qui s'arrêtait à Gibellina Nuova partait à huit heures du matin de la gare centrale et les soirées passées dans les rues du quartier de la Boucherie de Palerme avaient bien duré. C'est sûr que je n'aurais jamais pu arriver à l'heure. Peu importe. Je n'avais pas besoin d'arriver aussi tôt et, en plus, toutes les deux heures environ, il y avait des trains qui partaient en direction de Trapani ou de Castelvetro et qui s'arrêtaient à la gare de Salemi. Tout le monde m'avait bien précisé plusieurs fois de ne pas oublier que la gare de Gibellina Nuova était celle de Salemi. Avec le temps, j'ai fini par comprendre que les deux villes entretenaient des négociations difficiles depuis plusieurs années, quand Gibellina Nuova avait été placée juste à côté de la gare de Salemi, située à trois kilomètres de là. L'administration de Gibellina demandait à celle de Salemi le transfert d'une gare qu'ils considéraient comme abandonnée par l'autre mairie, étant donné sa proximité avec la première. Mais Salemi n'a jamais accepté. La visibilité de certaines villes de l'intérieur, en Sicile, se joue encore en termes de transports, et figurer sur les itinéraires ferroviaires équivaut à pouvoir faire partie des itinéraires touristiques plus facilement.

Le train qui devait arriver à Gibellina à quatre heures et demie partait à 14h29. Quelques minutes avant l'heure prévue, un train assez vieux de trois wagons rouillés a fait son apparition en voie 4 de la gare centrale de Palerme. L'intérieur des wagons m'a rappelé celui des anciens trains régionaux de Valence, beaucoup plus courts que les trains actuels avec de larges sièges en cuir marron, disposés en face à face, avec les murs en métal pleins de petits graffitis et dont les fenêtres pouvaient encore s'ouvrir et se fermer au gré du voyageur. Le train en direction de Castelvetro s'est arrêté dans presque tous les villages que nous trouvions sur notre passage, profilant la côte jusqu'à Marsala, pour ensuite entrer dans les terres, par les douces pentes

semées de céréales donnant un ton beaucoup plus vert au paysage que ce que j'avais imaginé. Bien que nous avancions lentement, à quatre heures et demies piles nous sommes arrivés à la gare de Salemi. J'étais la seule à descendre. La petite gare était déserte et aucun de ses services n'était en fonctionnement. À l'extérieur, une dame d'une cinquantaine d'années m'attendait accoudée à sa voiture. –« Anna, n'est-ce pas ? »- m'a-t-elle dit d'une voix aigue en s'approchant souriante pour m'embrasser et prendre ma valise. C'était Maria Binaggia, la femme du *Bed and breakfast* qui avait dit à Daniela qu'elle viendrait me chercher. Nous sommes montées dans sa *Renault 5* et nous avons commencé à traverser la ville.

Nous n'avons croisé personne. Les rues étaient désertes. J'ai supposé que c'était normal à l'heure de la sieste. Au fur et à mesure que nous traversions la ville, j'ai commencé à voir toute une collection de sculptures et de bâtiments avec des formes très originales auxquels Maria donnait des noms comme dans une sorte de rituel de présentation de la ville. Entre chaque sculpture, elle n'arrêtait pas de me parler et de me poser des questions. Elle avait l'air sympathique et je la comprenais mieux que ce que j'avais imaginé, même si je répondais comme je pouvais, en inventant à moitié l'italien et en m'aidant de gestes très exagérés. Je lui ai expliqué mes intentions et elle m'a regardée étonnée. –« Al Cretto non si può restare! È un luogo abbandonato! È mello andare la mattina e ritornare. Domani. Oggi affittiamo una machina e domani mattina te ne vai, ma torni al'una, per mangiare con noi. (...) e questa quà è la Fontana di Cascella! Importante come segno per arribare a casa mia... »^a-. Moi, j'essayais de suivre ses explications mais à vrai dire je m'y perdais sans arrêt et elle, elle n'arrêtait pas de changer de conversation. Elle regardait mon expression d'incertitude et riait.

Casa Maria était une maison de deux étages, comme la plupart de celles que j'avais vues en ville, avec une grande entrée pour les véhicules (là où d'autres avaient un jardin), peinte en rose et sans mur

la séparant de la rue. À la porte, Carlo, son mari, nous attendait, il était sur le point de partir avec une autre voiture. Il avait l'air d'un homme beaucoup plus timide et moins bavard que Maria. Il ne m'a pratiquement rien dit. Il m'a embrassée et est parti. Avec le temps, sa confiance et son estime m'aiderait beaucoup à table quand j'affrontais avec difficultés les énormes plats que Maria me servait et m'ouvrait un peu les portes du monde adulte masculin de Gibellina.

L'intérieur de casa Maria était frais. C'était bien venu même s'il ne faisait pas trop chaud. Le rez-de-chaussée, avec deux garages pour mettre leurs affaires et pour garer une des voitures familiales, comprenait également deux grandes chambres d'hôtes et une salle de bain. À ce moment-là, une des chambres était occupée par Danielle, le cadet de Maria qui était venu de Come passer la semaine de Pâques en famille. Le premier étage était la maison proprement dite. On y trouvait la cuisine, axe vertébral de la vie familiale, une salle à manger qui ne s'utilisait que comme serre pour de nombreuses plantes et comme salle de repassage, la chambre de Maria et Carlo, une salle de bain et la chambre de Salvatore, l'aîné qui était resté à Como et que je ne connaissais que deux ans plus tard. Au deuxième étage, se trouvaient les quatre autres chambres d'hôtes et une salle d'eau. Je dormais dans l'une d'elles. Il n'y avait aucun autre pensionnaire, la salle de bains allait donc être exclusivement pour moi.

Après avoir laissé ma valise et pris rapidement un café à la cuisine où j'allais passer tellement d'heures en compagnie de Maria, nous sommes allées louer une voiture. Mais les choses n'ont pas été aussi faciles qu'aller là-bas et le faire. Maria m'a dit que dans l'immédiat, il n'y avait aucune possibilité d'avoir de voiture et qu'il faudrait attendre le lendemain matin pour voir s'il en arrivait une. Je ne savais pas encore déchiffrer l'expression d'évasion sur son visage, et je ne savais pas comment les choses fonctionnaient à Gibellina, je l'ai donc crue. Si je n'avais pas de chance –continuait-elle- ça allait être difficile d'arriver jusqu'au *Cretto*. Ça n'avait pas l'air de l'inquiéter

beaucoup. Ou plutôt, elle montrait une grande indifférence. Une indifférence qu'elle partageait avec la plupart des gens de sa génération qui semblaient –comme je le verrai plus tard- renier un espace qu'ils n'avaient jamais compris, ni réussi à s'approprier et qu'ils avaient décidé d'oublier à travers le boycott. Pour Maria, ce qui était réellement intéressant c'était la ville nouvelle. Je la regardais incrédule et à l'intérieure de moi-même je m'en voulais de ne pas avoir loué la voiture à Palerme. Mais malgré mes premières réticences, après quelques jours à Gibellina Nuova, j'ai fini par comprendre que Maria avait raison et que je n'avais rien compris à ce que j'avais lu. Ce qu'il y avait de plus intéressant était la ville nouvelle et la grande sculpture qui occupait maintenant une bonne partie du territoire de Gibellina Vecchia était juste une pièce en plus du casse tête qui avait commencé la nuit du deuxième anniversaire du tremblement de terre, avec l'appel de Sciascia et des autres intellectuels et de tous les maires du Belice.

Sans y accorder plus d'importance, Maria m'a accompagnée au musée civique de la ville. Là elle a expliqué que j'étais une Espagnole venue à Gibellina pour écrire un article sur les œuvres d'art pour un magazine. C'était vrai, je devais écrire une petite chronique de Gibellina pour *Lateral* qui, à cette époque-là, commençait à vivre ses dernières années⁴. Au musée, on m'a montré la collection permanente, on m'a donné un exemplaire du catalogue *Gibellina, un luogo, una città, un museo* et on m'a donné un plan de la ville avec l'emplacement de tous les monuments que je devais voir. Je me faisais une idée très claire de tout ce qu'on m'avait raconté. Après le tremblement de terre, on avait décidé de convertir la reconstruction en une Renaissance qui « reverrait ce qui était nouveau à travers l'art, et avec la création artistique une nouvelle identité se forgerait, une identité qui ne chercherait pas à falsifier le passé mais à restructurer la mémoire dispersée ». Moi j'avais du mal à comprendre à quoi ils faisaient

⁴ JUAN, Anna : "Gibellina, ciudad catálogo" in *Lateral*, n°:131, novembre, 2005

référence dans tout ça, mais ce qui était sûr, c'est que Gibellina se représentait elle-même comme ville rêvée et de *l'utopia concreta* fondée sur une laborieuse composition qui essayait d'unifier le paysage, la ville et l'architecture. Et c'est ce qui m'intéressait. Personne ne m'avait encore parlé des gens qui vivaient là-bas ni de leur relation avec tout ça. On ne parlait que d'art et de mémoire reconstruite de manière artistique et monumentale. Un discours bien appris et je ne savais pas jusqu'à quel point la plupart d'entre eux y croyaient réellement et jusqu'à quel point ils savaient que c'était le discours qu'ils devaient répéter devant un touriste.

Maria est rentrée chez elle et j'ai commencé ma première balade à pied. Je n'étais pas sûre de savoir retrouver mon chemin pour rentrer à la maison. Ceci dit, je me souvenais que la maîtresse de maison m'avait répété plusieurs fois que c'était à côté de la Fontaine de Cascella. Si je retrouvais la fontaine, je retrouvais la maison, tout simplement. Je n'ai jamais vraiment eu le sens de l'orientation, mais en plus, le fait que toutes les rues avaient l'air de se ressembler n'était pas pour m'aider dans mes tentatives pour me situer. Le plan que j'avais dans les mains montrait bien l'homogénéité d'une ville qui, loin d'être née de façon spontanée, reflétait l'uniformité comme un péage qui paierait le fait d'avoir été pensé dans la tête d'un seul planificateur. J'ai commencé mon itinéraire sans vraiment savoir où j'allais. Le paysage paraissait changer uniquement grâce aux œuvres d'art que je rencontrais sur mon chemin, des sculptures essentiellement. Il était déjà plus de six heures de l'après-midi et il n'y avait toujours personne dans les rues. Quelques voitures allaient ça et là, et plus j'en croisais plus je me rendais compte qu'à l'intérieur des véhicules les gens me regardaient fixement avec une certaine curiosité. Pendant toute ma promenade je n'ai rencontré que quelques ouvriers qui travaillaient sur quelques-unes des œuvres à moitié construites de la ville. Un des aspects qui a le plus attiré mon attention lors de ce premier voyage – en plus de l'apparente inexistence de gens- a été la contraposition

entre une monumentalisation extrême de l'espace public fait de grandes places et de larges rues, avec beaucoup de grands bâtiments, de monuments et de sculptures; et une espèce de sensation d'abandon qui s'exprimait par de grands terrains vagues urbains situés dans ce qui avait l'air d'être le centre ville, beaucoup d'œuvres à moitié construites et une grande quantité de maisons inhabitées.

Après avoir fait un tour sans avoir fait très attention au plan et avoir vu beaucoup de monuments, je me suis de nouveau retrouvée, sans savoir comment, à côté de la gare. Là, il y avait un bar. C'était un des premiers que je voyais, et la peur de ne pas en trouver d'autre m'a fait entrer pour manger quelque chose. Les bars dans le sud de l'Italie sont très différents des nôtres. Ici, le tabac et le bar fusionnent en un tout qui rassemble la vente de tabac, de bonbons et de souvenirs de la Sicile, avec celle de cafés, de bières et de sandwiches, dans un espace assez réduit, avec très peu de tables et en général éclairé par une lumière blanche et forte. Il s'agit plutôt de cafétérias où les gens vont boire un café rapidement avec une viennoiserie ou un *panino* au comptoir. Mais là, c'était l'heure de l'apéritif et sur les quelques tables qu'il y avait, on servait des *antipasti* pendant que des jeunes buvaient des bières et parlaient de façon animée. Cette image, après la promenade dans une ville qui était ce qui ressemblait le plus à un désert urbain, m'a réconfortée. J'ai décidé de rester et de manger un peu, tout en essayant, par distraction, de capter quelques phrases des conversations des tables voisines.

Le lendemain, j'ai également passé la journée à me balader à pied dans la ville. Il n'y avait toujours pas de voiture de location d'arrivée et je perdais petit à petit l'espoir de voir le *Cretto*. La nuit antérieure, j'avais lu le catalogue que l'on m'avait donné au musée et tout commençait à avoir un peu plus de sens dans ma tête, même si pas beaucoup. Maria m'avait dit d'aller dîner à la maison mais ça me gênait. Je payais dix-huit euros pour dormir et prendre le petit déjeuner, et rester en plus pour le déjeuner me semblait abuser. Je

suis donc sortie disposée à trouver un restaurant ou un bar qui ferait à manger. Mais je n'ai pas eu de chance. Les quelques pizzerias que j'ai vues étaient toutes fermées et dans les bars, il n'y avait que des viennoiseries sucrées. Finalement, il me faudrait aller déjeuner chez Maria. Une situation qui est vite devenue habituelle et qui, pour Maria, était tout à fait normale. Elle savait à coup sûr que je ne trouverais aucun autre endroit. Les restaurants à Gibellina n'ouvraient que le soir.

En me promenant, je suis arrivée à un bâtiment que je n'arrivais pas à comprendre. Une sphère blanche entourée d'un quadrilatère fait d'une pierre dont j'ignorais le nom se dégradait à grande vitesse au beau milieu de la ville. On aurait dit un théâtre, même s'il avait l'air trop petit. L'intérieur était plein d'inscriptions, de décombres, et ci et là il y avait des bouteilles de bières vides et des mégots de joints. Quand je suis rentrée à la maison à une heure et demie, pour déjeuner, Maria m'a raconté que c'était l'église de Gibellina mais que, quelques années auparavant –dix exactement, je l'ai su plus tard-, un soir d'été, tout à coup, le plafond s'était écroulé. La nuit où l'église s'est effondrée, elle n'avait pas encore été inaugurée donc le bâtiment n'avait encore jamais acquis sa fonction première. Sur le catalogue, la *Chiesa*, œuvre de Ludovico Quaroni, un des architectes de la seconde moitié du XX^e siècle les plus influents d'Italie, était définie comme un objet architectonique qui, grâce à la perfection symbolique et réelle de la sphère et du carré, réussissait à synthétiser l'universalité du transcendant sur la rationalité humaine. Une phrase qui revêtait au moins, vu l'état de l'église, un ton ironique. Le bâtiment, un des plus avant-gardistes et risqué de la ville, était devenu symbole de la reconstruction et du voyage vers *l'utopia concreta*. Une illusion qui s'évaporait simplement une fois qu'on l'avait visitée. Située sur le point le plus haut de la ville, l'église était devenue un point de rencontres clandestines pour les jeunes qui y allaient pour passer le temps. Ses murs intérieurs sont devenus les pans parfaits pour accueillir des graffitis et elle ressemblait plus à une patinoire qu'à une église. Du

geste créatif de la reconstruction à la gestualité artisanale des voix de la rue qui s'approprient et font revivre, de manière différente, l'objet artistique. Gestualité de laquelle s'évadent les premières significations des œuvres pour les redéfinir dans un contexte où les escamotages et les actions quotidiennes éloignent le spectateur de l'expérience esthétique et le resitue dans la réalité la plus prosaïque des pratiques. Un acte qui -comme le rappelle Delgado⁵- devrait être vu de manière positive, étant donné que l'œuvre d'art a survécu à sa première réalité et s'est convertie en un espace d'interactions diverses, plus ou moins agressives. L'église m'est apparue, à partir de ce moment-là, comme la métaphore absolue de l'échec de *l'utopia concreta* et comme un des endroits clés pour analyser un espace pensé en termes de décor urbain et une sorte de religiosité artistique qui n'avaient pas été prise en compte par ses fidèles. Gibellina m'attirait de plus en plus.

Cette nuit-là, je suis allée dîner à la pizzeria de Vincenzo Binaggia, cousin de Maria et qu'elle m'avait vivement recommandée. Il n'y avait pas beaucoup de monde à la pizzeria. C'était mercredi et en semaine les gens mangent généralement chez eux. Je suis donc rapidement devenue amie des deux Vincenzo qui géraient le local et qui avaient plus ou moins mon âge. Je leur ai raconté que j'étais venue pour écrire un article sur Gibellina et ils ont fini assis à ma table, avec la bouteille de *Limoncello* et *d'amaranto* pour finir d'égayer la conversation. Quand ils se sont aperçus que je parlais mieux français qu'italien ils ont appelé un ami qui vivait toute l'année dans le nord de la France, mais qui était à Gibellina pour les vacances de Pâques. *L'utopia concreta* de la reconstruction n'avait pas l'air d'avoir pu enrayer le problème le plus grave de Gibellina, de la région et de toute la Sicile : l'émigration de la plupart des jeunes en âge de travailler vers

⁵ « Ces agressions sont et fonctionnent comme un langage, comme toute forme de violence elles sont soumises à un code dont la vocation n'est pas seulement d'abîmer mais également de communiquer en abîmant. Ils ne répondent pas, à une incivilité morbide mais à une volonté que les humains expriment en dialoguant – pas toujours de manière aimable- avec l'entourage de la vie quotidienne. » DELGADO, Manuel: "Public Art and Urban Desolation", in *II Conference on Art Public*, Vitoria-Gasteizko Udala, Vitoria, 2005, pp. 225-234.

le nord de l'Italie ou les pays voisins. Salvatore, Daniele et maintenant Marco. Je ne connaissais pas encore beaucoup d'habitants mais trois sur sept me semblait un pourcentage assez élevé.

De la pizzeria nous sommes allés en boîte de nuit et Marco, qui n'avait rien de spécial à faire le lendemain matin s'est proposé de m'emmener au *Cretto*. Je n'y croyais pas : j'irais finalement dans la vieille ville. Je lui ai demandé et redemandé si réellement il pouvait et voulait bien le faire. Cette nuit-là, je suis rentrée à la maison à cinq heures du matin. Le lendemain matin, pendant que je prenais mon petit déjeuner, Maria m'a posé une longue liste de questions. Je n'avais jamais subi un tel interrogatoire de la part de mes parents et ce n'était que le premier de tous ceux que Maria me ferait tout au long de mon séjour. Je ne voyais pas d'inconvénients à lui raconter, après tout je vivais chez elle et j'essayais de respecter ses règles aussi fidèlement que je pouvais. Ce matin-là je lui ai donc raconté tout ce qui m'était arrivé la nuit précédente. Elle m'a dit que le garçon avec qui j'avais rendez-vous pour aller au *Cretto* était un bon garçon. Je n'avais aucun doute là-dessus mais j'avais la sensation qu'il voulait m'accompagner au *Cretto* en échange de quelque chose d'autre. Je pensais savoir ce qu'il cherchait et ça ne m'amusait pas du tout mais je voulais voir le *Cretto* et je ne voyais pas d'autre façon d'y arriver. De plus, il ne s'agissait peut-être que d'un pressentiment. Je n'aurais pas d'autre opportunité. Le lendemain matin, Daniela arrivait à Gibellina pour m'emmener à Barcelona (Mesina) chez ses parents, et je ne voulais pas partir sans voir vu le *Cretto*, cette étrange ville sculpture qui m'avait fait venir à Gibellina.

La route la plus directe pour arriver au *Cretto* est très étroite et avec beaucoup de virages. Bien que la distance entre l'une et l'autre ne soit que de 18 kilomètres, son mauvais état (il y avait encore de grandes brèches ouvertes au sol provenant du dernier mouvement sismique) convertissait le trajet en une belle promenade. Nous traversions lentement de douces montagnes couvertes de céréales, de

vignes et de fleurs sauvages de toutes les couleurs et ces dernières avec l'arrivée du printemps avaient envahi les bas cotés de la route. Il y avait du soleil et du bien être. Au bout d'une demi-heure, nous sommes arrivés. Avant de se retrouver face aux 75.000 mètres carrés de béton qui recouvraient une partie de la vieille ville, la première chose que le touriste voit c'est le cimetière de l'ancienne ville, seule partie du village que le tremblement de terre ait épargnée. Situé sur un versant de la montagne, il donne sur la vallée de façon échelonnée et l'estampe laisse voir beaucoup de petits mausolées de formes et de couleurs différentes, très près et qui renvoient rapidement le spectateur dans le passé.

Après avoir garé la voiture, nous sommes allés à pied au *Cretto*. Là, au beau milieu d'une montagne verte, où des brebis pâturaient accompagnées de leur berger, s'élevaient de grands blocs de béton qui avaient noirci avec le temps et sur lesquels de petites brèches avaient commencé à s'ouvrir. Aucune trace du blanc dont le catalogue parlait. J'ai été impressionnée de voir un aussi gros fragment de montagne recouvert de ciment, et je n'ai ressenti aucune sensation esthétique. Plus tard, lorsque j'y suis retournée, ayant une connaissance plus profonde de l'artiste, de sa construction et des sentiments opposés que j'avais découverts chez les habitants de Gibellina à cause de l'œuvre la plus pharaonique de la reconstruction, et connaissant également Poggioreale Vecchio, mes sensations ont changé. Mais à ce moment-là, je suis restée impassible. Tout simplement parce que je l'avais imaginé tout autrement. Le *Cretto di burri* s'érigait dans un territoire très pentu. En fait sa construction a nécessité la supervision de l'armée. D'énormes blocs de ciment formaient une sorte de puzzle sans emboîtement. Entre les pièces, de grands socles formaient le *laberinto della memoria*. Après un moment à le parcourir avec certaines difficultés, je me suis aperçue que le berger n'était plus là.



Perspectives du Cretto. 2005

C'était un endroit bizarre, il avait l'air abandonné, comme le reste des monuments de la ville. Je m'étais imaginé une petite cabane qui vendait des tickets, une autre des boissons et une autre des souvenirs, mais il n'y avait rien, hormis les montagnes. Le *Cretto* était submergé d'un énorme silence, comme un linceul et il n'y avait que Marco et moi. En regardant bien, ça imposait le respect, mais Maria avait raison : le plus important se trouvait dans la ville nouvelle, bien que pour des motifs bien différents à ceux auxquels elle faisait allusion. Moi ce qui m'intéressait, c'était les pratiques quotidiennes qui se déroulaient dans des espaces publics monumentalisés. Ici, la quotidienneté semblait inexistante et il n'y avait pas d'espace public. C'était un monument qui se visitait comme on visite n'importe quel ensemble de ruines grecques disséminées dans l'île. Avec la différence qu'ici il n'y a pas de référents, ni d'information pour pouvoir situer l'œuvre sur la carte historique des ruines.

L'heure de partir est arrivée et avec elle le début des problèmes. Mon accompagnateur insistait pour que je l'embrasse. J'ai refusé. Quand il a commencé à me donner le prétexte que c'était en échange du voyage, je lui ai répété qu'il m'avait emmenée de son plein gré et qu'il n'avait posé aucune condition avant de venir. Il n'arrêtait pas de répéter qu'il ne comprenait pas pourquoi je ne voulais pas l'embrasser. Je restais ferme. Ma position était risquée étant donné qu'il n'y avait personne d'autre et j'avais peur qu'il me laisse là toute seule, mais il

fallait que je gagne la partie et il ne m'avait pas l'air bien méchant...Il ne l'a pas été. Après une longue négociation, nous sommes rentrés à Gibellina Nuova et il m'a invitée à boire une bière avant d'aller déjeuner. La nuit antérieure, je lui avais donné mon numéro de téléphone espagnol pour le rendez-vous du lendemain. Il n'a pas arrêté de m'appeler pendant des mois, jusqu'à ce que je décide de ne plus décrocher. Je ne l'ai plus revu, mais ce premier voyage au *Cretto* m'a fait prendre conscience de toute une série de négociations qu'il faudrait que je pratique sur un terrain avec les caractéristiques de Gibellina et que je n'avais pas eu à mettre en pratique à la gare de Castelló. À la gare, il s'agissait d'observer de façon intense, en respectant une méthodologie presque éthologique, les comportements des gens puis je rentrais chez moi. Les relations personnelles n'étaient pas utiles et le travail d'ethnographie pouvait être menée à bien (même si ça ne s'était pas vraiment passé comme ça) sans établir de contact avec qui que ce soit. Ici, à Gibellina, les choses étaient différentes. Je ne rentrais pas chez moi : je restais. Ce qui voulait dire : établir une série de liens qui étaient nouveaux pour moi. Il s'agissait maintenant de faire une ethnographie classique, obéissant à des critères de comportement qui m'obligeaient à interagir intensément avec les êtres humains dont je désirais connaître la vie. En plus d'observer les conduites, je devais vivre là-bas et cohabiter avec toute une série de personnes qui auraient une vision très concrète de moi et de mon travail et qui attendraient de mes demandes, d'une manière ou d'une autre, quelque chose en échange.

D'un autre côté, ce voyage au *Cretto* m'a permis de voir jusqu'à quel point ma condition de femme allait conditionner de manière assez dominante mes relations et le processus du travail de terrain. Je venais de le voir ce matin et je le reverrais encore tout au long de mes différents séjours à Gibellina. J'étais une femme seule dans une petite ville où il n'y avait pratiquement jamais de touristes et ça attirait la curiosité. Si j'avais été un homme, le chemin d'arrivée au *Cretto* aurait

été bien différent et les interactions que j'aurais dû entreprendre également. Il ne s'agit pas d'une plus ou moins grande facilité, mais de prendre conscience dès le début des limitations et des chemins qu'allait m'ouvrir et me fermer le simple fait d'être une femme. Cela m'a fait prendre conscience de l'importance du genre dans le processus de travail de terrain et m'a fait penser à la thèse de Martha Cecilia Cedeño sur les implications du genre dans une analyse des espaces publics⁶. À la gare de Castelló, espace majoritairement masculin, ma figure était déjà étrange, on me considérait comme une sorte d'infiltrée, et je faisais l'objet de regards inquisitifs ou curieux, qui ne comprenaient pas ce que je faisais là-bas. Ici, les regards allaient déboucher sur des conversations, dîners, nuits de bar, promenades, et même révélations de secrets et apparition de sentiments mutuels, qui allaient donner un certain degré de sentimentalité dans le travail. J'avais donc intérêt à commencer à prendre bien en compte l'épigraphe de Condominas : « Le besoin d'ethnographier les ethnographes⁷ » et à commencer à me méfier constamment de moi-même, soumettre constamment mes gestes, à la critique, mes paroles, ma manière d'aborder les gens, de commencer à faire ce qui semblait correct à leurs yeux et réussir à rester, autant que possible, à l'écart. Changer de masque, comme dans un bal masqué -comme dirait Griaule⁸- et essayer de donner un

⁶ CEDEÑO, Martha Cecilia: *Relaciones sociales y prácticas de apropiación espacial en los parques públicos urbanos (el caso del parc de les Planes de l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona)*, Thèse non publiée, soutenue au département d'Anthropologie Sociale et culturelle de l'Université de Barcelona, année 2006.

⁷ CONDOMINAS, George: *Lo exótico es cotidiano*, Barcelona: Júcar Universidad, 1991, page 42. C'est étrange l'oubli que la monographie de Condominas souffre dans l'histoire récent de l'anthropologie, étant donnée sa réflexion prématurée sur les conditions du regard ethnographique et sur la position de l'ethnographe au terrain. Deux questions analitiques jusqu'au l'exténuation dans l'aspect postmoderne de l'anthropologie américaine, personifiée en Geertz ou Clifford, entre d'autres.

⁸ James Clifford décrit la méthode ethnographique utilisée par Griaule comme une des seules alternatives élaborées, dans les premières années de la discipline, en face du modèle anglo-américain de l'observation participante. Ses études, assure l'anthropologue américain, sont très importantes parce qu'ils donnent une photo de la recherche en tant qu'un fait éminemment agonistiques, théâtral et plein de pouvoir. Griaule parle déjà de la réalité que les intérêts de l'ethnographe sont, la plus part des fois, opposés à ceux de l'informant et que son harmonisation était assez difficile. Ses relations étaient donc, négociations que, quelque fois devenaient relations violentes. L'ethnographe français décrivait l'ethnographie comme une activité théâtrale. Ses écrits –

sens purement technique (aux yeux des gens) à toutes les interactions que j'entreprenais. Comme dirait Diaz de Rada je me devais en tant qu'ethnographe non seulement d'être à l'intérieur tout en étant en partie à l'extérieur mais également tout en étant à l'intérieur, je devrais savoir conserver une identité variable et diverse qui me permettrait de me déplacer avec une plus grande liberté sur le terrain⁹. Me déplacer entre les différents groupes de façon naturelle sans y accorder trop d'importance. Négociations, pactes et renégociations qu'il me faudrait entreprendre non seulement de façon simple, corporelle et gestuelle, mais également verbale.

Choisir Gibellina comme terrain de travail supposait donc faire oeuvre d'ethnographe classique, où l'observation participante et les interactions intensives avec les gens de la ville devraient devenir la base de ma recherche. Le processus était le processus classique : il fallait juste -comme disait Malinowski¹⁰- sortir de la tente ou observer depuis le seuil ce qui se passait dehors, comme si j'étais une personne en plus dans le jeu social représenté devant moi. Cependant, je ne suis arrivée à cette conclusion que beaucoup plus tard. Lors de ce premier séjour, je croyais encore que je pouvais mener à bien un travail de recherche comme celui que j'avais déjà effectué à Castelló.

Ce qui était important ici, bien au-delà du type de technique de recherche de terrain que je devrais mettre en place, c'était que le vide et la sensation d'abandon qui se dégageait des rues et des places de Gibellina Nuova me fascinait. On aurait dit qu'à Gibellina Nuova les grands monuments avaient réussi à construire une ville imposante et avec beaucoup de marques architectoniques importantes de la deuxième moitié du XX^e siècle en Italie (avec Quaroni, Gregotti,

continue Clifford- presuppose le conflit et exposaient l'existence de relations de pouvoir entre blancs et noirs dans une situation coloniale. CLIFFORD, James: "Poder y diálogo en etnografía: la iniciación de Marcel Griaule" in *Dilemas de la cultura*, Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 78-118, GRIAULE, Marcel: *Méthode de l'ethnographie*, Paris: PUF, 1957.

⁹ DÍAZ DE RADA, Ángel: *La lógica de la investigación etnográfica: un modelo de trabajo par etnógrafos en la escuela*, Valladolid: Trotta, 1997.

¹⁰ MALINOWSKI, Bronislaw: *Los argonautas del Pacífico Occidental*, Barcelona: Península, 2000.

Samonà, Thermes ou Purini entre autres) mais également qu'ils avaient l'air d'avoir réussi à reléguer la vie antérieure à l'extérieur de la ville. Finalement, il ne s'agissait pas d'une ville sculpture comme j'avais cru comprendre dans un premier temps. Le *Cretto* n'était pas une ville mais une des œuvres d'art de la reconstruction et une pièce clé pour comprendre le processus d'imagination et de création de ce qu'on appelait à Gibellina *l'utopia concreta*. Il existait malgré tout une ville musée, projetée comme œuvre d'art totale et fondée sur les principes architectoniques postmodernes qui avaient rendu l'ornement à l'espace public d'une manière très intense, à travers des bâtiments symboles et une sursaturation esthétique. Comment les habitants percevaient-ils ces changements dans les structures urbaines ? Quels pas avaient-ils été faits pour imaginer un tel modèle de ville ? Quel était le poids de la mémoire dans toute cette opération et à quel type de mémoire les textes faisaient-ils référence ? Quelles pratiques avaient disparu et lesquelles s'étaient-elles imposées ? Quelle relation avaient ces pratiques avec le type d'urbanisme ? Comment les pratiquants ont-ils réinventé un espace qui, sur les plans, avait été imaginé comme un espace artistique et non pas comme un espace de trajets et d'histoires quotidiennes ? Continuait-on à penser à Gibellina comme *l'utopia concreta* ou ces décombres postmodernes qui vieillissaient à grande vitesse dans tous les coins de la ville avaient-ils fait changer d'avis les concepteurs ? Une ville sans histoire, dépourvue de centre historique, sans les référents urbanistiques traditionnels avait-elle besoin de décombres ou était-ce simplement le vide qui les générait ? Toutes ces questions tournaient dans ma tête et finalement je me suis laissé porter par l'étrangeté que Gibellina m'avait inspirée dès le début et je l'ai convertie en sujet de ma thèse.

5.1.1 Une image de dispersion : la morphologie de la ville nouvelle.

Pour commencer à travailler et essayer de centrer mes idées, j'ai décidé de faire une description détaillée de la morphologie de la ville, que je vais introduire juste après pour situer également le lecteur. Elle est écrite d'une façon beaucoup plus détachée et avec un narrateur à la troisième personne. Cela peut paraître étrange que dans un récit aussi marqué par la première personne apparaisse un fragment avec un ton beaucoup plus neutre et une vision plus externe. J'ai décidé de le laisser ainsi car il me semblait que le texte réussissait à donner une sensation d'asepsie qui est aussi un des éléments clés dans la morphologie physique de la ville.

Gibellina Nuova, localisée à 250 mètres au-dessus du niveau de la mer est située, contrairement à Gibellina Vecchia, sur un territoire plat, entouré de douces ondulations de terrain, parsemé de vignes et de céréales.



Environs de Gibellina

Placée dans la circonscription de Santa Ninfa, et occupant des terres expropriées à la circonscription de cette dernière, Gibellina Nuova bénéficie de 15 hectares de superficie construite et une densité démographique de 330 habitants par hectare¹¹. Bien que la densité de

¹¹ Plus au-delà des 15 hectares construits, le reste de l'actuel territoire communal de Gibellina est encore situé aux entourages de Gibellina Vecchia. Les techniciens de territoire de la ville de Gibellina et de celle de Santa Ninfa ont essayé, sans chance, de mettre en œuvre un échange pour

la population soit extrêmement basse sans donner plus d'informations, le fait acquiert de plus grandes dimensions quand on connaît les chiffres de l'ancienne ville. Alors que dans la ville nouvelle 4.385 habitants se dispersent sur 15 hectares de terrain, les 6500 habitants de Gibellina Vecchia étaient répartis sur deux hectares de terrain, c'est-à-dire que la densité était supérieure à 3000 habitants par hectares¹². Et bien que dans un premier moment la conception fût pensée pour construire seulement 2.000 lots, soit 5.000 personnes, la capacité du territoire pouvait arriver à recevoir 30.000 personnes.

Urbanistiquement, et comme nous l'avons vu, Gibellina prend la forme d'une cité-jardin où les maisons individuelles, la différenciation de la circulation entre rues piétonnes et rues pour véhicules, en plus d'une conception multicentrique de la ville avec une grande quantité d'espaces publics disséminés dans tout le tissu urbain font d'elle une ville très étendue sur le plan horizontal. Sa structure part d'un axe longitudinal disposé de façon perpendiculaire à la gare de Salemi qui arrive jusqu'à la nationale 1888, à la limite nord de la ville. De cet axe central – où se trouvent les bâtiments publics- partent de façon perpendiculaire les deux zones résidentielles principales qui forment les deux grands quartiers de la ville et qui représentent les ailes du papillon. Malgré les différences, que ce soit au niveau de la taille ou de la forme finale, nous voyons que cette distribution ressemble beaucoup à celle qu'avait choisie Lucio Costa pour le plan de Brasilia, en forme d'avion. La capitale bureaucratique du Brésil, configurée par deux grandes avenues perpendiculaires, dispose d'une avenue monumentale (qui représenterait le fuselage) coupée perpendiculairement par l'axe d'habitations à travers lequel on devine les deux ailes de l'avion.

obtenir de cette façon que Gibellina Nuova dispose d'espace non édifié à ses environs. Mais, les questions politiques maintiennent des visions opposées.

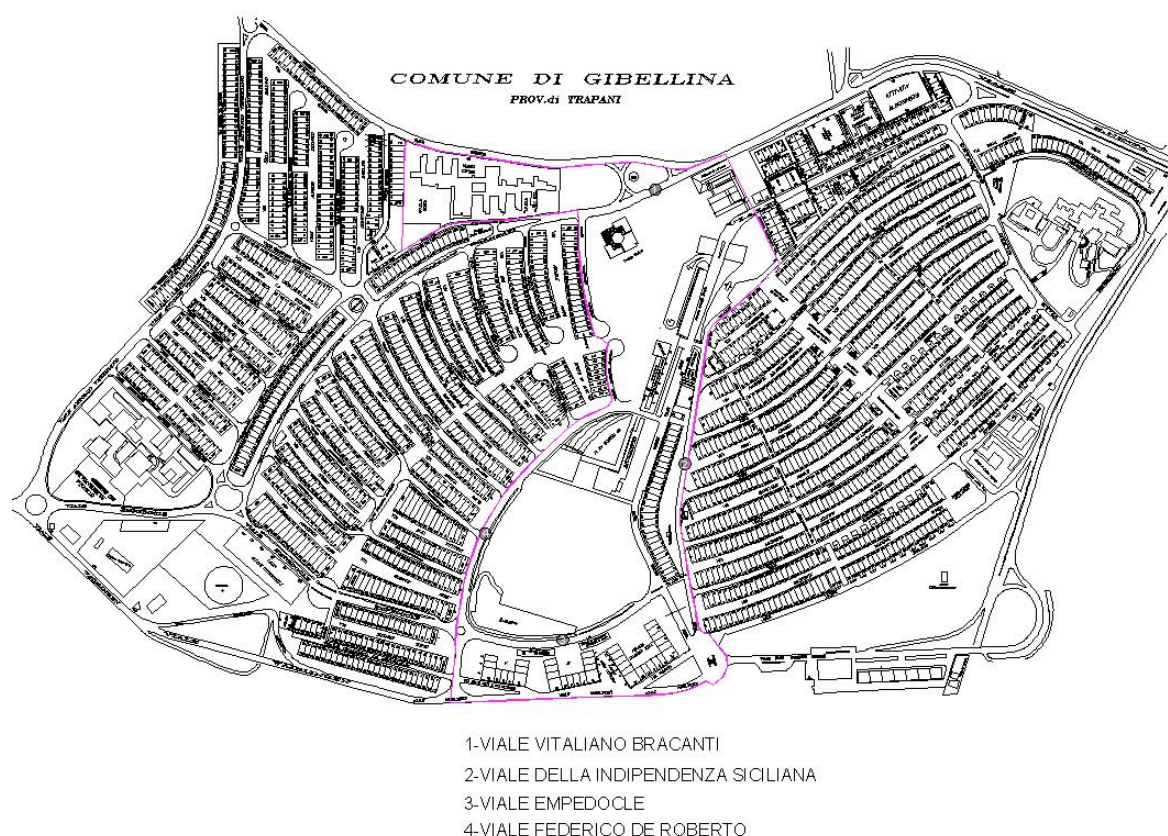
¹² Agostino Renna assure qu'une des erreurs les plus graves de la reconstruction a été celle d'exproprier une superficie de terrain supérieure à ce qui était nécessaire pour replacer les gens. Autant d'espace, continue l'auteur, a servi également aux jeux architectoniques-urbanistiques d'une culture architectonique italienne bien décidée à se construire en référence à elle-même, et qui s'installe comme une violence culturelle. RENNA, Agostino; DE BONIS, Antonio; GANGEMI, Giuseppe; *Costruzione e progetto. La valle del belice*. CLUP, Milano, 1979.

L'avenue monumentale accueille les grands bâtiments publics dessinés par l'architecte en chef Oscar Nyemeyer, alors que la zone résidentielle (contrairement à Gibellina) est composée de blocs de ciment carrés de six étages, uniformes et construits sur des piliers, également dessinés par Nyemeyer¹³.

¹³ Brasília voudra être différente à toutes les villes édifiées jusqu'au moment, et voudra le faire tout en suivant, point par point, les prémisses de l'architecture rationaliste : un tissu symétrique et homogène dans une géométrie rectiligne où les seuls bâtiments qui ressortent sont ceux du nommé axe monumentale. Tout à Brasília renvoie à l'idée anodine et dépersonnalisée de l'espace urbain décrit par la Charte d'Athènes. Rien sera laissé au hasard et le zonage séparera les différents quartiers de la ville, lesquels seront très proches de la conception des quartiers des villes d'Utopie de Thomas More. Sa conception incorporera tous les traits idéaux et partira de l'idée utopique et arrogante que l'ordonnement complet de l'espace urbain finira par ordonner les interactions sociales. Bien que, comme le souligne Choay : « Brasília, édifiée selon les règles les plus strictes de l'urbanisme progressiste, est le grandiose manifeste d'une certaine avant-garde, mais en aucune façon la réponse à des problèmes sociaux et économiques ». CHOAY, Françoise: *Utopies et réalités*, Paris: Seuil, 1965, p. 75.

En fait, comme ville symbole du Mouvement Moderne suit tous et chacun des préceptes d'ordre de la ville fonctionnaliste. Son homogénéité ne se limite pas au plan, comme pour Gibellina, mais elle s'étend aussi à la forme des habitations, blocs de ciment droits et perpendiculaires absolument identiques. Cette homogénéité est vue par l'architecte comme une forme d'innovation dans la construction des villes. De ses propres paroles : « il est nécessaire de conférer à l'architecture de Brasília une forme d'expression disciplinaire qui soit en harmonie avec les charpentes en béton armé. En plus, à Brasília, nous ne voulons pas copier, mais réaliser une architecture moderne totalement créative, en utilisant les réussites de l'art de la construction les plus récentes. Nous ne devons jamais tomber dans le style banal qui a été en vogue jusqu'à présent. »

Néanmoins, toutes les tentatives de créer une ville complètement ordonnée Brasília a grandi, contrairement à ce que voulait son architecte et ses concepteurs, de façon aléatoire et a produit toute une série de quartier de bidonvilles, très loin de l'asepsie régulière des premiers quartiers de la ville et de ses rêves d'ordre. Comme le souhaitait Wolf Schneider, elle a été l'exemple parfait pour constater qu'une ville sans un peu de désordre devient insupportable. Mais Brasília n'héberge pas seulement un peu de désordre. En fait, parallèlement à la ville imaginée et construite selon la rédaction d'un plan et de structures, a surgi une ville non planifiée, qui héberge plus de la moitié des habitants du district fédéral. Pour plus d'informations sur la construction et la forme de la ville, lire : SCHNEIDER, Wolf: *De Babilonia a Brasilia, las ciudades y sus hombres*, Barcelona: Noguer, 1961 i HALL, Peter: *Ciudades del manyana, historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona: Serbal, 1996.



Carte général de Gibellina

Les zones résidentielles à Gibellina Nuova prennent forme à travers une structure de maison en *schiera*. Typologie urbanistique qui propose la construction de maisons individuelles, adossées entre elles, et qui ne sont pas forcément identiques, ni en taille ni en style. Mais à Gibellina, on a établi une distance de sécurité entre elles de 10 centimètres, mesure obligatoire pour être situées en zone sismique et qui garantit, à un pourcentage plus élevé, moins de dommages en cascades dans le cas où un autre tremblement de terre se produisait dans la vallée.

Bien que les maisons ne soient pas identiques au niveau du dessin, étant donné que chaque famille a décidé le plan, la structure interne de sa maison et le design de la façade, c'est le gouvernement central qui a divisé la ville en lots égaux de 225 mètres carrés. En 1970, alors que le plan était déjà décidé, on a commencé la

distribution des 2000 lots qui ont fini dans les mains de ceux qui pouvaient démontrer qu'ils faisaient partie des habitants de l'ancienne ville grâce un système de tirage au sort¹⁴. Chaque unité familiale avait le droit à un seul lot aux dimensions préétablies, à un endroit de la ville décidé de façon aléatoire, même s'il était possible de regrouper les habitants, s'il le souhaitaient, dans une même rue. Pour correspondre aux normes de regroupement il fallait inclure dans le tirage au sort le nom du membre principal d'une des familles. Ce dernier obtenait l'emplacement et le reste des familles était automatiquement situé à côté de l'endroit qui avait été attribué à la personne par tirage au sort. De cette façon, beaucoup de ceux qui auparavant vivaient dans la même rue dans la vieille ville, ou dans les baraquements provisoires, demeuraient voisins dans la ville nouvelle. Une fois en possession du lot et le projet de la maison conçu, l'état offrait 80% du coût de la reconstruction¹⁵. Ces maisons, de trois étages maximum (en comptant le rez-de-chaussée et deux étages au-dessus) disposent de deux entrées donnant sur deux rues différentes. L'entrée principale, qui donne sur la rue piétonne (de neuf mètres de large) et l'entrée des véhicules qui donne sur une rue large réservée à la circulation (de quatorze mètres de large sur lesquels les trottoirs mesurent en général deux mètres de large), normalement unidirectionnelle et avec des places de stationnement des deux côtés. La maison est séparée de cette rue par un grand jardin privé

¹⁴ À Gibellina il y avait assez d'espace pour beaucoup plus de lots que les 2000 qui ont été mis à disposition à ce moment-là. Le reste des lots étaient en attente de la supposée croissance de la ville grâce aux travaux de reconstruction et qui serait vendu plus tard, pour les gens qui voudraient venir y vivre.

¹⁵ Personne à Gibellina n'a été en mesure de m'informer clairement sur ce point des subventions. Certains assuraient que les subventions étaient en rapport au nombre de personnes dont était composée la famille et avec les revenus, tandis que d'autres assuraient qu'on a donné 80% à tous les projets. La différence entre certaines maisons d'assez grande qualité a fait douter sur cette sorte de subvention même si c'est ce que les gens me disaient. D'autre part, bien que la plupart des habitants de Gibellina Nuova assurent que les lots ont été distribués de façon aléatoire, on m'a aussi plus ou moins objecté que tout le monde n'était pas au courant du moment adéquat pour faire partie des normes de regroupement ou que le caractère aléatoire de la répartition était réservé à ceux qui se seraient pas amis du maire ou qui n'auraient pas un poste important au sein de la municipalité à ce moment-là.

(d'environ sept mètres de large) qui représente l'espace de transit entre la rue et l'intérieur de la maison. La rue piétonne est aménagée comme un espace vert, avec tout le long une grande quantité de jardinières centrales, dans lesquelles il y a, dans la plupart des cas, des arbres.



Schème des maisons

Cette structure constitue une série de pâtés de maisons symétriques, homogènes et égaux qui tracent une relation spécialisée et zonée de la maison avec l'espace public. En effet, chaque maison donne d'un côté sur un espace public piéton pensé pour les courts trajets quotidiens effectués sans véhicules et pour les conversations estivales sous les arbres, et d'un autre côté sur un espace public de circulation routière pensé pour les trajets qui nécessitent la voiture pour être effectués. L'homogénéité des pâtés de maisons n'est brisée que par l'insertion de tout un système de places, qui ouvre des vides et qui façonne le tissu urbain de façon encore plus ouverte. Et je dis plus ouverte parce que l'ampleur des larges rues droites, la séparation entre maison et maison et entre la maison et l'espace public et la hauteur réduite de ces dernières produisent une grande horizontalité de très amples perspectives sur lesquelles les passant jouissent d'un grand angle de vue.



Une maison de Gibellina



Une rue piétonnière de Gibellina

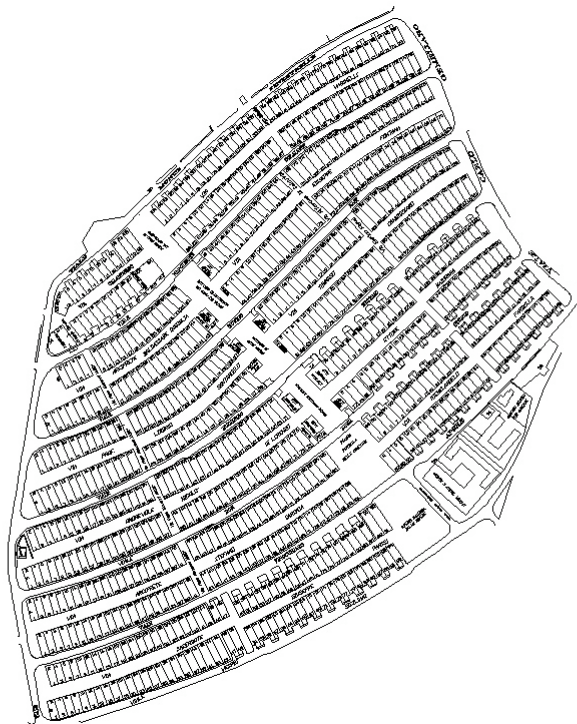


Une rue de véhicules de Gibellina



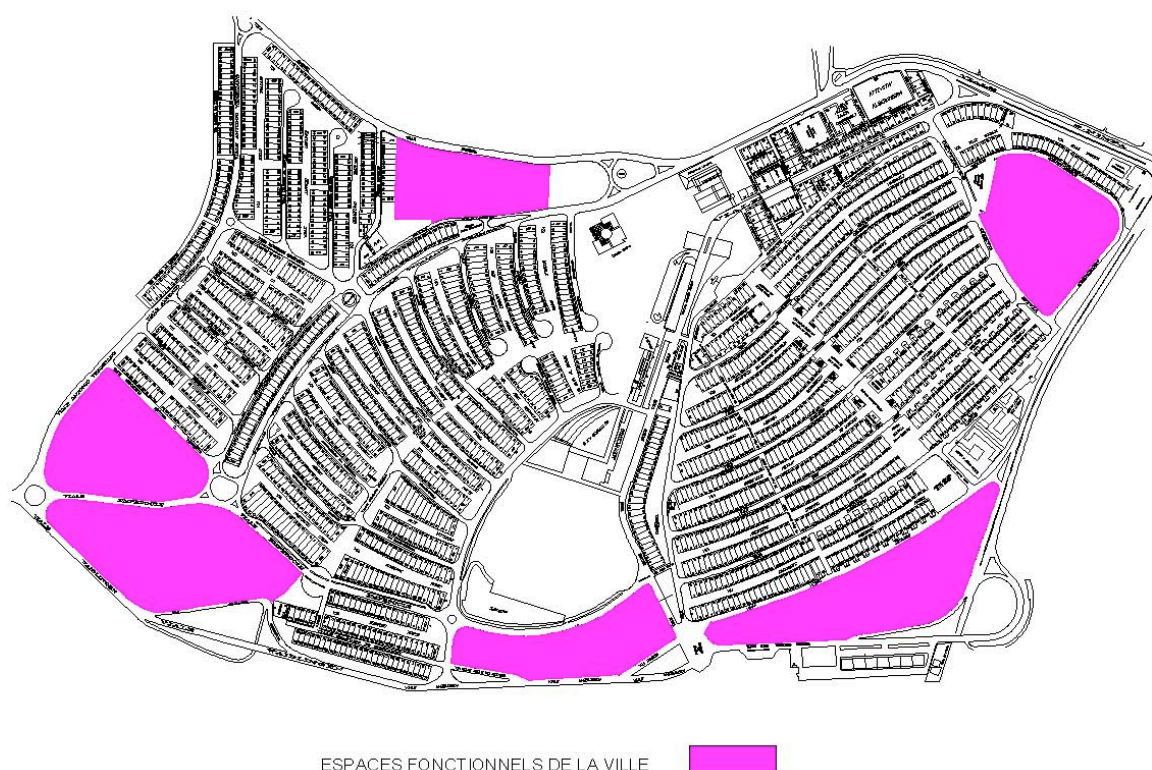
Jardins privés de Gibellina

Gibellina Nuova présente donc une géométrie uniformisante, basée sur une systématisation en série qui s'autocopie au niveau du tissu urbain et des typologies résidentielles. Ce choix d'une image centrée sur la cohésion visuelle et expressive maximum –assurait Fabri, le concepteur du plan- s'est imposé comme une exigence vitale, nécessaire suite à la fragmentation et la destruction du tremblement de terre.



Plan d'un quartier de Gibellina Nuova

Dans cette conception de structure continue et homogène de maisons, les écoles, les centres sportifs, les musées et les centres de santé et culturels comme le CRESM, sont situés aux extrémités de la ville. Ces bâtiments publics n'ont pas été conçus sous le signe de la monumentalité –comme ceux du centre ville- mais de manière plus fonctionnelle et avec une tentative explicite –grâce à de grands espaces verts- de ne pas rompre de façon radicale avec le paysage et la campagne qui les entoure. On met ainsi en avant, à petite échelle, le zoning typique des villes du Mouvement Moderne, dont il s'inspire et on met en pratique la devise « un endroit pour chaque chose et chaque chose à sa place ». Le plan de Gibellina montre les régularités et la rationalité que le Mouvement Moderne demandait pour la constitution de villes plus propres, plus ordonnées et avec une capacité à organiser de façon bien précise les comportements des citadins.



Plan fonctionnel

Ces caractéristiques, éloignent la ville nouvelles des éléments qui caractérisaient l'ancien centre : des rues étroites, pas toujours droites, en pente et inégales, des maisons adossées sans jardin et dont l'urbanisme était basé sur une relation directe avec la rue et la campagne alentours.



Carte de Gibellina Vecchia

Nous passons d'une structure polycentrique, de forces centripètes qui conduisent à un centre physique, social et symbolique de l'ancienne ville, configurée par la place de l'église, à une structure très ouverte, qui semble achevée par une sorte de forces centrifuges qui ne centrent pas leur attention sur un espace déterminé mais sur de nombreux points dispersés et éloignés les uns des autres dans tout le

tissu urbain. La nouvelle Gibellina est donc beaucoup plus fermée et beaucoup moins mystiquement centripète que l'ancienne ville féodale¹⁶.



Rue de Gibellina Vecchia

Le tracé homogène et l'horizontalité de Gibellina Nuova exprime de façon paradigmatique les idéaux républicains de démocratie, d'égalité et de liberté revendiqués par la rue en tant qu'espace pour la négociation et la sacralisent en tant que symbole de dialogue. Ce qui est sacré ne provient pas seulement d'un point déterminé et central mais se trouve dispersé dans tout un tracé urbain. « Pas plus une seule zone de services avec la Mairie, l'église, le marché, mais une structure discontinue et puntiforme; pas plus une seule grande place, mais beaucoup de places, chacune diverse à l'autre ; pas plus un seule

¹⁶ Sansot écrivait dans *Poétique de la ville* sur les changements dans les formes de la sacralité urbaine et parlait de la ville médiévale comme d'une ville inquiète pour un au-delà plus élevé, qui tentait une communion avec Dieu et qui donc: « Les rues tassées, privées de soleil, écrasées les unes contre les autres, ce n'est pas seulement parce qu'on ignore l'hygiène, parce qu'il fait bon se blottir, maison contre maison, ou encore parce que la ville ainsi concentrée sera plus facilement défendue. C'est plutôt parce que la ville représente l'inessentiel, que les perspectives larges, les boulevards, les parcs et les places publiques supposeraient une vision latérale dont on ne se préoccupe pas, lorsque l'on vise verticalement le ciel ». SANSOT, Pierre : *La poétique de la ville*, Paris: éditions Klincksieck, 1973

grande jardin, mais un système continu d'espaces verts et des jardins privés ».¹⁷

Malgré la prédominance d'une structure centrifuge, dépourvue de centre physique, social et symbolique bien marqué, il existe cependant à Gibellina ce que Laura Thermes a proposé d'appeler – lors du *laboratori del Belice '80 – le centre historique de Gibellina*. Ce centre serait configuré par l'axe central et longitudinal (orienté est-ouest) d'où partent les deux ailes du papillon (orientées nord-sud). Sa superficie qui occupe moins d'un quart de la superficie totale, divise la ville en deux blocs non symétriques mais de structure identique et apparaît comme la zone monumentale où on peut trouver les bâtiments les plus emblématiques de Gibellina Nuova ainsi que ses espaces publics les plus « livrés à l'art ». Cette zone est délimitée au nord par la rue *Vitaliano Brancati*, au nord-ouest par la zone d'espaces verts sur laquelle a été construite *la Chiesa Madre* de Quaroni, au sud-ouest par la rue *Federico de Roberto*, au sud par la rue *Empedocle* qui longe le lac et à l'est par la rue de *l'Indipendenza Siciliana* jusqu'à ce qu'on arrive de nouveau au nord en longeant les jardins du *Palazzo di Lorenzo* et en laissant à droite le *Sistema delle piazze*.

À l'épicentre de cet axe longitudinal, nous trouvons la *piazza del 15 Gennaio*, un des espaces publics les plus grands de la ville, où se trouve la Mairie construite par Samona et Gregotti, et un des ensemble artistiques les plus importants de la ville. En sortant de la place direction nord, laissant le bâtiment de la mairie sur notre droite et montant la rue du Belice, on trouve un autre des éléments clés de l'urbanisme du centre ville, avec des compositions de bâtiments publics (le bâtiment des Carabinieri entre autres) et de maisons communales (maisons des services sociaux destinée aux gens sans

¹⁷ THERMES, Laura: "Gibellina: un centro storico per la città nuova" en LA MONICA, Giuseppe et alii : *Gibellina, ideologia e utopia*, Gibellina: MAG, 1981.

ressources) construites par Nicolin et Ungers qui donnent sur l'espace Beuys, couronné par le théâtre inachevé de Consagra¹⁸.



Plan monumental

L'axe longitudinal est délimité à ses extrêmes par deux grands espaces verts où est située, au nord et au point le plus élevé de la ville, la *Chiesa Madre* (1) et au sud, à côté du lac, la *Chiesa de Sant Giuseppe*, aucune des deux en fonctionnement. Le plus important degré de monumentalité se trouve dans la zone nord de l'axe. C'est là que sont concentrés les grands bâtiments et les constructions publiques les plus importants comme le *Palazzo di Lorenzo* (2), le *Sistema delle piazze* (8), le *Meeting* (9), le théâtre de Consagra (3), *l'espazio Beuys* (4), le musée civique (10), *la casa del Farmacista* (12)

¹⁸ Dans cette zone, était prévu un centre commercial projeté par Gregotti, Pirrone et Samonà qui n'a jamais vu le jour et qui a laissé Gibellina sans un des espaces les plus emblématiques de la ville méditerranéenne comme le marché.

et le *case Pirrelo* (11) (les deux seules maisons qui ne suivent pas la structure a schiera et qui ont été pensées, comme les bâtiments publics, en tant qu'œuvres d'art.), avec la sculpture *Tensione* de Salvatore (17). À côté de la *Torre Civica* (7), les scénographies de Consagra (6), la sculpture *Sole* de Pomodoro (8) et les murs de Laura Arcadi dans la Mairie de Samona (5) – ils appartiennent tous à l'ensemble monumental de la *piazza du 15 Gennaio* – les sculptures *Aratro* de Pomodoro (13) et *Scultura* de Melotti (14) et les murs de Marco Nereo Rotelli et Bruno Ceccobelli.

Dans la zone sud, par contre, il n'y a que le *Giardino segreto II* de Francesco Venezia (16), *Contrapunto* de Melotti (15), la *Doppia Spirale* de Schiavocampo (18), *Scultura* de Staccioli (20) et le *Tempio del Sole* de Di Cesare (19).

Dans toute cette épine centrale, remplie de grands monuments et d'espaces publics de qualité¹⁹ il n'y a aucun espace se présentant comme centre d'union pour la convergence de différentes rues sur lui. Au niveau théorique, la place *15 Gennaio* pour sa situation, pour se constituer comme un centre institutionnel et pour devenir un espace idéal de développement des nouvelles idées démocratiques serait l'espace naturel de cette agrégation. Cependant, cette dernière apparaît comme un espace ouvert –et non pas fermée comme la plupart des places municipales des villes méditerranéenne et nous pourrions dire de toute l'Europe- qui ne donnent pas directement sur une rue. La place se dessine par un demi cercle de 3000 mètres carrés en marbre, tachée sur les côtés est et sud par le bâtiment de la mairie bordée au nord-ouest par la rue la plus large et la plus ample de toute la ville : la rue de Federico de Roberto. Elle n'est que l'exemple le plus monumental et de plus grandes dimensions de la façon dont sont pensés en général les espaces publics de la ville : de forme non connexe, avec des dimensions énormes et une structure ouverte.

¹⁹ Terme utilisé par les architectes de Gibellina Nuova pour faire référence aux places et aux rues monumentalisées de Gibellina comme par exemple Il Sisiteme delle Piazze.

Ainsi donc, l'urbanisme et les formes élémentaires de Gibellina Nuova se rapprochent énormément de celles de la ville symbole du mouvement moderne : Brasilia. Comme elle, Gibellina a été créée selon une logique totalement contraire aux formes traditionnelles d'organisation urbaine du sud de l'Italie. Tout comme Brasilia, Gibellina a un axe monumental et se structure à travers les points cardinaux. Avec elle, bien que toujours avec des intentions plus modestes, Gibellina a en commun les idées de mettre en marche un autre style d'architecture, d'organisation et de distribution des espaces, d'imposer un autre modèle de circulation et de transit et de créer une ville verte, ville parc, remplie de grandes zones d'espaces verts afin de soumettre aux règles d'hygiène les rues de la ville. Comme à Brasilia, à Gibellina les labyrinthes compliqués aux ruelles étroites typiques de la croissance organique des villes sont absents. Et comme elle, Gibellina Nuova met en scène de grands objets architectoniques qui valorisent, plus que tout autre chose, la visibilité et le gigantisme²⁰. Et c'est que, tout comme c'est arrivé à Brasilia et également à Chandigarh, dans le processus de création de Gibellina Nuova on est passé –comme l'écrit Hall- du style de travail de l'urbanisme à celui de l'architecture, ce qui a voulu dire « un changement en faveur de la préoccupation pour la forme visuelle, le symbolisme, l'imaginaire et l'esthétique²¹ ».

5.1.2 Premières promenades dans Gibellina Nuova : la sensation de vide

Un des aspects qui a tout de suite attiré mon attention lors de ces premiers jours a été le manque de passants dans la nouvelle ville. Marcher dans Gibellina paraissait être une pratique étrange. Les grandes dimensions de la ville et son homogénéité ne semblaient pas

²⁰ À part les livres de Hall et de Schneider, pour une première approche à une ethnographie de Brasilia, lire : BANDEIRA, Lourdes; BRASILMAR, Nunes: "Brasilia: l'urbanité dans une ville nouvelle" a *Espaces et sociétés*, n°: 119, *Les villes nouvelles, 30 ans après*, 1978.

²¹ HALL, Peter: *Ciudades del mañana, historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona: Serbal, 1996, p. 224.

inviter à la promenade et les gibellinois prenaient la voiture pour effectuer les trajets quotidiens, même les plus courts. Ce qui faisait que les rues et les places de Gibellina étaient, de manière pratiquement constante, vides. Le spectacle de la quotidienneté dont parlait Lefebvre en faisant référence à la rue en tant que microcosme de la vie moderne où tout change sans cesse et se répète toujours, semblait ne pas exister à Gibellina Nuova²². La négation de l'espace urbain poursuivie par le modèle de cité-jardin ainsi que celui de la monumentalisation et de l'architecturisation de l'espace public semblait avoir atteint ses objectifs, réussissant finalement à expulser les pratiques de son centre.

En effet, la création d'un espace public aussi épars, dépourvu de centre commercial ou de marché dans lesquels regrouper une série de services de base avait rendu les destinations matinales des femmes (celles qui se déplaçaient à l'intérieur de la ville à ces heures-là) trop éloignées les unes des autres. Maria prenait la voiture tous les matins pour aller acheter le pain (à deux rues de chez elle), se rendre au supermarché (dans un autre quartier) et faire un tour au marché, au lac artificiel, le lundi. Et comme Maria, il en était de même pour les autres femmes. La rue ne servait qu'à descendre chercher des œufs, du poisson ou des fruits en bas de la maison lorsque le vendeur ambulant du jour passait faire sa tournée matinale. Tout le monde à Gibellina Nuova avait une voiture et vivait la ville par son véhicule. En fait, Maria était très embêtée pour moi les premiers jours. À chaque fois qu'elle arrivait à la maison, elle me demandait si j'étais très fatiguée et était affolée d'entendre mon parcours. Elle avait essayé de me procurer un vélo mais ne l'a jamais trouvé.

En dehors de ce manque de présence humaine, j'ai vite compris que le vide était, en plus d'un facteur d'ambiance, la sensation d'une ambiance par excellence dans les rues de Gibellina. J'avais travaillé sur

²² LEFEBVRE, Henri: *Critique de la vie quotidienne*, tome II, Paris : L'Arche éditeur, 1961, p. 130.

l'idée d'ambiance au CRESSON. Comme disait Chelkoff, cette dernière permettait d'ouvrir un mode d'énonciation bien différent de celui ouvert par la notion d'espace. L'ambiance interrogeait la réalité sensible : « Au-delà ou en deçà de la disposition d'objets dans un espace métrique (...) elle interroge les fondements sensitifs, physiques, de l'expérience de ce que l'on a pour habitude de nommer des espaces ».²³ Avec elle débute une relation sensible avec le monde et son défi réside dans la capacité à s'ouvrir à l'intersensorialité, s'échappant de la suprématie de la culture visuelle, caractéristique de l'architecture et plus généralement de la science moderne. L'ambiance n'est pas une chose qui est donnée, c'est une chose qui est configurée. C'est plutôt –selon Amphoux²⁴– « une mise en forme » qui a besoin de temps et de personnes qui passent par elle pour se configurer. En utilisant le facsimilé de Musil²⁵, nous pourrions dire que le fait de prendre en compte l'ambiance supposerait passer de l'analyse d'un espace sans qualités à un autre espace avec des qualités. Dans la bouche de Thibaud « si le lieu convoque une architecture et ressortit à un agencement du cadre bâti, c'est par son ambiance qu'il trouve sa cohérence interne et son expression première (...) mais l'expérience que l'on a d'un lieu par son ambiance est éminemment dynamique (...) l'ambiance, pourrait-on dire, comme la rythmique du lieu²⁶ ». Les ambiances se configurent donc à travers un conglomérat de données physiques et morphologiques, de sensations et d'appropriations subjectives²⁷.

²³ CHELKOFF, Grégoire : « Percevoir et concevoir l'architecture : l'hypothèse des formants » in AMPHOUX, Pascal et alii : *Ambiances en débats*, Grenoble : A la croisée, 2004, page 57.

²⁴ AMPHOUX, Pascal : « pour une recherche impliquée » in AMPHOUX, Pascal et alii : 2004, page 104.

²⁵ MUSIL, Robert : *El hombre sin atributos*, Barcelona: Seix Barral, 2004.

²⁶ THIBAUD, Jean-Paul : « une approche pragmatique des ambiances urbaines » in AMPHOUX, Pascal et alii : 2004, p. 147.

²⁷ Dans les cours sur les ambiances de M. Augoyard, nous avons déconstruit le concept pour voir de quoi il était composé. Pour pouvoir faire une description d'ambiance, il fallait prendre en compte l'espace construit (les matériaux, les dimensions, les textures, l'ornementation etc.) l'espace

Lors de ce premier moment, de nombreuses données me manquaient encore pour pouvoir faire une bonne description des ambiances de la ville, mais ce qui était sûr c'était la sensation que je ressentais intérieurement. Cette sensation se conformait à toute une autre série de vides qui allaient créer dans mon imagination l'idée de Gibellina comme une sorte de ville fantôme. Sa conception de cité-jardin avait marqué de façon intense sa discontinuité. Des jardins séparant les espaces apparaissaient de tous les côtés- la plupart du temps très peu soigné- alors que –comme la réflexion de Sansot dans la *Poétique de la ville*²⁸- ça aurait certainement été mieux qu'ils restent ensemble.



Espaces verts

Au fur et à mesure de mes promenades, je me rendais compte de la grande majorité de maisons vides ou inachevées qu'il y avait dans la ville. Beaucoup des chantiers inachevés avaient l'air d'avoir été commencé depuis très longtemps et la plupart d'entre eux semblaient déjà abandonnés. Il en était de même pour les grands bâtiments publics. Le gouvernement avait fait construire une grande quantité de bâtiments afin de lancer toute une série d'activités (beaucoup d'entre elles en rapport avec l'art et les ateliers d'artisanat) qui n'avaient jamais été mises en fonctionnement. Seulement quelques-uns avaient

physique (la luminosité, la température, la sonorité, les odeurs, etc.) l'espace pratiqué (les habitudes des passants) et les discours sur l'espace (la mémoire, la sensation d'ambiance etc.)

²⁸ Pierre Sansot rappelait qu'à partir du moment où l'urbaniste projette des espaces verts à l'intérieur des villes, il faudrait obligatoirement se demander s'il ne séparait pas des choses qui devraient rester unies. SANSOT, Pierre: 1973, p. 261.

une utilité pratique et leurs dimensions dépassaient de beaucoup le nombre de travailleurs et d'usagers qui s'en approchaient chaque jour.



Une maison sans finir de construire



Une place de Gibellina



Une maison en construction



Une maison abandonnée

Gibellina était une ville en construction, mais loin de ressembler à une ville nouvelle et à inaugurer, elle donnait plus l'image d'une ville abandonnée et en décadence. Ce vide s'ajoutait à un vide structurel du tissu urbain qui privilégiait les véhicules au détriment des piétons.



Des rues à véhicules

L'autre vide était dû aux monuments et se formait par une grande quantité d'espaces publics architecturés présents dans la nouvelle ville. Monumentaliser a toujours signifié hiérarchiser et séparer les espaces par l'introduction d'objets exceptionnels à l'intérieur du tissu urbain. Exceptionnels dans le sens que lui donne François Loyer « par sa taille, par l'argent dépensé et par la signification donnée (...) Il se construit toujours par antithèse, c'est le non-habituel²⁹ ». Avec le monument, on introduit un élément qui va au-delà de la vie quotidienne, qui est ce qu'on pourrait qualifier –selon les mots de Montoya³⁰- de « ce qui est radicalement autre » et qui a besoin d'une grande visibilité puisqu'il demande des observateurs et qui contient de façon inhérente l'existence du vide autour de lui. Un vide dans le sens où tout ce qui l'entoure est vide de valeur esthétique, culturelle et symbolique mais également urbanistique. Se promener sur la place de la mairie et encore plus dans le *Sistema delle piazze* désertique donnait tout leur sens aux mots que Delgado avait écrits dans un petit article appelé *Mémoire et lieu* dans lequel il affirmait que « tout monument implique un grand effort de la Polis pour vaincre l'urbs . Le monument veut imposer ce qui est logique sur ce qui est hétérologique. Il exprime la volonté de faire de chaque espace un territoire finit, définit, irrévocable. Il fétichise l'espace, il le sauve de l'action subversive du temps quotidien³¹ ». Un fétichisme dont parlait également Débray lorsqu'il faisait référence à ce qu'il appelait *monuments forme*³² -qu'il différenciait des *monuments trace* et des *monuments message*- et qui se caractérisaient par l'envie de donner, de plus en plus, aux villes un caractère culturel et esthétique. Un fétichisme, finalement, qui avait

²⁹ LOYER, François.: "Les échelles de la monumentalisation" in Debray, Régis.: *L'abus du monumental?* Paris : Fayard, 1998, pp. 181-189.

³⁰ MONTOYA, Jairo: "Arte urbano, espacios terroríficos", *Sileno, Variaciones sobre arte y pensamiento*, n°: 13, 2001, pp. 118-130.

³¹ DELGADO, Manuel: *Memoria y lugar, el espacio público como crisis del significado*, Valencia: Ediciones generales de la construcción, 2001, p. 17.

³² DÉBRAY, Régis.: "le monumental ou la transmission comme tragédie" in Debray, Régis.: *L'abus du monumental?* Paris : Fayard, 1998, pp. 11-30

été mené à bien à Gibellina Nuova de façon intense avec la conception de l'espace public comme itinéraire du plus grand musée d'art contemporain en plein air de la Méditerranée.

Les monuments et les œuvres d'art qui font partie de la collection du musée semblaient former une autre sorte de vide, cette fois-ci beaucoup plus lié à des questions symboliques, liées à l'oubli des mémoires des habitants et au caractère scénographique de la plupart des œuvres d'art. Les œuvres d'art de Gibellina étaient toutes autoréférentielles. Elles n'étaient pas en rapport avec le lieu pour des raisons historiques ou symboliques de la vie quotidienne et beaucoup des habitants de la ville les décrivent à travers un sentiment d'étrangeté mélangé, parfois, à un sentiment de rejet.

C'était une esthétique proche de *l'esthétique du bricolage* dont parle Xibilléet qui est faite à partir de fragments décontextualisés qui regardent l'histoire comme un *jamaïs vu*³³. Une mémoire qui a une mauvaise mémoire et que Félix Duque définit comme art urbain Kitsch

Un art du bricolage qui imite dans ses fonctions celles de l'ordinateur : supprimer, couper, rechercher, coller différents styles et formes artistiques (...). Il ne donne pas d'espaces et n'irradie pas les lieux, il signale de possibles modes de vie. Ceux qui le contemplent sont dispensés de penser ou de retenir les circonstances. L'apparence iconique du monument occulte le sens de son référent, la projection idéale du passé vers le futur qui empêche de penser l'histoire. C'est ça qui est Kitsch.³⁴

Et Gibellina s'ajustait à la perfection à cette idée d'art urbain kitsch. Ses bâtiments et ses sculptures manquaient de souvenirs, ils ne ressemblaient à rien de connu et reniaient brusquement ce que les gens de Gibellina appelaient « la tradition locale ». L'idée de Gibellina s'éloignait des circonstances concrètes de précarité de la région et ses jeux rhétoriques et de références, plutôt que de replacer de vieilles connaissances de l'observateur dans de nouveaux endroits (comme le

³³ XIBILLÉ, Jaime: *La situación posmoderna del arte urbano. Arte, memoria y simbolismo: del ornamento al monumento*, Medellín: Universidad de Medellín, 1995.

³⁴ DUQUE, Felix: *Arte público y espacio político*, Madrid: Akal, 2001, pp. 123-126.

jeu intertextuel était supposé fonctionner) introduisaient, de façon violente, des éléments totalement étranges et que la population pouvait difficilement s'approprier.

Les scénographies de Gibellina Nuova, en pierre et avec d'autres éléments de l'ancienne ville n'intégraient pas l'ancien dans le moderne, elles se configuraient plutôt comme un des éléments les plus postmodernes de la nouvelle ville. Elles fonctionnaient simplement comme ce qu'elles étaient : des façades. Des éléments visuels. Des masques présentés comme la clé d'une supposée mémoire récupérée à base d'expériences esthétiques et qui ne faisaient qu'accomplir une sorte d'opération Potemkin dans une tentative de cacher les failles du projet de conception³⁵.

Gibellina Nuova, en tant que parc thématique de l'art, où tous les signes culturels pouvaient être emmagasinés, programmés et mis en scène de façon spectaculaire. Apparemment, tout semblait indiquer que la banalité était une catégorie de pratique trop ordinaire pour être menée à bien dans ces grands espaces si structurés, pensés et esthétiques. Gibellina Nuova ne voulait pas d'usagers normaux, elle réclamait des spectateurs. Des personnages qui toutefois n'en finissaient pas d'arriver. Des sculptures, des peintures, des scénographies et des bâtiments demeuraient silencieuses, sans public pour les contempler. Une ville spectacle sans spectateurs. Seules quelques enfants, jouant au football après l'école sur le *Sistema delle piazze*, interrompaient parfois le silence, et rappelaient au spectateur que derrière le décor il y avait une quotidienneté éloignée de l'art contemporain et de la culture que les politiques urbaines essayaient de faire siennes.

³⁵ Le concept de *ville Potemkin* prend le nom du gouverneur de la province de Crimée lors du règne de l'impératrice Catherine la Grande. Ce dernier, amant préféré de Catherine, faisait construire des châssis et des façades peintes tout le long du chemin de la visite de Catherine la Grande dans la région afin de lui présenter des villages idylliques (qu'il lui montrait toujours de loin) et qui cachaient la réelle situation catastrophique de la région. Une fois la visite passée, les scénographies étaient démontées.



Spazio Beuys et le Meeting



Contrapunto



La Città di Tebes et la Torre Civica

En fait, il y a un autre aspect supplémentaire qui éloignait les habitants de leur ville, il y a toute une série d'éléments structuraux que le projet de Corrao avait superposés petit à petit à la morphologie de ville-jardin de l'ISES. Ce dernier concevait la ville comme un artefact optique et élaborait tout un suivi de points magiques d'où l'on pouvait observer cette vision enchantée de la ville dont parlait le projet. Pour y parvenir, les grands bâtiments publics, les sculptures et les espaces monumentalisés introduisaient dans le tissu urbain toute une série de fenêtres et d'escaliers d'où observer cette Gibellina, belle,

imaginée et racontée par les artistes et les architectes : la vision que l'on devait obtenir était très liée à celle des parcs thématiques ; paradis du réenchantement du monde –inversant le concept de Weber– où tout a l'air d'être pensé et construit pour le plaisir du pratiquant. Beaucoup d'œuvres d'art, comme le *Palazzo di Lorenzo* ou les *Giardini Secreti I et II de Venezia*, sont nés dans ce but explicite de dispositif optique, point à partir duquel on observait la ville : métaphore absolue de Gibellina Nuova. D'autres, comme le *Sisteme delle Piazze* ou les extérieurs du bâtiment de la Mairie se façonnaient par toute une série d'escaliers qui ne menaient nulle part et qui avaient comme unique fonction d'élever l'observateur afin de l'aider à voir la ville de cette position démiurgique dont parlait De Certeau installé à l'étage le plus haut de l'Empire State³⁶. Le résultat formel de la ville se configurait ainsi grâce à toute une série de miradors qui permettaient la vision de l'esthète ou du théorique, mais pas celle du pratiquant ni de l'habitant de la ville, perdu dans un amalgame sensoriel complexe, où la visualité n'acquiert pas toujours la prédominance que l'architecture lui confère.



Sisteme delle Piazze



Palazzo di Lorenzo

³⁶ DE CERTEAU, Michel : 1990



Giardino Secreto II



Spazio Beuys

J'arrivais à Gibellina après avoir lu *Pas à pas* de Jean-François Augoyard (qui finirait par devenir, avec le temps, un de mes directeurs de thèse) enivrée par sa critique sur l'imposition visuelle en architecture mais aussi dans la plupart des sciences sociales et disposée à accepter son invitation à vagabonder : « *Pas à pas* c'est une invitation au vagabondage. Inciter à sauter les pas, à penser la vie quotidienne selon la logique qui lui est propre, à s'installer d'emblée dans l'insignifiant, le pluriel, le parcellaire ».³⁷ Dans son texte, Augoyard réclamait un plus grand intérêt du scientifique pour les pratiques quotidiennes et ordinaires et entamait toute une série d'analyses qui devraient donner davantage d'importance aux autres sens que l'architecture avait oubliés dès les débuts de la Renaissance. Mon intention était de me perdre au milieu de ce magma quotidien.

Gibellina Nuova me semblait un bon espace pour réfléchir à cette prééminence étant donné que tout en elle renvoyait à la visualité et niait tout autre série de sensations typiques auxquelles était habitué le passant des villages méditerranéens. La conception de la cité-jardin, avec une séparation aussi absolue entre la maison et l'espace public – grâce au jardin- avait produit une sorte de vide de toute une série

³⁷ AUGOYARD, Jean-François: *Pas à pas, essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 9.

d'odeurs et de sons très typiques d'une grande partie de la Sicile. Les balcons et les fenêtres des maisons étaient trop éloignés des rues pour que les irrptions sonores ou parfumées soient aussi fréquentes que dans la vieille ville. Une des rares odeurs que l'on pouvait sentir, et seulement au printemps, était celle des fleurs. Le promeneur n'était jamais enivré par l'arome caractéristique du pain, que les italiens font de tant de manières différentes et avec tellement d'ingrédients différents. Les odeurs d'aubergines, d'anchois, de fromages, de peperoncino, de thym ou de pâtes cuisinées de milles manières différentes qui remplissaient l'intérieur des maisons, se disséminaient dans les jardins privés avant même de pouvoir arriver dans les rues. Le fait que les petits établissements soient au rez-de-chaussée des maisons n'aidait pas non plus car il fallait abandonner l'espace public et s'introduire dans le long jardin de la maison pour entrer dans la moindre boutique.

Cette séparation entre maison et rue faisait également que les cris et les conversations intérieures n'arrivaient pas jusqu'aux rues de la ville. Le silence à Gibellina n'était rompu, la plupart du temps, que par le bruit des moteurs et des clacksons des voitures et par les aboiements des chiens qui vivaient dans beaucoup de maisons. C'était les seuls qui semblaient revendiquer le bruit. En fait à Gibellina, il n'existe pas ce qu'Augoyard et Torgue avait décrit comme *l'effet bourdon* caractéristique des centres ville et des zones où le transit est saturé³⁸. À Gibellina on ne pouvait pas sentir cet « ensemble sonore d'une strate constante, de hauteur stable et sans variation notoire d'identité » produit par la circulation. Son espace sonore rappelait beaucoup plus celui des zones rurales éloignées des grandes agglomérations de véhicules des grands pôles industriels et urbains et dans lequel se développaient la plupart du temps de claires

³⁸ AUGOYARD, Jean-François; TORGUE, Henry: *À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, Marseille : Editions Parenthèses, 1995.

émergences sonores qui s'imposaient nettement sur d'autres pendant quelques instants: les poules qui chantaient lorsqu'on les laissait sortir de leur poulailler et voir la lumière du soleil, les chiens aboyant, les clochettes des agneaux, la musique qui sortait tous les matins des haut-parleur de l'église, les cris des vendeurs ambulants, le son d'une porte qui se referme, le passage d'un véhicule (isolé) et quelques conversations entrecoupées.

D'un autre côté, la nouvelle structure urbaine avait enlevé de l'importance à deux des espaces les plus essentiels de la vie féminine de l'île, seuils entre l'espace public et l'espace privé de relations intenses entre voisins, comme l'étaient les balcons et les pas de porte. C'était beaucoup plus difficile maintenant, pour les femmes, de discuter depuis des espaces qui étaient devenus morphologiquement trop séparés. Ainsi perdait-on, en partie, le ton caractéristique qui avait été conservé même dans des grandes villes comme Palerme ou Trapani et cela signifiait aussi la perte d'un des espaces urbains typiquement féminins.

D'autre part, les textures des bâtiments et des monuments, faits en grande majorité de ciment, d'aluminium, de fer, de marbre et de verre configuraient les espaces publics de manière froide. Le blanc du marbre mêlé au gris d'un ciment qui noircissait avec le temps et l'argenté de beaucoup de petites sculptures qui prenaient un ton jaune d'œuf, donnaient une tonalité très homogène à la ville que seul le vert des jardins parvenait à rompre. Cette tonalité presque monochromatique était brisée, les jours de soleil, par la grande quantité de ciel que l'on pouvait observer de tous les points du tissu urbain. Le bleu intense du ciel des jours clairs contrastait avec les gris et les verts et donnait une grande luminosité aux rues de Gibellina.

La ville comptait de très peu d'espaces abrités et de zones d'ombre, typiques des rues étroites et des places fermées, inexistantes à Gibellina Nuova. L'ampleur des rues et les grandes dimensions des places conjointement à une hauteur peu élevée des maisons

configuraient un espace de grands horizons et très ouvert qui faisait que les jours ensoleillés d'été les bâtiments resplendissaient de façon intense grâce à la lumière du soleil et les jours gris d'hiver, la ville se noircissait également de façon intense. Dans ce contexte, le vent caractéristique de tramontane rencontrait peu d'obstacles et le fort soleil de l'été arrivait sur la majorité des points de la ville.

Ainsi donc, je ressentais que les espaces publics pouvaient se définir –selon la catégorisation de Edward T. Hall³⁹– comme des espaces hautement *sociofuges*, qui bien plus que favoriser les interactions, les rejetait. À côté du fait que les espaces urbains procuraient peu d'émotions et de variations visuelles au-delà du centre monumental, les espaces semblaient apparaître vides de sensations physiques et ce qui donnait cette sensation comme les textures et les couleurs unies, plates et brillantes configuraient l'espace de façon plutôt peu appropriée à l'interaction. Plus tard, quelques uns des gibellinois eux-mêmes m'ont dit qu'ils ne se servaient pas des places comme espaces pour se réunir parce qu'ils les ressentaient comme des espaces dispersés, froids et trop grands. On pourrait dire qu'ils seraient plus proches des idées de rues et ruelles que Sitte imaginait pour sa ville idéale et qui partait de l'idée de base de l'architecte : « On se sent à l'aise si le regard ne peut se perdre à l'infini ».⁴⁰ La valeur esthétique que l'architecte viennois lui donnait aux espaces fermés et à l'irrégularité –comme l'assure Choay⁴¹– n'était pas présent à Gibellina et cela pourrait être lié aux sensations d'inadaptation aux espaces si grands et monotones.

Dans les immenses places, ils se sentaient petits et mal à l'aise. Et pas seulement à cause de la structure fixe donnée par de grandes architectures mais également à cause des caractéristiques de ce que

³⁹ HALL, Edward, T.: *La dimensión oculta*, México: SXXI, 1981, p. 134

⁴⁰ SITTE, Camillo : *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris : Seuil, 1996.

⁴¹ CHOAY, Françoise : 1965, pp. 43, 44.

Hall a appelé espaces à caractères semi-fixes ; et qui ici auraient dû être construit par le mobilier urbain. Ces éléments étaient pratiquement inexistantes et tandis qu'on dispersait dans la ville une grande quantité de sculptures, d'installations, de muraux et de scénographies, la quantité de bancs, de coins de rues pour discuter ou de fontaines, entre autre, était très basse.



Elittica i meridiana



Grande area 85



L'infinito della memoria

Les référents urbains caractéristiques de la vie dans la rue avaient rétréci ou avaient tellement changé que les gens avaient l'air

de ne plus s'y retrouver ou de ne pas vouloir se décider à les utiliser. Sans parler de la disparition complète des chapelles urbaines qui étaient (et qui sont encore) un élément si caractéristique des villes et des villages siciliens. Le tissu urbain de Gibellina n'accueillait aucun de ces espaces de religiosité populaire féminine si typique de l'île et qui rendait évident le simple fait de sortir dans la rue⁴². La sacralité avait changé –quand bien même elle ne l'aurait fait que pour les concepteurs- et au lieu de chapelles, les lieux sacrés étaient maintenant désignés par les œuvres d'art. Cusumano expliquait dans son livre *La strada maestra* quelques-unes des pratiques quotidiennes de Gibellina Vecchia, il parlait de l'importance de ces dernières pour la vie extérieure des femmes⁴³. Divers parcours se créaient grâce à elles à l'intérieur de la ville et elles se construisaient des points de rencontre essentiellement féminins où à côté des pratiques religieuses, elles développaient toute une autre série de pratiques de marquage de l'espace, d'interactions à renfort de voisinage et de formation d'espaces de sociabilité aussi importants pour elles que les barbiers ou les *circolos* pour les hommes. Preuve que la sacralité qui s'était déplacée du monde religieux vers celui de la culture était également nomenclature du répertoire des rues de la ville. Là où avant il y avait des noms de saints, de vierges et de divers métiers artisanaux apparaissaient maintenant des noms d'artistes, d'écrivains et de membres du projet que l'on considérait comme « la haute culture ». C'est ainsi que les noms de Joseph Beuys, Renatto Guttuso ou Alberto

⁴² Ce fait m'est apparu évident la deuxième fois où je suis allée jusqu'au *Cretto du Burri* lors de mon deuxième séjour. Cette fois-ci j'étais accompagnée par Fabrizio, un garçon de 24 ans avec qui je passais une bonne partie de mon temps à Gibellina et que je suis arrivée à considérer bien plus que comme un informateur, comme un ami. À ce moment-là, il n'avait pas de travail et avait décidé de m'aider. Il m'accompagnait sur les lieux importants, m'introduisait dans ses réseaux sociaux, me conseillait sur ce qui pourrait être intéressant et m'emmenait me promener le soir. Nous avions beaucoup de conversations car c'était un catholique croyant et très pratiquant qui ne comprenait pas la raison de ma non croyance en Dieu. Le jour où nous allions vers Gibellina Vecchia, il m'a expliqué que c'était typique de se signer chaque fois que l'on passait devant une des petites chapelles que l'on trouvait partout sur le chemin, les rues, les coudes de montagnes etc. De Gibellina Nuva jusqu'à Gibellina Vecchia il s'est signé au moins dix fois.

⁴³ CUSUMANO, Antonio: *La strada maestra, memoria di Gibellina*, Gibellina: MACG, 2003, p. 27

Burri, protagonistes directs de la reconstruction partageaient l'espace avec Luigi Pirandello, Goethe ou Michel-Ange. Seule, à côté de l'entrepôt qui faisait maintenant office d'église, une place prenait le nom de *Madonna delle Grazie*. Un nom qui était symboliquement indispensable car c'est un des espaces où les gibellinois ont passé douze ans de leur vie lorsqu'ils vivaient dans des baraquements.

Ainsi donc, durant mes premières longues promenades dans Gibellina, le vide s'est imposé à moi comme élément caractéristique de la ville. Vide humain, à cause de la négation de la rue à travers les pratiques quotidiennes des gibellinois, mais également à cause d'un haut taux d'émigration qui avait laissé beaucoup de maisons déshabitées et qui avait rendu les prévisions des calculs du projet initial trop optimistes. Au lieu de naître, la ville avait perdu de sa population. La tranche d'âge entre 20 et 40 ans semblait inexistante et le reste n'avait pas l'air d'utiliser les espaces publics pour autre chose que pour se déplacer en voiture, d'un point à l'autre de Gibellina. Vide structurel, étant donné la grande dispersion de l'espace urbain mais également à cause de la séparation des différents espaces (privés, semi-publics et publics) et de l'inclusion de nombreuses zones vertes. Vide monumental, qui était donné par la création de grands bâtiments et d'œuvres d'art sans aucune utilité concrète et dont l'espace avait littéralement été vidé afin de d'être occupé par les grands volumes des œuvres. Et vide sensoriel qui semblait montrer un espace nu, sans qualités.

Lors de mes promenades, je pensais à la perspective des ambiances qui assurait que nos catégories conceptuelles ne sont pas dissociables de notre activité sensorimotrice et comment cela pouvait être lié au fait que les gibellinois aient décidé ne pas utiliser les rues et les places de leur ville. Il était possible que ces derniers, après avoir vécu tant d'années dans les espaces étroits des cabanes et prenant en compte qu'à Gibellina Vecchia les espaces étaient également étroits, ils n'avaient pas réussi à s'adapter à ces immenses espaces publics qu'ils

avaient maintenant à leur portée. Mais cela pouvait avoir un rapport avec ce qu'Augoyard avait appelé la *mémoire d'ambiance*⁴⁴, partant de l'importance que les théoriciens comme Ricoeur ou Duvigner avaient donné à l'espace dans le processus de construction de la mémoire : « La mémoire c'est du lieu » insiste Ricoeur. Halbwachs, d'autre part, a également insisté sur l'importance, pour l'équilibre mental des personnes, que revêtent les objets matériels avec lesquels la quotidienneté et ce qui est habituel sont en rapport. Si on change de lieu de façon traumatisante –écrivait le théoricien de la mémoire sociale- on passe par une période d'incertitude avant de se réadapter « comme si nous avions laissé derrière nous notre personnalité toute entière: tant il est vrai que les images habituelles du monde extérieur sont inséparables de notre moi⁴⁵ ». Les référents urbanistiques étaient si différents qu'ils produisaient toute une série de nouveautés dans l'ambiance que les gibellinois ne recevaient pas comme propres. Je me demandais si le fait qu'il n'y n'ait pas de mémoire ambiante de ces espaces publics de la nouvelle ville était une des raisons pour lesquelles ils avaient décidé de ne pas les utiliser. L'asepsie artistique et le vide monumental leur feront-t-ils peut-être sentir ces espaces comme des zones inquiétantes, éloignées de toute sensorialité connue ? ⁴⁶

Gibellina m'inquiétait et me fascinait à la fois. Le décalage entre l'espace conçu et l'espace pratiqué était si évident que tout ce qui m'avait fait m'interroger sur les liens entre l'urbanisme et les pratiques durant l'étude de la gare de Castelló prenait maintenant d'autres dimensions. Ici, à Gibellina Nuova, la ville du triomphe de

⁴⁴ Avec *mémoire d'ambiance* Augoyard fait référence aux images que les gens se font d'espaces déterminés, à travers leurs aspects sensoriels, pratiques et construits. AUGOYARD, Jean-François : *La mémoire à l'œuvre dans les ambiances urbaines*, Actes du colloque sur Mémoires urbaines et présent des villes, Université Lumière-Lyon 2, décembre 2003.

⁴⁵ HALBWACHS, Maurice: *La mémoire collective*, Paris: Albin Michel, 1997

⁴⁶ Hall réfléchit sur l'inquiétude que provoque l'art contemporain et le met en relation avec le fait que c'est un art, qui contrairement à l'art esquimau par exemple complètement sensoriel, pêche d'une expressivité explicite HALL, Edward, T.: 1981, p. 113

l'architecture, on aurait dit que les architectes et les artistes avaient réussi le rêve de la ville tranquille et toujours ordonnée, qui n'est possible que grâce au manque de vie. Comme l'écrivait Montoya sur le parc de San Antonio à Medellin⁴⁷, les espaces de Gibellina « privilégiaient le vide et rappelaient ces places qui se sont converties en obsession dans les peintures de Chirico, appelées métaphysiques parce qu'elles montrent cet aspect inquiétant et parfois sinistre que revêtent certains espaces urbains, lorsque les humains les abandonnent et laissent place à l'ombre des bâtiments et des sculptures dans le silence et la désolation de la nuit réprimée ». Gibellina rappelait beaucoup ces perspectives hallucinées, vides et inquiétantes du peintre italien mais ce n'était pas toujours exactement ainsi et j'allais avoir la possibilité de le constater tout au long des séjours qui suivront.

⁴⁷ MONTOYA, Jairo: 2001, pp. 118-130.

5.2 Deuxième visite

Presque une année plus tard, en janvier 2006, je suis retournée à Gibellina. J'avais envie de retrouver cette ville qui m'avait tant marquée après la première visite. Le 11 janvier j'avais terminé les examens de DEA sur les « ambiances architecturales et urbaines » du CRESSON et dès le lendemain je me préparais à passer un mois à Gibellina pour commencer le travail de terrain du mémoire et de ce qui allait devenir la thèse⁴⁸. Les examens s'étaient terminés au bon moment. Le 15 janvier, on commémorait l'anniversaire du tremblement de terre et sur le site web de la ville, la date apparaissait comme un jour férié et s'annonçait comme une des plus grandes fêtes de Gibellina avec la Semaine Sainte ou la fête de Sant Rocco le 16 août. J'arrivais disposée à analyser l'utilisation de certains des espaces publics de la ville et j'avais pensé qu'un événement extraordinaire comme celui de la fête, pouvait m'aider à délimiter les espaces publics qui pouvaient être intéressants pour mon analyse d'appropriation et de pratiques quotidiennes.

Je m'étais imaginée une grande fête commémorative qui inonderait les rues de monde –tout au moins l'espace d'un jour- qui endimancherait la ville pour son anniversaire et qui emmènerait les gibellinois en procession jusqu'au *Cretto di Burri*. J'imaginai que la fête aurait lieu dans la rue et que par conséquent, pendant une période déterminée, on utiliserait de façon intensive certains espaces publics de la ville et qu'il se produirait une rupture avec la routine journalière. Les rues transformées en lieu de culte, où une

⁴⁸ Mon directeur de thèse espagnol savait que je voulais faire un séjour en France et m'avait conseillé d'aller au CRESSON, un laboratoire d'architecture qui introduisait dans ses analyses un regard ethnographique et accordait beaucoup d'importance à la sonorité des faits sociaux au moment de projeter un bâtiment ou un espace public. L'aspect sonore était devenu dans ses mains, et à partir des recherches des années 70 d'Augoyard, un matériel critique avec lequel la prédominance de la visualité était remise en question ainsi que des structures fixes que cette dernière imposait avec le regard. Finalement et grâce à l'argent d'un prix d'essai que j'avais gagné avec le mémoire sur la gare de Castelló, j'ai pu arriver au CRESSON. Mais là-bas, on m'a dit qu'il valait mieux que je fasse le DEA si je voulais commencer une thèse avec eux. Et c'est ce que j'ai fait.

scénographie faite pour l'occasion fait que les gens participent à la communion collective. La fête –pensais-je– changerait les coordonnées d'espaces et de temps et leur donnerait de nouvelles significations. Comme l'écrivait Honorio Velasco dans son livre déjà classique *Tiempo de fiesta*⁴⁹, les gens ont besoin d'occuper les espaces communs pour y matérialiser, sous la protection de leurs symboles, leur identité sociale. Cette utilisation pourrait me donner des indices sur quelques-uns des espaces de sociabilité les plus importants de la ville et la fête pourrait me donner l'opportunité de les vivre, au moins, de deux manières : à un moment hors du temps, ordinaire et dans sa quotidienneté des lendemains de fête. La fête donc, comme un moment transitoire qui, étant donné son caractère momentané, pouvait m'offrir une grande quantité d'informations en peu de temps. La multiplication des interactions dans une ambiance festive, la plus grande exposition de ces dernières et ses rituels plus explicites qu'en temps normal, me laisseraient capter facilement les espaces représentatifs de la ville, ceux qui s'utilisaient pour la représentation collective, qui devenaient des espaces de ritualisation par excellence. Les déambulations rituelles ou les marquages territoriaux de places ou de rues déterminées par une occupation intensive, festive et provisoire du lieu marquerait sur leur passage –comme l'avait exposé récemment, entre autres, le groupe d'ethnographie d'espaces publics de l'ICA⁵⁰-, à la fois leur désir de signifier et celui d'être signe. Une fois que les espaces publics sacralisés –dans le sens d'objet de forme singulière, bien différenciable de l'ordinaire ou profane- se montraient aussi explicitement à travers les appropriations exceptionnelles que la fête offrait, il ne me restait plus qu'à observer si ces mêmes espaces avaient toujours le même intérêt pour la vie sociale quotidienne des gens ou si, au contraire, ils

⁴⁹ VELASCO, Honorio (Editeur): *Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas en España* Madrid: tres-catorce-dieciséte, 1982

⁵⁰ Groupe de recherche Ethnographie des espaces publics de l'Institut Catalan d'Anthropologie: *Carrer, festa i revolta*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003.

n'étaient que des espaces de fête utilisés uniquement en de rares occasions et sans relation avec leur vie de tous les jours. Si ce n'était pas le cas, il me faudrait alors réaliser une analyse comparative et temporelle entre ces deux groupes d'espaces et dans le cas inverse, il n'y aurait qu'à analyser ces mêmes espaces dans le temps. Cela me semblait une tâche intéressante. Cependant, malgré l'envie que j'avais d'arriver, j'ai commencé à ressentir une légère douleur au ventre peu avant d'entrer dans Gibellina.

Je suis arrivée à Palerme le 12 janvier et j'ai pensé aller à Gibellina dès le lendemain afin d'observer les préparatifs de la fête. Daniela m'a répété de nombreuses fois qu'il était inutile de s'y rendre si tôt, que je pouvais parfaitement arriver seulement le dimanche et que je pouvais rester chez elle pour le week-end. Mais je souhaitais être à Gibellina le plus tôt possible, et donc le lendemain matin Alessandro (le frère de Daniela) et moi l'avons accompagnée dans la voiture avec laquelle elle allait travailler tous les jours à Marsala del Vallo, tout près de Gibellina Nuova. Nous avons attendu qu'elle termine en nous promenant dans le port et le marché de la ville et nous nous sommes dirigés vers ma destination malgré les plaintes de mon amie.

Ils n'étaient jamais allés à Gibellina Nuova. Comme la plupart des siciliens, ils avaient juste entendu parler de la reconstruction de la vallée du Belice et n'y étaient jamais allés. Malgré tout, ils se faisaient une idée bien précise de ce qu'avait été la reconstruction et généralement ils disaient pis que pendre de tout cet ensemble de villes nouvelles parmi lesquelles se détachait, par son extravagance, Gibellina Nuova. En fait, le *discours flottant* en Sicile sur la reconstruction –dans le sens que lui donne Santamaria dans *La incógnita del extraño*⁵¹– part de lignes de raisonnements très

⁵¹ Santamaria définit le discours flottant comme un réseau de savoirs et de dires, de pratiques et de représentations, comme des rhétoriques sociales à partir desquelles s'émettent des messages sur des êtres et des choses et à partir desquels s'institue leur existence et leur sens. SANTAMARÍA,

marquées : cette reconstruction représente une sorte de gaspillage d'argent, un échec, une honte pour la politique italienne et un festin barbare où tous ceux qui ont pu soit ont escroqué l'État, soit se sont alliés à lui pour s'enrichir. En ce sens, « le tremblement de terre a permis à beaucoup d'amasser des fortunes », « beaucoup de ceux qui se sont construit des maisons ne sont jamais allés y vivre », « il y en a qui ne se sont pas construit une maison mais deux », « dans la reconstruction l'argent a été gaspillé », « c'est un projet raté », « on n'a pas su voir les besoins du Belice » « on a laissé perdre des villages entiers comme Poggioreale » ou « Corrao s'est trompé. Il ne faut pas seulement importer la culture mais aussi la transmettre... et personne ne s'est chargé de le faire » sont quelques-unes des phrases les plus répétées par mes connaissances d'autres régions et d'autres villes comme Palerme, Catania, Trapani ou Barcelone. Les attentes de mes deux amis étaient déjà créées et ils savaient d'avance que la ville n'allait pas leur plaire. Peut-être que mes descriptions des rues vides et des bâtiments en ruines n'aidaient pas. Gibellina était bien plus que cela, mais Daniela n'avait pas envie de l'entendre. Le fait est que l'image que Daniela et Alessandro avaient de la ville où j'allais rester un mois était assez négative et ils ne pouvaient pas comprendre ce que j'allais y faire aussi longtemps. Cette vision négative de la reconstruction était due aussi en partie à Gibellina elle-même. Même si les habitants entre eux exprimaient leur opposition au projet en faisant des raisonnements beaucoup plus subtils et bien souvent contradictoires. Vivre les faits à la première personne n'est pas la même chose et ils essayaient toujours de voir les irrégularités du projet, le gaspillage d'argent ou les dimensions du projet de différentes perspectives.

Enrique: *La incógnita del extraño, una aproximación a la sociológica de la inmigración no comunitaria*, Barcelona: Anthropos, 2002.

L'entrée dans la ville en voiture est très différente de la vision que l'on a en train. Du haut de ce dernier, la Gibellina éloignée et en mouvement se montre en une seule fois à l'observateur qui profite, bien avant de son arrivée, d'une grande vue panoramique de la ville-musée. Sa silhouette étrange de maisons uniformes et de village sans clocher s'aperçoit de loin. *La Stela* de Consagra, bien qu'au second plan, donne la bienvenue au visiteur (comme toute bonne porte de la ville et de la région) et le transporte, peu à peu, de la Sicile la plus typique à une des réalités les plus postmodernes de l'île. Les champs de céréales et de vignes laissent place tout à coup à une collection de sculptures en différents matériaux et de tailles variées qui se déplace lentement sous le regard étonné du voyageur qui se rapproche doucement de la gare à demi abandonnée de Salemi.

La vision depuis la voiture, par contre, est beaucoup plus réduite. Gibellina Nuova ne se voit que lorsqu'on abandonne l'autoroute pour prendre la route qui débouche directement sur la ville. Un virage, une petite pente et les contours, d'abord du *Meeting* puis de la *Chiesa* commencent à façonner l'image de la ville de son intérieur. L'arrivée provoque normalement la sensation d'avoir changé d'espace, d'être sorti du Belice et de Sicile pour se retrouver dans un endroit indéterminé, loin des itinéraires historiques des petits villages médiévaux avec des rues pentues ou des ruines helléniques. Les larges et amples rues de Gibellina Nuova, les silences rompus uniquement par le son du vent ou des clochettes des brebis, la monumentalité des bâtiments en marbre et en ciment, l'extrême luminosité et le froid qui s'infiltrer par tous les coins, disperse le touriste et le délocalise⁵².

⁵² La sensation d'étrangeté en arrivant à Gibellina est assez commune. Je l'ai ressentie la première fois et j'ai continué à la ressentir à chaque fois que j'y suis retournée. Daniel, Marco, Alessandro et Maite (différentes personnes qui m'ont accompagnée) l'ont également ressentie. Emmanuelle choisit cette étrangeté comme point de départ de son documentaire *Earthquake '68* et la voix off commence avec cette description : « Abbiamo cominciato a vagare per il paese in macchina, a paso d'uomo (...) stordidini da queste strade larghe e un pò desolate, da queste spazi amplissimi, eravamo affascinati da un lato e desolati dall'altro ». SVEZIA, Emanuele : *Earthquake '68, Gente di Gibellina*, Italia, 2006.

Alessandro a ralenti la marche pour pouvoir mieux contempler les sculptures de l'entrée et pour pouvoir faire attention à tout ce que je lui avais raconté le matin. Il était 14h00. La ville était une nouvelle fois calme. Nous avions faim. C'était une journée ensoleillée et en passant à côté de la place du *15 de Gennaio*, ce qui jusqu'à présent n'avait été qu'un léger mal au ventre s'est intensifié. Les rues étaient toujours désertes, comme je les avais laissées la dernière fois avant de partir. Sans accorder trop d'importance à mon humeur, j'ai poursuivi le rituel de présentation de la ville, l'explication des monuments et des artistes, tout comme l'avait fait Maria avec moi à peine un an auparavant. En fin de compte on ne pouvait guère faire plus que les observer et les nommer, ou du moins, c'est ce qui m'avait semblé la fois précédente. Là, presque tout le monde connaissait les noms des monuments mais presque personne n'avait de souvenirs, d'anecdotes ou d'expériences en rapport avec eux. Pendant notre promenade en voiture, au ralenti, nous cherchions avec insistance un bar pour déjeuner. Nous ne l'avons pas trouvé. Je m'en doutais. L'année passée j'en avais cherché un en vain. Daniela n'en revenait pas et d'un ton dramatique voulu (dans l'intention de me faire renoncer) elle m'a demandé : "-e tu vuoi rimanere qua? Ma cosa vuoi fare el fine settimana qui? Non c'è nessuno! Non c'è niente! Sembla una città morta! Tu ritorni con noi a Palermo!"^b. Dans chacun des trois bars dans lesquels nous sommes rentrés, juste pour me faire abandonner l'idée d'aller à la fête du dimanche. Les réponses étaient toutes identiques : « -Non lo so! Una festa? Credo di no... una mostra, ma una festa... »^c. Au fur et à mesure que Daniela me convainquait qu'il n'y avait pas de fête, j'envisageais de plus en plus la possibilité de rentrer avec eux à Palerme. Je suis arrivée à *Casa Binaggia* persuadée que c'était ce que j'allais faire.

Maria m'attendait depuis un moment et n'a rien compris lorsque je lui ai annoncé que je venais juste déposer ma valise, que j'allais à Palerme et que je reviendrais le lendemain soir. Je ne savais pas

comment lui dire. Ces longues rues désertes m'avaient donné une sensation de vide à l'estomac et je n'avais qu'une envie : repartir. En fin de compte –pensais-je- Daniela avait raison. Je pouvais revenir samedi soir. Ce n'était pas grave si je passais un jour de plus à Palerme. Et c'est ce que j'ai fait. Je ne pouvais pas rester. La peur de me rendre compte que tout ce que j'étais venue chercher n'avait pas l'air d'avoir lieu, m'a fait fuir, m'échapper, au moins pour une journée, d'un terrain que je commençais à percevoir comme gênant et difficile. Une gêne et une difficulté qui ne venait ni de sa situation géographique ni de son éloignement par rapport à ma vie quotidienne et à ma façon de structurer et de compartimenter le monde. Ma gêne avait une racine, nous pourrions dire, bien plus pragmatique et elle était en directement liée au fait que la réalité là-bas se trouvait à l'extérieur, mais elle ne se développait pas comme je l'avais imaginé. Je ne savais pas ce qui me surprenait. Je me suis rappelée la définition du réel que Maldiney ébauchait dans un livre qu'Augoyard m'avait fait lire peu avant et qui le définissait ainsi «c'est ce qu'on n'attendait pas (...) la réalité est imprévisible et singulière (...) elle est toujours ce que l'on n'avait pas prévu⁵³ ». Je n'avais pas à partir d'un état initial bien déterminé mais plutôt de ce que Bergson⁵⁴ et aussi Tarde⁵⁵ avaient appelé « nouveautés imprévisibles ». J'ai pensé à Blumer et aux postulats de l'interactionnisme symbolique qui rappelaient que la réalité avait lieu à chaque instant et que le scientifique social devait aller sur le terrain la chercher⁵⁶. Je me suis rappelée les réflexions de Condominas sur la nécessité de l'ethnographe de se sentir mal à l'aise sur le terrain pour pouvoir conserver cette distance proche que réclame la méthode

⁵³ MALDINEY, H.: *Regard, parole, espace*, Lausana: L'âge d'homme, 1973. pp. 19-24.

⁵⁴ BERGSON, Henry : « Le possible et le réel » in *Œuvres*, Paris : PUF, 1970, p.1344.

⁵⁵ TARDE, Gabriel: *Les lois sociales*, Paris: Institut Synthélabo, 1999.

⁵⁶ BLUMER, Henry: *El Interaccionismo Simbólico*. Barcelona: Hora, 1981, p. 20.

ethnographique⁵⁷. Je me suis remémorée les paroles de Levi-Strauss qui dans le chapitre de *Tristes Tropiques* « l'apothéose d'Auguste » définissait le travail de terrain comme une servitude, regarder passer les jours inutilement, dans l'attente d'une donnée intéressante⁵⁸.

Mais en dépit de la force de mes réflexions et d'un sentiment de culpabilité de ne pas faire ce qui était prévu je suis allée à Palerme. C'est ainsi que je me suis retrouvée de nouveau sur le chemin de la maison de Daniela, tout comme elle m'avait prévenue que ça se passerait peu avant. À partir de ce moment-là, la question « pourquoi j'avais choisi ce décor sans acteurs comme objet d'étude » me reviendrait sans cesse à chaque arrivée à Gibellina.

Samedi à 18h05 j'ai pris un train qui me ramenait une nouvelle fois à Gibellina Nuova. Le séjour à Palerme m'avait fait du bien, ou du moins c'est ce que je voulais croire. Le mal de ventre persistait mais maintenant je savais un peu mieux où j'allais et à quelle époque. C'était l'hiver. Il faisait très froid et les rues de Gibellina Nuova étaient toujours désertes quand j'arrivais à l'heure du dîner et le seraient toujours autant ou plus que lors de mon séjour antérieur. Mais finalement, ça n'a pas été exactement le cas. Le train s'est arrêté en gare de Salemi à 20h00 et, comme la première fois que je suis arrivée, Maria m'attendait, emmitouflée dans un gros manteau en laine et une écharpe appuyée contre sa R5. La tramontane soufflait fortement et à la gare, une zone très peu protégée, il faisait très froid. Je n'aurais jamais pensé qu'en Sicile il puisse faire aussi froid. Je venais de Grenoble où j'avais vécu l'hiver le plus dur de ma vie entourée des Alpes et je croyais que nulle part ailleurs on ne pouvait avoir plus froid. Une fois de plus je me trompais. La sensation de froid ici semblait encore plus intense et mon pauvre manteau en cuir n'avait pas l'air de suffire. C'était un froid humide qui pénétrait les os et qui, une fois installé, semblait difficile à évacuer. Je suis montée dans la Renault 5

⁵⁷ CONDOMINAS, George.: 1991, p. 42.

⁵⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes tròpics*, Barcelona : Anagrama, 1992, p. 391.

de Maria et nous nous sommes dirigées vers la maison. Mon hôtesse était contente que je sois de retour. Salvatore et Danielle étaient à Como et ne reviendraient qu'à Pâques. Dans la maison, il n'y avait pas d'autre pensionnaire et ma présence leur donnerait un peu de vie –à Carlo et à elle- pendant un mois. Nous avons continué à ne croiser personne. Les rues étaient obscures et le froid intense, en plus du vent, semblait être une bonne raison expliquant l'absence de public dans ces rues si ouvertes et sans abri où se protéger.

La douleur au ventre qui m'avait accompagnée pendant tout le trajet jusqu'à Gibellina a commencé à disparaître au fur et à mesure que nous arrivions chez Maria. Là, Carlo, la sœur et la nièce de Maria et la copine de Danielle nous attendaient pour me saluer. Ils m'ont reçue comme si j'étais une ancienne amie qu'ils ne voyaient pas depuis longtemps et qu'ils étaient enchantés de revoir. Après les embrassades, ils n'ont pas arrêté de me raconter des choses et de me poser des questions. Très rapidement, entre rires et phrases entrecoupées que j'improvisais essayant de répondre à tout le monde, j'en oubliais la douleur. Je leur ai raconté que j'étais revenue parce que je suivais les cours de doctorat et que je m'intéressais à Gibellina. Pour résumer, je leur ai expliqué que mon intérêt pour Gibellina se centrait sur la relation qu'il y avait entre les œuvres d'art qui emplissaient le tissu urbain et les habitants de Gibellina. Ils ont ri et Barbara m'a répondu –dans l'approbation générale- que je terminerais rapidement : -« Non a nessuna! La più parte del mondo se domanda a cosa serve le opere d'arte. Non serve a niente ni a nessuno ». Mais Maria a rapidement trouvé une objections à ces phrases: -« Non è vero! A me mi serven! Mi dan a mangare!^d » et c'était vrai. En effet, même si Carlo travaillait de temps en temps comme transporteur dans la petite usine de vin située à l'extérieur de Gibellina et s'il touchait une petite retraite, une partie de l'argent de la maison provenait du *Bed and breakfast* que Maria avait décidé d'ouvrir 15 ans auparavant étant donné le peu de travail qu'il restait dans la ville après la fin des

principaux travaux de la reconstruction auxquels la plupart des gibellinois avaient travaillé. Pour elle, les œuvres d'art voulaient dire touristes et les touristes étaient synonymes d'argent.

Et même si les touristes qui venaient à Gibellina Nuova ne le faisaient que pour une demi journée, de passage entre les deux pointes de l'île, Maria était satisfaite de son choix. L'étrangeté de la ville et sa grande quantité d'œuvres d'art avait attiré l'attention d'un autre type de touristes, aussi valides ou plus (vu qu'ils restaient plus longtemps) que les antérieurs. Des étudiants en architecture et en art choisissaient la ville comme sujet d'analyse pour les thèses de *Laurea* italiennes et se rendaient à la ville pour y rester quelques jours par semaine. Des artistes de différents points d'Europe et de la Méditerranée arrivaient à la *Fondation Orestiade* pour mener à bien des ateliers artistiques ou assister à des masters, des étudiants de lycée de tous les coins d'Europe venaient en voyage de fin d'année et des architectes de différentes parties d'Italie et également de l'extérieur passaient quelques jours dans la ville pour visiter tranquillement les bâtiments de la fin du XXe siècle. Ils n'étaient pas nombreux mais il y avait un marché et Maria faisait tout son possible pour attirer une bonne partie d'entre eux. Finalement c'était une affaire rentable. Les mètres carrés que le gouvernement avait projetés par logement dépassaient largement ce qui était nécessaire pour une famille avec des enfants et Maria avait tout simplement transformé toute cette surface superflue en chambres. Elle préparait les chambres et servait les petits-déjeuners. Les hôtes étaient chargés de tenir leurs chambres ordonnées pendant leur séjour. S'il s'agissait d'hôtes comme moi, qui restaient tout le temps en ville, sans l'intervention des institutions, elle augmentait le prix de la chambre en fonction de la quantité de pâtes dans la casserole.

Après manger et être restée un petit moment à table, avant que Carlo ne parte un moment au *circolo*, je suis montée dans la chambre. Maria avait mis un chauffage d'appoint pour la chauffer et avait

introduit entre les draps de flanelle une bouillotte, comme celles qu'on utilisait chez moi quand j'étais petite. La maison, énorme et peu équipée pour le froid, était gelée et, à partir de ce moment-là, je devrais accompagner tous mes gestes des mouvements du chauffage d'appoint que j'emporterais avec moi dans toutes les pièces où j'allais passer un minimum de temps. Tous les soirs, je me couchais avec la sensation de ne pas bien avoir éteint le chauffage mais sans envie de m'extraire de ces draps chauds, accompagnée de ce qui est devenu mon objet préféré : la bouillotte.

5.2.1 Les questions de mémoire et le Cretto di Burri

Ce matin-là j'ai entendu la pluie battre contre la fenêtre du balcon de ma chambre. La journée du 15 s'annonçait triste, très nuageuse et avec du vent. Le matin, je suis sortie me promener. Gibellina était triste, assombrie par la couleur que le ciment avait prise, reflet du ciel gris et de la pluie. Je n'en revenais toujours pas que le jour du tremblement de terre ne se commémore pas par une fête ni par aucun autre événement public et je suis sortie dans l'espoir de trouver un peu d'activité dans la rue. Mais en vain. De nouveau, la seule personne qui marchait dans les rues vides de la ville c'était moi. De nouveau, les gens que je croisais étaient en voiture et continuaient à me regarder fixement de l'intérieur de leur véhicule. Ça avait l'air d'un jour normal. Rien ne montrait que 38 ans auparavant, un jour comme celui-ci, Gibellina Vecchia avait cessé d'exister par la force d'un puissant séisme. Où étaient les rituels de cohésion sociale typique de n'importe quelle société décrits par Durkheim comme un élément nécessaire pour hypostasier l'ordre social ? Où était ce spectacle rituel, cet ensemble d'actions et de gestes effectués pour extérioriser le sentiment de sentir qu'on appartient à une communauté à partir de laquelle toute une mythologie avait été créée ? Ils n'avaient donc pas besoin de rappeler la fondation de la ville et d'exposer les idéaux sur lesquels était née si peu de temps auparavant cette nouvelle société

dont parlait la plupart des textes que j'avais lus sur la ville ? Mais il n'y en avait aucun, en fait ce n'était même pas un jour férié et on n'avait jamais célébré aucune fête de la fondation contrairement à ce qu'assurait la page web de Gibellina.

Les gens qui ont vécu le tremblement de terre –m'a commenté Maria- préféraient oublier ce jour-là. Et ceux qui ne l'ont pas vécu, n'avaient rien à fêter. Malgré le sens commun qui semblait se dégager de cette affirmation, ce n'était pas aussi clair que ça pour tout le monde. Beaucoup de gens de mon âge que j'ai connus et qui ont vécu peu de temps dans les baraquements se plaignaient qu'il n'y ait pas une commémoration du tremblement de terre. Pour eux, le *Cretto* était un endroit important et sacré. Eux, qui n'avaient pas vécu ni connu l'ancienne ville, avaient décidé de s'appropriier le *Cretto*, de le faire leur, de le voir comme un lieu sacré à respecter, comme dernier vestige de cette vie passée, même si c'était seulement parce la vieille ville se trouvait dessous. Ils voulaient savoir, découvrir, qu'on les aide à retrouver ces mémoires diverses qu'ils n'ont pas récupérées malgré ce que promettait le projet. Ils avaient la sensation de provenir d'un vide, d'avoir perdu derrière les mots trop grands et incompréhensibles toute une série de référents que personne ne les aidait à se rappeler.

La rivoluzione siamo noi e l'eternità, mah, siamo stati abituati a tutte queste frasi grandi senza nessun significato, come l'arte contemporanea e tutte cose così. *La rivoluzione siamo noi e l'eternità*... ma non mi dice praticamente niente, mi sembra troppo elaborato per potere essere compreso nella mente di una persona normale o comunque per poterti suggestionare qualche cosa, perchè mi sembra una parola messa là...^e

Finalement, comme ils m'avaient dit vendredi, il y avait le dimanche soir une petite célébration dans le musée. Il s'agissait de l'inauguration d'une exposition de photos du *Cretto* où les gens de Gibellina apparaissaient par groupes. Avec le temps j'ai su que la préparation de l'exposition et le long chemin jusqu'au jour des photographies avait fait partie d'un projet d'Emmanuelle qui a fini par

se convertir en un documentaire, *Earthquake '68*, que j'utiliserai à certains moments comme matériel de support⁵⁹. L'inauguration commençait à 21h et consistait en une présentation avec quelques mots du maire, la projection de la bande annonce du documentaire et en un concert de l'orchestre de la ville. –« C'était mieux que rien »- me suis-je dit. En plus, une fois sur le terrain –comme écrivait Rabinow⁶⁰- tout est travail de terrain. C'est donc dans cette direction que je suis allée.

Je suis entrée au musée équipée du DAT⁶¹ que j'avais pris au CRESSON pour enregistrer des sons de Gibellina et essayer de mener à bien une ethnographie sonore des rues de la ville. Ma présence a tout de suite été remarquée. Et pas seulement à cause du casque et du microphone (vieux mais sensible) que j'avais avec moi par moments. La raison était tout autre. Là-bas tout le monde se connaissait. J'étais la seule étrangère et donc beaucoup plus visible que tous les appareils, aussi excentriques soient-ils, que je puisse porter. Malgré cela, je continuais d'essayer de mener à bien une observation discrète. Rien à faire. Comme cela m'était déjà arrivé lors du travail de terrain de la gare de Castelló, je constatais une fois de plus que la figure de l'ethnographe de terrain est toujours celle de l'observateur observé, qui essaie par tous les moyens de passer inaperçu sans aucune possibilité d'y parvenir. J'étais plutôt le point de mire des regards curieux qui essayaient de me situer dans ce réseau social qu'ils connaissaient si bien et duquel je ne faisais pas encore partie.

⁵⁹ Je tiens à remercier Alessandro pour m'avoir procuré ce documentaire et m'avoir permis de le citer dans ma thèse.

⁶⁰ RABINOW, Paul: *Reflexiones de un trabajo de campo en Marruecos*, Barcelona, Júcar universidad, 1992

⁶¹ La Digital Audio Tape (DAT) est un support d'enregistrement audio numérique sur bande magnétique", c'est à dire, un système hybride d'enregistrement digital sur une cassette magnétique. Les formats d'enregistrement sont variées, même si les plus habituels sont celui de 44 kHz/16 bits et celui de 48 kHz/16 bits. Pendant mon séjour j'ai utilisé celui de 44 kHz/16 bits et c'était le SONY TCD-D8. Le DAT était accompagné d'un « microphone electret stereo SONY ECM-959 C" que j'ai utilisé en mouvement, tout en faisant de parcours par les rues de la ville et arrêté, pour prendre des sons déterminés, comme celui de l'église.

Les mots de présentation du maire semblaient une répétition faite grâce au fameux « copier – coller » des textes que j’avais déjà lus de Gibellina Nuova, sur le triomphe de la reconstruction, *l’utopia della realtà*, la création d’une nouvelle identité à travers l’art et la récupération de la mémoire :

Dopo la rifondazione della città nuova, era aperto il problema di conservare la memoria di quella vecchia, di tramandare il dramma, di non lasciare al vento, alla pioggia e all’erba la cancellazione della storia comune di tanti paesi della Sicilia. Alberto Burri si fermò per giorni sulle rovine, e poi propose un’opera che dava attuazione con forza e poesia al desiderio che la città vecchia, quella dei padri, non scomparisse per sempre (...) Ecco il sudario, il velo di cemento bianco che pietosamente copre i ruderi della vecchia città.^f

Des mots qui contrastaient fortement avec ceux qu’on avait entendus pendant les quelques minutes de la projection de la bande annonce, où le père d’Alessandro et les autres hommes âgés de Gibellina critiquaient le processus de construction de l’œuvre d’Alberto Burri et se lamentaient curieusement d’une œuvre qui pour eux avait signifié l’acte le plus violent d’effacement de leur passé et des faits accablants de la nature. Pour eux, comme pour une grande partie des gibellinois de leur âge (ceux qui avaient vécu le tremblement de terre quand ils étaient conscient de ce qui se passait) le *Cretto* di Burri ne signifiait rien de plus qu’un acte de colonialisme culturel imposé et non voulu, ni compris : “Questa operazione Burri... loro hanno pensato di fare così. In nessun altro paese delle zone terremotate è sorta una cosa dal genere, solo a Gibellina”^g. En fait, une des réflexions les plus intéressantes du documentaire est celle que fait la génération immédiatement postérieure (les gens qui ont maintenant 45 ans et qui ont subi le tremblement de terre quand ils étaient petits) en se rendant compte de leur propre résistance au *Cretto*, plus inconsciente que celle des plus âgés, et qui se reflète dans le fait que la plupart des enfants de Gibellina n’ont jamais vu l’œuvre de Burri.

Ici une des questions les plus intéressantes de la reconstruction prenait corps. Quand dans les textes sur la ville on parlait de mémoire récupérée à travers l'art et la reconstruction, jusqu'à quel point ce qui signifiait récupération pour l'institution se convertissait en effacement violent pour les autres ? Ce n'était pas une question nouvelle. Tout le monde sait que tout processus d'institutionnalisation d'une mémoire comporte une série d'effacement et d'oublis conscients, nécessaires afin de doter de cohérence le récit institutionnel⁶². La question se situe au pourcentage de désaccord existant et ici les chemins avaient l'air de ne jamais s'être rejoints et les oublis institutionnels d'avoir été très grands. Dans ce cas, il s'agissait en plus du récit de la fondation d'une ville et ce récit s'était élaboré à travers une stratégie urbaine fondée sur la transformation de toute une série de référents urbanistiques et d'espaces devenus éléments artistiques et monumentaux. Les différentes pièces d'une collection d'art qui étaient arrivées comme « bombardamenti culturali, che vengono dal cielo » -comme disait Lorenzo- s'étaient dressées de la même façon qu'elles l'avaient fait physiquement en s'introduisant dans l'espace commun en éléments porteurs d'une certaine identité, qui concevaient la culture d'une manière identique à la manière dont les musées ethnographiques l'avaient fait (et continuaient à le faire): objectualisant les cultures exotiques du monde entier en les dépouillant de toute contextualisation et des conditions historiques de la recollection.

⁶² Halbwachs faisait référence à ce type de mémoire comme *memoria historica*. Cette dernière représente le passé sous une forme résumée et schématique et construit un passé formalisé à travers l'écriture. Cette mémoire regarde les groupes de l'extérieur. Il la différencie de la mémoire collective parce qu'elle se présente d'une façon beaucoup plus continue et dense, elle le fait de façon diverse et changeante et c'est une vision interne au groupe, durant une période qui ne dépasse pas la durée moyenne de la vie humaine. C'est la raison pour laquelle il n'existe pas une mémoire collective mais multiples mémoires collectives. HALBWACHS, Maurice: *La mémoire collective*, Paris: Albin Michel, 1997. Dans *La rupture patrimoniale*, Rautemberg analyse comment le processus de sélection de ce type de mémoire peut finir par convertir les souvenirs sélectionnés en mythologie dotant la mémoire collective d'un contenu fixe et définitif. RAUTEMBERG, Michel: *La rupture patrimoniale*, Grenoble: À la croisée, 2003. Delgado parle de ce type de mémoire comme d'une mémoire de second ordre et la définit comme une « colossale machine de l'oubli, un extraordinaire dispositif amnésique qui efface tous les éléments qui pourraient être considérés superflus, dysfonctionnants ou contradictoires par rapport aux buts idéologiques à atteindre. » DELGADO, Manuel: 2001.

L'image qu'on donnait de Gibellina était également fortement objectualisée et montrait une ville que beaucoup des gibellinois reconnaissaient uniquement parce qu'ils avaient travaillé sur les chantiers de construction. Au-delà des objets artistiques, on ne parlait pas d'autres éléments constitutifs de la mémoire collective comme pouvaient l'être les anciennes pratiques, des lieux déterminés ou des histoires diverses beaucoup plus proches que les œuvres d'art desquelles bien souvent ils ne connaissaient que le processus de construction et les matériaux. En fait, dans beaucoup d'entretiens que j'ai effectués auprès des gens de Gibellina, une critique directe sur la façon de mener à bien la construction est apparue : étant donné qu'ils l'ont vue comme une invasion d'objets *de culture* qui n'avaient rien à voir avec eux :

Lorenzo: *Queste cose che noi vediamo sono delle cose che vengono dal cielo non dalla vita della gente, non dalla storia e dalla cultura della gente di Gibellina, ma da un personaggio, che é Ludovicco Corrao, che é stato sindaco di Gibellina, che un po'... così un tipo molto interessante, creativo... Ma che ha pensato che bisogna cambiare la vita della gente con bombardamenti culturali, che vengono dal cielo. E allora tutti questi artisti arrivano da fuori ognuno ha fatto le sue cose, che ha pensato interessanti ma che erano le loro cose, non avevano nessuna relazione con la vita della gente. Quindi la gente ha ricevuto tutte queste cose come cose assolutamente estranee alle proprie sensibilità, al proprio interesse, in un'epoca in cui la gente aveva tanti problemi, mmmh, concreti.*

Margherita: *Tutte queste opere d'arte, inizialmente erano un po' come la dominazione, imposta dall'alto e non voluta della gente perchè la nostra era una cultura totalmente contadina che non ha avuto la possibilità di confrontarsi con l'arte, tanto meno con l'arte moderna*

Bonanno: *Dal punto di vista sociale, queste opere hanno avuto un impatto dirompente sulla città e sui cittadini. Perchè? Perchè i cittadini venivano da una storia diversa, da un'economia diversa, da una cultura diversa, la cultura contadina e si sono trovati di fronte a delle opere che sono distantisime dal loro modo di vedere le cose artistiche che erano le pietre...*^h

Lorenzo, Margherita et Vito ne sont pas de la même génération, mais tous les trois ont vécu le tremblement de terre et la vie aux cabanes. Lorenzo, directeur du CRESM, âgé de 69 ans et de la même génération que Ludovico Corrao, parle de la conception de Gibellina Nuova comme un projet failli, colonialiste qui n'a pas eu en compte les gens de la ville. Il n'aime pas la façon comment la planification a eu lieu et tous les mots de son entretien sont une critique élaborée depuis des années de la Gibellina actuelle. Margherita, âgée de 51 ans et employée de la Mairie, a travaillé pendant des années comme directrice du Musée d'art Contemporaine de la ville. De classe moyen et avec des études supérieures, Margherita montre, tout au long de son entretien, une ambivalence sur la façon de mener à bien le projet de reconstruction de la ville. Elle aime beaucoup l'art, mais elle croit que la plupart des gibellinois ne le comprennent pas. Gibellina n'a été pas faite à mesure des besoins de ses habitantes et cela se voit clairement dans les immenses rues vides de la ville, conclue. Vito Bonano, le plus jeune de tous les trois, de 35 ans, est le maire actuel de la ville. Il fait parti du group politique *Unione dei Democratici Cristiani et Democratici di Centro*, qui se présente par toute l'Italie comme l'alternative à la gauche (ils ont fait part du gouvernement du 2001-2006 à l'intérieur de l'exécutif guidé par Silvio Berlusconi). Quand j'ai demandé sur son inclination politique la plupart de mes amis me l'ont défini de droit, mais ils m'ont remarqué qu'il se trouve entre les idées de gauche de Corrao et les idées plus à la droite de Navarra. Envers les oeuvres d'art, il m'a raconté qu'ils, en tant que travailleurs de la ville, jouent avec cette réalité et qu'ils doivent essayer de faire quelque chose de productif avec elles. Même s'il a été et est un défenseur de l'idée de ville-musée, il sait qu'il y a beaucoup d'aspects de la morphologie de Gibellina qui ne fonctionnent pas, du, sur tout, aux dimensions de la ville et à son caractère étendu.

J'ai su beaucoup plus tard, par les lectures et les conversations avec beaucoup de personnes de Gibellina que l'installation du *Cretto*

avait été précédée de la démolition complète de toutes les maisons et les décombres qui étaient encore sur pied après le tremblement de terre et des démolitions forcées par le gouvernement peu de temps après la catastrophe⁶³. Corrao racontait dans une interview que Burri avait été très clair au moment de proposer la construction de son œuvre la plus grande⁶⁴, unique exemple de *land art* en Italie et la sculpture la plus étendue d'Europe : « ou moi ou les décombres » et l'ego de l'artiste a gagné⁶⁵.

D'un autre côté, il semblerait que personne n'ait demandé l'avis des gens de Gibellina. Avec le grand voile de ciment de 75.000 mètres carrés et 122 blocs de béton, Burri recouvrait une grande partie du territoire qui avait auparavant occupé l'ancienne ville. Son intention était de le recouvrir entièrement mais le manque d'argent a fait qu'on n'a pu achever qu'une partie avant la mort de l'artiste. L'idée lui est venue en visitant les décombres :

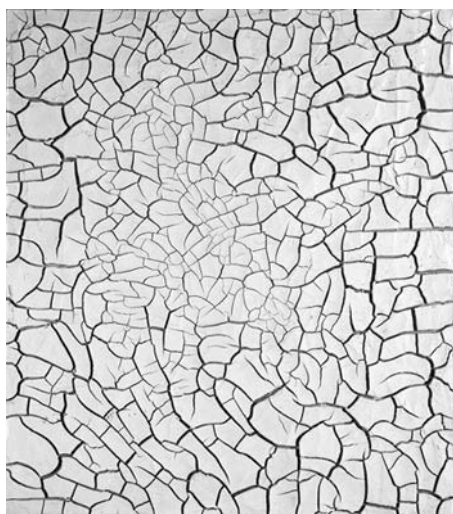
Andammo a Gibellina con l'architetto Zanmatti il quali era stato incaricato dal sindaco di occuparsi della cosa. Quando andai a visitare il posto in Gibellina, il paese nuovo era stato quasi ultimato ed era pieno di opere. Qui non ci faccio niente di sicuro, dissi subito. Andiamo vedere il posto dove sorgeva il vecchio paese. Era a quasi venti chilometri, ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere e subito mi venne l'idea. (...) Ecco, io qui sento che porrei fare qualcosa. Io farei così: compattiamo le macerie che tanto sono un problema anche per voi, le armiamo per bene e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti un perenne ricordo di questo avvenimento¹.

⁶³ Juste après le tremblement de terre, le gouvernement central a ordonné la démolition par explosions contrôlées d'une partie des décombres de Gibellina. Tout s'est précipité quelques jours après le tremblement de terre quand une des maisons qui était sur pied s'est effondrée avec tous ses habitants à l'intérieur, les tuant tous.

⁶⁴ CORRAO, Ludovico: "Entrevista a Ludovico Corrao" in CRISTALLINI, Elisabetta et alii : *Gibellina, nata dall'arte. Una città per una società estetica*, Roma: Gangemi Editore, 2002.

⁶⁵ En 1981 avec la ville à demi construite seule une partie du bâtiment de la mairie construit, les ciments de la Chiesa installés et les fers du Meeting donnant forme à la future gare routière, Alberto Burri arrive à la ville poussé par l'insistance de Corrao. La ville nouvelle ne l'inspire pas et il décide d'aller voir les décombres de la vieille ville. Le silence des pierres au milieu de la montagne l'inspirent et sur elles, il imagine un grand suaire de ciment, el *Laberinto della memoria*. GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina, la ricostruzione, un luogo, un museo, una città*, Gibellina: MACG, 2004.

La construction de ce premier fragment a été dirigée par l'architecte Zammatti qui a travaillé en étroite collaboration avec Burri et qui a terminé en 1984. La réalisation de l'œuvre a été possible grâce à l'aide de l'armée (qui a détruit gratuitement les décombres et a dirigé les chantiers sur un terrain très pentu), à l'argent des siciliens émigrés en Amérique et à la matière première donnée par quelques cimenteries italiennes⁶⁶. Quelques unes des longues tranchées qui forment le *Laberinto della memoria* parcourent certaines anciennes rue de la ville mais en général, l'œuvre de Burri plus qu'une reproduction de l'ancien plan de la ville (comme on l'assure dans certains livres) se véhicule dans ses séries monochromes de *cretti*⁶⁷.



[Peinture d'un Cretto d'Alberto Burri]

Les maisons, les ruelles et les recoins qui avaient un sens pour toute une génération encore capable de situer sa maison, les espaces les plus chers et les plus honnis du tissu urbain, ont disparu. Et avec eux la force des faits a disparu et le silence sublime mais aseptisé de l'œuvre d'art s'est installé. Le *Cretto* comme exemple de ce que Choay avait analysé dans les vieilles villes, situées

⁶⁶ Actuellement le Cretto d'Alberto Burri fait partie de l'archive du Dipartimento regionale per l'Architettura e l'arte Contemporanea, conjointement aux autres œuvres de la ville. La dernière fois que je suis allée à Gibellina, en mars 2009, toute une série de travaux de réhabilitation avaient été commencés. Le voile de ciment n'est plus blanc et l'herbe a poussé à travers les fissures qui se sont ouvertes sur toute la Roberta de ciment. Le Cretto n'a jamais été inauguré parce qu'il n'a jamais été terminé et ne le sera jamais. La femme de l'artiste a refusé que l'œuvre se termine après la mort de l'artiste.

⁶⁷ Les Cretti ont été exposés pour la première fois à Bolonia en 1973. Ce sont des masses aqueuses, composées en dosification variables par des colles vinyliques et blanches en zinc ou en caolin que Burri laissait sécher à l'horizontal sur des chevalets. Il manipule chaque jour son processus de séchage jusqu'à ce que la pâte finisse par se fissurer. La matière acquière de la corporalité et apparaît en elle un paysage craquelé, fissuré par de nombreuses fentes. DÍAZ, Cristina; GARCÍA, Efrén: "Alberto Burri: el cretto de Gibellina (lava blanca), en *Hipercroquis*, www.hipercroquis.net/2006/10/17/alberto-burri-el-cretto

loin des circuits de la vie quotidienne afin de les maintenir dans un certain état idéal de conservation : « En devenant historiques elles perdent leur historicité ».⁶⁸ Avec le *Cretto* quelque chose de similaire s'était produit : en devenant une œuvre d'art, il avait perdu son historicité et sa réelle capacité à se configurer comme partie de mémoires individuelles et collectives déterminées du groupe. Les personnes âgées le reniaient et en le faisant elles reniaient également le lieu physique où elles avaient passé une bonne partie de leurs vies. D'autres le faisaient d'une manière beaucoup moins consciente, à travers l'indifférence mais sans la rage de la génération la plus âgée. La première fois que j'ai demandé à Maria s'ils allaient de temps en temps au *Cretto* elle m'a répondu à moitié distraite que non « pour quoi faire ? ». Malgré les différences dans la mise en scène, le résultat était le même : personne n'allait visiter le *Cretto* et maintenant ils ne le percevaient que comme un endroit où envoyer les touristes ou les amis qui venaient en vacances.

Avec le *Cretto*, comme avec les autres œuvres d'art, le gouvernement municipal avait inventé une nouvelle ville et une nouvelle histoire, qui, selon les témoignages que j'avais pu recueillir sur le terrain, semblait vouloir cacher la réalité la plus dure de la vie au Belice à travers une façade de monumentalité et de grandiose esthétique. Il s'agit de la simulation enchantée dont parle Baudrillard⁶⁹ que le philosophe français met en rapport avec la séduction et qui se montre bien souvent comme une obscénité trop brutale pour être vraie, comme un défi. Un défi qui prend ici la forme d'art superficiel, sans ancrages, sans lieux, sans référents, sans messages ; loin, abstrait, neutre. Avec lui les gibellinois ont vu leurs référents spatiaux, si importants pour la cohésion du groupe et un élément de base de la mémoire collective comme l'assurait déjà Halbwachs s'effacer et disparaître irrémédiablement en deux temps : le premier de manière

⁶⁸ CHOAY, Françoise : *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1999, p. 142.

⁶⁹ BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 62.

naturelle, le second de manière artistique⁷⁰. Halbwachs expliquait qu'un lieu n'est jamais une *tabula rasa* sur laquelle on peut écrire et effacer sans laisser de traces. Le lieu –assurait le sociologue français- a reçu les empreintes du groupe et le groupe du lieu. Un événement véritablement grave comme celui de la force d'un tremblement de terre qui détruit tous les référents physiques emportant sur son passage de nombreuses vies et qui en finit avec la quotidienneté en quelques minutes signifie toujours un changement en ce qui concerne les relations du groupe avec le lieu. À partir de ce moment-là, ce ne sera plus le même groupe ni la même mémoire collective. Si l'oubli institutionnel, en plus, comporte l'écroulement de toute une série de référents qui étaient la base de la stabilité cognitive et perceptuelle de ces personnes, la mémoire collective subit de nouveaux changements dans lesquels l'effacement de tout un pan de ce qui avait fait partie de leurs vies va bien au-delà de ce que la nature avait déjà détruit.

Bien que cet oubli soit mené à bien dans toute l'opération Gibellina, l'œuvre qui engendre le plus de controverses est sans aucun doute le *Cretto*. En relisant mes entretiens avec des personnes de tous âges, je me suis rendu compte que bien que de nombreux jeunes se l'approprient et le considèrent comme un endroit spécial et dans une certaine mesure sacré, la plupart d'entre eux auraient préféré pouvoir connaître les vestiges de l'ancien centre qui est maintenant enterré sous le voile de béton. D'autres, simplement l'appréciaient pour sa valeur esthétique et n'avaient jamais pensé que cette œuvre entrerait en contradiction avec les croyances des gens qui ont vécu le tremblement de terre et la construction du labyrinthe. Il y a cependant des gens de cinquante et soixante ans qui, bien qu'ils ne le comprennent pas, qu'ils ne soient jamais allés le voir et ne l'aient jamais ressenti comme leur, sont reconnaissant à Burri d'avoir converti les décombres en une des œuvres d'art les plus visitées de Sicile : « -il

⁷⁰ HALBAWCHS, Maurice: 1997

Cretto rimane nella memoria della gente », -me disait Carlo. Cette attitude est liée à l'espoir qu'une grande partie des habitants de Gibellina ont mis dans le succès de l'opération et pour que finalement les œuvres d'art commencent à donner leurs fruits de travail que le projet avait promis durant les années de la construction. Mais les mots qui montrent le mieux cette controverse sont peut-être ceux de Fabrizio qui ne savait pas se décider sur ses sentiments envers la sculpture:

Sotto il punto di vista dell'arte è un'opera bellissima. Poi se pensiamo che là sotto c'è la vecchia Gibellina che è ricoperta... non lo so! Paura di dimenticare, credo che questo debba essere un luogo sacro, si doveva recintare, per guardarlo, per guardarlo da lontano. Io lo trovo un luogo interessantissimo, però, allo stesso tempo ti si stringe il cuore perchè, dove é Gibellina vecchia? Io mi ricordo quando io era un ragazzino, con mia mamma, con mia nonna, andavamo al cimitero vecchio e dopo andavamo a Gibellina Vecchia e mi dicevano: lo abitavo io... ora non esiste più niente^j.

En effet bien plus que de créer une nouvelle identité (un processus un peu difficile étant donné essentiellement ce qu'on a essayé de mener à bien à travers des éléments nouveaux et perçus comme extérieurs) l'administration locale essayait de développer une politique soignée de *marketing urbain* dans laquelle ils voulaient attirer les signatures des grands artistes afin que ces derniers laissent leur témoignage dans une ville qui pourrait vivre à partir de là du tourisme culturel naissant. « Il discorso dell'identità non si fa più perchè da 40 anni quasi si cerca di creare un'identità, è più come sviluppo economico, per attirare il turismo...^k » -me raccontait Giuseppe dans une des interviews. Même si Lino me raccontait, lui, que l'opération n'avait pas tout à fait réussi à être un succès : « -Perchè Gibellina potrebbe vivere, dovrebbe vivere di turismo. Ancora non ci siamo riusciti. Qualcuno come te, ma non viene la massa di turisti. É un problema nostro, di Gibellina, un problema dell'amministrazione, un po' di tutto^l ».

Mais bien qu'ayant enterré les marques de la catastrophes sous un suaire blanc de béton, les gens de Gibellina qui ont vécu le séisme n'ont pas oublié la douleur causée par ce dernier ni un autre type de douleur : celui provoqué par la reconstruction lente et avec de nombreux problèmes légaux qui les a obligé à vivre pendant plus d'une décennie dans deux villes de baraquements avec de nombreuses incommodités et des problèmes de santé. Quand Burri arrive à Gibellina en 1981, cela fait un peu moins d'un an que les gens sont allés vivre dans la nouvelle ville. Leurs souvenirs des baraquements sont encore très frais et ils essaient de s'habituer à leur nouvelle vie. Mais cette dernière s'écoulait encore dans trois espaces différents; les décombres, la zone d'habitat temporaire (baraquements) et la ville nouvelle⁷¹. Margherita et Lorenzo ont été les seuls à me parler des baraques. J'ai eu beau essayer, Maria n'a jamais approfondi le sujet. Quand je la questionnais sur les années passées là-bas, elle m'expliquait quelques anecdotes et changeait de conversation aussi vite qu'elle le pouvait. Dans les baraquements –tout le monde était d'accord- la vie avait été très dure. Ils avaient vécu douze ans dans des espaces pratiquement dépourvus de services de base, d'intimité et en partageant des zones communautaires très réduites. Les rues où il y avait les petites maisons en tôle ondulée en fibrociment, fer et bois étaient très étroites ainsi que leurs espaces intérieurs. À défaut de beaucoup d'espaces qui avaient caractérisé la vie communautaire dans

⁷¹ Cagnardi assure que pendant un temps, et bien que les deux Gibellina soient séparées de 18 kilomètres, les gibellinois ont continué à se rendre sur les décombres pratiquement tous les dimanches, pour pique niquer. Près de là, ils avaient construit une petite chapelle (qui existe encore aujourd'hui) où aller prier. Cagnardi raconte que pendant les années où on vivait dans les barraquements, les visites de retour à la petite chapelle qui rappelait l'église majeure de Gibellina pour les mariages ou lors de moments solennels, a constitué une sorte de tradition. CAGNARDI, Augusto: "Belice 1980, luoghi, problema, progetti, dodici anni dopo il terremoto", *Cuaderni di architettura e urbanistica*, Torino: Marsilio editore, num: 25, décembre 1981. D'un autre côté, malgré l'envie d'arriver à la ville nouvelle, la structure de cette dernière leur est étrangère et les gens sont passés d'un manque d'espace absolu à de grands espaces qui, à priori, semblaient peu adaptés à leurs routine de campagnards. C'est la raison pour laquelle pendant quelques années, et tant que les barraquements n'avaient pas disparu, les gibellinois ont continué à l'utiliser comme maison de campagne. En fait, Lorenzo me racontait que malgré tous les mal de vivre dans les barraquements, ces dernières ont été construites par une série de tracés beaucoup plus rationnels et beaucoup plus proches des circonstances et des nécessités quotidiennes que le plan de la nouvelle ville et c'est pour cela que les gens les conservaient comme des maisons de travaux.

l'ancienne ville, comme les *circolos*, les barbiers ou le tabac où les hommes avaient l'habitude de se réunir, la rue devenait un lieu essentiel de sociabilité. L'espace urbain qui avait été à Gibellina Vecchia un lieu éminemment masculin était maintenant approprié par tout le monde et les femmes et les enfants le vivaient également de manière intense. À l'extérieur, il y avait de l'espace pour mener à bien toute une série d'activités quotidiennes que l'on ne pouvait pas faire à l'intérieur des maisons. La rue s'est convertie en une forme de vie et a rendu possible une plus grande connaissance des habitants entre eux, même si ce n'était que de vue. Tout cela a contribué à forger une série de liens de voisinage et de collaboration qui existaient déjà dans l'ancienne ville mais qui se sont intensifiés dans la zone des baraquements⁷². Dans certains cas de manière aussi intense que lorsqu'on a réparti les lots dans la nouvelle ville, beaucoup de ceux qui avaient été voisins dans la zone des barraquements ont demandé à l'être encore dans la ville nouvelle.

Malgré cela -soulignait Nicolín⁷³- les baraques étaient une sorte de zone liminaire, un espace de transit qui ne leur appartenait pas et duquel ils voulaient sortir pour commencer une nouvelle vie dans un nouvel espace. Les baraques étaient toujours vues comme un scénario momentané, de passage, où la vie qu'ils menaient ne semblait pas tout à fait leur appartenir. Les mots de Margherita étaient très explicites : « La conscience d'être une sorte de figurants dans une pièce de théâtre était une sensation que nous avions tous en plus ou moins grande mesure ». Espace à part, zone délocalisée, avec des personnes délocalisées, les logements provisoires n'ont jamais cessé d'être un endroit où les gens essayaient de survivre le mieux possible dans des circonstances difficiles tant au niveau physique que mental. En fait, la conceptualisation de Nicolín de ces zones liminaires semble très réussie : non seulement pour s'établir comme un point indéterminé,

⁷² Information extraite d'un entretien avec Margherita.

⁷³ NICOLIN, Pierluigi: "Dopo il terremoto" in *Quaderni di lotus*, Milan: Electa, 1983, p. 13

improvisé et instable entre deux moments concrets (un avant le tremblement de terre et un après la construction de la nouvelle ville) mais surtout pour le type de communauté qu'elle a favorisé. Tout ceux qui n'ont pas pu émigrer immédiatement après le tremblement de terre –ils ont été nombreux- et qui sont restés vivre dans les baraquements ont formé un groupe homogène, sans rangs, sans classes sociales, sans différenciations. Leurs attributs sociaux ont été en grande partie effacés ou mis entre parenthèses sous l'apparence d'habitants des baraques, avec les mêmes problèmes, les mêmes ressources, les mêmes angoisses. La communauté qu'ils formaient ressemblait à cette *communitas* que Turner a décrit comme une association instantanée formée par des êtres de passage, sans lieu ni position⁷⁴. Les néophytes ou les personnes liminaires –selon Turner- échappaient au système de classification normalement établi par l'espace culturel et ne conservent aucune position concrète dans le système social. Ces caractéristiques les façonnent comme des êtres fragiles et en marge, avec peu d'importance dans le système social régnant. C'est dans ces circonstances que l'ont a trouvé les habitants du Belice pendant les années où la construction se décidait. Un fait que –selon Nicolin- a rendu possible tout un suivi de dissimulations de la part de l'administration centrale et qui a fait de la reconstruction non pas un processus partagé avec les habitants mais exécuté dans son dos : « La population est confinée à une zone de parking d'où ils assistent à une série de procès de cachement des décisions, en restant comme ça définitivement étrangers aux travaux de reconstruction ».⁷⁵

5.2.2 Une société de traces

Une fois la cérémonie terminée, j'ai fait la connaissance de quatre des personnes qui allaient le plus m'aider au cours de ce deuxième séjour à Gibellina : Fabrizio, Calogero, Joachino et Giuseppe. Ils avaient plus

⁷⁴ TURNER, V.: *El proceso ritual*, Alianza, Madrid, 1976

⁷⁵ NICOLIN, Pierluigi: 1983, p. 15.

ou moins mon âge et vivaient toute l'année à Gibellina. Certains d'entre eux terminaient leurs études et d'autres travaillaient ou essayaient de mener à bien des projets personnels. Calogero, Gioacchino et Giuseppe étaient frères et tous les trois étudiaient dans ce moment là à l'Université. Calogero une génie, Gioacchino, architecture et Giuseppe, Sciences Politiques. Tous les trois avaient une idée très claire du projet de Gibellina et ils étaient normalement très critiques avec les aspects les plus utopiques, construits à travers d'un langage incompréhensible pour la plu part des voisins de la ville. Fabrizio n'étudiait pas, mais il aimait beaucoup le théâtre (il jouait et écrivait des œuvres) et s'intéressait à la musique traditionnelle sicilienne. Sa critique n'était pas si élaborée que celle des trois frères, mais il partageait beaucoup des idées avec eux. Malgré tout, ils avaient décidé d'y rester à Gibellina pour essayer de mener à bien toute une série d'aspects qu'ils pensaient pouvoir changer. Gioacchino était très ami d'Emanuele, le directeur du documentaire sur Gibellina et de l'exposition qui s'inaugurait cette nuit-là. Il travaillait et il ne pouvait pas être avec moi comme Calogero o Fabrizio, avec lesquels j'ai passé la plupart du temps de ce séjour.

Ils voulaient savoir ce que j'étais venue faire, où je vivais et combien de temps j'avais l'intention de rester. Avec mes notions encore bien vagues d'italien, j'ai essayé de leur expliquer mon intérêt pour la relation entre les œuvres d'art, l'espace public et les gens de Gibellina. Ce qui les a le plus attirés a été le fait que j'aie à faire une description sonore de la ville. Ils m'ont donné leurs numéros de téléphone respectifs et m'ont proposé beaucoup d'endroits pour aller enregistrer des sons *typiques* de Gibellina. Ils allaient m'accompagner et m'ouvrir les portes en me présentant d'autres habitants et ils allaient programmer des entretiens avec des personnes qui leur semblaient intéressantes pour mon étude. Parmi les personnages que je devais connaître grâce à mes nouveaux amis, il y avait Ludovico Corrao, grand auteur du projet, que j'avais très envie de rencontrer, le

Maire actuel Vito Bonnano et Lorenzo, le président du CRESM. Trois personnes (m'ont-ils dit) qui pouvaient me donner beaucoup d'informations sur le projet de la ville nouvelle et le processus d'arrivée après l'époque des baraquements. Même si au début j'étais plus intéressée par les pratiques quotidiennes actuelles du commun des habitants que par la mémoire, tout ce qu'ils m'ont proposé me paraissait intéressant.

Les jours qui ont suivi, et après avoir vu, désespérée, que tout ce pourquoi j'étais venue n'avait pas lieu, j'allais me rendre compte que la meilleure façon d'agir était de me laisser porter par leurs indications. Le travail de terrain, ai-je pensé plus tard, consiste en grande partie à laisser les habitants du lieu décider pour soi et les laisser nous montrer ce qu'ils croient qu'il faut voir, vivre ou connaître.

Le lendemain, je me suis promenée dans la ville. Comme disait Sansot «se promener dans une ville, c'est explorer les lieux essentiels qui la composent⁷⁶ » et c'est ce que je voulais faire. Je voulais faire une reconnaissance afin de situer des zones d'intérêt, c'est-à-dire des espaces de quotidiennetés où pouvoir observer des appropriations ordinaires. C'était surtout les espaces les plus monumentaux et les plus architecturisés de la ville qui m'intéressaient, vu que ce que je voulais c'était voir comment les œuvres d'art et les bâtiments grandioses finissaient par devenir ce que leurs usagers avaient décidé par chacune de leurs pratiques, bien au-delà de ce que l'architecte ou l'artiste avaient pensé dans ses projets. Mais la douleur au ventre s'est de nouveau installée de manière insistante. Les rues étaient toujours vides et j'avais la sensation qu'un mois dans cette ville allait me sembler interminable. Cette sensation allait se répéter à chaque fois, même si, tout comme le mal de ventre, de façon très passagère.

Le premier but que je m'étais fixé à Gibellina était très lié au travail que William H. White avait fait dans les rues de Manhattan au

⁷⁶ SANSOT, Pierre: 1973, p. 42.

début des années 70⁷⁷. Comme lui et son équipe, ce qui m'intéressait était de savoir comment et par qui les espaces et leurs éléments ornementaux étaient utilisés. Et comme lui, je voulais mettre en pratique toute une série de méthodes naturalistes, d'observation presque éthologique comme celles que j'avais déjà effectuées à l'occasion d'autres recherches qui me permettraient de relever les différentes appropriations qu'expérimentaient certains des espaces publics de la ville. Je voulais faire une description de l'espace qui apporte des indices sur les différentes pratiques effectuées, sur différents personnages qui l'occupaient parfois et sur les changements d'horaires et de saisons que l'on pouvait percevoir. Je voulais, comme Perec, faire une classification des différentes espèces d'espaces existants dans la ville, à travers ce qui les constituait : leur mouvement et leur rythme caractéristique, leurs changements instantanés, leurs structures précaires, les individus qui les peuplaient. Mais j'avais la sensation de plus en plus forte que dans les espaces publics de Gibellina il n'existait pas de points d'attraction ni d'espaces qui favorisent les interactions. Le vide était toujours la composante la plus caractéristique des rues et les changements n'avaient l'air de se produire que grâce aux changements météorologiques.

Un peu désespérée, j'ai écrit à mes tuteurs de doctorat Rachel Thomas et Nicolas Rémy. Ils m'ont tout de suite répondu. Nicolas m'a dit de me calmer et de ne pas oublier d'où je venais et que ce que j'avais à faire, c'était d'observer selon la méthode ethnographique et d'essayer d'introduire quelques-unes des méthodologies que j'avais apprises lors de mon séjour au CRESSON. Rachel, elle, me proposait de faire des entretiens, selon la méthode de l'entretien de réactivation sonore d'Augoyard mais à un niveau visuel⁷⁸. Je commencerais sans doute, m'a-t-elle dit, à comprendre plus de choses grâce à ce que les gens me raconteraient des lieux.

⁷⁷ WHITE, William H.: *The Social Life of Small Urban Spaces*, Reviews, 1980

⁷⁸ Cette technique d'entretien est expliquée dans le chapitre consacré à la méthodologie

J'ai essayé de me calmer. Toutefois, j'étais de plus en plus convaincue que mes premières impressions, qui m'avaient fait caractériser les rues de la ville comme des espaces *sociofuges*, étaient les bonnes. Tout avait l'air tranquille et j'avais toujours la sensation qu'ici il ne se passait rien. Cependant, en marchant, je me rappelais les paroles de Nicolas et cette maxime de Birdwinstell que je m'étais si souvent répétée au début de mes observations : « ça n'arrive jamais qu'il ne se passe rien⁷⁹ » et comme l'assurait Edward T. Hall⁸⁰, même l'absence de communication communiquait toujours quelque chose. Partant de ces prémisses, il semblait parfaitement clair que les gibellinois désignaient, par leur refus d'utiliser les espaces qu'ils ne concevaient pas, cet espace urbain comme leur. Même si cette négation m'a paru évidente tout au long de mes séjours, avec le temps, je me suis imprégnée du rythme de Gibellina et j'ai commencé à voir des nuances qu'il m'avait été impossible de percevoir au début.

Commencer à comprendre un espace signifie commencer à capter son rythme général. Ce n'est pas une tâche facile. Il peut se passer des heures, des jours et même des semaines avant que les observations minutieuses du mouvement des gens, des véhicules, des appropriations nous donnent une idée du fonctionnement basique de l'espace. Comme l'écrivaient Thibaud et Tixier en parlant de Perec : « Décrire la banalité de l'espace urbain, les lieux communs de la vie de tous les jours et les routines de la perception ordinaire n'est pas une expérience qui va de soi (...) parler de l'ordinaire n'a rien d'ordinaire ». ⁸¹ Perec le savait et avec ses inventaires infra-ordinaires, il interrogeait l'évidence de notre familiarité avec le monde et il pratiquait un regard que bien peu ont su développer avec une telle

⁷⁹ WINKIN, Y.: *La nueva comunicación*, Paidós, Barcelona, 1990

⁸⁰ HALL, Edward T.: *Mas allá de la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

⁸¹ THIBAUD, Jean-Paul; TIXIER, Nicolas: "L'ordinaire du regard" en *Le Cabinet d'amateur, revue d'études perecquiens*, num. 7-8, Toulouse: PUM, Décembre 1998, pp. 51-67.

finesse. N'importe lesquels de ses travaux pratiques peuvent me servir de modèle d'observation, mais le plus clair est peut-être celui-là⁸² :

Tavail pratique:

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.

S'appliquer. Prendre son temps.

Noter le lieu: la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain

L'heure: sept heures du soir

La date: 15 mai 1973

Le temps: beau fixe Noter ce que l'on voit

Il faut aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne.

J'étais prête à respecter tous ces principes et à effectuer –tout comme me l'avait conseillé mon tuteur- une observation minutieuse d'espaces bien déterminés, mais avant je devais choisir ceux qui pouvaient me donner des informations sur les pratiques quotidiennes.

Il s'agissait –comme l'écrivait Augoyard- de se demander:

Étant donné la vie quotidienne, que devient-elle dans un espace conçu et construit? Comment varie le sens premier du bâtiment, fondé sur la proposition spatiale, en fonction des façons d'être des usagers? Et, en supposant chez l'habitant une capacité d'innovation sémantique, la question est: comment l'habitant crée-t-il le sens des pratiques? En cheminant peut-être?⁸³

Augoyard parle du cheminement comme d'une activité diagramatique, capable d'élaborer des rhétoriques cheminatoires⁸⁴. Marcher peut être conçu comme parler, émettre un récit et c'est également penser, se rappeler, vu que percevoir et se rappeler –selon Bergson⁸⁵- s'effectuent au même moment que l'action. Et, en

⁸²PEREC, George: *Especies de espacios*, Madrid: Montesinos, 2003, p.84.

⁸³ AUGOYARD, Jean-François: « l'action artistique dans l'espace urbain » in MÉTRAL, J. : *Cultures en villes ou de l'art du citoyen*, Paris : éditions de l'aube, 2000, pp. 17-31.

⁸⁴ AUGOYARD, Jean-François: 1979

⁸⁵ BERGSON, Henri : *Assaig sobre les dades immediates de la consciència ; La intuïció filosòfica*. Barcelona : Edicions 62, 1991.

cheminant, l'usager ou le promeneur poétise –comme dirait Sansot⁸⁶– la rue et ses recoins. En la choisissant, la trajectoire crée des discontinuités et compose des ellipses spatiales étranges, accidentelles et de temps en temps illégitimes. Le cheminement et les pratiques quotidiennes deviennent soudain des manipulations sur les éléments basiques d'un ordre construit et créent des histoires fragmentaires, qui sont –comme l'assurait De Certeau– l'essence du dit espace⁸⁷.

J'ai eu du mal à me décider. Les entretiens m'ont fait m'intéresser à de nombreux lieux. Dans certains, on voyait dès la première visite qu'il n'y avait aucun intérêt à faire une observation, mais dans d'autres ce n'était pas aussi évident. Les gens me donnaient beaucoup d'informations sur les significations symboliques de leurs pratiques quotidiennes. La négation était toujours la réponse la plus commune: « non sono mai andata li », « questo luogo no l'ho visitato », « ah! questo! Non lo so, non ci vado mai... », « la gente no ci va a meno che non hagi organizzato proprio una manifestazione in questa piazza. Espontaneamente non... ».

Le processus, bien plus qu'en une relation directe, s'est converti en toute une série d'éliminations. L'espace que j'ai eu le plus de mal à laisser de côté a été la *Chiesa Madre* de Quaroni. L'église était un lieu fantastique, métaphore absolue de ce qui m'intéressait. Sa conception était si éloignée des pratiques qui se développaient là-bas qu'elle apparaissait à priori comme un des endroits essentiels à épuiser en ce qui concerne la description. J'ai bien essayé, mais je me suis très vite rendu compte que la seule chose que j'arrivais à voir, c'était les traces et les déchets de la sociabilité qui avait lieu de façon secrète et que je n'ai jamais réussi à observer au moment où elle se produisait.

⁸⁶ SANSOT, Pierre:1973

⁸⁷ CERTEAU, Michel: 1992, p. 112



Chiesa Madre de Quaroni

J'y suis allée presque tous les jours, à des heures différentes et rien. Il n'y avait que moi, j'y étais toujours seule. Alors je me suis dit que c'était un lieu idéal pour mener à bien une bonne archéologie du présent. Les restes de bouteilles de bière et de joints parlaient d'eux-mêmes et devenaient des indices qui comme décrivait Delgado « annonçaient le passé, marquaient le présent et évoquaient ce qui était imminent⁸⁸ ». J'observerais les changements produits dans les traces –me suis-je dit. Mais si c'était déjà difficile de capter les changements de mouvements et de rythmes dans un espace où il y avait du monde, capter les changements des déchets l'était encore plus ! J'ai essayé, j'ai fait des listes détaillées de bouteilles et de cigarettes, de graffitis et d'ordures. Après plusieurs visites, je me suis rendu compte que les déchets que j'avais observés le premier jour étaient ceux que j'observais encore pratiquement à la fin de mon séjour. Il n'y avait pas plus de bouteilles, ni plus de cigarettes, ni plus de graffitis, ni d'autres marques de roues, ni moins non plus. Et en plus du fait qu'il ne s'était produit aucun changement en quelques semaines, j'avais l'impression que l'espace était absolument identique à la première fois que je l'avais découvert, pratiquement un an auparavant.

⁸⁸ DELGADO, Manuel: "Restos y rastros", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Barcelona, n°: 240, 2004, p.171.

L'église était un lieu de rencontres, mais ces dernières n'avaient plus lieu depuis déjà au moins un an. Cependant leurs restes étaient intacts. Personne n'était allé les enlever. Venant de Barcelone, la ville propre par excellence, où la Mairie s'empressait de faire disparaître, aussi vite que possible, les déchets laissés à l'occasion d'un quelconque événement, dans une tentative d'effacer les traces de la sociabilité la moins civique (autrement dit du moindre comportement) pour montrer la Barcelona des cartes postales aux touristes, le laissé aller de Gibellina me semblait étrange. Avec le temps, j'ai compris que c'était tout à fait normal. Si une grue tombait, des fleurs pouvaient pousser tout autour avant que quelqu'un ne se décide à la relever et certains outils agricoles inutilisables se convertissent dans les rues de Gibellina en une pièce supplémentaire de la collection d'art urbain de la ville. On aurait dit qu'ici l'éternité que l'on donne au monument et pour laquelle on le différencie des autres objets urbains ne suivait pas la même logique. Les détritiques et les objets de toute sorte devenaient des éléments presque aussi éternels que les œuvres d'art, ou peut-être même plus, et acquéraient de nouvelles fonctions, même si c'étaient les mêmes que celles des œuvres d'art.



Monuments smithsoniens

Tous ces éléments n'appartenant pas, à priori, à l'espace urbain me sont apparu plus présents après avoir lu *Un recorrido por los*

monumentos de Passaic de Robert Smithson⁸⁹. Il m'est tombé dans les mains par hasard, mais il est tout de suite devenu un des livres que j'avais toujours sur moi à Gibellina. Les monuments duquels parle Smithson, bien que différents, avaient beaucoup de choses en commun avec ceux de Gibellina. La ville sicilienne, comme Passaic « avait l'air d'être pleine de vides (...) ces trous sont, dans un sens, les vides monumentaux qui définissent, sans le prétendre, les vestiges de la mémoire d'un jeu de futurs abandonnés. Ces futurs se trouvent dans des films utopiques de série B »⁹⁰. La description bien que très lyrique, me paraissait très proche de celle que j'aurais faite de Gibellina. À Gibellina comme à Passaic, le pittoresque avait l'air de se façonner à travers ces éléments abandonnés.

Comme Smithson, je trouvais au fur et à mesure, tout au long de mes promenades dans la ville des éléments qui pourraient presque être considérés comme des monuments d'une époque passée, épuisée, perdue. Une grande quantité de chariots et de broyeurs se reposaient dans les coins de nombreuses rues de la ville. Au cours de mes différents séjours, j'ai pu vérifier qu'à chacune de mes arrivées, les objets demeuraient à leur place, impassibles, regardant passer le temps. L'agriculture prenait ainsi une existence bien visible dans des rues si urbaines et si peu en rapport avec les tâches quotidiennes de ses habitants. Les tracteurs abandonnés et les brouettes sans aucune utilité me rappelaient celles des machines à l'arrêt que Smithson décrivait comme des « créatures préhistoriques attrapées dans le ciment ou encore des machines en extinction, dinosaures mécaniques dépourvus de peau »⁹¹. Leur délocalisation, leur disfonctionnalité et surtout leur présence explicite dans un terrain aussi hostile, les dotait d'une force poétique qui me paraissait beaucoup plus évocatrice que

⁸⁹ SMITHSON, Robert: *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006

⁹⁰ SMITHSON, Robert: 2006, pp. 20-21.

⁹¹ SMITHSON, Robert: 2006, p. 15

celle de beaucoup d'installations et de sculptures avec lesquelles elles partageaient l'espace. Cela donnait la sensation que les gibellinois avaient décidé de se convertir en artistes et laissaient de toutes parts des témoignages d'un art urbain fait de résidus et de restes, qui en disaient beaucoup plus sur leurs vies et qui pouvaient être vus comme de vrais appareils de la mémoire collective. Les rues de Gibellina pouvaient être vides, les objets eux se multipliaient au fur et à mesure que l'œil devenait de plus en plus détailliste. L'espace public de Gibellina était saturé d'absences, plein de marques d'une sociabilité qui apparaissait sous forme de monuments minimes, quelques-uns presque invisibles. Ces derniers laissaient voir que, malgré les difficultés et les négations, les rues de Gibellina se montraient aussi comme des palimpsestes sur lesquels une écriture emmêlée, fragmentaire et hasardeuse, prise toujours à mi chemin, sans début ni fin, était menée à bien de façon intense, même si moi je n'étais pas capable d'en trouver les écrivains. En effet, comme disait Augoyard « on ne peut s'approprier un espace qu'en le marquant⁹² ».

Finalement –me suis-je dit- mon regard était capable de percevoir les appropriations. Les gibellinois pouvaient ne pas utiliser beaucoup les espaces publics de la ville mais ils laissaient des traces bien visibles de leur passage occasionnel. Des éléments de travail devenus des sculptures, des bidons transformés en jardinières, un lac artificiel vide converti en terrain vague infranchissable, des chantiers à moitié construits devenus des débris prématurés, des fragments de fibrociment convertis en partie en mobilier urbain, des pancartes publicitaires transformées en espaces de communication directe et en élément d'histoire de la ville (pour la grande quantité d'information que l'on trouve superposée)..., tout cela donnait des indices sur le fonctionnement de cette ville peuplée d'absences.

⁹² AUGOYARD, Jean-François: 1979.

Conjointement aux traces, le rythme de la ville se mettait en scène. Un rythme pausé, paisible, tranquille, silencieux. À Gibellina, le temps semblait arrêté et les changements survenaient à une vitesse très lente, comme celle de la rouille modifiant petit à petit la couleur des objets et des monuments. Les pas étaient tranquilles et les débris mettaient du temps à disparaître parce qu'ils suivaient la même logique tranquille que leurs habitants. Les cristallisations les plus visibles de Gibellina étaient beaucoup moins éphémères que ce qu'avait l'habitude de supporter un espace urbain, mais tout ça demeurait des preuves évidentes « qu'on a beau dompter les espaces urbains pour qu'il ne le soit plus, même après le succès de chacune des nouvelles ordonnances, la ville finit par redevenir sauvage⁹³ ». L'espace public de Gibellina était le résultat des pratiques des gibellinois même si ces dernières étaient menées à bien, la plupart du temps, à travers l'absence et la négation. Ils n'avaient pas l'air de s'en intéresser et y déposaient les restes et résidus dans un jeu de resignification de l'espace préalablement signifié à travers des œuvres d'art et qui, maintenant, se convertissait en vitrine d'objets, peut-être déjà inutilisables, mais dotés d'un grand contenu sémantique. Les gibellinois dispersaient des fragments de leur vie quotidienne dans le tissu urbain en un acte que Joseph Beuys –un des personnages que le projet de Corrao a élevé en totem de la ville- aurait certainement vu comme une action artistique. Sa logique, en fin de compte, ne semblait pas éloignée de celle imposée peu avant par le gouvernement local lorsqu'il a introduit dans l'espace urbain tout un ensemble d'objets sans utilisation apparente et auxquels la plupart des gibellinois n'avaient pas l'air d'accorder beaucoup d'importance.

L'église était l'exemple le plus évident de la patience et de la tranquillité avec laquelle on prenait la vie à Gibellina. C'est un collapsus structurel –m'avait expliqué Eczio, un ami architecte de

⁹³ DELGADO, Manuel: 2004, p.172.

Daniela, à Trapani -, similaire au collapsus que peut subir un corps humain, qui se reflète par des crises cardiaques ou des attaques cérébrales, qui a fait que la nuit du 15 août 1994 la toiture de la couverture plane de l'église s'est effondrée, tout à coup, dans un grand fracas. Tout le monde ne l'a pas entendu à Gibellina mais ceux qui l'ont entendu (les jeunes, pour la plupart, qui étaient à la terrasse du *Meeting*) ont eu peur, inquiets par la possibilité d'un autre mouvement de la terre.

L'église de Quaroni était devenue un des symboles les plus importants de la reconstruction du Belice et pas seulement de Gibellina. Avec l'effondrement de son toit, le rêve de la renaissance s'enfonçait un peu plus. Les journaux nationaux n'ont pas perdu l'occasion de faire remarquer, une fois de plus, les grandes sommes d'argents que la région avait gaspillées : «Crolla la Chiesa, ultima beffa del Belice », *La Repubblica*; « Belice nuova ferita, crolla la Chiesa di Gibellina », *Il corriere della sera*; « Gibellina, crolla la Chiesa ricostruita dopo il terremoto », *L'Unità*; « Gibellina, ricostruzione e macerie », *Il Giornale*; « Scappiamo è una città finta », *L'Espresso*^m. À ce moment-là, Corrao n'était déjà plus maire de la ville. Il avait perdu les élections un an auparavant après être resté 25 ans au pouvoir. Maintenant, il était sénateur à Rome et continuait à lutter pour que la reconstruction se termine.

Le maire Gibellina était Giovanni Navarra, d'un parti politique de droit. Il avait gagné les élections avec une campagne politique critiquant frontalement la politique culturelle de Corrao. Trop d'œuvres d'art et trop peu de services publics. Parmi ses propositions, il semblait y avoir celle de démolir certaines des œuvres les plus emblématiques de la reconstruction, comme le *Meeting* ou *Contrapunto*, vu l'état lamentable dans lequel elles se trouvaient. Mais je n'ai pas pu savoir exactement ce qu'il en était car en fonction de mon interlocuteur, lorsque je parlais de Gibellina, on m'expliquait que c'est Navarra qui s'est réellement mis à travailler pour l'entretien des œuvres d'art.

Malgré tout, Corrao, depuis Rome, a critiqué le manque d'intérêt du gouvernement central pour le Belice, car il avait déjà insisté, quelques années auparavant, sur le fait qu'il commençait à y avoir des fissures sur le plafond de la *Chiesa* et que même si ça n'avait pas l'air dangereux, elles pouvaient causer un mal irréparable pour le bâtiment. Et le jugement a commencé. La *Chiesa* a été saisie par le procureur de Marsala et une longue enquête a débuté, afin de déterminer les possibles responsables de l'effondrement du plafond, qui a duré dix ans. L'actuel maire Vito Bonnanno, me racontait que la justice italienne est l'une des plus lentes du monde et que c'est pour cette raison que le procès a été si long. Finalement on a tiré au clair les responsabilités et c'est l'ingénieur chargé d'effectuer les calculs ainsi que l'entreprise de construction Marsala « *Petitto* » qui ont été désignés coupables : la quantité de ciment dépassait, presque du double, le poids susceptible d'être supporté par les barres en fer, inférieures à la grandeur nécessaire pour la structure de l'église⁹⁴.

L'église commencée en 1985 et en attente d'être terminée lorsque le plafond s'est effondré n'a donc jamais été utilisée. En fait, Gibellina Nuova est née avec un autre grand vide, le plus difficile à comprendre pour des gibellinois catholiques et très pratiquants. Pendant des années, il n'y a pas eu d'église à Gibellina et les messes devaient être improvisées dans des espaces cédés par la Mairie. Finalement, on a trouvé un emplacement transitoire dans un entrepôt où on célèbre encore des messes en attendant que la *Chiesa* de Quaroni et celle de Sant Giuseppe soient terminées.

Mais, bien que les gibellinois la voient comme un symbole de la reconstruction, ils observent la *Chiesa* de Quaroni sous un regard ambigu. Elle leur apparaît étrange et trop petite. Calogero m'a répété à

⁹⁴ En mars 2009, les travaux de reconstruction de la Chiesa étaient pratiquement terminés. L'information sur le processus et les dommages structuraux de l'église m'a été donnée par le chef de chantier de la Chiesa que j'ai connu lors de mon dernier séjour, et un ami architecte de Trapani, Eczio. J'ai parlé des controverses politiques sur la raison de l'arrivée de Navarra au pouvoir avec différentes personnes de Gibellina parmi lesquelles Salvatore, Calogero ou Mirelia. J'ai également trouvé des informations dans certains articles de journaux sur l'effondrement du plafond.

plusieurs reprises qu'il n'y aurait pas de place pour tout le monde dedans les jours de fête et Fabrizio trouvait honteux que Gibellina n'ait pas son église ; mais à part cela, il ne voyait pas comment ils pourrait réussir à descendre les saints par ces escaliers abruptes qui menaient au bâtiment.

Fabrizio: Io l'unica polemica che ho fatto é che era una cosa picollina... Tu lo vedi: a Gibellina ci sono spazi aperti, la gente non comunica e qua c'è la dimostrazione di fare un'altro posto per ... per non potere comunicare.

Calogero: Quindi l'arte che è stata pensata per cercare un po' di riparare gli errori (...) quindi l'arte doveva risoldere il problema, però hanno creato una chiesa piccola, per cui non possiamo andare nemmeno tutti per pregare...ⁿ

De plus, Corrao rappelait dans une interview que beaucoup de personnes âgées ont interprété l'effondrement du plafond de l'église comme un signe de Dieu qui ne voulait pas que l'ont célèbre la messe dans un endroit aussi étrange: "la gente di qua diceva che era la volontà di Dio che si era manifestato, perche era contrario"^o. Il semblerait que le prêtre de la région se soit opposé à ce qu'un bâtiment de ces caractéristiques architectoniques devienne la maison de Dieu, et beaucoup de Gibellinois avaient la même sensation. Ainsi donc, comme me l'ont maintes fois répété mes amis, ce bâtiment ne pouvait pas signifier autre chose pour eux que ce qu'il avait signifié pendant toutes ces années de construction; le symbole du développement et de la modernité arrivée à Gibellina sous la forme d'architecture postmoderne. Marica, Barbara, Maria ou Giuseppe assuraient qu'ils n'y étaient jamais allés avant que le toit ne s'effondre et que depuis qu'il s'était effondré, ils ne s'en étaient même pas approchés une seule fois. D'autres comme Calogero ou Fabrizio s'en étaient approchés un peu plus, mais seulement pour la montrer aux gens. Elle n'avait aucune signification dans leurs vies, rien d'essentiel de leur quotidienneté n'était devenu proche de ce bâtiment. Je n'ai jamais réussi à connaître les personnes qui ont laissé des preuves que cet espace avait fait partie de leur vie quotidienne, pour qui elle était

devenue un lieu de rencontre, une cachette de moments partagés, un refuge pour se raconter des secrets à voix basse et une guérite de pratiques non autorisées.

5.2.3 Le centre de Gibellina comme *territoire actuel*

La Zone est peut-être un système très complexe de pièges... Je ne connais rien qui arrive en l'absence de l'homme, mais tout de suite dès que quelqu'un arrive tout commence à bouger... La Zone a chaque moment est vraiment comme nous l'avons créée, comme notre état d'esprit... mais tout ça qui arrive ne dépend pas de la zone, il dépend de nous.

Andrei Tarkovski. *Stalker*

Une autre des zones que j'ai éliminée dans mon processus de choix des espaces urbains à décrire de la ville a été l'ensemble monumental composé par le *Spazio Beuys*, le théâtre de Consagra, le *Meeting* et le *Palazzo di Lorenzo* de Venezia. Ces quatre éléments, très proches de l'église, façonnaient le centre monumental de Gibellina et signifiaient un des défis les plus risqués d'architecturisation de la ville. Un défi qui, comme beaucoup d'autres, est resté à demi construit. Le grand théâtre de Consagra n'a jamais été terminé et sa figure imposante, composée de lignes courbes, rappelle le profil d'une sorte d'animal monumental qui attend la mort⁹⁵. Pour arriver jusqu'à lui, il faut traverser le *Spazio Beuys*: une large place en goudron et ciment, fermée sur ses latéraux par deux murs avec des ouvertures, décorés de mosaïques de Mario Nereo Rotelli.

En principe, il a été dessiné comme un espace pour la promenade, l'espace de la parole et de la continuité de la révolution⁹⁶. Il voulait

⁹⁵ Le premier projet de théâtre à Gibellina a été fait par Samonà, mais voyant que l'argent tardait à arriver, il a décidé de le construire à Sciasca. C'est grâce à cet abandon que Consagra a dessiné son propre projet pour le théâtre. C'est curieux que ce soit le théâtre le bâtiment inachevé. Comme nous l'avons dit, la reconstruction culturelle de Gibellina repose essentiellement sur le théâtre et les Orestiadés. Le fait que ce dernier soit inachevé rend une nouvelle fois impossible la poursuite du développement culturel adéquat permettant à Gibellina d'offrir les produits sur lesquels elle est née et qui se perdent petit à petit en chemin.

⁹⁶ Le *Spazio Beuys* a été un des derniers espaces construits dans la ville qui a fini de prendre forme en 2001.

donc se réaliser dans la réalité comme un espace tangible où trouver cet espace fictif et idéologique qui représentait l'agora grecque, traversée par de bons citoyens qui sous un manteau d'égalité discutaient de sujets publics⁹⁷. Mais en plus de se projeter sous l'image de l'agora grecque, le *Spazio Beuys* se proposait également comme espace de contemplation, une autre des activités préférées des citoyens grecques conjointement au dialogue. De là, ils pouvaient observer au premier rang les longs escaliers blancs qui conduisaient à la *Chiesa* de Quaroni, au *Meeting* (par les ouvertures latérales) et à la partie frontale du théâtre.



Perspective du Théâtre inachevé de Consagra

Mais ce qui aurait dû devenir un des espaces de contemplation de la ville les plus importants avait fini par être, comme l'assurait Calogero, un espace en construction permanente que personne n'avait

⁹⁷ C'est curieux que cet espace soit le moins utilisé de toute la ville. La plupart des gibellinois n'y sont jamais allés et ne l'ont jamais traversé. Ce n'est pas pour mépriser le symbolisme que comporte l'espace symbole du développement des débuts démocratiques : la parole et la discussion à conditions égales, qu'il sera constamment vide. Cela ressemble à une nouvelle métaphore, que les habitants élaborent sous la forme de pratiques, à un pouvoir qui n'a jamais pensé à eux au moment de projeter la majorité des espaces extérieurs de la ville.

jamais utilisé: « (...) La chiesa è caduta, il teatro è rimasto incompiuto quindi hanno fatto questo qua per coprire lo spazio, ma non é una cosa che noi sentiamo nostra perche non la viviamo. È uno spazio chiuso, tu ci devi andare per forza... È una delle cose piu brutte che abbiamo ».^p

Y pénétrer signifiait, comme l'assuraient beaucoup de gens interviewés, s'éloigner des itinéraires habituels. Là il n'y a rien à faire. L'espace n'est pas un lieu fonctionnel non pas de connexion entre des espaces utilisables mais plutôt entre des espaces en construction, inachevés et pour l'instant simplement artistiques et qui n'incitent pas l'habitant à s'y enfoncer. D'un autre côté, malgré son apparence de route et bien que la plupart de mes amis se réfèrent au *Spazio Beuys* comme à « il parcheggio », « la pista d'atterraggio » ou « la ramificazione dell'aeroporto di Palermo », il s'agissait d'un espace uniquement piéton où les véhicules n'avaient pas accès. Son apparence était très proche –comme le définissait Claudia- de l'image la plus explicite que l'on peut avoir d'un désert urbain: « Tutto questo sembra quasi un deserto urbano (...) esprime silenzio, aridità ».^q

Mais surtout, cet espace et tout son entourage rappellent fortement, presque caricaturalement, le besoin que le monument a de créer le vide autour de lui. La partie nord de l'axe central monumental de la ville se présente comme un grand vide à l'intérieur duquel on a inséré toute une série d'éléments afin d'essayer de remplir ce grand terrain vague qui pendant des années a constitué le centre de la ville. Le résultat a été bien différent. La construction de cinq des espaces les plus monumentaux (en dimensions et en concept) de la ville, a renforcé à jamais, contrairement aux intentions institutionnelles, l'identité d'espace vide de la zone. En plus du vide créé par le monument, le fait que les bâtiments construits n'aient aucune fonctionnalité (les uns par manque d'assignation de fonction, comme le *Meeting* ou le *Palazzo di Lorenzo* et les autres pour être inachevés comme la *Chiesa* ou le théâtre) a renforcé cette sensation.

Le *Palazzo di Lorenzo* est un des espaces les plus intéressants, au niveau conceptuel, de la ville. Constitué à l'intérieur comme s'il s'agissait du dé parfait (sans plafond), on y accède par une entrée qui est toujours ouverte (il n'y a pas de porte), cette dernière cache la façade d'un des palais les plus anciens de Gibellina Vecchia et un jardin de typologie arabe. Le *Palazzo di Lorenzo*, d'une des familles les plus puissantes de la ville était situé jadis sur la rue centrale de Gibellina Vecchia: *la via Humberto*. Il constituait un des plus grands exposants de la monumentalité de la bourgeoisie agraire, qui bien plus que se caractériser par les éléments décoratifs, se basait sur l'énormité des édifices. Venezia a dessiné le nouveau bâtiment à travers la façade de l'ancien bâtiment et la potentialité de ses fenêtres et balcons comme une machine optique depuis laquelle on observe la ville⁹⁸. Avec la récupération des pièces de l'ancien palais et de la typologie du jardin arabe, il voulait être le plus grand exposant de la récupération de la mémoire de Gibellina Vecchia, sans perdre le ton scénographique dominant de la plupart des œuvres de l'architecte.



Palazzo di Lorenzo



Jardin du Palazzo di Lorenzo

Sa morphologie cependant a fait de lui, à une époque, une cachette plus qu'un point de contemplation. Pendant longtemps, avant

⁹⁸ Pendant un temps, l'intérieur du bâtiment a été construit comme un des appendices des Orestiades où il a eu quelques représentations théâtrales. Bien que très peu, d'après ce que les gens se souviennent.

le début de la construction du théâtre et du *Spazio Beuys*, il était entouré d'une grande zone de terre et d'herbe, idéale pour aller faire du motocross et des courses de vélos. Calogero et Fabrizio se rappelaient, le sourire aux lèvres, qu'enfants ils étaient souvent allés jouer à l'intérieur: « Da piccolini andavamo a giocare perchè era come una casa abbandonata, giocavamo a nascondino. Era il nostro territorio, la nostra base ». Francesco y allait quand il était plus jeune avec ses amis pour jouer de la guitare et du bongo parce que le bâtiment fonctionnait très bien comme caisse de résonance, de plus c'était une bonne cachette, loin des regards indiscrets des parents. Cet espace a été pour beaucoup de jeunes de ma génération le lieu où ils ont fait leur premier bisou, où ils ont appris à rouler leur premier joint ou où ils sont tombés amoureux pour la première fois. À base d'appropriations, il va devenir leur territoire, comme disait Fabrizio, marqué et séparé des autres.

En effet, le quadrilatère répondait à la perfection au besoin de se cacher, d'intimité et d'éloignement dont avait besoin l'adolescent pour développer toute une série de pratiques de sociabilité, liées à la découverte, à la transgression et à l'inversion de l'ordre social. Cet endroit était le théâtre où on apprenait à devenir grands où on mettait en scène toute une série de rituels qu'on pratiquait cachés des autres groupes d'âge et qui finalement se constituait –selon Goffman⁹⁹– comme les frises : espace où on arrêta d'être le personnage que l'ordre social de la vie communautaire nous avait attribué pour devenir un autre où le relâchement de marques sociales déterminées était plus explicite afin de mener à bien toute une autre mise en scène de laquelle les autres amis de leur âge ne pouvaient être que spectateurs. Le *Palazzo di Lorenzo* comme espace idéal pour les réunions des êtres liminaux que décrivait Turner et qui se rapportent tellement à la figure

⁹⁹ GOFFMAN, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrurto, Buenos Aires, 1987

de l'adolescent¹⁰⁰. Le *Palazzo* comme espace interstitiel. Cette notion est probablement une des concepts les plus intéressants de l'héritage de l'École de Chicago. Avec lui, Frederic H. Thrasher décrivait¹⁰¹, par première fois, des espaces situés parmi d'autres, ceux qui n'appartenaient pas ni à un genre déterminé de lieu, ni à une autre. L'espace interstitiel c'est ce qui n'a pas aucune fonctionnalité instituée et qui se caractérise par des appropriations éphémères qui font de lui un espace changeant et labile. Il n'a pas des caractéristiques stables et il peut devenir n'importe quoi dans n'importe quel moment. L'École de Chicago les conceptualisait comme les fissures ou les fentes du système social, zones de transition où les gens développaient des interactions parfois subversives ou interdites et plusieurs fois dangereuses. On peut les caractériser ici comme des espaces liminaux, sans limites ni fonctions bien déterminées et qui présentent les mêmes attributs que les gens qui les occupent : l'invisibilité, l'obscurité, la solitude. La sienne est une structure toujours en train de se structurer.

Le bâtiment m'apparaissait donc après avoir parlé avec les gens de mon âge comme un lieu suggestif. Leurs descriptions parlaient d'un espace énigmatique, caché, appropriable aux adolescents, qui aiment tant ce genre d'espaces vagues, ces lieux indéterminés sans fonctionnalité concrète. Le *Palazzo di Lorenzo* avait tout: situé au beau milieu du grand vide du centre ville, il se présentait comme un refuge et comme un espace liminaire où les adultes préoccupés par des choses plus pragmatiques que les relations humaines, n'y allaient pas. Mais maintenant, le bâtiment avait l'air d'avoir perdu son pouvoir d'attraction. Les seuls qui y habitaient et qui se l'étaient réellement appropriés depuis déjà quelques années étaient les pigeons. Les jeunes n'allaient plus là-bas passer le temps. Peut-être parce que l'église s'était présentée comme une nouvelle cachette peut-être parce

¹⁰⁰ Turner associe la liminarité à l'invisibilité, l'obscurité, la bisexualité, la solitude, l'anonymat et la desstructuration. TURNER, V.: *El proceso ritual*, Alianza, Madrid, 1976.

¹⁰¹ THRASHER, Frederic M.: *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Chicago: University of Chicago Press, 1927.

que, comme disait Lino, ils préféraient aller dans la salle de jeux, véritable territoire des gamins aujourd'hui.



Perspective du Palazzo di Lorenzo

Sa présence cependant reste énigmatique aux yeux des visiteurs. Située encore au beau milieu de rien, derrière le théâtre inachevé et entouré d'une zone de terre et de mauvaises herbes, le quadrilatère de Venezia apparaît comme un des lieux les plus fascinants avec le lac artificiel. Le lac, un grand trou en ciment qui n'a jamais été rempli d'eau, situé un peu plus au sud en ligne droite de l'ensemble monumental dont je parle, était devenu avec le temps le terrain vague le plus grand de la ville.

Le complexe du lac n'était pas seulement constitué par l'énorme base vide de ciment où des fissures avaient commencé à apparaître, d'où sortait de l'herbe. Une grande zone de terre l'entourait et le séparait des rues voisines et de la vie qui se déroulait là-bas. La quotidienneté était ici mise entre parenthèses. Les routines quotidiennes des gens n'allaient pas au-delà d'une limite bien démarquée dans certains cas une par une clôture et dans d'autres cas simplement par la hauteur des mauvaises herbes.

[Perspective des
environs du lac en hiver]



Le marché, situé à la frontière avec le grand vide exprimait la différence la plus absolue entre un espace de pratiques quotidiennes et un autre destiné à l'oubli, qui se dressait imposant et négligé au beau milieu de la ville comme une figure d'altérité. C'était un espace-autre qui non seulement n'était pas pratiqué, comme c'était le cas de beaucoup d'endroits de la ville, mais en plus apparaissait comme impraticable. Ce fragment de ville ne semblait pas appartenir à la ville. Il était là mais ne faisait pas partie de ses vies et les mauvaises herbes qui l'emplissaient semblaient en être le signe le plus évident qui ressortait de ses rues sauvages, et qui l'éloignait de la civilité urbaine. La zone n'avait jamais été traversée. Au milieu de ce grand vide central, la sculpture *Contrapunto* de Melotti s'élevait impassible. Le centre donc, plus qu'un espace parfaitement délimité, avec une identité concrète et bien définie, ressemblait plus à une de ces zones intermédiaires entre différents quartiers que Sansot avait étudié et qui devenaient des zones indécises où tout était susceptible d'arriver.

[Perspective du lac]

En fait, l'ensemble complet formait une bonne partie de l'axe monumental et le rapprochait, plus que d'une image caractéristique du centre d'une ville (normalement extrêmement



rempli de bâtiments et d'activités quotidiennes), d'un de ces *territoires actuels* définis par le groupe Stalker comme « ces espaces oubliés qui forment le négatif de la ville contemporaine et qui contiennent en eux-mêmes la double essence de déchet et de ressources¹⁰² ».

Stalker est un groupe multidisciplinaire qui naît sous la maxime dadaïste et situationniste du cheminement comme pratique esthétique. Ils partent de la dérive situationniste même si au lieu de privilégier la ville construite, comme le faisaient Debord et des amis, les décors choisis par Stalker sont les territoires abandonnés d'identité flottante qui sont si bien caractérisés par les terrains vagues. Le nom du groupe vient de là, en honneur à ces personnages du film de Tarkovski qui osaient entrer dans la Zone et l'explorer, et qui, en même temps proviennent des héros du roman de Arkadi Strugatski et Boris Strugatski, *Pic-nic au bord du chemin*¹⁰³, et de la Zone d'Apollinaire, l'intermonde entre la ville et la banlieue.

Stalker, comme le montre bien l'ouvrage de référence du groupe *El andar como práctica estética*, traverse les territoires abandonnés, refusés par l'organisation urbaine, oubliés par les institutions politiques et la *dérive psychogéographique* des situationnistes se convertit en *transurbance*. Ses préoccupations passent par les relations entre l'architecture organisée et organique et l'architecture plus inorganique composée d'une grande quantité de vides qui coexistent avec les pleins de la ville actuelle : « Le parcours du groupe Stalker est au contraire une traversée à l'intérieur des vides, permettant, de l'extérieur, une observation de la ville construite, d'un point de vue en mouvement et immergé dans les dynamiques du territoire ».¹⁰⁴ Stalker ne constitue donc pas (bien que la plus grande partie de ses intégrants soient

¹⁰² CARERI, Francesco: "Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville", *Techniques et architecture*, n° : 427, *Lieux périurbains*, août-septembre 1996.

¹⁰³ STRUGATSKI, Arkadi ; STRUGATSKI, Boris : *Picnic al borde del camino*, Barcelona : Ediciones B, 2001

¹⁰⁴ DAVILA, Thierry: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX siècle*, Paris: Regard, 1998

architectes) des territoires nouveaux mais il élabore des itinéraires, des promenades nomades à l'intérieur de la ville actuelle.

En effet, comme les espaces choisis par les Stalker de *l'Osservatorio Nomada de l'Université de Rome Tre* pour mener à bien leurs *transurbances*¹⁰⁵, le centre de Gibellina rappelait ces espaces indéfinis par lesquels les personnages de Passolini ou de Fellini déambulaient. Une ambiguïté et une indéfinition qui ne caractérise généralement pas les lieux de quotidienneté d'une grande partie de la population et qui d'habitude se développe et grandit non pas dans les centres-villes mais dans des zones un peu plus en retrait.



[Panneau publicitaire au centre ville]

Cependant, à Gibellina, ville encore incertaine, encore en construction, encore en structuration, ces espaces caractéristiques de la banlieue s'inséraient et s'immisçaient au beau milieu de la ville. Caractérisé par le vide et par des zones peu définies, avec des fonctionnalités fluides et des structures encore non terminées, une grande partie du centre de Gibellina s'exhibait au visiteur comme une sorte de grande aire interstitielle à découvrir et à explorer. Finalement, et bien loin de ce que ces concepteurs avaient

¹⁰⁵ Parmi des références sur Stalker voir son site web, où ils racontent ses projets passés et en cours et quelques conceptualisations basiques sur les pratiques des transurbances : <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/tarko.html>, et aussi: CARERI, Francesco: "Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville." En *Techniques et architecture*, num : 427, *Lieux periurbains*, août-septembre 1996, DAVILA, Thierry: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX siècle*, Paris: Regard, 1998, CARERI, Francesco: *El andar como práctica estética*, Barcelona: gustavo Gili, 2007.

imaginé sur les plans, la Gibellina réelle se rapprochait de cette utopie situationniste, imaginée par Constant sous le nom de New Babylon¹⁰⁶.

Constant, situationniste néerlandais imagine en 1950 une véritable utopie urbaine, la civilisation de *l'homme ludens*, la *New Babylon*. Cette ville idéale est basée sur la participation et la flexibilité. *New Babylon* est la concrétisation de *l'Urbanisme Unitaire* des situationnistes qui s'élevait contre l'urbanisme fonctionnaliste et qui revendiquait la dérive continue comme une pratique expérimentale et épistémologique de la nouvelle vie. *New Babylone* est une ville expérimentale où rien ne sera, *a priori*, imposé. Son activité principale est la dérive continue, dirigée à la recherche de nouvelles expériences et la création de situations¹⁰⁷. Ville labyrinthe (avec beaucoup de références à géométries non euclidiennes) configurée par un réseau de différents quartiers avec des ambiances bien différenciées (quartier bizarre, quartier sinistre, quartier historique, quartier noble et tragique, etc.). Sa forme favorisera la désorientation, le jeu, la surprise et la confusion. Comme toute utopie, New Babylone sera une ville close, isolée et séparée, pour essayer de préserver la vie nomade du monde utilitariste dominant. Son tissu urbain ne sera fait qu'à travers de nœuds fixes, mais organiseront tout en suivant les traits des cheminements :

New Babylone –écrit Constant- est l'oeuvre des seuls babyloniens, le produit de leur culture (...) l'essentiel de la culture babylonienne est le jeu avec les éléments qui composent l'environnement (...) l'acte de créer est plus important que le créé (...) les secteurs ou quartiers changent

¹⁰⁶ Pour plus d'informations sur New Babylon et sur l'urbanisme unitaire voir : *Internacional Situationniste*, Paris : Arthème Fayard, 1997; CONSTANT : *Nueva Babilonia*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009; CASTANET, Hervé: « Micro-sociologie de la quotidienneté dans un projet de ville utopique contemporaine: l'exemple de la New Babilón de Constant », en *Espaces et sociétés*, n° : 28-29, *Contradictions de l'espace urbain* , mars-juin 1979.

¹⁰⁷ Née de la rencontre entre des artistes de l'extrême gauche (Guy Débord et l'Internationale Lettriste) et d'artistes expérimentales antifonctionnalistes (Cobra), L'Internationale Situationniste développe son activité de 1957 à 1972. Son approche à la vie urbaine sera critique et expérimentale et prendra place à travers de la théorisation et la pratique de la dérive urbaine, la psychogéographie et la construction des situations, destinées à libérer la quotidienneté de l'ennui et de l'aliénation dans laquelle la société capitaliste l'avait submerger. Pour plus d'information voir: *Internationale Situationniste*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997.

constamment de forme et d'atmosphère selon les activités qui prennent place.¹⁰⁸

La ville du jeu et du plaisir se construira et déconstruira selon les activités et l'état d'esprit de ses habitants. Dans la ville, il n'y aura pas d'architecte démiurge ; les démiurges seront les propres habitants, qui à travers un jeu continu à la recherche de situations, changeront la ville de mil façons différentes. Bien qu'elle présente beaucoup d'aspects qui la relie aux utopies classiques (l'isolement, la description de la quotidienneté, la séparation en secteurs, etc.) New Babylone sera l'unique utopie centrée sur le chaos et le jeu, et l'unique qui donnera à ses habitants la possibilité de la changer. Les new babyloniens sont des nomades toujours à la recherche de nouvelles expériences apportées par la dérive continue entre les différents quartiers d'une ville en changement continu.

En effet, le centre de Gibellina pouvait être vu comme une version de cet espace idéal et idéalisé par Constant en perpétuelle mutation qu'était sa ville utopique: *New Babylon*, la ville nomade, pensée et préparée pour la dérive et pour la création constante de situations. À Gibellina Nuova comme à *New Babylon*, mener à bien un jeu incessant avec les éléments de l'entourage urbain semblait facile. Son indéfinition lui permettait de se transmuter en mille choses différentes et apparaissait comme un espace pèlerin par excellence. Comme l'écrivait Careri: « En regardant les grands espaces abandonnés qui se glissent dans les métropoles occidentales, on a l'impression que les *Néobabyloniens* sont déjà au travail... ».¹⁰⁹ En effet, la disponibilité sémantique de ce grand espace vide et abandonné le rendait récepteur de nombreuses écritures possibles.

En fait, le peu de fois où j'ai vu des groupes de touristes se promener dans Gibellina, j'ai eu l'impression qu'ils le faisaient sous les

¹⁰⁸ CASTANET, Hervé: « Micro.sociologie de la quotienneté dans un projet de ville utopique contemporaine : L'exemple de la New Babylone de Constant », *Espaces et sociétés*, 28-29, mars-juin 1979, pp. 149-162.

¹⁰⁹ CARERI, Francesco: "New Babylon. Le nomadisme et le dépassement de l'architecture", *Constant. Une rétrospective*, Antibes : Musée Picasso, 2001, p. 14.

maximes des Stalker. On ne pouvait pas le faire d'une autre façon. Ils sautaient des clôtures, traversaient des portes fermées pour travaux, laissaient derrière eux toute une sorte d'obstacles et s'enfonçaient dans les squelettes des bâtiments à demi construits de la ville, en un acte de création de l'espace et de revendication qui avait peu à voir avec les visites guidées caractéristiques des centres historiques des villes.



Touristes au centre monumental

Là-bas tout était permis et il n'y avait personne pour dire ce qu'il y avait à voir ni comment. Ces espaces abandonnés apparaissaient aux yeux des visiteurs comme un territoire à explorer et à transgresser, des zones qui n'étaient pas soumises à la moindre forme de contrôle et qui émergeaient en tant qu'espaces énigmatiques à déchiffrer. Gibellina s'offrait donc comme un espace parfait pour la pratique de la *transurbance*: « La *transurbance* redonne au citoyen et au touriste le titre de voyageur, en lui permettant d'explorer des parcours inédits plein de contradictions stridentes de drames qui parfois composent des

harmonies inédites ». ¹¹⁰ Dans ces rares moments plus qu'en d'autres, le centre de la ville s'emplissait de vide et les espaces, apparemment résiduels, avaient l'air de se remplir -comme le revendiquaient les Stalker- de significations. En effet, parallèlement aux déplacements les plus rituels, comme les défilés, les processions ou les manifestations, traverser ces espaces, transgresser ses limites, s'y enfoncer sans peur, avec la curiosité de l'explorateur était également une façon de faire signe, de signifier, de vouloir dire. Des significations intéressées à faire l'expérience de sa disponibilité qu'à exprimer une supposée vérité.

Des significations qui, comme dans tous les espaces, variaient selon les moments du jour et de la saison. Dans ce sens, ces espaces interstitiels, justement à cause de leur indétermination, pouvaient devenir à des moments déterminés du jour des espaces sinistres ou des ambiances de désolation urbaine. Une désolation très proche de celle provoquée par les grands complexes industriels abandonnés. À l'intérieur de cette qualification, le *Spazio Beuys* aurait certainement une place prééminente. Terrain vague de ciment, un espace dur par excellence, qui restait vide même lors des visites des touristes-explorateurs. Là, non seulement il n'y a rien à faire mais il n'y a rien non plus à découvrir. L'espace cependant acquiert son aspect le plus attirant quand le soleil tombe et la fin de la journée s'installe sur la ville. À ce moment-là de la journée, la place du *Meeting*, comme l'appelaient certains gibellinois, ressemble à une des perspectives métaphysiques de De Chirico où la présence des ombres des monuments qui l'entourent donne un aspect réellement inquiétant à l'espace. Le passant au milieu de ce désert de ciment et accompagné de la présence imposante des bâtiments se sent tout petit. Les bruits de la ville, grâce à *l'effet de coupure* que provoquent les murs de cet espace fermé, ne s'entendent presque pas au milieu du tissu urbain, et la sensation de solitude augmente.

¹¹⁰ STALKER : *Transurbanza*, www.stalkerlab.it

Le soir cependant l'inquiétude se transforme en gêne, étant donné que la grande quantité de lumières disposées au sol et que de puissants rayons de lumière blanche émanent vers le haut, l'image est proche, comme l'avait bien dit Giuseppe, de celle d'une piste d'atterrissage. L'intense illumination fait disparaître toute la sensation de peur mais en même temps repousse les interactions et les appropriations, surtout les furtives. De toutes façons, un espace sans bancs ni recoins ni cachettes possibles est très difficile à s'approprier à n'importe quelle heure du jour et c'est pour cela qu'il reste toujours vide. Son image et son sens répondait à la perfection à ce qui ont fini par assumer les places dures et hypnotiques du *Model Barcelona*. Cette zone est peut-être la zone la moins traversée de toute la ville. Si le sol parlait, il ne montrerait pas beaucoup d'emprunts de pas, et ne raconterait pas beaucoup d'histoires.

Abandonner le soir le *Spazio Beuys* pour passer de l'autre côté du théâtre, là où se trouve le *Palazzo di Lorenzo*, signifie entrer dans une ambiance bien différente. Tout à coup et sans prévenir, le grand terrain vague qu'il y a entre les deux bâtiments et qui se présente comme son unique accès devient un des espaces que Sansot aurait défini bien sûr de sinistres:

Les lieux sinistres aiment le vide: ils sont déjà, par eux mêmes, déserts, et en outre, ils provoquent le vide. On les rencontrerait, de préférence, à la périphérie des villes, mais il ne suffit pas d'invoquer l'absence d'êtres humains car une campagne n'apparaît pas nécessairement comme sinistre. Il faut que nous soupçonnions un dérèglement de l'ordre des choses; il faut, par exemple, que l'homme, avant de disparaître, ait laissé sa marque dévastatrice ou même simplement qu'il ait semblé se retirer dans la précipitation. Certaines zones industrielles sont sinistres parce que, produites par l'homme, elle le nient.¹¹¹

À la lumière du jour, cette inversion dans les fonctionnalités urbaines (rester vide au lieu de plein, comme le centre de la ville) n'acquiert pas la teinte agressive qu'elle revêt dans l'obscurité. Jane

¹¹¹ SANSOT, Pierre: 1973, p. 268.

Jacobs a déjà fait référence dans *Muerte y vida de las grandes ciudades* à la manière dont les parcs urbains pouvaient devenir des espaces sinistres et dangereux à des moments déterminés de la journée¹¹². Comme l'assure Sansot « la verdure lorsqu'elle ne parle plus, constitue, par son silence, un espace d'insécurité ». Si cette végétation est sauvage et est accompagnée de deux bâtiments imposants que l'obscurité rehausse et montre tout à coup ses qualités pesantes et de lieux vidés, la sensation de se trouver dans un lieu espacé et spacieux au milieu de nulle part, oublié, augmente et avec elle la sensation de gêne et d'étouffement.

Il était évident que les pratiques occasionnelles qui y avaient lieu avaient une grande capacité évocatrice et étaient beaucoup plus attirantes mais elles ne me servaient pas pour l'analyse des quotidiennetés des habitants de Gibellina. Je n'avais jamais vu personne là-bas et j'étais allée à la découverte de ces espaces toute seule, à différents moments de la journée. Dernièrement, Fabrizio avait pris l'habitude de m'accompagner partout mais pour lui, ce n'était pas une pratique quotidienne, il n'avait jamais traversé ces espaces autant de fois en une seule semaine. En fait, je crois qu'il ne les avait jamais traversés comme il le faisait avec moi, à pied. Son souvenir le plus récent était de l'espace en mouvement observé de la vitre de sa voiture.

5.2.4 Transit et communication dans le centre ville : l'inversion des fonctions

Après avoir éliminé ces espaces, il m'a paru évident grâce à mes visites constantes et aux discussions avec mes nouveaux amis que je devais centrer mon attention sur les deux espaces les plus *fonctionnels* de la ville : *la piazza du 15 Gennaio* et *la strada della Independenza Siciliana*. C'est là que la plupart des activités quotidiennes des gens

¹¹² JACOBS, Jane: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Barcelona: Ediciones Península, 1973.

étaient regroupées et que l'affluence du public était par conséquent plus importante que dans les autres zones de la ville.

Une fois les lieux décidés, mes visites se sont intensifiées et j'ai essayé d'aller y faire un tour tous les jours et d'y rester un moment à des horaires différents afin d'obtenir une fresque générale de la manière dont les espaces changeaient en fonction des heures et des jours. De tous les moments de la journée, c'est le matin qu'il y avait le plus de passants dans la rue. C'est normal. La Mairie ouvrait seulement de 8h à 14h et, à part tous ceux qui travaillaient dans le grand bâtiment, beaucoup d'autres venaient y régler différentes affaires. Le café du milieu de la matinée faisait sortir les travailleurs de leur lieu de travail et pendant quelques instants, les rues et les coins de rues proches du Bar Bonano et du Bar 2000 se remplissaient de passants qui se dirigeaient vers l'une des deux portes. L'après-midi, par contre, la place demeurait silencieuse. Les gens n'avaient aucune raison de la traverser. La Mairie était fermée et les quelques personnes qui se déplaçaient à pied empruntaient plutôt la rue *Federico de Roberto* et passaient rarement par la place.

5.2.4.1 La place de la Mairie, espace de transit.

La place du *15 Gennaio*, appelée également par les habitants la place de la Mairie ou simplement la place, est symboliquement et institutionnellement parlant le centre ville. Elle représente pour la plupart des gibellinois le centre culturel et politique de la ville. Sa taille est plus importante que celle des autres places de la ville. Constituée par un demi-cercle de 3.000 mètres carrés de marbre blanc, sa zone sud-est est fermée par le bâtiment de la Mairie et sa zone ouest par quelques œuvres d'art et par un jardin avec de petits palmiers qui séparent visuellement l'ambiance de la place et celle de la rue voisine, la plus ample de la ville : la rue *Federico de Roberto*.



Perspective et monuments de la Piazza du 15 Gennaio



[Le bâtiment de la Mairie]

Sur la place, se trouve un des ensembles monumentaux les plus importants de la ville qui, en plus du bâtiment de Samonà et Gregotti, se compose de la *Torre Civica*, *l'Homaggio* de Campanella, la *Città di Thebe*, le *Sole* de Pomodoro et les muraux de Carla Arcadi. De toutes les œuvres de la place, la *Torre Civica*, de 28 mètres de haut est peut-être la plus emblématique. Pensée comme l'horloge que Gibellina n'avait pas (n'ayant pas de clocher), la tour marque 4 des 24 heures du jour (huit heures du matin, midi, six heures de l'après-midi et huit heures du soir) avec un son qui n'a rien à voir avec le son de n'importe quelle horloge. Un software spécialement créé, un mélange de différents fragments d'anciens chants populaires siciliens avec les différents sons d'une journée typique aux champs. Le résultat, qui ne devait jamais être le même pendant 99 ans pour qu'un gibellinois n'entende jamais deux productions sonores identiques, se veut être la représentation du son d'un moment de danger et de fuite comme celui que les habitants ont vécu lors du tremblement de terre. La composition sonore, qui dure trente secondes environ, s'entend dans tout Gibellina Nuova et, à ces moments-là, remplit l'espace sonore de la ville de manière très intense.

J'ai eu beau essayer, je n'ai jamais réussi à entendre l'horloge lors de mon deuxième séjour. Ni lors du premier séjour d'ailleurs. Il paraît que le mécanisme était en panne depuis longtemps et qu'il attendait d'être réparé. Au début, me racontait Giuseppe, les gens prenaient peur en l'entendant et beaucoup d'habitants sortaient sur le balcon pour voir ce qui se passait. Jusqu'à ce qu'ils s'habituent aux sons « très étranges » qui émanaient de la tour. Calogero –me disait- le choisissait toujours comme premier endroit où conduire ses invités lorsqu'ils arrivaient à Gibellina Nuova et Maria m'expliquait que sa grand-mère de 90 ans disait ses prières quotidiennes en fonction des sons de l'horloge. À chaque sonnerie, elle récitait le rosaire puis s'endormait. Pour Fabrizio, grand passionné de musique traditionnelle sicilienne, la tour était très mélancolique :

É molto malenconica, perchè quello che suona, sono dell'enregistrazione de canti siciliani, tutti una serie di suoni, che el computer prende da uno a tre seconde di ogni suono e rimescla tutti così. Non si capisce cosa voleva riprodurre... la gente che escapava del terremoto. É delle cose un po' forte, capito?^s

Mais la place, bien qu'étant physiquement le centre institutionnel, était pour la plupart des gibellinois un espace en retrait de la quotidienneté, surtout lié aux jours de fêtes. Rosaria me l'expliquait ainsi dans une des ses interviews :

É bellissima questa piazza perchè é una capa di cemento liso e senza ostáculo, tutto liso a me mi fa piacere. Queste monumenti de Consagra tuti bianchi, io le trobo bellissime cuando sono illuminate de colore. Secondo me separano il confine della piazza, entre la strada, che é il mondo cotidiano e la piazza che é.. qualcosa di particolare.^t

Il ne faut pas s'étonner qu'elle soit associée aux jours de fête et non pas à la vie quotidienne. Les dimensions des monuments et leur caractère de décor n'y étaient pas étrangers. Margherita en parlait comme d'un espace exceptionnel et elle n'était pas la seule. Pour Francesco: « La piazza la trobo molto suggestiva e sobretutto quando non ce nessuno, cosa ormai normale a Gibellina, diventa ancora molto

più suggestiva perchè fa molto pensare. La piazza vuota con tutti queste monumenti te fano rifrechteri molto. Fa un sense de belleza mai a l'esteso tempo di solitudine ».^u

D'autre part, au-delà des sensations d'ambiance que ses matériaux et son énormité pouvaient créer chez les habitants, le fait est que la place du village était très peu utilisée. Les seuls jours où elle se remplissait de gens étaient les jours de fête, comme le nouvel an ou le jour de San Rocco, ou bien les moments les plus intenses de la vie politique. Pendant les jours de fêtes, le mouvement des gens partageait l'espace avec les grands feux d'artifices et l'illumination colorée de la *Città de Thebe* de Consagra. Lors de la campagne électorale, on y organisait les *meetings* des différents partis politiques et on y découvrait les résultats le jour des élections. Ces moments étaient les plus expressifs de la place et le mouvement s'unissait aux cris, au bruit de fête et à toute une série d'accessoires dans l'habillement qui différenciait les activités qui s'y déroulaient de celles de tous les jours. Le reste de l'année, elle était vide la plupart du temps. Les gens ne la traversaient que pour se rendre à la Mairie ou pour régler quelques affaires. L'inexistence de bancs et de zones un peu à l'abri rendait impossible d'en faire un lieu de réunion; en hiver il faisait trop froid et la tramontane soufflait avec force dans tous les coins et en été le soleil empêchait les longs arrêts dans ce grand espace ouvert et dépourvu d'ombre.



Piazza del 15 Gennaio



Porches de la Mairie



[Porches de la Mairie]

Le seul lieu qui, parfois, faisait office d'espace de réunion était les porches de la Mairie. Là, certains matins, très peu souvent, les employés du bâtiment se retrouvaient à l'heure du café de milieu de matinée ou partageaient quelques cigarettes. Malgré tout, leur quotidienneté se composait de pas pressés au milieu de la place qui se dirigeaient vers la Mairie ou s'en éloignaient pour aller chercher leur voiture. Plus qu'un espace de réunion, la place se présentait comme un simple espace de transit, un connecteur entre le bâtiment de Samonà et les rues alentours. Quelques après-midi, les enfants la remplissaient de leurs cris et de leurs matchs de foot. Et bien que je n'aie eu l'opportunité de voir cette scène qu'une seule fois, la plupart de mes amis décrivent la place comme le terrain de foot par excellence de la ville. Là-me racontaient-ils- ils avaient joué quand ils étaient petits et si on regardait bien par terre il y avait encore des restes de marques de ce qui à un moment avait été les limites du terrain, le milieu de terrain, les surfaces et les buts. De nos jours, les enfants que j'avais vus jouer marquaient le terrain de la manière traditionnelle: avec des pierres et des pulls laissés par terre comme points de repères.



[Des garçons en juant au football]

Marica, Barbara, Giuseppe, Calogero et Fabrizio, entre autres, m'ont raconté que quand ils étaient petits, la place était beaucoup plus utilisée. Le cinéma d'été,

au début, se faisait là ainsi que les championnats de football. Ils y avaient passé la plupart de leurs étés d'adolescents et ils y avaient trouvé leur petit/e ami/e.

Era un luogo usato molto per le ragazzi per giocare a balone, a calcio e quindi quando io era piccolo, un po' tutti siamo estado là a giocare a balone. E prima era el luogo di rancontro con le ragazzi... Adesso a estado un po abandonato, e viene utilitzada solo d'estate. D'inverno no. A l'estade si remane qui alla sera a parlare a pasegiare, niente di particolare.^v

Les différences entre la vie à Gibellina en été et en hiver étaient très récurrentes dans leurs discours. Gibellina semblait revêtir un tout autre aspect avec beaucoup plus de mouvements et de vie pendant les mois les plus chauds de l'année, ceci étant dû essentiellement au retour à la maison de la plupart des jeunes émigrés. Je n'étais jamais allée à Gibellina l'été, j'essayais donc de me représenter l'image qu'ils me décrivaient dans leurs récits mais j'avais beaucoup de mal à le faire.

En effet, mes visites ne m'avaient laissé voir qu'une image bien plus tranquille, où la seule chose qui entraînait des changements sur la place d'un jour à l'autre n'était pas les déplacements des habitants mais les variations des couleurs de la façade de la Mairie, du marbre au sol et du ciel dues aux changements climatiques. Ces changements et certains moments de réunion occasionnelle étaient l'unique chose que j'avais pu enregistrer avec l'appareil photo. Les prises de son, dans l'attente que l'horloge se décide finalement à sonner, ne donnaient guère d'informations. Dans la plupart des cas, on n'entendait pratiquement rien, sauf le moteur de certaines voitures qui circulaient dans la rue *Federico de Roberto*.

5.2.4.2 La rue de l'*Indipendenza Siciliana*, espace de réunion.

Inquiète comme je l'étais au début de l'observation des pratiques quotidiennes dans des espaces monumentaux déterminés de la ville, mon cerveau m'a fait refuser la rue de l'*Indipendenza Siciliana* comme

possible lieu d'analyse. Je me suis vite rendu compte que ça n'avait pas de sens de ne pas le prendre en compte. Ce n'était peut-être pas un espace aussi monumentalisé que les autres mais cette rue apparaissait comme l'espace de quotidienneté de la ville par excellence. C'était la seule rue qui semblait avoir une vie et en plus c'était la seule dans laquelle les gens marchaient et laissaient pour un moment la voiture. En fait, Carlo me l'avait déjà dit depuis longtemps:

Questa estrada é una estrada di rincontro tra persone e persone perque ci sono gli circole, el bare, e cuando uno si ferma con qualcuno, se poi trobare ai circolo, se poi trobare al bare, é la banca anche e é una zona qui reunise a quasi tuti la gente. Un punto de riferimento agli encontre tra persone, realmente, per laboro, per ... tute cose, unico centro que se a creato un poco, é questa piazza (piazzeta degli circolo). Tuta questa estrada é un modo dove cercare a persone.^w

On pourrait presque dire que la rue de *l'Indipendenza Siciliana* de Gibellina Nuova est un espace qui ressemble à ce qu'avait été *la Via Humberto* à Gibellina Vecchia. Antonio Cusumano parlait de cette rue comme étant le centre physique et symbolique de la ville et la définit comme la scène de toutes les rencontres et des cérémonies¹¹³. Là – expliquait l'historien- il y avait les *circolos* des différentes catégories sociales et professionnelles (celui des civiles et ceux des aristocrates, celui des agriculteurs et celui des ouvriers, celui des artisans et celui des chasseurs). De tous ceux-là, seuls trois *circolos* avaient survécu à Gibellina Nuova: le *Circolo* des chasseurs, celui des ouvriers et un autre appelé *Circolo Nuovo* (qui regroupait, la plupart du temps, des hommes plus jeunes que dans les autres). Au début –m'a raconté Carlo- à Gibellina Nuova, il y avait aussi le *Circolo* des anciens combattants de la guerre mais avec le temps ils étaient tous morts et il ne restait plus de combattant en vie. Malgré les noms, leur caractère ne cachait plus un aspect qui différencie autant la hiérarchie sociale qu'avant. Maintenant les gens -selon ce que m'a dit Carlo- ne se

¹¹³ CUSUMANO, Antonino: 2003

regroupaient plus par classe sociale ou par profession mais par affinités. En fait, Carlo faisait partie du *Circolo d'Operai* non pas qu'il soit ouvrier (quoique) mais parce que ses amis faisaient partie de ce *circolo*¹¹⁴.



Des hommes à la porte du Circolo de Cacciatore



Intérieur du Circolo d'Operai

¹¹⁴ Si les amis de Carlo étaient ses amis parce qu'ils avaient fait le même travail pendant de nombreuses années de leur vie ou tout simplement parce qu'ils étaient des amis, indépendamment du fait d'être ouvriers, je ne le sais pas parce que Carlo ne me l'a jamais expliqué. Mais je suppose que même si Carlo me disait que ça ne montrait pas aussi explicitement les différences hiérarchiques qu'avant, ça montrait quelque chose du système social. Le fait que le *circolo* d'aristocrates ait disparu reflétait l'inexistence de cette classe sociale dans la nouvelle ville et le fait que la plupart des ouvriers appartiennent à ce *circolo* montrait l'importance que continuait à avoir ce groupe, en nombre et en importance de travail.



Hommes dans la rue de l'Indipendenza Siciliana



Des hommes en babardant à côté du circolo d'Operai

Les *circolos* sont des espaces de sociabilité masculine, des associations pour lesquelles il faut payer un forfait annuel pour être membre, où se réunissent, dans la journée, les hommes de plus de cinquante ans afin de pratiquer le rituel de la conversation. « Ici était le royaume des hommes et de les paroles, des anecdotes et des fanfaronnades, du bavardage et des potins »—escrivia Cusumano¹¹⁵- et c'est encore vrai aujourd'hui. La plupart d'entre eux, des hommes âgés de Gibellina, y allaient encore pour jouer aux cartes, lire les journaux et discuter avec leurs amis.

¹¹⁵ CUSUMANO, Antonino: 2003, p. 20

La fonction sociale de ces *circolos* était donc encore en janvier 2006 ainsi qu'en mars 2009 très importante dans la vie collective masculine de Gibellina. Les hommes les plus âgés passaient une bonne partie de la journée au *circolo*. Les autres, ceux qui travaillaient encore ou ceux qui travaillaient sporadiquement, allaient y prendre le café après manger le midi ou allaient y faire un tour le soir après dîner. Les horaires d'ouverture étaient très larges. Les *circolos* ouvraient leurs portes vers 8h30 du matin et ne les refermaient pas avant 11 heures du soir.

Se promener dans les rues de *l'Indipendenza Siciliana* à une heure où on était susceptible d'être bousculé par bon nombre d'entre eux. Les jours de soleil, ils sortaient les chaises sur le trottoir et ils y passaient des heures et des heures à discuter ou tout simplement à regarder dans la rue. Les groupes changeaient d'individus tout au long de la journée, mais il y avait toujours quelqu'un à l'entrée. Ils n'emplissaient pas seulement l'espace public de forme passive. En fait, le trottoir où se trouvent le *Circolo Nuovo* et celui des chasseurs était presque toujours parcouru par les cheminements tranquilles et pausés des différents groupes qui semblaient ne jamais se fatiguer de se promener d'un côté à l'autre de la rue. Carlo me racontait que dans ces conversations il était surtout question des retraites et que la politique, bien que protagoniste de certaines discussions, n'était généralement pas un thème débattu.

À côté des *circolos*, il y avait dans la rue deux des bars les plus fréquentés de la ville, le Bar Bonano et le Bar 2000 et là aussi il y avait un des deux kiosques existants à Gibellina, deux banques, une des deux pharmacies, un opticien, une bijouterie, quelques autres bâtiments et l'arrêt du car qui va à Trapani et à Palerme. Tout cela faisait des rues un espace ponctuel pour beaucoup d'habitants de la ville. Ainsi donc, bien qu'elle n'ait pas été pensée comme un centre, la rue avait acquis sa centralité pour une question de fonctionnalité. C'était le véritable centre névralgique de la vie quotidienne bien qu'à

l'extérieur essentiellement au masculin. Les femmes qui passaient par là, le faisaient pour se rendre quelque part. Elles n'y restaient jamais. La rue était un espace éminemment masculin et les femmes avaient besoin d'une excuse pour y rester.¹¹⁶

Mais bien plus que de se présenter comme l'espace des ritualités les plus quotidiennes où se déroule le théâtre ordinaire de la vie de tous les jours, cette rue est également la scène des ritualisations les plus organisées et les plus festives. Ici a lieu la rencontre entre Jésus et Marie, le Dimanche Saint, dans une des théâtralisations religieuses les plus importantes de la ville ainsi que la foire en été, le défilé du carnaval (une des fêtes les plus importantes de Gibellina) passe par ici et c'est dans cette rue que défilent la plupart des processions de fêtes. En effet, beaucoup de rues débouchent dans cette rue et cette confluence physique qui n'existe que dans très peu d'endroits de la ville est ce qui fait de cet espace un lieu de rencontre. Ainsi donc, bien qu'elle n'ait pas été pensée comme centre, ni ne soit décorée dans un premier temps comme espace rituel (avec de grandes monumentalisations) comme l'avait fait de manière plus intense d'autre part l'axe monumental de la ville, cette rue est devenue l'accident significatif spatial par excellence de la ville vu qu'on pourrait dire que c'est l'unique extérieur de la ville qui subit des changements constants grâce aux mouvements des usagers.

Au-delà des quotidiennetés, cette rue est également devenue, pendant les premières années de vie de la ville, l'espace de batailles politiques par excellence, tout comme me le commentait Fabrizio et

¹¹⁶ Les choses sont peut-être en train de changer maintenant. Les jeunes filles utilisent la rue de la même manière que le font les jeunes garçons. Un fait qui ne nous donne pas beaucoup d'information parce qu'ils ne l'utilisent presque jamais à moins que ça ne soit en voiture. Mais ce qui est sûr c'est qu'à Gibellina Nuova les femmes de plus de 50 ans ont encore besoin d'une excuse pour être dans la rue ou au bar. Ici, le travail que Teresa del Valle a écrit en 1997 revêt beaucoup de sens, elle explique les parcours féminins dans deux villes basques. La conclusion était que la femme, bien qu'ayant rejoint le marché du travail, n'a pas encore pu se défaire des tâches que la société lui avait données traditionnellement et ses parcours urbains restaient très marqués par son rôle de femme au foyer. DEL VALLE, Teresa: *Andamios para una nueva ciudad, lecturas desde la antropología*, Madrid: Cátedra, 1997.

Giuseppe à l'occasion d'une de nos nombreuses conversations. Fabrizio, qui habite dans cette rue, me racontait que quand il était petit, au beau milieu de la rue de *l'Indipendenza Siciliana* il y avait une petite place :

Questo era la piazzeta principale de Gibellina, perche la piazza del Comune ancora non era fata. Qua ci fermaba tuti el mondo, e si fermabano gli artisti de strada. Io sono nato con questa piazza e mi ricordo cuando hanno deciso di fare questo enorme edificio in questa piazza, tuti le persone qua vicini habiamo sucurato (manifestar-se). Hanno robinato un posto per me, perche era un posto dove la gente pasegiaba, era un posto centrale...^x

C'est sur cette place primitive qu'a été décidée la construction en 1990 d'une des maisons les plus importantes de la ville : *la casa Pirello*, dessinée par Laura Thermes et Franco Purini. Cette famille de commerçants en céramiques et revêtements muraux était amie du maire et suite à de nombreuses luttes politiques pour le statut du lieu (certains voulaient qu'elle reste une place tandis que d'autres non) on a finalement décidé de construire le bâtiment en dépit –semble-t-il– de l'avis de la plupart des habitants. Ainsi, la rue gagnait en monumentalité et tout comme à Gibellina Vecchia, la rue centrale de la sociabilité se couvrait de nouveaux palais du XXe siècle, les maisons dessinées par des architectes connus. À l'ancien emplacement du *Palazzo di Lorenzo* et des autres maisons seigneuriales –*via Humberto*, espace central du vieux centre– on trouvait maintenant la *casa Pirello* et la *casa del Farmacista*, les maisons des deux familles les plus riches de la ville. Des seigneurs et leurs palais à la bourgeoisie du secteur tertiaire et leurs demeures.



[Casa Pirello]

Ainsi donc les fonctions des deux espaces publics les plus utilisés de la ville semblaient être bien

différent à celles que les concepteurs avaient imaginé. La place se présente comme espace de transit d'un côté tandis que la rue devient espace de rencontres, de conversations et de ritualisations beaucoup plus longues que le simple fait de passer, se croiser et se saluer. Cela succédait déjà à la *via Humberto* à Gibellina Vecchia et il arrive aussi dans la plupart des rues, dites Majeurs, de grand part des peuples en Espagne et dans d'autres payses de la Méditerranée. Mais, à Gibellina Vecchia, la place avait été pensée en principe en tant qu'espace de communication, et cela n'arrivait pas à la pratique. En fait, elle se configure à travers ces interactions que Goffman appellerait non focalisées¹¹⁷. Par contre, la rue de *l'Indepenza Siciliana*, qui en principe est perçue –d'après le projet- comme un espace de transit, deviendrait un espace où auraient lieu la plupart des interactions focalisées. Finalement la logique qui régnait à Gibellina Vecchia continuait à fonctionner à Gibellina Nuova : la rue la plus fonctionnel et centrale devient le centre de la ville.

Se rendre compte de ce fait m'a fait réaliser que les espaces publics de Gibellina Nuova n'étaient pas tous perçus par ses habitants comme des espaces sociofuges, comme je l'avais cru dans un premier temps. De plus, cela m'a permis de voir qu'il existait bien toute une série d'appropriations que je venais juste de comprendre. Il me fallait rester plus longtemps pour pouvoir apprécier toute une autres série d'aspects que j'étais sans doute incapable de comprendre pour le moment. Mais mon temps s'était écoulé. J'avais passé presque un mois à Gibellina Nuova et je devais maintenant retourner à Grenoble

¹¹⁷ Goffman appelle interactions non focalisées celles qui ne demandent pas une attention particulière. Ce sont des situations qui ont lieu en marchant et qui ne demandent que des coups d'œil et des positionnements continus des personnages pour avoir lieu. Les interactions non focalisées se font à travers le corps et les positions et elles se mettent en relation en passant avec le fait de ne bousculer personne en marchant etc. D'un autre côté, les interactions focalisées sont celles qui demandent une attention particulière et qui impliquent déjà une communication plus directe entre les individus qui interagissent et qui en plus de se regarder partagent généralement un TYPE de communication verbale. GOFFMAN, E.: *Relaciones en público, microestudios del orden público*, Alianza, Madrid, 1979

pour écrire le travail de fin de DEA. Une écriture qui serait certainement bien pleine de vides. J'avais la sensation d'avoir encore besoin de deux semaines pour commencer à bien comprendre le fonctionnement des espaces que j'avais choisis. Je n'étais jamais entrée dans un *Circolo* et je n'avais pas pu découvrir où se réunissaient les femmes pour discuter. Et qui plus est, je ne connaissais pas la Gibellina de l'été dont on m'avait tellement parlé. Est-ce qu'en réalité ça changerait beaucoup?

Les impressions des premiers jours où je croyais qu'un mois allait être terriblement long me semblaient maintenant ridicules. Tout s'était passé très vite, les jours s'étaient déroulés sans que pratiquement je ne m'en rendre compte et il fallait déjà repartir. Mes attentes du début, celles si, avaient été frustrées. Je n'avais pas pu observer les rues en jours de fête et pleines de gens, comme je l'avais imaginé. Je devrais revenir dans un autre moment pour pouvoir voir comment ces espaces solitaires changeaient en jours fériés et comment les habitants de la ville les résinifiaient avec ses parcours collectifs. Ce fait m'avait fait changer toute ma stratégie au terrain, j'avais du m'adapter aux circonstances et chercher nouvelles formes d'approche à l'objet d'étude. Je m'avais rapproché un peu plus de la ville avec le changement de méthodologie, l'inclusion des entretiens et mes cheminements constants par ses rues. Il me restait encore mener beaucoup d'autres changements au terrain et je n'avais pas encore fait toutes les réflexions nécessaires pour comprendre un peu plus Gibellina. Mais cela, je le ferais dans les autres séjours. Maintenant, mon travail de terrain était fini et il m'avait fait voir, de première main, comment les exposés faits au bureau changeaient à la pratique.

5.2.5 Réflexions avant le départ

Je laissais derrière moi, cette fois-ci, une grande quantité d'amis. J'avais connu beaucoup de monde et j'avais revu la plupart des personnes que j'avais rencontrées la première fois. De nombreux

habitants du village, bien que je ne les connaisse pas, connaissaient mon existence et ma présence là-bas. À mon arrivée, je ne me souciais guère du type d'informateurs dont j'avais besoin. Je n'étais pas arrivée sur le terrain en pensant que mon travail se baserait de façon centrale sur les entretiens, ni sur les explications qu'on pourrait me donner d'espaces déterminés de la ville. Je voulais observer. Une fois sur place et surtout en fonction de mon âge et de mon genre, j'ai établi toute une sorte de relations qui se sont finalement converties en ce que l'on appelle en l'ethnographie classique informants, mais qui finissent toujours par devenir quelque chose d'autre.

En plus, moi aussi j'étais devenue, dans cette trame sociale, un nouveau personnage que j'avais encore du mal à comprendre. Maintenant j'étais « l'espagnola che camina » et beaucoup de gibellinois avait arrêté leur véhicule en me voyant passer dans la rue pour pratiquement m'obliger à monter dans leur voiture et m'emmener tranquillement jusqu'au point de la ville vers lequel je me dirigeais. Je n'étais pas une inconnue. J'étais chez Maria Binaggia et ma personne sociale passait maintenant par les conséquences du fait d'être l'hôte de Maria et pas des autres *Bed and breakfast* de la ville. Dans la trame sociale de Gibellina, je commençais à exister par le biais de la famille de Maria et des relations que cela me permettait. Mais, au-delà de ma situation précise par le biais de Maria, je m'étais fait connaître dans toute la ville. Dans les bars, on me connaissait ; au musée on me connaissait, à la Fondation on me connaissait, dans la rue on me connaissait. Au-delà de ce que me donnait Maria, j'avais développé toute une série de liens et ces derniers avaient marqué différentes positions de ma personne dans Gibellina. J'étais un hôte de Casa Binaggia, mais j'étais également une étudiante espagnole, l'amie de Calogero et Fabrizio ou de la fille intéressée par les œuvres d'art et par la bibliothèque. Comme William F. White dans son classique¹¹⁸, j'ai

¹¹⁸ WHYTE, William F.: *La sociedad de las esquinas*, México: Diana, 1971, p. 360

découvert que mon acceptation dans la ville dépendait beaucoup des relations sociales que j'avais développées plus que n'importe quelle explication que je pouvais donner sur mon travail. De toute façon, même si j'avais essayé d'expliquer ce que j'avais l'intention de faire de façon insistante et à tous ceux à qui j'en parlais, ils s'étaient déjà fait une idée de moi et de mon travail et avaient développé leurs propres explications sur ma présence et le caractère de ma recherche.

Lors des séjours suivants, j'ai essayé de donner plus d'explications sur la raison de ma présence ici. Ils m'avaient déjà acceptée, chacun à sa manière et je n'avais rien besoin d'expliquer d'autre. Ils me demandaient simplement : « -Una altra volta a Gibellina? Ti piace, eh? » Ce qui a commencé à m'inquiéter a été autre chose. Dans cette trame sociale dans laquelle je prenais place, il y avait toute une série de négociations, d'alliances et d'hostilités que je ne voyais pas bien et que je pouvais transgresser sans m'en rendre compte. Mes liens stables m'avaient offert toute une série de relations que je partageais avec d'autres relations que j'avais établies pour des raisons presque toujours fortuites : je faisais la connaissance de quelqu'un dans la rue, ou dans un bar, je lui racontais ce que je faisais. La mécanique était presque toujours la même: chacun me racontait son histoire et nous établissions une sorte de lien qui pouvait aller jusqu'à partager des dîners, des promenades en voiture ou des bières au bar. Ces liens divers, et certains plus que d'autres, moins intenses, faisaient qu'il était possible que je cotoie des gens qui ne se seraient jamais côtoyés entre eux ou s'ils l'avaient fait, ils l'auraient fait d'une position plutôt éloignée à celle de l'amitié. Dans ce bal, je faisais particulièrement attention à ne pas casser un équilibre précaire que je construisais soigneusement mais qui était soumis, dans une certaine façon, à la spontanéité et à ma volonté de multiplier les perspectives.

Personne ne m'avait jamais rien reproché de façon explicite et ouverte, et comme j'étais toujours une étrangère, on ne m'a jamais

rien raconté explicitement sur les autres personnes avec lesquelles j'étais en contact. Ils savaient très bien où ils m'avaient située et acceptaient plus ou moins bien mes autres relations. Cela se devait en grande partie au fait qu'ils avaient compris beaucoup plus facilement que ce que je pensais et avec beaucoup moins de problèmes, que j'étais là pour mon travail et qu'en plus d'établir des relations d'amitié avec des personnes déterminées, la base de mon travail reposait sur la connaissance de gens et sur l'échange que j'avais avec eux. Toutefois, lors de mon troisième et quatrième séjour, j'ai commencé à sentir une sorte de reproches très légers et subtils qui laissaient voir toute une série d'attaches que jusqu'à présent j'avais été incapable de percevoir. Comme l'écrivait Althabe: « Le chercheur est un acteur du jeu social ; dès son arrivé il est impliqué, le plus souvent à son insu, dans un réseau d'alliances et d'oppositions, il est placé dans une position qui se transformera dans le cours de l'enquête (...) ».¹¹⁹ Évoluer dans ce magma de relations, pas toujours bien vues, a été ce qui m'a donné le plus de soucis pragmatiques et éthiques lors de mes derniers séjours. J'étais parfois prise d'une sensation de gêne, comme si je trahissais quelqu'un ou comme si je n'étais pas suffisamment sincère. D'autres fois, je sentais simplement que la relation que je venais d'entamer n'était pas bien vue par la majorité de mes relations et qu'il fallait que je m'en débarrasse le plus rapidement possible pour le bien de tous mes liens stables.

Isaac Joseph associait la figure de l'ethnographe sur le terrain à la figure de l'apprenant qui doit devenir une personne compétente¹²⁰. Erreurs, malentendus, mauvais tours, pas en arrière et une sensation très souvent de gêne m'accompagnait donc dans ce processus de connaissance du lieu et de relations qui s'y établissent. Comme avait dit Rabinow le travail de terrain était un mélange de réflexion et

¹¹⁹ ALTHABE, Gérard: "Proche et lointain: une figure savante de l'étranger" in OSTROWETSKY, Sylvia (ED.): *Sociologues en ville*, Paris: L'Harmattan, 1996, p. 83.

¹²⁰ JOSEPH, Isaac: *Retomar la ciudad, el espacio público como lugar de acción*, Medellín: Universidad Nacional de Medellín, 1999

d'immédiateté où très souvent on commettait des erreurs par l'incompétence sociale d'un chercheur qui vient d'arriver¹²¹. Dans mon cas, il ne s'agissait pas de ne pas partager les codes avec les personnes qui configuraient mon objet d'étude mais plutôt de ne pas avoir la base des liens qui unissaient et séparaient les différents groupes que je rencontrais. En effet, ce qui est social se construit à travers les interactions que le chercheur ne peut observer qu'au moment où elles ont lieu. Il ne s'agit donc pas d'une connaissance linéale, mais d'une connaissance qui s'acquiert à travers les caractéristiques essentielles de ce qu'il étudie, la société, parmi lesquelles on trouve la fragmentarité, l'instantanéité, l'ambiguïté ou l'incertitude entre autres notamment. Il fallait donc que j'apprenne, en tant qu'ethnographe, à évoluer au milieu des différents groupes sans provoquer la suspicion. Il s'agissait, comme l'avait déjà écrit Griaule, de prendre le travail de terrain comme une activité théâtrale menée à terme sous de nombreux masques différents et réussir avec coûte que coûte à maintenir la position ambiguë qui me situait entre la familiarité et l'étrangeté, entre la figure sociale de l'amie et de l'étrangère.

Cela était plus facile gérer avec certains qu'avec d'autres. Lors de mon deuxième séjour, j'ai passé beaucoup de temps à la maison, assise à côté du chauffage d'appoint, partageant bon nombres de moments de conversation avec Maria et quelques instants de complicité avec Carlo: il m'aidait avec les plats énormes que Maria me servait chaque jour à chaque repas en échange de quoi je partageais mes cigarettes avec lui afin que Maria ne le gronde pas. Finalement, ils ont fini par devenir, ce qu'eux même disaient, mes parents siciliens et les liens strictement commerciaux se sont convertis en une estime mutuelle où les sentiments faisaient partie du jeu. Maria me racontait beaucoup de choses sur ses enfants et elle me posait beaucoup de questions sur ma vie en France, sur la relation que j'avais avec ma

¹²¹ RABINOW, Paul: 1992

famille et sur ma relation de couple. Le lien est devenu si fort qu'elle a partagé avec moi une série de secrets que, me semble-t-il, elle n'avait jamais racontés à ses enfants. D'autre part, Calogero et Fabrizio sont devenus mes amis. Les conversations sont passées de discussions sur des aspects qui m'intéressaient à des discussions beaucoup plus intimes sur notre vie quotidienne, nos croyances, nos rêves, etc. Lors de ce deuxième séjour, les deux ont été, avec Carlo et Maria, les personnes avec lesquelles j'ai passé le plus de temps et celles qui se sont le plus chargées de me faire me sentir bien. La relation distante des premiers jours a laissé place à des blagues et des confessions. C'est leur approbation ou de légères répliques en ce qui concerne d'autres liens qui me faisaient suivre ou abandonner une piste. Une fois que s'établit toute une série d'expériences et de relations avec des gens bien déterminés, ils ont beau s'efforcer ou faire en sorte que leurs jugements de valeur soient cachés ou explicites, il est très difficile de ne pas les prendre en compte.

Malgré tout, les relations que je croyais si fortes ont changé lors des différents séjours. De nouveaux personnages sont apparus et d'autres ont disparu de manière que j'aie dû assumer qu'ils avaient compris bien plus vite que moi que je n'étais qu'un personnage qui évoluait entre la proximité et l'éloignement, relativement étrangère, toujours ambiguë et avec qui eux aussi devaient développer une relation basée sur une certaine distance sociale.

5.3 Troisième visite

J'étais en train de vivre les pires mois de ma vie et je n'avais aucune envie de quitter la maison. C'était l'été, le mois d'août, et ma tristesse ainsi que celle de ma mère et de mon frère était aussi forte qu'au premier jour. J'avais envie, plus que tout autre chose, de rester à la maison, sur la terrasse, avec eux. Mais ma mère était trop triste pour me laisser rester. Elle voulait que je retourne à Gibellina, que je reprenne ma thèse, que j'essaie de me centrer à nouveau sur mes études. La thèse, je l'avais pratiquement abandonnée quelques mois avant que mon père ne tombe malade. Je n'avais pas obtenu la bourse du Ministère de la Culture Français et j'avais dû chercher du travail à Grenoble. Après avoir laissé mon cv dans toute la ville et après avoir écrit plus de trente lettres de motivations différentes, je n'ai pu trouver qu'un travail de serveuse. J'ai donc commencé à apprendre à débarrasser quatre assiettes à la fois et à ne pas oublier les verres des clients sur le comptoir. En fin de compte, ce que j'aurais dû faire pour ma thèse et cette dernière a été reléguée au second plan. Je lisais quand j'arrivais à la maison et je structurais des chapitres que je ne finissais jamais de rédiger. J'avancais très lentement et j'arrivais au CRESSON quand la plupart des mes camarades étaient déjà rentrés chez eux.

C'est donc sans aucune envie que j'ai acheté mes billets pour Palerme pour partir du 7 au 17 août. Ce n'était qu'une semaine mais ça me paraissait une éternité. De plus, une fois sur place je n'aurais pas d'autre choix que de côtoyer les habitants et je n'en avais pas du tout envie. Je suppose que Maite s'est rendu compte que je n'étais plus très motivée et elle a décidé de m'accompagner. C'était une de mes meilleures amies d'Almassora. Nous étions allées ensemble au collège, au lycée et c'est avec elle que j'avais partagé une bonne partie de ma vie à Almassora ; que je m'étais saoulée pour la première fois, que j'avais pleuré, ri, eu un accident stupide et que j'avais partagé mille confidences. Et maintenant, nous allions partager ma tristesse et

mon terrain d'étude. Le six août, nous sommes donc parties ensemble à Barcelone pour prendre l'avion qui allait nous emmener jusqu'à Palerme. Daniela ne vivait plus à Palerme. Cela faisait quelques mois qu'elle était partie vivre à Trapani. Je l'ai su une fois que j'avais acheté les billets. Donc arrivées à Palerme, nous avons pris un car qui nous a laissé une heure et quart plus tard au port de Trapani. Marco (le mari de Daniela) qui venait nous chercher est arrivé, comme d'habitude, un peu en retard. Cette fois-ci, nous sommes restées deux jours chez Daniela. Moi j'y serais bien restée plus longtemps, mais j'étais quand même venue jusque là pour voir cette Gibellina dont on m'avait tant parlé : la Gibellina de l'été. Et il n'était pas question de laisser passer une telle opportunité. Vu que mon ethnographie ne se s'appuyait pas sur un seul séjour de longue durée sur le terrain, mais sur plusieurs visites répétées qui ressemblaient plus à ce que James Clifford a appelé *fréquentation profonde*¹²² – pour reprendre le terme de Renato Rosaldo – je devais faire tout mon possible pour que ces visites aient lieu à des moments différents, afin de me permettre de voir les changements saisonniers que subissait la ville. S'il y avait bien une chose que j'avais retenue des séjours antérieurs, c'était que je ne pouvais pas rédiger ma thèse sans avoir passé quelques temps à Gibellina l'été. Je n'y étais que pour quelques jours mais j'espérais que ma visite, bien que très courte, me permettrait de remarquer les changements dans les mouvements et les utilisations des rues de la cité-jardin-musée de la Méditerranée. Mon italien, après avoir passé un mois à Gibellina l'année antérieure, était bien meilleur et je pouvais maintenant servir d'interprète à Maite sans aucun problème.

Le 10 août, après déjeuner, nous avons pris un nouvel autocar qui allait nous déposer à Gibellina. C'était une journée très chaude. Je laissais, à Trapani, Daniela et Marco bien fâchés. Ils ne comprenaient pas ce que nous allions faire un vendredi à Gibellina. Comme

¹²² CLIFFORD, James: "Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología" in *Itinerarios transculturales*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 71-120.

d'habitude, ils avaient essayé par tous les moyens de me faire changer d'avis. Daniela insistait, également comme d'habitude, sur le fait que ça faisait bien longtemps que j'avais parfaitement compris le fonctionnement de la ville et que je n'avais plus besoin d'y retourner pour m'en rendre compte : « -Non c'è nessuno, Gibellina è morta pure en estate..."- et elle n'avait pas vraiment tort. *L'utopia della realtà*, le grand mythe européen de la ville-musée, fonctionnait, comme n'importe quelle œuvre d'art dans l'angoisse totalisatrice qu'a la ville pour la scène, expulsant les pratiques et les pratiquants de ses espaces, ou les réduisant à de simples personnages qui ne parviennent pas totalement à trouver comment se comporter face à cette union supposée d'art et de vie. Cependant, je ne m'étais jamais trouvée à Gibellina en août et Maria, Carlo, Fabrizio, Calogero et les autres m'avaient répété maintes fois que à Gibellina l'été était très différente de la Gibellina que je connaissais, recluse à la maison à cause du froid de l'hiver et désertée à cause de l'émigration vers le nord de l'Italie. Août devait être le mois des retours et des retrouvailles: entre amis, entre parents et enfants, entre couples; des retours du nord qui mettaient de côté, pour un mois, les nostalgies réciproques, les absences et les désirs de ne pas devoir repartir une fois de plus. Maria était heureuse, pensais-je. Salvatore et Danielle étaient arrivés en début de mois de Como et ne repartiraient que le 31. Je revenais selon les postulats de Blumer, selon lesquels la réalité est là, dehors et que c'est à travers l'observation qu'il est possible de s'en approcher: « La réalité existe dans le monde empirique mais pas dans les méthodes utilisées pour l'étudier; il faut la découvrir en examinant ce monde, et non pas à travers les analyses ou l'élaboration de méthodes activées pour l'étudier ». ¹²³ Je revenais pour continuer mon étude de la quotidienneté à Gibellina, à travers ce fait extraordinaire qui se répétait chaque année, tous les étés.

¹²³ BLUMER, Herbert: 1981, p. 20

L'arrivée en autocar était la même que j'avais faite l'année précédente en voiture avec Alessandro. Maite ne pourrait pas se faire une idée de l'endroit où on était tant qu'on ne serait pas au beau milieu de la ville. J'aurais aimé arriver en train, pour pouvoir la lui montrer de loin. Quand l'autocar nous a laissé à côté du *Meeting*, il était à peine 15h30 et le soleil brillait sans pitié, comme n'importe quel jour d'août en Sicile. Maite et moi avons été les seules à descendre à Gibellina. Pour une fois, le *Meeting* revêtait sa fonction première et nous servait de gare routière. Maite a été un peu surprise de voir ce grand bâtiment ondulé en fer et en verre, au milieu d'une large rue déserte. Moi, cette fois-ci, je savais parfaitement que les rues seraient vides, comme la plupart du temps. Et ça ne m'inquiétait plus. Peut-être -ai-je pensé tout haut- qu'à l'entrée des *circolos* il y aura des groupes d'hommes en train de parler et d'essayer de prendre le peu de frais qu'il y avait. Ça n'a pas été le cas. Il y avait trop de soleil et j'ai supposé qu'à cette heure-ci on était mieux à l'intérieur des maisons.

Gibellina apparaissait silencieuse et Maite et moi nous sommes dirigées lentement vers la maison de Maria. J'étais sûre qu'elle serait en colère : je ne lui avais pas téléphoné pour qu'elle vienne nous chercher en R5. Mais je préférais faire durer encore un peu le moment des retrouvailles. Entrer dans Gibellina m'a rappelé beaucoup de souvenirs et je n'ai pas pu retenir mes larmes. Une fois en route et les larmes séchées, j'ai senti que j'avais de nouveau besoin d'un temps d'adaptation à cette réalité qui me provoquait toujours, tout d'abord, des douleurs au ventre. Ce mélange de décadence et de solitude, qui cette fois-ci me paraissait encore plus mélancolique, me faisait de nouveau me demander : qu'est-ce qui poussait une personne à aller dans un lieu aussi abandonné et apparemment oublié? Et surtout à me demander, de nouveau, pourquoi j'avais choisi ce décor sans vie comme sujet de thèse. Toujours la même question, toujours le même mal de ventre

provoqué par ce polissage et cette neutralisation de l'espace produite par un type d'architecture et d'urbanisme qui – comme l'écrivait Joseph¹²⁴ – oubliait la troisième dimension: les gens, les recoins, les fissures, les moments. D'un autre côté –pensais-je- si nous marchions un peu, Maite pourrait se faire une idée d'où je l'avais emmenée en vacances.

Les seuls sons que l'on entendait au fur et à mesure que nous avançons dans les rues étaient ceux des roues de nos valises qui semblaient vouloir réveiller la ville. Derrière nous, un chien nous suivait, apathique, et à mesure que nous nous approchions de chez Maria, les autres chiens des alentours sortaient de leur léthargie pour nous rappeler de façon sonore que nous brisions le silence tranquille des journées de Gibellina.

Effectivement, Maria s'était fâchée: -« Ma perchè non mi hai chiamato? Il *Meeting* è lontano e fa troppo caldo! ». ^y Carlo, à côté d'elle souriait et quand Maria a eu fini de me gronder, il est venu m'embrasser. Il m'attendait. Il voulait me saluer avant d'aller au *circolo*. La distance entre le *Meeting* et la maison de Maria, à pied, ne dépassait pas, même avec les valises, les dix minutes mais la sensation de monotonie et de dispersion faisait que les gibellinois trouvaient vraiment incongru le fait de se promener par là.

« Salvatore è andato al mare », m'a dit Maria. Je ne le connaissais pas encore. C'était la première fois que nous allions coïncider à la maison. Les autres fois, il était à Côme, il travaillait. Maintenant, il passait ses vacances en famille et il lui restait encore plus de quinze jours pour profiter de ce qu'il appelait « la vie tranquille sicilienne ». Les jours suivants, il allait nous présenter ses amis, ils nous inclurait dans ses promenades et essaierait par tous les moyens de nous faire sortir de Gibellina.

¹²⁴ JOSEPH, Isaac:1999, p. 31

Avant que Carlo ne parte au *Circolo*, je leur ai offert deux cadeaux que je leur avais apportés: un collier de perles de la bijouterie de mon père pour Maria et une bouteille de vin pour Carlo. C'était une idée de ma mère. Les mères pensent toujours à tout. Et la mienne était très contente de la façon dont je leur expliquais que Maria et Carlo me traitaient et elle voulait les en remercier par un cadeau. De nouveau Mauss et la théorie du don. Après ce petit rituel, Maria nous a emmenées en réaliser un autre qui s'était imposé comme une sorte de tradition, lors de mon précédent séjour : une expédition dans la maison de sa mère, de sa sœur et de sa tante. Certains matins n'étaient consacrés qu'à ces visites. Maria commençait généralement par un « tu peux m'accompagner un moment...ça ne sera qu'une demi-heure » et finalement elle finissait par passer la matinée entière entre ces trois maisons pour finir par un tour au cimetière pour nettoyer. J'ai appris à lire dans les gestes de Maria et quelques temps après je savais quand elle me demandait une chose pour en faire une autre. Mais au début, elle réussissait à m'avoir quand elle voulait et moi qui avais programmé toute une série de promenades, je ne pouvais jamais aller jusqu'au bout parce que je passais ma matinée à l'accompagner. Ça ne me dérangeait pas. J'aimais bien l'accompagner. C'était la meilleure manière de voir les mouvements des femmes à l'intérieur de la ville et en plus, nos petites activités ensemble intensifiaient notre relation. Normalement, les visites étaient accompagnées de café, gâteaux et *limoncello* donc à la fin de cette journée d'été, lorsque nous avons fini le parcours, Maite et moi, nous n'étions plus guère en état de sortir faire un tour dans la ville.

5.3.1 La Gibellina des habitants : discours de la négation

Quand nous sommes sortis de chez Maria, il était 17 heures. Je voulais montrer à mon amie le centre monumental et lui expliquer tout ce que je lui avais déjà expliqué les jours précédents mais cette

fois *in situ*. Le premier arrêt allait être la place du *15 Gennaio*, même si avant d'y arriver nous sommes passées par le lac artificiel et, avec un certain amusement, j'ai découvert qu'on avait enfin construit l'église que les gens avaient demandée pendant tant d'années. Les lignes formelles de la nouvelle église n'avaient pas grand chose à voir avec l'architecture d'avant-garde qui caractérisait les autres bâtiments publics. Sa forme rappelait les ermitages dédiés normalement aux saints ou à la vierge sous un de leurs multiples noms et dressait, avec une simplicité déconcertante, un grand clocher. Une des descriptions les plus typiques de la ville allait disparaître avec elle –ai-je pensé- : « Gibellina é diversa da tutti gli altri paesi perché non ha un campanile, non ha un centro storico... », « a Gibellina non abbiamo la tipica struttura di paese con il suo campanile ».^z

[Perspective de l'église
de Saint Giuseppe]



En fait, lors du séjour précédent, je m'étais rendu compte grâce aux entretiens que j'avais effectués que les gibellinois décrivaient toujours la ville par la négation. Une négation qu'ils mettaient toujours en relation avec la tradition: Gibellina n'avait pas la structure d'un village sicilien typique et ne répondait pas aux besoins de la culture agricole de ses habitants. Et cette non-tradition était très souvent explicitée par le fait de n'avoir ni centre historique ni clocher. Le son des cloches était peut-être un des sons les plus caractéristiques des petits villages de la Méditerranée. Maria me racontait dans une conversation l'importance des cloches à Gibellina Vecchia : leur son parvenait dans tous les coins du tissu et par eux, en plus de marquer les rythmes quotidiens, les gens étaient au

courant des moments rituels les plus importants du village. Enterrements, mariages, fêtes diverses ou dangers étaient marqués par des rythmes concrets des cloches. La modernité formelle qui rendait Gibellina Nuova différente de la Vecchia et de tout autre village de la vallée avait entraîné l'effacement de ce son, qui avait été remplacé par le son de la *Torre de Mendini*. Mais ce dernier, complètement aléatoire, n'avait aucune fonctionnalité en dehors de l'esthétique, et en plus, la plupart du temps il ne fonctionnait pas. Cependant, dans le discours des gibellinois, le fait de ne pas entendre le son des cloches avait été perçu comme un aspect qui rapprochait la vie de Gibellina de celle des villes –où ce son n'est pas aussi omniprésent- et comme un des signes de modernité les plus explicites de la cité-jardin. En effet, la modernité, comme le projet de la reconstruction l'avait très clairement spécifié, c'était le futur et le futur était attendu sous l'image de jours meilleurs.

Margherita était une de celles qui assuraient que tous ces changements de structure et de conception de la ville avaient occasionné des problèmes à sa génération et à l'antérieure :

Infatti, inizialmente per le generazione che aveva vissuto nel vecchio centro e nelle baracche, compresa la mia, la gente che avevano una certa età, 35, 40 anni e più, hanno avuto problemi per abituarsi alla nuova perché non aveva punto di riferimento, non esisteva più centro, non esisteva più piazza, che erano elementi connotativi della nostra cultura, del nostro vivere quotidiano.^{aa}

Nous pourrions dire que, dans les termes de Halbwachs, la mémoire de la mémoire, ce que l'auteur français a défini comme les cadres sociaux sur lesquels le système général de passé est façonné, avait été très affectée, et ce dans un de ses aspects les plus importants¹²⁵ : l'aspect spatial. « La mémoire collective repose sur des images spatiales » et ces images, selon ce que Margherita, entre autres, me disait, avaient en grande partie disparue. Ce changement

¹²⁵ HALBWACHS, Maurice: *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona : Anthropos, 2006

dans l'aspect structurel avait été un des plus remarquables par tout le monde quand je leur demandais de me décrire Gibellina Nuova. Pour Francesco, la ville paraissait étrange au touriste, mais pas à eux, qui y avaient déjà vécu longtemps et étaient habitués à la nouvelle forme de la ville. Francesco travaillait au CRESM et il avait vers les 32 ans. Il n'avait jamais émigré et il aimait beaucoup habiter à Gibellina, même si quelques fois il pensait que c'était une vie assez tranquille. Malgré tout, il décrivait encore la Gibellina Nuova moderne par négation et disait que les changements spatiaux étaient évidents, ce qui provoquait la surprise :

I visitatori occasionali rimangono molto impressionati di Gibellina, perché qui non c'è un centro, non c'è una piazza normale, non c'è un centro di rapporto delle persone, non ci sono le stradine piccole. No, questo é un paese moderno, no c'entra niente con un paese antico, non troverai mai la stradina, il campanile o il centro dove la gente se riunisce.^{bb}

L'idée centrale du projet de l'ISES, présenter une morphologie typiquement urbaine comme signe évident de modernité, avait triomphé. Visuellement, que ce soit en ce qui concerne le plan ou en ce qui concerne sa monumentalité, Gibellina Nuova était perçue comme moderne et cette modernité plaisait à la plupart des gibellinois avec lesquels j'en avais parlé. Gibellina Nuova était un exemple clair de ce que Paolo Portoghesi avait défini à la Biennale de Venise de 1980 comme architecture postmoderne qui ouvrait l'espace aux jeux de simulacres et qui concevait la modernité dans les mêmes termes que le faisaient les gibellinois : en termes d'ornement¹²⁶.

Cette façon de décrire la ville de la part de ses habitants m'a rappelé l'idée centrale du livre de Rabinow qui assurait que quand l'anthropologue entrait dans une culture, il conditionnait les gens afin d'objectiver la vie existante à son propre monde¹²⁷. L'anthropologue américain continuait son raisonnement expliquant que même si de

¹²⁶ FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998

¹²⁷ RABINOW, Paul: 1992

tout côté il existe préalablement (à la visite d'un anthropologue ou de n'importe quel autre spécialiste) un certain degré d'objectivation et d'autoréflexion, son explication est peu fréquente. À Gibellina, cela n'avait pas été la figure de l'anthropologue mais celle du concepteur de la ville (personnifiée sous bon nombre de masques différents : intellectuels, pouvoir politique, architectes ou artistes), qui avait mené à bien cette objectivation de la ville et une grande partie des gibellinois eux-mêmes avec qui j'ai parlé décrivaient leur ville depuis la distance que provoque un discours ordonné. Ils étaient conscients de vivre dans une ville qui était étrange et difficile à comprendre à cause de sa modernité. Cette auto-conscience, qui la leur faisait décrire depuis une position externe, devait être nécessairement liée au processus de construction de l'image de la ville que les concepteurs avaient développé depuis les années 80. Les campagnes de présentation de la ville – tout comme le faisait celles des grandes villes mondiales, comme New York, Barcelona, Paris, Londres ou Tokyo entre autres – construisaient cette image idyllique de la ville musée utopique, moderne et qui regarde vers le futur. Et bien que les rêves ne soient pas encore devenus réalité, il y avait toute une série de concepts historiques utilisés par le projet dans ses discours qui était restée et qui faisait déjà partie de la vision des gibellinois sur leur propre réalité. Une fois de plus, le discours s'était instauré dans la quotidienneté bien qu'il y ait toute une autre série de façons de communiquer qui semblait contredire l'optimisme avec lequel les habitants décrivaient oralement leur ville.

Malgré tout, cette modernité était critiquée par certains qui la voyaient comme une façade monumentale, derrière laquelle avaient disparu toute une série de pratiques artisanales qui faisaient fonctionner l'ancien centre et qui donnaient de la vie aux espaces collectifs :

Gibellina è diventato un luogo dove tutti gli artigiani tradizionali sono scomparsi (...) Perché tutti i luoghi, le piazze che ci sono a Gibellina, teoricamente dovevano essere

luoghi dove la gente si incontra a vivere, fa delle cose interessanti, no? Ma non c'è nessuna piazza che sia un luogo di vita collettiva (...).^{cc}

Toutefois, cette façon de définir la ville partait généralement d'un sentiment d'étrangeté lié surtout aux grands espaces publics et à la collection d'objets artistiques dispersés dans le tissu urbain. Comme on a vu, une des caractéristiques essentielles du monument est d'engendrer un sentiment d'étrangeté. Le monument hiérarchise l'espace et l'éloigne de la quotidienneté à travers la grandeur. Il requiert un regard différent, plus étendu dans le temps et plus attentif. La monumentalité rend petit celui qui regarde et s'approche de l'exception et de la différence qu'elle représente. L'impression d'étrangeté, selon le Petit Robert¹²⁸, c'est celle que génère le jamais vu. Elle se configure comme le contraire de l'impression de banalité. Ce qui est étrange est tout ce qui est incompréhensible, ce qui est hors du commun, ce qui est très différent de ce qu'on a l'habitude de voir, ce qui étonne, qui surprend. On peut aussi décrire l'étrange comme l'inaccoutumé, l'inquiétant, l'insolite, l'anormal. Les récits des habitants laissent voir des manières différentes d'exprimer ce sentiment d'étrangeté. La plus importante (en nombre) est associée au concept, comme on vient de le voir, de culture et d'identité sicilienne, et l'étrangeté se configure ici à travers la figure de l'éloignement. Dans ce genre de récits, les habitants décrivent les œuvres d'art, et Gibellina en général, en tant que réalités très éloignées de leur quotidienneté, de leur sensibilité. Cet éloignement est rendu surtout par l'incompréhension qui s'établit entre deux types de culture qu'eux-mêmes comprennent comme différentes. La culture des concepteurs de la ville, des artistes et des architectes qui sont venus pour construire la ville, se configure comme la Culture en majuscules et elle est associée à une ambiance intellectuelle et cultivée. Par contre, les habitants viennent d'une culture rurale, plus

¹²⁸ *Le Petit Robert*, Paris: Les Dictionnaires Robert, 2003

banale et moins élaborée¹²⁹. On sent d'ailleurs qu'il y a une rencontre assez complexe avec les habitants. Lorenzo le disait de la suivante façon :

Queste cose che noi vediamo sono delle cose che vengono dal cielo non della vita della gente (...) Quindi la gente ha ricevuto tutte queste cose come cose assolutamente estranee alle proprie sensibilità, al proprio interesse, in un'epoca in cui la gente aveva tanti problemi, mmm, concreti (...) Non si è pensato minimamente ad avere degli incontri con gli abitanti, sulla cultura, sulla mentalità, sulle abitudini... é come se tu avevi un pacchetto già pre-selezionato e lo hai installato in un posto.^{dd}

Dans le récit de Lorenzo, la figure de l'artiste qui vient d'ailleurs, semble très proche de celle que Simmel décrivait dans sa *Digression sur l'étranger*¹³⁰. L'étranger pour Simmel représente la figure de celui qui est proche et lointain à la fois. C'est celui qui arrive aujourd'hui et qui se trouve toujours en situation de partir. Il ne fait pas partie du groupe. La position d'être au dehors et dans le groupe définit l'étranger comme l'intrus proche, et sa relation avec le groupe est pour Simmel un archétype de la construction de l'identité d'un groupe social. D'autre part, Simmel voit dans la figure de l'étranger un élément modernisateur qui ouvre une brèche dans des sociétés traditionnelles, socialement plus homogènes. La présence de l'étranger comme figure de l'autre ouvre une interrogation autour des classifications de normalité et d'anormalité. Comme on a vu précédemment, ceci est l'un des aspects les plus importants dans les processus de reconstruction de la nouvelle Gibellina. Gibellina représente pour la plupart des habitants (surtout en ce qui concerne sa morphologie), l'altérité, l'anormalité, et vivre là suppose aussi un changement dans tout un ensemble de façons de vivre et d'habiter. À Gibellina, l'étranger n'est donc pas celui qui arrive et qui est en train

¹²⁹ Ces classifications et différenciations sont des conceptualisations que j'ai élaborées d'après les récits des habitants de la ville. Il ne s'agit pas d'une définition anthropologique de *culture*, mais **ces dernières** naissent à partir de tout ce que les habitants ont dit dans leurs récits ou tout ce que j'ai pu entendre pendant mon travail sur le terrain.

¹³⁰ SIMMEL, Georg.: *Sociología I*, Barcelona: Edicions 62, 1988, pp.318-339.

de partir. L'étranger est déjà parti, mais sa façon d'organiser, de classer et d'ordonner l'espace et la vie collective demeure.

D'autre part, pour certaines personnes, cette marque de modernité venue de l'extérieur est liée à un sentiment d'échec, tandis que les autres la mettent en relation avec un sentiment d'amélioration. Celui de l'échec était surtout exprimé à travers la relation existante entre le nombre d'espaces publics de la ville et la quantité de gens vivant à Gibellina Nuova. Pour la plupart des gens avec qui j'ai parlé, le projet n'avait pas réussi à récolter les fruits désirés et cela se reflétait clairement dans le fait que l'émigration était toujours aussi importante qu'avant la reconstruction ou pire et dans l'impossibilité d'utiliser tous ces espaces mis à leur disposition: « Gibellina non è fatta a dimensione dei gibellinesi (...) ci sono tanti spazi, vuoti e inutilizzati (...) Troppo spazio e troppo poche persone (...) però non sono spazi frequentati: Gibellina trovare un posto frequentato è difficile ». ^{ee} Il y avait toute une série de personnes, mais surtout celles qui avaient travaillé dans la construction des différents espaces de Gibellina Nuova comme Carlo, pour qui Gibellina était une ville moderne, différente des villes anciennes et avec un futur beaucoup plus prometteur que celui d'autres villages de la région. Carlo ne pouvait pas la voir sous un aspect négatif parce que la reconstruction et l'édification de beaucoup d'oeuvres d'art leur avaient donné du travail et à manger pendant de nombreuses années: « Questa generazione nostra abbiamo visto nascere Gibellina, io ho aiutato a fare tutte le opere. Abbiamo visto Gibellina dalla prima pietra fino all'ultima e per questo noi l'apprezziamo, tutto questo fa parte di noi, della nostra vita. E le opere hanno dato un'immagine a tutto il mondo ». ^{ff}

Comme il disait, cette nouvelle église que je venais de découvrir et qui semblait être complètement achevée, allait mettre fin à une façon très caractéristique de décrire la ville. Finalement la nécessité de structurer au moins des parcelles déterminées de la vie sociale, de

façon à ce qu'elles paraissent invariables et inaltérables, s'était imposée et ce référent visuel et sonore qui manquait tellement dans sa quotidienneté, allait refaire partie d'elle. Ce qui était cependant un peu étrange, c'est que l'église n'avait pas l'air d'être en fonctionnement et qu'elle était située dans un lieu qui semblait difficile d'accès. Comme cela arrive avec presque tout, chacun avait sa propre version des faits: certains me disaient qu'il manquait la bénédiction, d'autres qu'il y avait encore des petits détails à terminer à l'intérieur ou encore d'autres qui faisaient référence au manque d'accès routier, tandis que le maire, lui, m'expliquait que c'était plutôt à cause du curé, qui n'avait pas aimé le pavé et voulait le changer. Peut importe la raison, la question était une nouvelle fois le rythme extrêmement lent auquel se déroulaient les choses à Gibellina. Bien qu'ayant les deux bâtiments en attente d'on ne sait pas très bien quoi, la ville demeurait sans église. Pour ce que j'ai pu observer un peu plus tard, lors de la promenade avec Maite, les travaux de la *Chiesa Madre* ou de la *Chiesa Pala* (comme l'appelaient les gibellinois, à cause de la sphère) avaient commencé. L'accès n'était plus libre et l'intérieur avait été séparé de l'extérieur par d'énormes clôtures qui ne laissaient pas voir la partie interne de l'espace sacré le plus profané de la ville. Pourtant, il y avait l'air de n'y avoir aucun travailleur sur le chantier. Il n'y avait ni machines, ni grues, ni aucune trace qui puisse montrer qu'on était entrain de travailler.

Il était déjà presque six heures et Gibellina était toujours aussi calme que lors d'une tranquille journée d'hiver. Personne ne se promenait dans les rues et les conducteurs des quelques voitures qui nous croisaient nous regardaient encore par la vitre aussi curieux qu'au premier jour. Tout le monde semblait être allé à la plage (à trente minutes environ de Gibellina), fuyant la chaleur asphyxiante de cette ville, réalité en ciment pratiquement dépourvue d'ombre. Maite ne disait rien. Elle m'écoutait et se taisait. Elle avait l'air un peu surprise et désorientée. Elle était sans doute en train de se poser la même question que je m'étais moi-même posée des dizaines de fois

–me suis-je demandée– que faisait-elle là au milieu de ce nulle part ? Quand je lui ai posé la question, elle m’a répondu que non, qu’après la description de Daniela, elle s’attendait à quelque chose de bien pire que ce qu’elle venait de voir. Même si elle avait la sensation de se retrouver au milieu d’une grande zone industrielle à moitié abandonnée, en banlieue d’une grande ville. C’est alors que nous sommes arrivées au *Bosco sacro di Beuys*. L’énorme jardin était consacré, comme son nom l’indiquait à Joseph Beuys. C’est lui le premier à avoir planté le premier arbre (un chêne comme symbole d’éternité) du jardin de plus de 2.000 espèces végétales de la Méditerranée. Gibellina a été un des arrêts de son projet « 7.000 chênes » dans le cadre duquel il voulait planter dans différentes zones ce nombre exact d’arbres. Sa mort l’a empêché d’achever un projet artistique qui, comme le reste d’un des plus importants exposants de *l’art en dehors de la galerie*, ne prétendait pas produire des objets ni des œuvres mais des actions. Beuys a été un des artistes les plus impliqués dans la tentative d’unir l’art à la vie avec la proclamation de « tout être humain est un artiste et chaque action une œuvre d’art ». Cette conception élargie de l’art prétendait achever l’attentat culturel par excellence de ce moment-là : extraire l’art de son ghetto et de sa pratique isolée de la société afin de la rapprocher des nécessités humaines et de les mettre en relation directe avec la réalité, dans un acte artistique, mais surtout politique. C’est pour cette raison que l’artiste choisissait toujours des zones défavorisées pour mener à bien ses actions et c’est également ce qui l’a conduit à Gibellina le jour de son anniversaire en 1981. Artiste utopique, inquiet de la fonction d’un art trop occupé à lui-même, Beuys a vu dans cette ampliation une nouvelle forme de salvation pour l’art¹³¹. Une affirmation intéressante, mais qui conduit à des

¹³¹ Pour une première approche générale de l’œuvre de Beuys voir ADOLFO: *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista; los documentales de Kassel* en revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias, octubre 2007, <http://revista.escaner.cl/node/473>.

extrêmes et utilisée de manière cynique (comme le font généralement les mairies et les politiques du marketing des villes) elle peut transformer tous les aspects de la vie en actions artistiques et court le risque de sur-esthétiser la réalité et perdre ainsi de vue cet ancrage critique et conflictuel de la quotidienneté la plus immédiate qui l'a fait naître.

Le Bosco sacro di Beuys, au sud-est de la ville, demeurera presque toujours vide et bon nombre de ceux qui s'en approchaient semblaient le faire pour voler les plantes et les replanter dans leurs jardins privés¹³². Dans ses chemins, on retrouvait des déchets de certaines œuvres d'art qui avaient d'ores et déjà compris ce que voulait dire le fait d'être exposées dans des espaces publics. Tout comme dans l'église, certaines des propositions artistiques situées dans les recoins les plus cachés du jardin étaient maintenant dédicacées avec des peintures qui disaient « lupo nero », « prometto ke ci penserò », « sei pazza » ou « Angelino ». Du geste artistique de la reconstruction avec la pensée utopique de Beuys à la gestualité artisanale des voix de la rue qui s'approprient et font revivre d'autres façons l'objets artistique. Cette image aurait peut-être plu à Beuys...



Intérieur Bosco Saccro di Beuys



Entrée au Bosco Saccro di Beuys

¹³² C'est une des idées qui se répétaient le plus quand les gens me parlaient du jardin Dans les entretiens que j'ai faits lors de mon séjour précédent.

En sortant du jardin –du côté opposé à l'entrée principale couronnée par une des sculptures frontales de Consagra- on entendait des voix d'enfants qui jouaient. Le petit parc pour enfants, que j'avais toujours vu vide, était maintenant plein d'habitants qui parlaient avec entrain. Maite a souri : -« Enfin, du monde !- a-t-elle soupiré- enfin le bruit de la vie ! Je croyais qu'on n'allait jamais voir qui que ce soit ! » -a-t-elle dit. Des groupes d'adolescents passaient leur journée assis à la terrasse du bar et un groupe de mères observait de leur chaise les enfants jouer dans le parc. J'avais enfin remarqué un petit changement par rapport à l'hiver. Lors de mon séjour précédent, j'étais assez souvent allée au parc, à la recherche d'enfants qui jouaient, mais je n'avais jamais eu de chance. Comme les autres espaces de la ville, celui-ci aussi demeurerait silencieux et maintenant cela me paraissait incroyable qu'en dehors de la rue de l'Indipendenza Siciliana, il puisse y avoir du mouvement.

Toutefois, ce son n'a pas duré bien longtemps. À peine sorties du *Bosco Sacro di Beuys*, les voix des gens ont été interrompues, tout à coup, par une musique qui envahissait la rue du côté du jardin de façon frappante. C'est alors que j'ai entendu pour la première fois la messe à Gibellina. Comme j'allais le constater lors de mon séjour postérieur, les haut-parleurs, qui étaient sur la façade du dépôt municipal qui servait d'église, étaient utilisés pour faire que tout le monde à Gibellina, d'accord ou non, écoute tous les jours la messe, de presque tous les coins de la ville. Le son religieux s'est également éteint tout à coup par d'autres sons beaucoup plus forts, stridents et incompréhensibles. Maite et moi avons eu peur jusqu'à ce que je comprenne qu'il s'agissait du bruit de la *Torre Civica* qui sonnait. Elle fonctionnait enfin et j'ai pu entendre la composition sonore dont on m'avait tellement parlé lors de mes précédents séjours. Je ne m'y attendais pas et j'ai parfaitement compris les problèmes dont m'avaient parlé Calogero et Giuseppe l'année précédente, quand ils me disaient qu'au début les gens sortaient sur les balcons pour voir

ce qui se passait. Ça ne durait que 30 secondes mais les cris, les musiques populaires siciliennes et les bruits d'une journée aux champs mélangés de façon aléatoire par un programme d'ordinateur marquaient de manière intensive l'espace sonore de la ville et réussissaient à épater le non-initié. J'ai regardé l'horloge. Il était 18h30. Je ne comprenais pas. Cela ne coïncidait avec aucune des heures dont on m'avait parlé l'année dernière...

Nous avons terminé la première promenade assises à la terrasse du *Meeting* avec deux bières bien fraîches. Maria et Carlo nous attendaient plus tard pour dîner. Elle m'avait promis des *melanzane* aux *pomodoro*, un de mes plats préférés.

5.3.2 La spagnola che camina : de la flânerie en voiture

Cette fois-ci, je n'étais pas la seule hôte de casa Maria. En plus de Maite il y avait, deux chambres plus loin, un jeune homme de notre âge, Giacomo. C'était un ami de Padoue de Francesca, la nièce aînée de Maria, qui était arrivé à Gibellina pour passer deux semaines de vacances en Sicile¹³³. Il ne connaissait pratiquement pas la ville. Il passait la plupart de son temps au bord de la mer, comme les autres gibellinois de ma génération. Salvatore me l'a expliqué la nuit où nous sommes connus : la journée devait se passer au bord de la mer, la nuit commençait au *Meeting* et se terminait à la discothèque de Castelvetro ou d'un autre village.

Castellammare del Golfo était une des plages les plus proches de Gibellina. Située à 36 kilomètres au nord-ouest de la cité-jardin, les queues pour y arriver le week-end, et les problèmes pour se garer pouvaient devenir insupportables. Le jour où nous avons accompagné Salvatore à la mer, c'est la seule fois où j'ai pu observer la Sicile la

¹³³ Francesca était la sœur aînée de Barbara. Toutes les deux, filles de la sœur de Maria, Sara. Francesca avait émigré au nord de l'Italie, à Pâdua, pour travailler. Et elle avait fait sa vie là-bas. Elle avait un copain (qui passait aussi deux semaines à Gibellina) et n'avait pas l'intention de revenir vivre en Sicile pour l'instant, bien que j'aie ressentie la même nostalgie qui émanait de tous les siciliens émigrés au nord. Il fallait le faire, ils vivaient mieux là-bas, mais leur désir était toujours le même : pouvoir revenir en Sicile avec un travail identique à celui qu'ils avaient obtenu au nord.

plus touristique, celle du soleil et des boutiques de souvenirs. Ni à Catane, ni à Messine je n'avais trouvé de plages ressemblant autant à celles du levant valencien où j'habitais. Trouver un espace vide dans le sable devenait pratiquement impossible et se frayer un chemin entre les parasols était une activité qu'il fallait pratiquer avec beaucoup de soin. Les voyages d'aller et retour duraient au moins une heure, mais les gibellinois parlaient de la mer comme si elle se trouvait à côté, à dix minutes. En fait, là-bas, tous les trajets qu'il fallait faire en voiture n'étaient jamais perçus comme de longs trajets. La seule chose qui semblait ne pas avoir d'explication raisonnable, c'était mes promenades à pied à travers la ville. Salvatore n'arrêtait pas de se moquer de moi, et pour Giacomo cela paraissait hallucinant que je sois capable d'arriver chez Maria de n'importe quel point de la ville (qu'il voyait comme un véritable labyrinthe) sans me perdre et Barbara m'obligeait tout simplement à monter dans sa voiture chaque fois qu'elle me rencontrait dans la rue.

Cependant, ce fait n'était pas nouveau. L'année précédente on m'avait donné le nom de « l'espagnole qui marche » et tout le monde me reconnaissait immédiatement quand on faisait référence à cette appellation. En fait, au fur et à mesure que j'avais séjourné, mes promenades dans la ville s'étaient réduites. Au début, avant de connaître Calogero, Giuseppe, Gioacchino et Fabrizio, lorsque j'étais encore une inconnue et que je n'avais pas encore fait les entretiens, je pouvais me perdre dans la ville sans aucun problème. Je sortais tous les matins de la maison et je passais à pied dans tous les coins. J'observais, je m'arrêtais, je prenais des photos, j'enregistrais des sons et je me laissais porter par la ville. La dérive, comme dirait Debord, comme façon de penser avec les pieds¹³⁴. Ces promenades en solitaire me laissaient voir le mouvement quotidien des gens, les espaces vides,

¹³⁴ Les situationnistes définissaient la dérive comme le « mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : techniques du passage hâtif à travers des ambiances variées » in *Internacional Situetioniste*, Paris : Arthème Fayard, 1997, p. 13.

le peu de zones d'activités commerciales, les changements temporels et m'aidaient à trouver les aspects de la vie quotidienne que je n'étais pas capable de voir d'une autre manière. Il s'agissait, comme avait écrit Amphoux en parlant des techniques de terrain qu'il décrivait sous l'épigraphe *d'observation récurrente* « de faire parler la ville, ou les lieux tels qu'ils sont fréquentés ; ceci suppose que l'on admette l'hypothèse que les lieux parlent, ou du moins qu'ils disent quelques chose sur les pratiques et représentations urbaines¹³⁵ ». Je parlais de cette hypothèse et j'étais absolument sûre de la capacité des lieux à raconter les aspects de la vie quotidienne. Me perdre tous les jours dans les rues rendait possible un regard toujours fin et attentif à de petits détails que je n'étais pas capable de trouver autrement. Je n'avais jamais un itinéraire concret de tracé, et je ne me dirigeais pas non plus vers un endroit en particulier. Je sortais et je me laissais porter. Je savais qu'il y avait des lieux qui m'intéressaient plus que d'autres et dans lesquels je finissais toujours par aller, tout en ignorant le moment exact où j'allais le faire. Il y avait peut-être parfois des jours où je me fixais des points précis et des moments concrets parce qu'il me manquait un enregistrement ou des observations quotidiennes. Mais en général, mon seul but préalable, quand je sortais de la maison, était de me promener.

Il s'agissait d'observer, de regarder, d'épier tout ce qui se passait autour de moi et qui formait une réalité composée de détails insignifiants qui, une fois analysés, pouvaient me donner des indices sur la façon dont était structurés certains des espaces urbains de cette ville. Pour y arriver, je devais d'abord me convertir en un usager ou en la figure qui s'en rapprocherait le plus. Je devais m'imprégner de l'espace, connaître chaque recoin, distinguer les différents types de personnages qui apparaissaient, les différentes activités qui les formaient et les itinéraires qui l'inventaient. Mon option devait être

¹³⁵ AMPHOUX, Pascal: « L'observation récurrente » in GROSSEAN, Michèle ; THIBAUD, Jean-Paul: *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèse, Marseille, 2001, pp. 152-171.

naturaliste, dans le sens où j'observais des mouvements et des changements qui se seraient produits même si je n'avais pas été présente. Je devais observer les corps et les rituels qui étaient suivis pour interagir dans un espace où ce qui importait le plus, c'était les apparences, la façon de se faire connaître et de rendre possible des situations. C'est pour cela qu'il fallait –comme le rappelait Joseph en faisant le parallélisme entre l'ethnographe et l'éthologue¹³⁶ –une période d'imprégnation de l'espace. Une fois familiarisée avec l'entourage, je pourrais reconnaître des règles pour agir et des manières de faire caractéristiques de l'espace et de ses habitants.

Mon attitude partait de ce que Colette Pétonnet avait décrit comme *observation flottante* dans son article sur les pratiques dans un cimetière de Paris¹³⁷, et qu'elle avait préalablement pris de la théorie psychanalytique de Freud sur *l'attention flottante*. Ce genre d'attention permet de décrire l'attitude psychique de l'analyste pendant la séance. Cette attitude se fonde surtout sur une non-sélection du matériel recueilli et répond, chez l'analyste, à la règle d'association libre chez le patient. D'après elle, nous ne devons attacher d'importance particulière à rien de ce que nous entendons et il convient que nous prêtions la même *attention flottante* à toute¹³⁸. Tout en suivant ces lignes, Pétonnet parle de *l'observation flottante* comme l'attitude qui consiste à :

Rester en toute circonstance vacant et disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur un objet précis, mais à la laisser *flotter* afin que les informations là pénètrent sans filtre, sans à priori, jusqu'à ce que les points de repères, des convergences apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes.

¹³⁶ JOSEPH, Isaac: « L'analyse de situation dans le courant interactionniste », *Ethnologie française*, XII, 1982, 2, pp. 229- 233.

¹³⁷ PÉTONNET, Colette: « L'observation flottante l'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, oct-dec, 1982, XXII, pp. 37-47

¹³⁸ DE MIJOLLA, A.: *Dictionnaire internacional de la psicoanalyse*, Paris : Calmann-lévy, 2002.

J'ai essayé de maintenir cette attitude lors de mon séjour mais au fur et à mesure que les gens me connaissaient, cela devenait de plus en plus difficile avec toutes les conséquences que cela comportait.

Suite à ma première semaine, lors de laquelle je m'étais toujours promenée dans la ville seule et sous l'influence des mots d'Amphoux et Pétonnet et des pratiques de la *transurbance* du groupe Stalker, Fabrizio a commencé à passer me chercher tous les matins à la maison. Lorsque j'avais fini le petit-déjeuner, et si je n'avais rien prévu de faire avec Maria, je montais dans sa voiture et je me laissais guider. La dérive prenait ici des connotations différentes et partait du fait de se laisser guider par les indications de mes nouveaux amis. En fin de compte le travail de terrain n'est rien d'autre qu'une activité de collaboration. Avec Calogero, ils avaient détaillé un certain nombre de lieux intéressants à visiter et avaient réussi à m'obtenir toute une série d'entretiens qui auraient été très difficiles à obtenir seule. Donc, à partir de la deuxième semaine, presque tous les jours, je montais dans la voiture de Fabrizio, nous parcourions la ville, nous nous arrêtons où il me disait et nous enregistrions le son des brebis de Pepe, la cour de l'école, les couloirs de la Mairie ou du Bar Bonanno. C'est avec eux que je suis entrée pour la première fois dans les *circolos* et j'ai pu parler avec toute une série d'hommes âgés qui s'ouvraient bien plus rapidement que si j'y étais allée seule. Avec lui, je suis également allée à la *Fondazione Orestiade*¹³⁹, je suis retournée au *Cretto di Burri* et j'ai visité les ruines de Poggioreale Vecchio.

Ainsi, je multipliais les contacts et de plus en plus d'habitants me connaissaient dans la ville et me donnaient leur opinion sur mon travail, les œuvres d'art et la vie à Gibellina. Au fur et à mesure que le

¹³⁹ Lors de ma première visite à la Fondazione avec Fabrizio, j'ai fait la connaissance de Ludovico Corrao. Fabrizio avait travaillé longtemps là-bas et maintenait des relations très cordiales avec lui. Il m'a tout de suite obtenu un entretien. J'étais très stressée. Il allait s'occuper de moi et mon italien, même si je m'améliorais à force de le parler quotidiennement, laissait encore pas mal à désirer. Malgré mes bonnes intentions, la conversation ne s'est pas très bien passée. J'étais très stressée et il a pris mes questions pour des attaques contre son œuvre. Il ne se trompait pas de beaucoup. La conversation a duré quelques minutes pendant lesquelles il m'a répété des détails qu'avec le temps j'allais lire et relire dans beaucoup de livres consacrés à la reconstruction de Gibellina.

temps passait, on me reconnaissait, le travail de terrain devenait de plus en plus facile. Je n'avais qu'à être là, parler, écouter, discuter. Comme disait Rabinow, ça avait l'air assez facile : « Assurément le travail de terrain demande plus d'effort »¹⁴⁰. De plus, sans me l'être proposé consciemment, tout un groupe de personnes se chargeait de me trouver des sources d'informations qu'ils considéraient « fiables » et « essentielles » pour ma recherche. Mais en dépit de ce que des interlocuteurs comme Corrao, Bonanno ou Lorenzo pouvaient me dire –même s'ils pouvaient me donner beaucoup d'informations sur l'histoire récente de la ville, du moins du point de vue de l'histoire officielle- ce qui m'intéressait le plus, c'était ce que je lisais entre les lignes dans les discussions avec ceux que je considérais comme étant mes amis de Gibellina, ceux avec qui je passais la plupart de mon temps et avec qui je n'avais pas besoin de parler de la ville pour que leurs façons de la pratiquer et de la vivre en dise suffisamment.

Une des pratiques qui m'a le plus surprise, je l'ai expérimentée pour la première fois un vendredi lors du deuxième séjour. Fabrizio et Calogero devaient passer me prendre après dîner pour aller boire un verre au *Bistro*, le bar de leurs amis. Ils sont arrivés à la porte de casa Maria vers dix heures du soir et je suis montée à l'arrière de la voiture de Fabrizio. Il a commencé à rouler très lentement. Je ne savais pas où était le *Bistro*. Je n'y étais encore jamais allée, donc je ne connaissais pas le chemin. Fabrizio conduisait à 20 kilomètres heure. Une demi-heure après, pendant laquelle nous sommes passés plusieurs fois à côté de la mairie, nous avons contourné le lac un certain nombre de fois et nous étions passés deux fois sous l'étoile, j'ai eu l'idée de leur demander ce que nous étions en train de faire et où on allait. Ils m'ont simplement regardée étonnés et m'ont répondu qu'on se promenait, est-ce que je ne me promenais pas, moi ? En réalité, durant tout le trajet – d'autre part, elles ressemblaient

¹⁴⁰ RABINOW, Paul:1992, p.37

beaucoup des *flâneries* si chères à Baudelaire et à Benjamin dans le sens où nous ne nous dirigeons nulle part en particulier¹⁴¹- nous faisons simplement des tours dans la ville, au hasard, sans objectif, comme si nous nous déplaçons dans un espèce de labyrinthe, nous avons discuté tranquillement et nous étions passés d'un sujet à l'autre, comme lors de n'importe quelle promenade. Nous parlions parfois de choses que nous voulions faire et que nous n'avions pas encore faites ou bien, ils me racontaient tout simplement quelques anecdotes en rapport avec la rue ou le monument que l'on venait de traverser.

Avec le temps, je me suis rendu compte que cette pratique, en plus d'être tout à fait commune, semblait la plus adéquate pour parcourir les rues de cette ville. Ces monuments énormes et ces scénographies étendues se contemplaient mieux de l'intérieur d'un véhicule en mouvement et le trajet paraissait moins fatigant et moins monotone. D'un autre côté, comme à Gibellina il n'y avait pas de feux et les panneaux de signalisation s'interprétaient d'une façon très personnelle (comme dans toute l'île), le mouvement devenait constant et le rythme ressemblait, finalement, à celui d'une promenade à pied. Après avoir fait un certain nombre de tours, nous sommes arrivés au *Bistro*. Le trajet du retour n'a pas non plus été direct. En réalité, cette première nuit, nous avons passé plus de temps à nous promener dans la ville qu'à l'intérieur du bar, un fait qui était pour moi réellement étrange.

Lors de mon dernier séjour, Fabrizio et Calogero travaillaient et avaient moins de temps à partager avec moi, même si nous avons pu nous promener ensemble quelquefois. Calogero avait trouvé un boulot liée au génie agricole (qu'il avait étudié à l'Université) et maintenant il se promenait dans toute la Sicilie, pour expliquer à des entreprises toute une série d'installations écologiques. C'est avec Salvatore que

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones II: poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus, 2001.

j'ai revécu cette expérience dans les rues de Gibellina. Nous nous retrouvions généralement avec Barbara, Pietro et d'autres pour dîner ou pour aller boire une bière quelque part. Barbara et Pietro étaient en train de préparer leur mariage et de finir le chantier de leur maison.¹⁴² Barbara, la nièce petite de Maria, avait 25 ans et travaillait comme infirmière quelques heures par semaine dans un cabinet médical à Gibellina. Elle venait aussi d'ouvrir une petite crèche qui ouvrait seulement les jours dans lesquels elle devait s'occuper de quelques enfants. Pietro, qui avait 32 ans, travaillait comme ouvrier et il se promenait par toute la vallée avec un grand camion.

Normalement à la pizzeria de Vincenzo (une de premières personnes de qui j'ai fait la connaissance à Gibellina et à qui j'aimais bien rendre visite) ou au *Bistro*. Nous avions rendez-vous à une heure précise, mais chaque fois que je montais dans la voiture, Salvatore commençait à faire les fameux tours dans le village, sans autre objectif défini que celui de passer le temps et de discuter de tout et de n'importe quoi. Après une cigarette et une petite discussion et quand il décidait que c'était l'heure, nous descendions et nous arrivions à l'endroit où nous avions décidé d'aller avec les autres. C'était curieux, plutôt que d'attendre au bar les autres personnes du groupe, ils préféraient attendre en se promenant. La technique était simple. On passait plusieurs fois devant le bar du rendez-vous et si on ne se croisait pas dans un des tours, on attendait de voir la voiture de l'autre garée. Ainsi, bien que l'on sorte de la maison dans un but précis, on ne prenait jamais le chemin le plus direct mais plutôt le contraire.

Lors de mon séjour du mois d'août, il m'a été impossible de montrer la ville à Maite comme j'aurais aimé le faire : à pied. Chaque fois que quelqu'un que je connaissais nous voyait dans les rues de la ville, il arrêtait sa voiture et nous faisait monter. Cela amusait

¹⁴² Ils avaient acheté un terrain, près de chez Maria et ils avaient construit une maison de deux étages. Pietro faisait la plupart des travaux. Une maison nouvelle de deux étages avec un grand jardin à Gibellina Nuova se coûtait, environ, 35.000 euros.

beaucoup Maite et moi j'étais habituée et ne refusais pas. J'avais appris que mes explications ne servaient jamais à grand-chose. Chaque fois que j'avais réussi à marcher un peu lors du séjour précédent (généralement, les jours où Fabrizio ne pouvait pas m'accompagner), les gens s'arrêtaient au milieu de la rue, m'appelaient et m'obligeaient à monter dans leur voiture et à leur dire où je me dirigeais. Bien souvent, j'avais dû inventer la destination, parce que j'avais remarqué que le « ce n'est pas la peine » ou le « je ne vais nulle part en particulier, je fais juste une promenade » n'était jamais une réponse valable.

Cependant, cela a changé lors de mon dernier séjour. Mes amis et connaissances avaient compris qu'il n'y avait rien à faire, que j'étais irrécupérable et au lieu de s'arrêter pour m'obliger à monter dans leur voiture, ils s'arrêtaient pour me saluer ou pour se moquer de ma tâche de touriste infatigable, qui marche toujours, l'appareil photo à la main. Maria acceptait ce choix et se résignait à le respecter (même si quand je sortais de la maison dans un but bien précis, comme pour aller au musée ou chez Fabrizio, elle insistait encore pour m'y emmener). Salvatore s'arrêtait en général pour me dire –ironiquement- que si j'en avais assez, je n'hésite pas à l'appeler pour qu'il vienne me chercher où que je sois. Barbara arrêta son véhicule et me rappelait simplement : -« Sei pazza ! »

Le fait est que Giacomo, le locataire qui se trouvait chez Maria lors de mon séjour en été, était surpris que j'aie pu me promener aussi souvent dans cette ville, sans me perdre. Un soir, assis à la terrasse du *Meeting* à boire des bières, il m'a demandé si cette fois-ci, il pouvait rentrer avec nous à pied. Il prenait ça comme un jeu, un labyrinthe plein d'espaces à découvrir qu'il n'avait jamais pu voir parce que Francesca était toujours allée le chercher et l'avait toujours laissé à la porte de chez Maria. Un newbabylonien potentiel en plus – me suis-je dit-. Ses attentes ont été anéanties par les rires de nos amis qui nous ont empêché, comme tous les soirs, de rentrer à pied : -« A piedi non

si va ! »- répétait Barbara amusée. Ni Maite ni Giacomo n'ont réussi à traverser la ville vide dans l'obscurité de la nuit.

5.3.3 La Gibellina de l'été : changements saisonniers

C'est vrai que l'été à Gibellina était différent. J'avais pu m'en rendre compte dès la première nuit au *Sisteme delle piazze*. L'après-midi, lorsque nous nous en étions approchées avec Maite, lors de la première visite de la ville, l'espace était aussi vide qu'à l'accoutumée mais avec une différence notable. Les trois places hébergeaient maintenant toute une série d'objets qui les différenciaient de leur quotidienneté hivernale : des tables, des chaises, deux marchands de glaces ambulants et une boutique de *panini* accompagnaient un grand écran situé sur la place la plus éloignée du centre ville.



Sisteme delle Piazze en été

Là, tous les jours, comme on me l'avait dit de nombreuses fois, avait lieu le *cinéma sous les étoiles*. Tous les soirs vers 22h, on projetait un film différent. Il y avait généralement beaucoup de monde. Beaucoup d'entre eux étaient de Gibellina, même si la plupart des gibellinois ne venaient pas pour voir le cinéma, mais comme prétexte

pour sortir de la maison et se retrouver avec des amis. L'activité avait l'air d'attirer le public de tous les villages alentours. Le cinéma, où venaient des gens de tous âges, transformait une des places en salle de projection où les chaises en plastique de la Mairie se mélangeaient aux tabourets pliants et aux chaises longues que les habitants apportaient de chez eux. Cette nuit, sous les étoiles, on projetait « *Piège de cristal IV* » et le cinéma n'était pas plein. Mais il y avait malgré tout beaucoup de monde. Les deux autres places, colonisées maintenant par les terrasses des marchands ambulants, devenaient les *ramblas* de la ville, une sorte d'espace de déambulation, qui transformait l'espace pendant quelques heures et convertissait le système des trois places en une sorte d'espace-mouvement, pour employer les mots d'Isaac Joseph¹⁴³.



[Cinema sotto le stelle]

Je n'avais jamais vu cette foule dans les rues de Gibellina, et tout le monde avait beau y arriver en voiture, les promenades entre les deux places qui n'étaient pas occupées par le cinéma étaient constantes. La plupart des tables étaient inoccupées mais les queues pour acheter des hot-dog ou des glaces commençaient un peu avant que la séance de cinéma ne commence et ne s'achevaient pas avant 11h du soir. L'illumination de ce large décor de ruines grecques était, en plus, très appropriée à la promenade. Des lumières indirectes d'une couleur jaunâtre et plutôt

¹⁴³ Les relations les plus caractéristiques de l'espace urbain sont celles que Goffman appelle interactions non focalisées et qui mettent en relation des dispositions sensorielles avec un langage corporel fait de gestes, de mouvements et d'attitudes. Les interactions focalisées les plus caractéristiques, d'espaces semi-publics ou privés, sont celles qui passent du langage simplement corporel à un langage verbal. Dans ce passage d'un type d'interactions vers un autre, les regards deviennent plus directs, les distances se réduisent et le langage acquiert de l'importance dans la communication. GOFFMAN, Erving:1979.

ténues donnaient au décor un ton spécial qui augmentait son caractère décoratif et créait une ambiance intime, qui rendait possible et augmentait la sensation d'indifférence. On aurait dit les dernières lueurs du jour et la fraîcheur de la nuit faisait oublier la sensation torride qu'impliquait se promener dans ce même décor quelques heures auparavant.

Le public le plus fidèle à ce rendez-vous (même s'il ne venait pas voir le film) était les adolescents qui s'approprièrent les espaces les plus obscurs de la première place et se promenaient d'un côté à l'autre, dans les deux places, dans une sorte de danse rituelle de cortège identique à celle que Carles Feixa avait décrite dans les rues de la Lleida de l'après-guerre et qui était une pratique commune à la plupart des villages de cette Espagne franquiste¹⁴⁴. Les règles à suivre n'étaient pas aussi marquées ici et les contrastes étaient beaucoup plus rapides et directs, toutefois l'exposition et les flirts à distance devenaient ici aussi un passage obligé à toute une série d'interactions que Goffman appellerait « focalisées ». Ils exprimaient mieux que n'importe qui d'autre là-bas la maxime selon laquelle l'espace urbain est l'espace de visibilité mutuelle par excellence où tous et tout est perceptible et perçu. Les adolescents utilisaient la place comme scène pour s'exposer et observer dans un jeu constant de regards et de flirts où le corps est un grand allié.

Le *Meeting* en été était également très différent de celui de l'hiver. Il continuait à héberger un petit bar avec une terrasse mais cet espace que je n'avais vu qu'avec deux ou trois personnes était maintenant peuplé par des groupes de jeunes qui commençaient le rituel de la soirée. Si les adolescents s'approprièrent les recoins du *Sistema delle piazze*, ici c'était la plupart des jeunes de Gibellina âgés entre 17 et 30 ans qui venaient tous les soirs. Les alentours du bâtiment de Consagra, illuminé par de petites lumières de couleurs qui

¹⁴⁴ FEIXA, Carles: «*Fer la nòria*. Una història oral del Carrer Major a la Lleida de postguerra», *Llerda*, núm. XLIX (1991), pp. 169-178.

recouvraient tout le périmètre de la façade, étaient bondés de voitures.

Quand Maite et moi sommes arrivées là la première nuit, Salvatore, Francesca, Barbara, Pietro et les autres n'étaient pas encore arrivés. Ils nous ont rejointes peu après et se sont assis avec nous. D'autres personnes que je ne connaissais pas en ont fait autant. Beaucoup de ceux qui se réunissaient tous les jours au *Meeting* ne vivaient pas à Gibellina en hiver. En fait, lors de ce séjour, je n'ai vu ni Calogero, ni Gioacchino, ni Giuseppe et je n'ai croisé Fabrizio dans la rue qu'une seule fois. Beaucoup de ceux que je trouvais maintenant dans le bar avaient émigré dans le nord et revenaient, comme on me l'avait maintes fois répété, passer l'été dans leur chère Sicile. Mais même si je ne savais pas qui ils étaient, la plupart des gens, eux, savaient qui j'étais et venaient me faire tout type de commentaires sur mon travail et sur la relation des œuvres d'art avec Gibellina. Il y en avait qui me poussaient à faire une critique et d'autres qui me disaient que Gibellina était connue partout et que si je demandais à des artistes du nord de l'Italie leur opinion, ils me diraient que Gibellina était fantastique.

Je ne me souviens pas de tous les détails de ces conversations. Je ne l'ai pas écrit quand j'aurais dû le faire. Je croyais que je m'en rappellerais longtemps après et de plus, ces jours-là, je n'étais pas vraiment prédisposée au travail de terrain. J'étais sur le terrain et par conséquent, même si je n'y mettais pas beaucoup du mien, le simple fait d'être là impliquait toute une série de relations et d'obtention d'informations qui, bien que pas très méthodique, n'en avait pas moins d'importance. Je laissais parler, j'essayais de suivre les conversations, en dépit du manque d'envie pour les maintenir. Je n'avais pas envie de parler et cela affaiblissait la potentialité de ma tâche là-bas. Malgré tout, avec le temps, je me suis rendu compte que ce séjour, que j'avais si souvent regardé dans le rétroviseur comme un séjour raté, m'a donné bien plus d'informations que ce que je ne croyais. En effet,

finalement l'ethnographie est une pratique intensément corporelle et sensorielle qui reste marquée de toute façon, d'une manière ou d'une autre, dans la peau du chercheur. Si j'étais arrivée dans un autre état d'esprit cela aurait été propice à toute une série de situations et d'interactions que je n'ai pas favorisées et qui auraient ajouté une subtilité aux détails que je n'ai pas réussi à obtenir. Mais ce « trop personnel » auquel Maria Càtedra liait l'ethnographie lorsqu'elle évoquait les *Reflexiones de un trabajo de campo en Marruecos* de Rabinow m'était imposé de façon très explicite : « trop personnel était le commentaire critique utilisé envers celui qui se lançait dans l'analyse de soi-même dans une situation de connaissance aussi fondamentalement personnelle que celle ethnographique ».¹⁴⁵ En effet, l'ethnographie est avant tout une activité perceptive, méthodique soit mais perceptive, personnelle et insolemment subjective et cela fait qu'il est difficile de détacher l'état d'esprit de la façon d'obtenir ou de recevoir les impressions.

Ainsi donc, j'ai catalogué une série de pratiques qui différenciaient la Gibellina en hiver de la Gibellina un peu plus vivante en été. Dans la semaine, le bar le *Meeting* devenait l'espace des jeunes jusqu'à la fermeture de ses portes vers une heure du matin. Le week-end cependant, ce bar n'était que la plateforme de lancement vers d'autres coins de la région. Les gens se réunissaient là pour prendre un verre et décider la destination la plus immédiate, qui n'était généralement jamais Gibellina. Mais, si les nuits d'été étaient à la ville-musée beaucoup plus animées que les nuits d'hiver, il n'en était pas de même la journée.

La rue de *l'Indipendenza Siciliana* continuait à être la rue la plus pratiquée et maintenant la plupart des hommes des *circolos* passaient leur journée sur le trottoir. Ils sortaient les tables, en plus des chaises et jouaient aux cartes ou discutaient tranquillement. La petite terrasse

¹⁴⁵ CÀTEDRA, Maria: "Prólogo" in *Reflexiones de un trabajo de campo en Marruecos*, Barcelona: Júcar Universidad, 1992, p. 11.

du Bonanno se vidait et se remplissait au rythme des cafés divers. Le Bar 2000 s'était approprié le *Giardino Secreto II* et avait installé la terrasse la plus *cool* de la cité-jardin, et donc la préférée des jeunes.

À l'heure de l'apéritif (sept heures du soir), elle se remplissait toujours. En plus du design, c'était un des espaces extérieurs les plus frais de la ville. Les autres rues étaient toujours aussi vides. La plupart des jeunes qui étaient en vacances partaient de bonne heure à la plage et ne revenaient pas avant huit heures du soir. Salvatore a essayé de nous emmener à la mer un samedi matin mais je voulais rester à Gibellina pour voir ce qui s'y passait. J'étais venue en Sicile pour ça. Les autres personnes se consacraient à leurs activités quotidiennes, qui n'avaient généralement pas lieu à l'extérieur de la ville. De plus, la morphologie de Gibellina faisait de ses rues amples et dépourvues d'ombres de vrais déserts de ciment, où il était souvent difficile de séjourner. Un autre des moments qui faisait également varier l'ambiance était que maintenant la *Torre Civica* marquait certaines heures de la journée avec ces sons stridents de trente secondes. Je n'ai pu les enregistrer qu'avec mon téléphone. Cette fois-ci, je n'étais pas passée par le CRESSON avant de venir et, par conséquent, je n'avais pas avec moi le DAT pour enregistrer les sons.

5.3.4 Promenade dans les ruines du tremblement de terre.

Le dimanche, nous ne sommes pas restées à Gibellina. Maria et sa famille partaient à la campagne pour déjeuner, chez sa sœur et nous étions invitées. Avant cependant, Salvatore nous avait demandé si nous voulions l'accompagner au *Cretto di Burri* et aux ruines de Poggioreale Vecchio. Ce matin-là, des amis à lui arrivaient de Milan et il voulait leur montrer la Gibellina Vecchia. Ils étaient en vacances à la mer en Sicile de vacances, mais ils connaissaient Salvatore de Como. Ils étaient une dizaine, des couples de 25 ans environ, et tous des universitaires. Cela me paraissait une façon très intéressante de me rapprocher de nouveau du *Cretto*. Les accompagner me permettait

d'observer une visite touristique avec des gens de la péninsule dans un espace dans lequel, jusqu'à présent, je ne m'étais rendue que comme touriste, accompagnée par quelqu'un du village. Cette fois-ci c'était différent. J'y étais allée deux fois et je pouvais maintenant être voyeur d'une excursion dans laquelle mon rôle se rapprochait plus de celui de l'indigène qui explique ce qu'on va visiter. Salvatore ne connaissait pas beaucoup l'histoire de Gibellina Nuova ; ça ne l'avait jamais intéressé, et pendant que l'on prenait le petit déjeuner il m'a dit – entre deux sourires- que cette fois-ci j'allais devoir servir de guide. Heureusement, j'ai eu une grande aide. Là-bas, Mario nous attendait, un employé de la Mairie d'une quarantaine d'années, qui connaissait à la perfection l'histoire de sa ville et qui avait vécu le tremblement de terre. Il n'avait jamais émigré. Il était le chargé des jardins publics de la ville. . Il nous a expliqué ce qu'était le *Cretto*, comment Burri était arrivé à Gibellina et comment les travaux de reconstruction avaient été menés à bien. Des aspects que je connaissais déjà, ~~tous~~, mais qui étaient nouveaux pour les autres personnes. Les amis de Salvatore écoutaient attentivement et n'arrêtaient pas de lui poser des questions. Je me taisais, j'observais, j'écoutais et je traduisais à Maite ce que Mario venait de dire. Mon amie était très impressionnée. J'ai fait un effort pour me rappeler ma première fois et je me suis rendu compte que je n'avais pas été aussi impressionnée. Peut-être à cause des attentes. Nous ne sommes pas restés trop longtemps au *Cretto*.



Excursion au Cretto di Burri

Se promener dans les fentes pentues qui façonnent le *Laberinto della memoria* était difficile avec la chaleur étouffante de cette matinée. J’y étais allée l’année précédente avec Fabrizio et je me rappelais l’expérience d’une façon beaucoup plus intense que ma première visite au *Cretto*. En fait, dans l’un des mails que j’envoyais tous les soirs à un ami du DEA pour lui raconter mes mésaventures, je lui parlais de ma visite de Poggioreale Vecchio sans faire aucune référence au *Cretto di Burri* :

Ici simplement je fais et me laisse porter par ce que les gens croient qu’il est important que je fasse et que je sache. Aujourd’hui, je suis allée dans un village fantôme totalement déshabité, dont la plupart des maisons sur pied bien qu’en ruines. C’était incroyable. J’avais l’impression d’être au milieu du décor d’un vieux film italien. Une rue très longue et étroite. Au milieu d’un silence menaçant qui sortait de toutes les portes ouvertes des maisons et des palais du village. Fabrizio a disparu quelques instants et j’ai eu peur de rester là toute seule. Ce silence provoquait le vertige. Très émouvant.¹⁴⁶

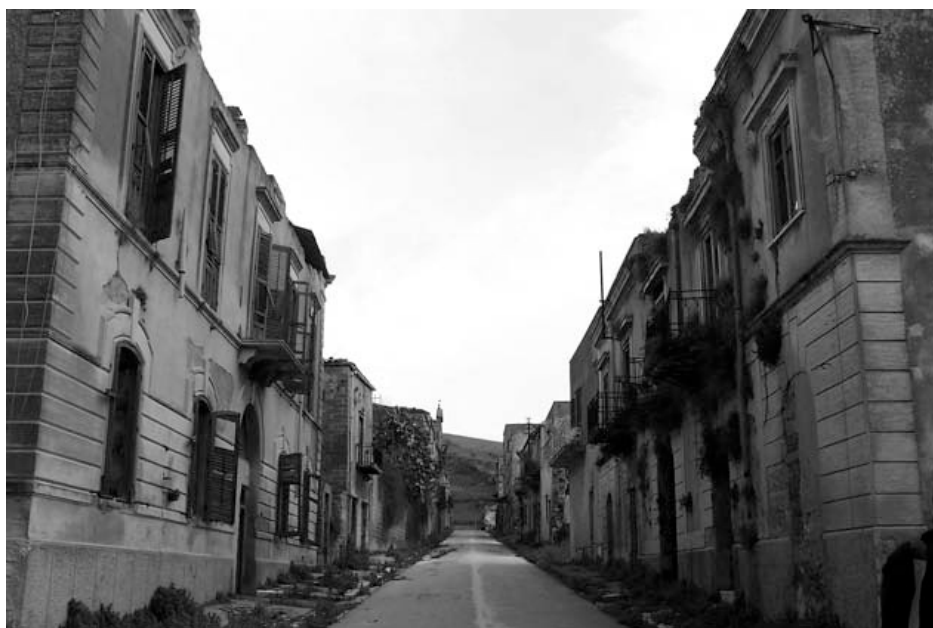
Poggioreale Vecchio, bien qu’ayant fortement souffert les conséquences du tremblement de terre conservait une grande partie de ses maisons sur pied et entrer à l’intérieur de cette ville signifiait entrer dans une sorte de décor de tragédie. Le caractère théâtral que finalement Leiris avait fini par détester à Gondar¹⁴⁷, sa ville si souvent imaginée comme le rêve éternel de l’exotisme, se convertissait ici à Poggioreale Vecchio par sa proximité temporelle avec les faits, en une scène beaucoup plus vivante et son abandon lui donnait une émotion que les ruines touristiques avaient peut-être déjà perdue. Ici on n’expérimentait pas – comme l’avait fait Levi-Strauss devant les ruines de Taxila¹⁴⁸ – la sensation de trouver le microcosme stratifié de la propre histoire de l’Occident dans un espace réduit. Les ruines de

¹⁴⁶ Paroles extraites d’un mail écrit par moi le 19 janvier 2006

¹⁴⁷ *L’Afrique Fantôme* le journal de bord de la mission Dakar-Djibouti 1931-1933 que Leiris a écrit consacre de nombreux fragments de sa seconde partie aux ruines de Gondar, théâtre de l’Abyssinie exotique et éloignée imaginée si souvent par Leiris. LEIRIS, Michel: *El África fantasmal*, Valencia: Pre-textos, 2007

¹⁴⁸ LÉVI-STRAUS: 1992, pp. 411-416.

Poggioreale ne laissent voir que les vestiges d'un petit village médiéval détruit par l'action de la nature mais les blessures étaient si récentes que le visiter pouvait supposer visiter ce monde moderne dans des ruines dont Robbe-Grillet parlait dans certains de ses romans.¹⁴⁹



Ruines de Poggioreale Vecchio

Au milieu d'un silence sublime, s'élevaient les murs des maisons à demi détruites par la catastrophe. Elles ne s'étaient pas effondrées suite au tremblement de terre mais ce dernier s'était chargé d'introduire la peur dans les consciences de ses habitants qui ont préféré construire une nouvelle ville non loin de là (à cinq kilomètres de l'ancienne). La rue principale était intacte, avec les maisons et palais élevés des deux côtés. S'y promener permettait de distinguer l'emplacement de la boucherie (grâce à des fers sur la façade qui servaient jadis à accrocher les porcs), du théâtre, de l'école ou des maisons seigneuriales. La plupart des bâtiments avaient encore leurs

¹⁴⁹ Dans *Les derniers Jours de Corinthe*, Robbe-Grillet commence à montrer que notre relation avec l'Histoire s'achève à travers les décombres, vu qu'elle se montre toujours à travers le fragment/ ROBBE-GRILLET, Alain: *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris: Minuit, 1994.

portes et jeter un coup d'œil à l'intérieur signifiait lancer un regard à la culture de construction populaire d'une Sicile qui au Belice était, après le tremblement de terre, un peu difficile à trouver. Certains balcons gardaient encore leurs barreaux travaillés en fer et dans certaines maisons, il y avait encore des échantillons de céramique et la peinture intérieure qui les avait décorées. Mais guère. Les anciens habitants de Poggioreale avaient emporté, peu à peu, tout ce qu'ils avaient pu. Et ce qu'ils n'avaient pas emporté, a été emporté par les autres. Mais malgré le vol, Poggioreale montrait clairement les vestiges de l'ancienne ville.



Ruines de Poggioreale Vecchio



[Ruines de Poggioreale Vecchio]

Je me souviens que la première chose à laquelle j'avais pensé quand j'y étais allée avec Fabrizio, l'hiver précédent, était que si ce village était situé dans la province de Valence, il serait passé de village en ruine à parc thématique en peu de temps, diluant l'histoire dans un langage kitsch imposés par la société du

spectacle : en la convertissant en simulacre d'elle-même. Ici en Sicile, elle restait solitaire, regardant passer le temps, impassible, sans réclamer ni visites ni spectateurs, sans ne rien attendre, imprégné d'un silence qui s'était installé depuis quelques années déjà et qui n'était rompu que très rarement, lorsqu'on y tournait les plans d'un film italien¹⁵⁰, et là oui, devenant momentanément un simulacre. De tels paysages abandonnés, solitaires et vides n'était pas seulement caractéristique du Belice, mais se configurait comme un des éléments typiques d'une île atypique de la Méditerranée qui avait l'air d'être encore à découvrir, des territoires mystérieux remplis d'immenses terrains vagues et de routes qui ne menaient nulle part. Ruines d'une actualité énigmatique, souterraine, minée d'intrigues politiques difficiles à comprendre pour un étranger.

Observer ces maisons à demi démolies, sans toit, envahies par l'herbe, portes et fenêtres ouvertes, laissant voir un intérieur où la nature et la culture partageaient l'espace, produisait une forte sensation mélancolique, influencée sans doute par la rhétorique grandiloquente sur l'importance des ruines –de laquelle parlait Choay dans son livre déjà classique *L'allégorie du patrimoine*¹⁵¹- héritière du romantisme et caractéristique de notre façon d'observer les vestiges du passé.

Le passage du temps avait cependant recouvert d'herbes le paysage, il avait arrondi pudiquement les blessures laissées par le tremblement de terre et ces dernières avaient réussi à les convertir – comme dirait Benjamin¹⁵²- en une sorte de *ruines artificielles* qui laissaient place à la contemplation dans sa réalité la plus pittoresque. Malgré tout, et étant donné qu'il s'agissait de ruines très jeune, des *fragments hautement significatifs* d'une tragédie ayant eu lieu peu

¹⁵⁰ Tout le monde au Belice connaissait parfaitement les scènes de *l'Uomo delle stelle* que Tornatore avait tournées ici.

¹⁵¹ CHOAY, Françoise : 1999

¹⁵² BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990, p. 171

avant, le pittoresque laissait place à une sensation qui ne cessait de se mélanger à la peur. Les significations de ces ruines n'avaient pas encore disparu et ne s'était pas encore converties en un langage complètement allégorique, comme celui interprété par l'ami expert en cultures toltèques du *Palomar* de Calvino¹⁵³.

Les personnes qui avaient vécu la catastrophe étaient en vie. Les ruines que l'ont observait là-bas étaient encore peu de temps auparavant leurs maisons. Ils pouvaient distinguer les espaces et se rappelaient parfaitement le tragique jour où toute leur vie a disparu au rythme de forts mouvements de la terre. La violence des faits, bien qu'à demi cachée sous une image idyllique de ruines pittoresques, effrayait encore. Le silence pesait beaucoup plus que dans les ruines Helléniques de Selinunte, non loin de là, où l'éloignement dans le temps ne pouvait que favoriser un regard plus désinvolte, et où la visite avec beaucoup d'autres touristes faisait disparaître soudain toute cette rhétorique des ruines élaborées dans la littérature du début du XIXe siècle pour situer les visiteurs dans une sorte de parc thématique de l'histoire¹⁵⁴.

À Poggioreale Vecchio, les sentiments d'incompréhension imposaient à la contemplation un regard beaucoup plus subjectif et beaucoup plus convulsionné, influencé par le système nerveux – comme dirait Taussic¹⁵⁵-. Comme décor ou comme œuvre de la mémoire, pour moi (également pour beaucoup d'habitants de Gibellina avec qui j'ai parlé) le site de Poggioreale Vecchio était beaucoup plus puissant que le *Cretto*. Le silence s'approchait ici de cette sensation de

¹⁵³ CALVINO, Italo: *Palomar*, Madrid: Siruela, 1994.

¹⁵⁴ Saminadayar définit les ruines de la littérature au XIXe siècle comme « une machine à produire du texte (...) car la méditation sur les ruines fait partie de l'arsenal rhétorique classique hérité des Anciens ». SAMINADAYAR, Corinne : « Paysages avec ruines : le kitsch et le miroir » in DESHOULIÈRES, Valérie-Angélique ; VACHER, Pascal : 2000, pp. 59-79.

¹⁵⁵ TAUSSIC, Michael : *Un gigante en colvusiones*, Barcelona : Gedisa, 1995

sublime décrite par Burke¹⁵⁶ et que Volney¹⁵⁷ avait si souvent expérimentée en contemplant les ruines de Palmira :

Ces endroits religieux, cette nuit paisible, cette scène majestueuse ont imprimé dans mon âme un recueillement religieux. L'aspect d'une grande ville déserte, la mémoire des temps passés, la comparaison de l'état actuel, tout éleva mon imagination aux réflexions les plus sublimes. Assis sur le fût d'une colonne, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue par la main, je dirigeais déjà mes regards vers le désert et les fixais sur les ruines, je m'abandonnai à une méditation profonde.

Réflexions sublimes et méditation profonde auxquelles faisait appel la magnificence de l'œuvre de Burri. L'artiste avait utilisé pour sa conception la rhétorique des ruines et voulait provoquer les mêmes sentiments que les visions des premiers explorateurs ont imprimés dans leurs sensibilités. Cependant, à Poggioreale Vecchio, cette sensation de la décadence humaine et de la mort expérimentée par Volney, de la décadence humaine et de la mort, se produisait beaucoup plus aisément qu'au *Cretto*, malgré les intentions de l'artiste et la proximité du *land art* avec les caractéristiques du sublime. Maderuelo rappelait, en parlant justement du *land art*¹⁵⁸, les qualités que Christopher Hussey en se basant sur les définitions de Burke, avait attribuées à ce qui est sublime. Bien que Poggioreale partage avec le *Cretto di Burri* ces qualités, la façon de les montrer semblait beaucoup plus terrifiante dans un lieu que dans l'autre et la sensation de sublime semblait plus importante. Ces qualités étaient : obscurité, domination de la nature sur l'être humain, privations, solitude, silence, immensité et infini. C'était la force et la manière insolemment explicite avec laquelle cette petite ville abandonnée montrait ces aspects qui faisait

¹⁵⁶ Burke avait fait la différence en 1757 entre ce qui était beau et ce qui était sublime et alors que le sentiment de ce qui est sublime est un plaisir négatif qui vient de la peur, le sentiment de ce qui est beau est un plaisir positif engendré par l'amour. BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 2005

¹⁵⁷ CONDE DE VOLNEY: *Las ruinas de Palmira. Meditación acerca de las revoluciones de los imperios*, Barcelona: Ramón Sopena Editor, 1937, p. 15

¹⁵⁸ MADERUELO, Javier: *El espacio raptado, interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori, 1990, p. 185

d'elle un espace qui faisait appel au corps et aux sensations d'une manière beaucoup plus directe et par conséquent, plus intense. Le manque de sens qu'elle laissait voir était important et donc effrayait encore davantage. Elle avait été une ville habitée et maintenant ce n'était plus que la morphologie d'une catastrophe, le signe du malheur marqué dans la terre, la marque la plus évidente qu'elle n'était plus ce qu'elle avait été, un espace de vie collective.

Le voile de ciment du *Cretto*, si blanc et si insolemment pudique, cachait les dépouilles de la ville qui a comptabilisé le plus de morts et qui est devenue, par la violence avec laquelle le tremblement de terre a frappé ses maisons et ses vies, le symbole de la tragédie. L'asepsie blanche et polie s'éloignait ainsi de la violence et construisait une monumentalité funéraire qui enterrait la peur sous un futur meilleur en forme d'ornement, de façade stérilisatrice. Cependant, le passage du temps se convertissait ici en déclencheur inverse de ce que le passage du temps lui-même produisait sur les décombres. Si comme disait Duque, l'attraction de la contemplation des ruines se devait, essentiellement, à ce que l'action de la nature avait un sens constructif sur elles voire même édifiant, étant donné qu'elle réussissait à recouvrir les blessures les plus violentes, au *Cretto* elle ne faisait qu'en ouvrir¹⁵⁹. La grande couche de ciment, 22 ans après sa construction, n'était plus blanche et de tous côtés, la nature luttait pour la coloniser par de petites fissures qui ouvraient des blessures dans cette couverture lisse. Blessures physiques et blessures symboliques : la grandeur du projet de l'utopie concrète sous l'influence du temps, de la nature et de la météorologie. Finalement converti en ruine lui aussi. C'était sous cette image usée, vieillie et déformée que le *Laberinto della memoria* se rapprochait le plus de l'image d'un suaire qui voulait signifier la mort violente de plus de cent personnes et de toute une série de savoirs faire et d'histoires partagées.

¹⁵⁹ DUQUE, Félix: *Ruinas postmodernas*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 1999, p.33.

Nous nous sommes promenés un bon moment, entrant et sortant des maisons avant d'arriver à la place. Là, les escaliers conduisaient encore au clocher et les traces laissaient voir la morphologie d'un *typique village sicilien*, comme me l'expliquait Mario. Une nouvelle fois le concept de tradition prenait place dans les discours de mes amis de Gibellina. Et avec Mario, je constatais de nouveau que le tremblement de terre avait marqué au-delà des traces de la catastrophe, une nouvelle façon de conceptualiser et de comprendre la réalité, à travers cette *modernité* qui leur avait fait prendre conscience, d'une manière ou d'une autre, de ce qu'ils m'expliquaient comme les racines sicilienne, auxquelles ils n'avaient peut-être jamais pensé auparavant. Fabrizio m'avait donné une explication dans les mêmes termes l'année précédente lorsque nous y étions venus. Il présentait les ruines de Poggioreale Vecchio en partant de la nostalgie et me racontait qu'il aimerait pouvoir se promener, de la même façon, dans les ruines de Gibellina. Poggioreale Vecchio devenait ainsi, dans les mains des gibellinois, ce que Gibellina Vecchia aurait pu être, qu'ils évoquaient à partir de leur imagination et qu'ils transformaient en mythe. Le mythe d'un passé qu'ils sentaient perdu à force d'œuvres d'art et qu'ils voulaient se réapproprier en quelque sort, dans ces rues abandonnées de Poggioreale Vecchio.

Au retour, Mario nous a fait nous arrêter dans les ruines de Santa Ninfa. Les ruines de la ville, presque inexistantes, avaient disparu au milieu des herbes et seuls de petits fragments de murs en ressortaient. Les ruines réduites à des décombres. La nature cachant de façon violente les structures humaines jusqu'à les faire disparaître. Il m'a dit préférer se promener dans Poggioreale Vecchio plutôt que dans Gibellina Vecchia, mais qu'il n'était pas complètement sûr que les ruines de Gibellina, si elles n'avaient pas été recouvertes du manteau de ciment de Burri, n'auraient pas elles aussi disparu comme celles-ci. La question sur l'éventuelle adéquation de l'œuvre de Burri restait ouverte. Mais moi je ne pouvais pas me sortir de la tête les mots de

l'artiste « ou les ruines ou moi ». Cela me semblait un acte démiurgique trop méprisant et même si les gens de Gibellina ne se mettaient pas d'accord en ce qui concerne cette œuvre d'art, j'avais du mal à la voir autrement que comme un acte d'arrogance exagérée.

Cette visite des ruines m'a énormément marquée et m'a rappelé une des expressions qui m'avaient le plus intéressées *d'Un recorrido por los monumentos de passaic*, où Smithson parlait de ruines à l'envers :

Ce panorama zéro semblait contenir des *ruines à l'envers*, c'est-à-dire, toute construction qui finalement se construirait. C'est le contraire de la *ruine romantique*, parce que les bâtiments ne tombent pas en ruines après avoir été construits mais ils atteignent l'état de ruines avant d'être construits.¹⁶⁰

L'opération Gibellina, le rêve de *l'utopie concrète*, avait l'air de se débattre constamment au milieu de toute une collection de ruines diverses (romantiques et postmodernes) et moi, je me demandais si la tentative d'édification d'une utopie ne comportait pas ce voyage vertigineux vers le rien des *ruines à l'envers*.

¹⁶⁰ SMITHSON, Robert: 2006, p. 19-20

5.4 Quatrième visite

Le début de mon dernier séjour était marqué par l'urgence et le désespoir: d'un côté parce que la date de dépôt de ma thèse avait été avancée et d'un autre côté à cause de la sensation (complètement réelle d'ailleurs) qu'il me manquait encore beaucoup d'informations de base à seulement quelques mois de la remise du texte. Nous étions en février, je n'avais commencé à rédiger sérieusement que depuis un mois et chaque jour qui passait à Barcelone me renforçait dans l'idée qu'il fallait que je refasse un séjour dans la ville du *rêve et de l'utopie*. Il me manquait des données historiques importantes et toute une série d'informations plutôt quantitatives que je n'avais jamais demandées jusque là, comme le taux de l'émigration, de l'immigration, le nombre de touristes qui arrivait chaque année dans la ville, la quantité de bars, de boutiques etc. En pensant à tous ces manques, j'ai fait un calcul rapide du temps et j'ai décidé la date: j'arriverais le 24 février 2009 et comme ça, je pourrais fêter le carnaval à Gibellina, un autre des moments clés de la vie de la ville, d'après ce que de nombreux habitants m'avaient expliqué.

Comme d'habitude, je suis visite chez Daniela, et comme d'habitude elle a insisté pour que je ne reste pas dormir à Gibellina et que je rentre chez elle le soir, une fois le but de ma journée atteint. Trapani n'était pas loin de Gibellina et je pouvais faire l'aller retour tous les jours en voiture. Elle n'avait pas besoin de la sienne et Marco en avait une autre. Je lui avais déjà expliqué les autres fois que l'ethnographie ne pouvait pas se faire sans un minimum d'immersion sociale et qu'il ne s'agissait pas d'y aller, de travailler et de rentrer à la maison. Je ne cherchais rien de concret, je devais simplement laisser faire les choses pour pouvoir les observer, les chasser, les trouver, les vivre, les relier à d'autres situations et essayer de trouver une sorte de cadre social général pour les décrire. En effet, comme l'écrit Mallart : « L'ethnographie est plus qu'un simple recueil d'informations. C'est une attitude qui m'aide à comprendre le cadre qui donne forme

aux façons de faire et de penser de ce village ». ¹⁶¹ Il faisait référence aux Evuzok, mais l'attitude, pour bien faire, devrait être la même pour tout travail de terrain. Faire de l'ethnographie serait alors plus que développer un travail avec des objectifs concrets, un « être constamment prêt à », et les situations, les incidents sans importance qui en prendraient une fois que je serai revenue du terrain ou les conversations banales ou attrapées au vol qui semblaient ne rien vouloir dire mais qui finissaient par faire le tour d'un sujet, tout cela n'avait pas d'horaire d'ouverture au public. Mon travail de terrain ne pouvait pas se réduire à quelques heures par jour fixées avant d'aller sur le terrain. Il s'agissait simplement d'être là et d'être attentive, en effectuant une observation systématique des pratiques à partir des relations que j'avais établies tout au long des séjours et que j'entretenais toujours avec les gens de Gibellina.

La conscience qu'il me manquait une bonne partie d'un puzzle que j'inventais toute seule en le construisant a fait réapparaître le mal de ventre pour des questions, maintenant, bien différentes à celles des autres fois. Maintenant, en plus de savoir exactement où j'allais, j'étais capable de voir beaucoup plus de choses que lors du premier et du second séjour. Les rues ne me semblaient plus si vides, je savais que la vie avait lieu ailleurs ou à travers des pratiques différentes de celles que j'avais cherchées au début. Gibellina ne m'apparaissait plus comme une incompréhensible scénographie sans personnages. Et en dépit de la sensation de ne toujours pas comprendre de nombreux phénomènes, je commençais à voir avec moins de scepticisme une des maximes de l'ethnographie que Goffman avait expliquée dans les premières pages de sa monographie sur l'hôpital psychiatrique *St. Elisabeth* de Washington, où le sociologue décrivait la vie d'une institution totale à partir des interactions et des adaptations que les malades mentaux développent dans leur carrière morale : « N'importe

¹⁶¹ MALLART, Lluís: *Sóc fill dels Evuzok. La vida d'un antropòleg al Camerun*, Barcelona: Editions la Campana, 2004, p. 110.

quel groupe forme une vie propre qui, vue de près, devient significative, raisonnable et normale ».¹⁶² Il s'agissait d'observer comment les gibellinois ont construit leurs petites conventions sociales qui configuraient leur quotidienneté, au jour le jour, à la manière d'un jeu¹⁶³.

J'avais commencé à construire le puzzle et comme disait Francastel: « On voit ce que l'on connaît, ou du moins, ce que l'on peut intégrer à un système cohérent ».¹⁶⁴ Mon système, mon ethnographie avait l'air de commencer à être cohérente et c'est pour cela qu'elle présentait de grands vides. L'angoisse m'apparaissait maintenant quand je croyais que je ne mettais pas bien à profit le temps. Et utiliser correctement le temps voulait dire : me promener constamment dans le centre ville où les espaces que j'avais décidé d'analyser se trouvaient ; lire tous les livres que je trouvais à la bibliothèque Municipale sur Gibellina et sur la reconstruction, parler avec tous mes amis et discuter avec tous ceux qui seraient prêts à le faire, prendre des rendez-vous avec la Mairie, le musée, la *Fondation Orestiade* ou poser des questions aux gens que je connaissais afin de profiler, avec de plus en plus de détails, la fresque sur la quotidienneté dans les rues de Gibellina. Les jours me semblaient courts et je faisais en sorte qu'ils soient productifs. La lecture, en plus de rafraîchir mon italien et de m'initier à l'écriture correcte de ce dernier, remplissait des vides mais posait aussi de nouvelles questions que je n'avais pas prises en compte et que je devais vérifier rapidement auprès de mes informateurs. Cette fois, contrairement à la dernière fois, j'étais bien

¹⁶² GOFFMAN, E.: *Internados, ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1992, p. 9

¹⁶³ L'ethnométhodologie – partant de la théorie phénoménologique de Shultz- est une des méthodologies de la vie quotidienne qui conçoit ouvertement la sociabilité comme un jeu social. Ils analysent la quotidienneté comme un voyage dans le sens commun, ils essaient de le démontrer dans un processus constant d'étrangeté. COULON, A.: *La etnometodología*, Cátedra, Madrid, 1998.

¹⁶⁴ FRANCASTEL, Pierre : *Études de sociologie de l'art*, Paris : Denoël, 1970, p. 60.

disposée à parler, à côtoyer les gens, à faire ce qu'il fallait afin de me submerger autant que possible dans la vie quotidienne de Gibellina.

Et pour y parvenir, j'avais l'intention que mes pas se rapprochent autant que possible des indications que Delgado avait prises de l'œuvre de Tchékhov *Unos buenos zapatos et un cuaderno de notas, como hacer reportaje*, afin de les exposer comme un ordonnancier de ce que serait un bon travail de terrain :

Lire et résumer, chercher des publications et confectionner des fiches, demander de l'aide afin d'obtenir des informations préalables. Se doter d'un bon cahier de notes dans lequel refléter les informations qui viennent dans le cours de la recherche. Etre disposé à reconsidérer des options basées sur les lectures et les attentes. Ne pas trop planifier, se mettre dans les mains du hasard. Accepter des invitations chez les gens ; observer le mobilier et les aliments, écouter les invités. Participer aux fêtes, observer les préparatifs, capter l'ambiance. Changer de lieu. Faire attention à ce qui se dit, écouter également les commérages. Utiliser l'odorat, l'ouïe, le toucher, le goût en plus de l'information directe. Ne pas faire d'interview, mais parler...¹⁶⁵

Certaines de ces indications ont été cependant un peu difficiles à réaliser avec toutes leurs conséquences au début. Contrairement aux autres fois, *Casa Binaggia* était pleine et Maria n'avait pas autant de temps à m'accorder que je l'avais imaginé. Je me rappelais très bien tous les moments partagés avec elle au cours de l'hiver 2006 et le niveau d'intimité auquel nous étions visites, et je m'étais imaginée que ce serait de nouveau la même chose. Mais Maria n'avait plus de temps à me consacrer et même les premiers jours je sentais qu'elle préférerait la compagnie de n'importe qui d'autre à la mienne. Salvatore, Danielle étaient retournés à Gibellina pour y rester. Finalement, après deux ans à Como, ils avaient trouvé un travail identique à Castelvetro et pouvaient enfin rester dans leur île adorée. Salvatore me racontait, amusé, que le rythme de la Sicile n'avait rien à voir avec le rythme du

¹⁶⁵ DELGADO, Manuel: *Sociedades movilizadas, pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama, 2007, p. 113.

nord et qu'il avait l'impression d'être constamment en vacances. Il était enchanté d'être rentré. La vie, me disait-il, était faite pour en profiter et en Sicile c'était plus facile. Danielle, de son côté, était heureux, parce qu'il pouvait être avec Marica, sa copine depuis l'adolescence, de qui il avait été séparé pendant dix ans et qu'il ne voyait que rarement. Cette pratique était assez commune et il y avait beaucoup de couples qui restaient quelques années séparés à cause de l'émigration de l'un des deux au nord de l'Italie.

Mais, en plus de ses deux enfants, à casa Maria il y avait maintenant trois autres hôtes : Elena, Eleonora et Mercedes. Elena travaillait au musée de la *Fondation Orestide*, elle passait quelques temps à Gibellina ; Mercedes faisait un master en muséologie à la Fondation et venait séjourner à Gibellina. Eleonora était la fille de deux ans d'Elena, dont Maria s'occupait depuis qu'elle avait six mois et depuis que sa mère passait deux nuits par semaine hébergée *Casa Binaggia*. Elena et Eleonora arrivaient normalement le dimanche soir et repartaient le mardi après-midi. *Casa Binaggia* ressemblait maintenant, avec tout ce mouvement, à un vrai *Bed and Breakfast*.

Au milieu de tout ce monde, je me sentais un peu perdue. Tous parlaient sicilien et le mien, après un an et demi sans le pratiquer, était un peu atrophié. J'étais capable de tout comprendre mais je n'arrivais pas à m'expliquer, ce qui m'énervait et me faisait me sentir stupide. La sensation d'éloignement avec Maria a fini par s'estomper et au fur et à mesure que le temps passait, mon sicilien s'améliorait, mes phrases acquéraient plus de consistance et la communication devenait plus fluide.

Finalement, malgré ma sensation de rater des choses importantes à chaque instant, ce dernier séjour a été très productif et fut celui où j'ai développé la relation table-terrain de manière plus systématique. Contrairement aux autres fois, maintenant, tous les soirs, je m'obligeais à rédiger sur le journal de terrain toutes les sensations du jour et à décrire de façon détaillée ce que j'avais vu, avec qui j'avais

parlé, tout ce que j'avais fait et les changements qu'avaient subis l'enquête (le cas échéant) grâce à de nouvelles informations. J'avais toujours écrit des journaux de terrain mais à Gibellina, je n'avais jamais été capable d'être suffisamment systématique. Je notais des situations et des informations diverses sur des papiers, carnets ou livres que j'avais en main et j'écrivais le journal de temps en temps, mais pas tous les jours. Cependant, je gardais tous les mails que j'avais écrits dans la pénombre de ma chambre, le soir, à mon frère, à des amis de Grenoble et à Nicolas Rémy. Des mails qui exprimaient mieux mes angoisses et mes doutes théoriques que beaucoup de mes pages de journal occupées essentiellement à recueillir des informations. Peut-être que le fait de les écrire à une autre personne et d'essayer de transmettre mon humeur m'avait aidé à exprimer des choses que je ne savais pas n'écrire qu'à moi.

Lors de ce séjour, le journal est devenu un outil fondamental et nécessaire. Le fait de me remémorer de façon détaillée ma journée m'aidait à emboîter les pièces du puzzle qui m'échappaient et à me rendre compte de tout ce qui me restait encore à faire, à voir, à demander. En fin de compte –comme l'écrivait Diaz de Rada- « un journal constitue la première représentation écrite du processus ethnographique et le centre dans lequel se localise le noyau de notre travail de table¹⁶⁶ ». Plus tard, une fois à la maison, le registre des informations et la capacité du journal à montrer de façon diachronique le cours de la recherche, m'a beaucoup aidée à décider du fil narratif de l'ethnographie. Bien qu'il s'agisse d'un journal très fragmentaire, les sensations que j'avais ressenties tout au long des différents voyages à Gibellina étaient reflétées ainsi que toute une série de changements dans ma façon de voir les choses et sur les objectifs de la recherche. Changements et sensations que j'ai essayés d'expliquer tout au long de la rédaction ethnographique comme éléments clés de la recherche

¹⁶⁶ DÍAZ DE RADA, Ángel: 2003, p. 143.

puisque Gibellina montrée et décrite dans ces pages est très en rapport avec ces derniers et ne peut être que le résultat de ma façon de voir et d'être sur le terrain.

Mais bien qu'étant à la maison, les notes de terrain disperses et les fragments de journaux de toutes mes visites m'ont été très utiles pour donner forme à l'ethnographie ainsi qu'au contenu, sur le terrain, ce fut lors de ce dernier séjour que le journal s'est converti en véritable outil de réflexion théorique. Sa confection et la relecture des autres journaux que j'avais emportés avec moi m'aidaient à trouver des pratiques et des sensations qui se répétaient, des aspects qui se détaillaient comme étant intéressants ou des éléments qu'il m'avait semblé important de prendre en compte à un moment donné, que j'avais oubliés et qui pouvaient être de nouveau utiles si je suivais de nouvelles pistes. Y était reflété des rythmes, des actions, des pratiques et des discours qui configuraient, bien que de façon très diffuse, une Gibellina déterminée, centrée sur sa vie dans la rue. De cette narration faite de morceaux et de pièces apparemment non liés, je devais trouver le fil conducteur de mon récit. Les lectures que j'avais faites y étaient également explicitées d'une manière ou d'une autre et même si sur la table de travail allait encore souffrir de nouveaux changements, bon nombre des questions rhétoriques qui m'avaient fait choisir Gibellina apparaissaient déjà dans ces carnets et les avaient convertis en centre de nouvelles réflexions.

La lecture des livres historiques sur Gibellina m'a poussé à réécrire deux des chapitres que j'avais déjà écrits à Barcelone sur la conception de la ville et m'a montré de nouvelles pistes à suivre, que j'allais examiner lors de conversations et discussions avec mes amis et avec d'autres personnes. D'un autre côté, les lectures théoriques pertinentes faites ces dernières années commençaient à avoir beaucoup plus de poids que lors des séjours antérieurs, avec la même force avec laquelle les divers séjours avaient profilé mes lectures dans les derniers mois. Les fils se croisaient enfin et ce puzzle

de pièces en blanc qu'avait été pendant longtemps ma thèse, prenait corps, à base de tonalités et de textures différentes qui rendaient l'ajout des fragments plus aussi compliqué.

La nuit de mon arrivée, c'était la nuit de Carnaval. Sans avoir vraiment eu le temps de me situer, je me suis retrouvée assise dans la voiture de Salvatore, à faire des tours dans le village lors de la première balade avant d'aller dans la salle de bal où cette nuit allait se donner rendez-vous une grande partie des habitants de la ville. Les premiers jours de ce séjour ont été marqués par la fête d'inversion des rôles par antonomase, c'est-à-dire le carnaval, et c'est pour cela que je n'ai pas été très surprise que là effectivement (et non pas comme dans la plupart des autres fêtes du village) les rues de Gibellina se soient remplies et que mes amis parcourent des distances à pied beaucoup plus longues qu'en temps normal (même s'il s'en trouvait toujours un pour préférer faire la route en voiture). Ces jours-là, dans la ville, il y avait plus de monde qu'à l'accoutumée (en Italie, le carnaval était la fête nationale et beaucoup des jeunes étaient revenus passer un long week-end dans l'île) et la musique latine inondait les rues, avec les couleurs vives des déguisements.



Carnaval dans les rues de Gibellina

Le Carnaval avait été une des fêtes les plus importantes de Gibellina Vecchia et pendant les années 90 également. Salvatore m'a raconté qu'à partir de 99, la tradition s'était perdue et qu'aujourd'hui,

dix ans plus tard, les jeunes essayaient, de nouveau, de redonner à cette fête l'importance qu'elle avait toujours eue. La première soirée de ce dernier séjour a été très différente de toutes les soirées précédentes. Dans la salle de bal, presque tout Gibellina était réuni et je me sentais comme dans les fêtes de mon village, avec la seule différence que je ne comprenais pratiquement rien à ce qu'on me disait. Ils parlaient trop vite et je m'exprimais lentement. J'avais besoin de me concentrer énormément et à trois heures du matin, je n'étais plus capable de suivre deux phrases d'affilée. Ils restaient tous. Moi aussi je voulais rester mais ma fatigue était trop grande et j'ai raté le petit déjeuner typique des lendemains de fête.

5.4.1 De la Gibellina visuelle à la Gibellina sonore

« Melanzane, patate, mela e pera, mela e pera, carote, arancie, melone! » Le son métallique du haut-parleur du camion de fruits et légumes m'a réveillée le premier matin ainsi que tous les autres jours de la semaine de mon dernier séjour à Gibellina. Il passait tous les jours à huit heures et demi en bas de la maison. Il me servait de réveil. Une fois que je l'entendais passer, je me lavais le visage, morte de froid et je descendais en pyjama dans la cuisine. Là, Maria m'attendait avec l'odeur du café en train de se faire, les tartines grillées et le fromage prêts sur la table. Le balcon était généralement ouvert pour ventiler la maison de bon matin. Peu importe le froid, Maria n'avait pas l'air de le sentir. C'est de ce balcon, morte de froid et les pieds enfoncés dans les chaussons que mamie Barbara m'avait faits les premiers jours, que j'ai enregistré la plupart des sons des marchands ambulants. Le camion de fruits et légumes était toujours le premier à passer. Ensuite, c'était au tour du marchand d'œufs avec son: « -Uovi, uovi, uovi, uovi, uovi! » rapide, continu et monotone suivi d'un autre qui n'offrait que des oranges. Le défilé s'achevait environ une heure et quart plus tard avec le passage de la petite

fourgonnette du poissonnier. Le poissonnier était de loin celui qui criait le plus.



Camion de fruits



Camion du poisson



Camion de légumes

Son: « Seppia, acciughi, calamari, sardine, gamberetti! tutti freschi! » s'entendait encore longtemps après que la fourgonnette avait quitté la rue et longtemps avant qu'elle n'arrive en bas de la

maison, si haut était son volume et par conséquent sa capacité de réverbération¹⁶⁷.

Ils avaient tous bien étudié le circuit. Il s'agissait de ne jamais coïncider dans une rue avec un autre marchand ambulant et de passer dans tous les coins de Gibellina, ce qui n'était pas une tâche facile. Parfois, ils étaient nombreux à passer en même temps dans les rues de la ville dans le but d'attirer l'attention, l'espace de quelques minutes. Généralement, ils ne se croisaient jamais entre eux, bien que parfois leurs sons s'emboîtent et se mélangent dans une sorte de langage incompréhensible qui durait quelques instants et se terminait par les excuses d'un des vendeurs ambulants, d'un geste du bras, et l'arrêt des cris pour quelques secondes. Ils parcouraient lentement le village des heures durant, lui donnant un son très particulier des matins de Gibellina, ce que Torgue a appelé « la bande-son de la quotidienneté ». Ils pouvaient passer deux ou trois fois dans chaque rue et recommençaient tous les matins. Aux quatre ou cinq marchands habituels se n'ajoutaient d'autres moins fréquents qui proposaient des vêtements, des matelas ou des produits ménagers pour la cuisine. Les femmes, habituées, faisaient un geste du balcon pour retenir quelques minutes le vendeur sur le pas de la porte et descendaient tranquillement faire leur achat. Le rituel pouvait se répéter plusieurs

¹⁶⁷ « Effet de propagation par lequel les sons perdurent après l'arrêt de l'émission » -ont écrit Augoyard et Torgue. Tout au long des pages suivantes, dans lesquelles je décrirai une série de sons de la ville, nous utiliserons le concept d'effet sonore élaboré par Augoyard et particulièrement travaillé au CRESSON. L'effet sonore est un concept interdisciplinaire qui prétend s'adapter à l'échelle de situations urbaines et qui a la capacité de travailler d'autres dimensions, en plus de l'esthétique. L'effet sonore a une valeur de paradigme qui permet d'aller de l'universel (le son) au particulier (l'effet dans un contexte déterminé). Il permet un discours général sur les sons sans aller au-delà des exemples. Le point de départ du concept est qu'à partir du moment où un son est perçu en situation, ce dernier est inséparable d'un effet. Par conséquent, le concept est très opératif pour les travaux de perceptions et les pratiques sonores vu que chaque son est suivi d'un effet déterminé et peut-être de réactions déterminées ou de souvenirs concrets. L'effet n'est pas un objet en soi, le son non plus, mais c'est la relation perceptible entre l'observateur et l'objet qui émet le son. Il apparaît donc comme la trace d'un événement et est toujours lié à une cause circonstancielle. La trace est la construction qui se fait sur les sons à un niveau social, culturel, individuel etc. L'analyse de ces effets superficiels qui modèlent la peau de l'espace urbain semble particulièrement adéquate pour s'enfoncer dans l'étude des éléments d'un entourage sonore pris dans sa dimension événementielle et située. Augoyard et Torque, en partant du concept théorique, développent un répertoire d'effets sonores que l'on peut rencontrer dans des contextes urbains et qui peuvent aider à comprendre des situations à un niveau sensoriel. AUGOYARD, Jean-François; TORQUE, Henry:1995, pp.120-125.

fois dans la matinée afin que ces dernières, bien que presque toujours à l'intérieur de la maison, soient en permanence branchées sur les sons de la rue.

Se promener dans la cité-jardin à ces heures significatives, c'était écouter de nombreuses fois les voix de ces vendeurs s'éloigner et se rapprocher dans un jeu constant de crescendos et de decrescendos marquant la ville d'un rythme très caractéristique la ville. Mais ce n'était pas les seuls sons qui remplissaient les rues de Gibellina le matin. Avec eux cohabitait toute une série d'événements sonores, qui avaient une grande capacité à exprimer une partie de ce qu'on pourrait appeler la culture matérielle et communicative de Gibellina, cohabitait. Une culture en rapport avec les pratiques quotidiennes de la campagne ou avec les aspects les plus spirituels ou religieux de la communauté.

C'est un des premiers matins de mon dernier séjour dans la ville-musée que je me suis rappelée la question que se posait Isaac Joseph lors de sa conférence au *Colloque International de Grenoble* en 1991 *La qualité sonore des espaces habités* et que je venais juste de relire, où il se demandait : « Sommes-nous réellement capables de faire l'inventaire des petits événements sonores au moment du lever du soleil à Paris? ». ¹⁶⁸ L'espace ici n'était pas si grand ni si immensément peuplé de sons qu'à Paris où l'entreprise était impossible de mener à bien. En fait, Gibellina pouvait même se présenter comme l'antithèse de Paris. Lors de mes séjours antérieurs, j'avais même eu la sensation de me trouver au milieu d'un grand silence. C'était peut-être facile de répondre à cette question avec Gibellina –me suis-je dit. Ceci dit, je le pensais parce que je n'avais jamais vraiment fait attention à la vie sonore de la ville et parce que ma façon de m'y prendre avait toujours été vague et très fragmentaire. Maintenant que j'essaie assise devant l'ordinateur, ça

¹⁶⁸ JOSEPH, Isaac: "Confort acoustique et culture sonore, comment décrire une culture sonore ? » a AUGOYARD, Jean-François et alii : *La qualité sonore des espaces habités = Sonic quality in the living environment : colloque international*, Grenoble, France, 20-22 Mars, 1991. Grenoble : Cresson, 1992, pp. 361-365.

m'a l'air comme à Paris, une entreprise inaccessible. L'espace sonore – comme l'avait décrit Augoyard¹⁶⁹ – est un espace discret, qui n'implique pas la contiguïté ni l'homogénéité. Ce n'est pas un espace isotrope, comme l'espace visuel, il n'est pas fait que d'un seul discours et ne constitue pas non plus un récit à une seule voix. L'espace sonore est fait d'événements ponctuels provenant de différents points qui changent constamment et qui se faufilent, se superposent, se raccordent ou se différencient dans un bal de discontinuités où le sujet est immergé. Il est donc polyphonique, il fusionne des détails, supprime la notion de point de vue, ne connaît pas la perspective euclidienne et ses contours sont lâches. De plus, le son est toujours ce qui renvoie à autre chose. Comme une sorte de malédiction – écrit Chion¹⁷⁰ – notre relation avec eux ne consiste pas à les écouter pour eux-mêmes mais à les interpréter dans un acte automatique qui va toujours au-delà de leur sens, de leur cause physique. Chion le définit comme le non-objet par excellence et ce dernier n'étant que des indices, il construit des images d'espaces toujours incertains, flottants, évocateurs, ambigus, fluctuants, changeants. Ainsi donc, l'univers sonore est plein d'indices et d'événements constants et variables, certains presque imperceptibles, qui peuvent donner le ton d'une forme de vie de manière beaucoup plus directe et explicite qu'à travers sa simple visualité. En fait, il multiplie les perspectives et supprime le point de vue privilégié et cela le rapproche énormément des intérêts de l'ethnographie. Mais en même temps, les sons sont plus difficiles à se remémorer et à se rappeler (essentiellement parce que nous n'avons pas l'habitude de le faire) et donc à transcrire.

Malgré tout, même si j'étais consciente que ça allait m'être impossible de faire l'inventaire complet d'une aube à Gibellina, j'ai essayé durant ces jours-là d'accorder beaucoup plus d'importance à la

¹⁶⁹ AUGOYARD, Jean-François. *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* Le Débat, mai-août 1991, n°65, p. 51-59.

¹⁷⁰ CHION, Michel : *La toile trouée*, Paris : Cahiers du cinéma/ Editions de l'Étoile, 1996.

sonorité de la ville de ce que je lui avais accordé jusqu'à présent. Il s'agissait –me suis-je dit- d'élaborer une sorte d'agenda quotidien de l'univers des indices sonores de la cité-jardin. Un univers qui poussait encore plus, autant que possible, l'ethnographe à se convertir en une sorte de détective qui passe son temps à formuler des hypothèses.

Je n'avais qu'à sortir sur le balcon, et lorsque que le son du camion des fruits et légumes était suffisamment loin, la première chose que j'entendais était une grande quantité de moineaux qui chantaient. Ce n'était peut-être pas une image sonore très étrange, si nous prenons en compte qu'une des fonctions de la cité-jardin est d'introduire la campagne dans la ville et beaucoup moins étrange si on prend également en compte le fait que Gibellina est totalement entourée de prés. Les moineaux, néanmoins, n'étaient pas les seuls animaux à faire partie de la quotidienneté sonore de Gibellina. Les moutons de Pepe, berger et mari de la tante de Maria, se trouvaient dans l'une des rares structures en tôle ondulée de fibrociment qui était encore sur pied à l'extérieur de Gibellina et qui avait fait partie d'une des agglomérations d'habitats provisoires dans lesquelles les gens avaient vécu à la suite du tremblement de terre. Il les emmenait en pâture aux alentours de la ville presque tous les matins. Parfois, je l'avais vu se promener sur la place de la Mairie. La carte postale était l'une des plus fantastiques que l'on pouvait trouver à Gibellina et l'une des meilleures pour montrer les différences entre la culture visuelle configurée par les architectes et les concepteurs de la ville et la vie quotidienne de la ville-musée: les moutons paissant sur le trottoir d'une place en ciment et en marbre, peuplée d'œuvres d'art en pierre et aluminium. Le son des cloches et le bêlement des moutons n'avaient pas l'air d'avoir quoi que ce soit en commun avec le paysage visuel qui les entourait. Tout comme le chant constant des poules, presque toujours vers 13h30, provenant de jardins particuliers.

L'inventaire des sons quotidiens pouvait augmenter avec les sons continus de portes qui s'ouvraient et se refermaient, le son des chiens

qui aboyaient à chaque fois que quelqu'un s'approchait des jardins qu'ils étaient chargés de garder, les moteurs des voitures qui se déplaçaient tranquillement dans la ville et certaines conversations, entrecoupées, des voisins. Ce dernier séjour a également été marqué par les sons des chantiers. Il y avait des travaux de rénovation de différentes œuvres d'art (entre autres la *Chiesa Madre* et le *Sisteme delle piazze*) et les mouvements des grues et les cris du chef de chantier donnant des ordres aux ouvriers se mêlaient au bruit persistant de la coupeuse de tuf (pierre avec laquelle on construisait une partie de l'intérieur de l'église et quelques parties du *Sisteme*) qui coupait la pierre en morceaux égaux et envahissait l'espace d'un son aigu et de grande intensité. Le son du vent, fort, glissant sur les bâtiments et se faufilant entre la multitude de fenêtres existantes dans la ville d'art a été un des sons les plus caractéristiques lors de ce séjour. Les gens se plaignaient du froid, du vent et d'une pluie qui tombait de façon persistante depuis quelques mois déjà. Cela se voyait. Le lac qui avait toujours été vide avait maintenant de l'eau (de pluie) et dans les terrains vagues de la ville, l'herbe avait poussé de façon à former une estrade verte, épaisse, et plus haute qu'à l'accoutumée.

Mais s'il y a bien un son qui m'a paru étrange et en même temps insistant, c'est celui de la sortie de l'église de la cité-jardin: tous les matins, des chants religieux émanaient des haut-parleurs de la façade et remplissaient, quelques heures durant, la plupart de l'espace sonore de Gibellina. Les jours de vent, la musique s'entendait dans toute la ville. La première fois que je l'ai entendue, je ne comprenais pas ce que c'était. C'était un lundi matin de forte tramontane et la musique semblait venir de partout et de nulle part à la fois. *L'effet d'ubiquité* était si intense qu'il m'a énormément décontenancée et a ouvert un peu plus- dans la mesure du possible- ce son étrange à ce que Augoyard et Torque ont appelé la dimension métaphysique de ce qui

est sonore¹⁷¹. Car bien que le recteur n'y avait pas pensé comme *effet d'ubiquité sonore*, mais plutôt comme *effet bourdon*, il est assez évident que « ne pas savoir d'où vient le son, c'est bientôt croire à la manifestation d'une Force Supérieure¹⁷² ». Donc perturbée par ces chants que je n'entendais pas bien, j'ai décidé d'en chercher la provenance et peu à peu, après un bon moment à poursuivre les sons, je me suis approchée de la porte du bâtiment qui faisait office d'église, situé au sud-est du tissu urbain. Là, aux deux coins de la façade latérale qui donnait à l'intérieur de la ville, on avait installé deux haut-parleurs d'une taille considérable que le recteur de l'église utilisait tous les jours. En fait, comme je me suis rendu compte au fur et à mesure que le temps passait, en plus de mettre la musique une bonne partie de la matinée¹⁷³, l'homme branchait les haut-parleurs tous les après-midi en semaine à l'heure de la messe et tous les samedis et dimanches matins également à l'heure de la messe. Ainsi, il transmettait en direct les homélies pour tout le village et « tout le monde avait la possibilité de les écouter même s'ils n'avaient pas pu y assister »¹⁷⁴. Salvatore m'a dit qu'au début les voisins les plus proches du bâtiment se sont plaint du volume et que le prêtre a accepté de le baisser un peu mais a refusé d'enlever les haut-parleurs: « È stata una

¹⁷¹ Augoyard et Torgue partent de l'affirmation que le son est de par lui-même une matière ubiquitaire: "diffus, instable, omnidirectionnel, le son présente, par nature, une tendance intrinsèque à l'ubiquité; de fait il est impossible de délimiter ou de matérialiser l'emplacement d'un son (...) la matière sonore en elle-même est bien ubiquitaire, mais il n'y a pas d'effet d'ubiquité. Pour qu'il y ait effet d'ubiquité, il faut encore que le son interroge quant à sa provenance et qu'il tienne en échec, au moins, quelques instants, celui qu'il interroge. Dans le *Répretoire*, ils distinguent clairement entre l'*effet sonore d'ubiquité* et l'*effet d'ubiquité sonore*: "dans le premier cas, le son est premier, et c'est lui qui est perçu comme ubiquitaire; c'est donc l'aspect spatial qui détermine l'effet (...) Dans le second cas, l'ubiquité est première, c'est alors l'aspect sémantique qui devient déterminant à travers l'expression d'un pouvoir." AUGOYARD, Jean-François; TORQUE, Henry: 1995, pp. 141-157.

¹⁷² « Effet caractérisant la présence dans un ensemble sonore d'une strate constante, de hauteur stable et sans variation notable d'intensité » AUGOYARD, Jean-François; TORQUE, Henry: 1995, p. 29.

¹⁷³ Les enterrements à Gibellina avaient lieu le matin. Les matins où il y avait un enterrement, ce qu'on entendait c'était la messe d'adieu non pas la musique habituelle.

¹⁷⁴ Ce sont les paroles exactes utilisées par les Gibellinois.

cosa voluta da questo prete. Lo ha fatto sempre così, dal primo giorno ».⁹⁹



haut-parleurs de l'église



haut-parleurs de l'église

À mon avis, cela ressemblait à une stratégie d'appropriation de l'espace commun de la part d'un pouvoir qui avait vu sa présence diminuer dans l'espace urbain, sous la prééminence de toute une série de valeurs civiques et laïques, représentées maintenant par une collection d'œuvres d'art et de nouvelles toponymies et structures urbaines qui avaient déplacé les anciennes. En fait, j'ai souvent imaginé la situation fictive du moment où le prêtre décidait d'installer les haut-parleurs en une sorte de kyrielle de « s'ils ont envahi l'espace public, raison de plus pour en faire autant ». De cette façon, art et religion envahissaient l'espace urbain. Et ainsi l'espace sonore de Gibellina restait constamment interrompu par des événements sonores divers et prévisibles que tout le monde avait intériorisé depuis longtemps. Parce que si moi je voyais la retransmission en direct des messes comme une sorte d'agression, les gibellinois eux, habitués à toute sorte d'actions et d'objets artistiques de tout type n'avaient pas l'air de le ressentir comme moi. Ils n'avaient pas pris la décision du prêtre comme une invasion de l'espace public ou comme une stratégie de récupération d'un espace qu'il croyait lui appartenir par ancienneté et pour beaucoup d'entre eux c'était normal que la messe s'entende partout. En fait, ce son semblait être si inséré dans la quotidienneté de

Gibellina que personne n'avait l'air de l'écouter, ni même de l'entendre et lorsque les premiers jours je demandais avec insistance ce qu'on entendait, ils devaient s'arrêter et faire attention pour finir par me répondre d'un ton de profonde distraction : « -ah! La messa! ».

Le territoire sonore de Gibellina était donc assez homogène et se caractérisait par un ensemble d'événements qui faisaient plus penser à un paysage de village agricole qu'à celui d'une grande ville. En effet, visualité et sonorité avaient peu à voir avec Gibellina et renvoyaient à des mondes différents et très souvent contradictoires. Si, au départ, chaque phase du projet, chaque plan dessiné, chaque rue projetée et chaque bâtiment conçu me renvoyait constamment à une culture urbaine; maintenant chaque événement, chaque indice, chaque acte sonore dans cet agenda quotidien que je développais rapprochaient de plus en plus la quotidienneté de la cité-jardin à toute une série de petits rituels qui n'avaient rien à voir avec ceux qui se seraient développés dans les rues d'une grande ville. Ici, à Gibellina, les sons les plus caractéristiques venaient directement des champs alentour ou étaient en rapport avec les activités qu'on y faisait. Ici, à Gibellina les interactions dans l'espace urbain n'avaient pas lieu entre inconnus mais entre connus ou à moitié connus, aspect qui faisait que la plupart d'entre eux faisaient partie du groupe d'interactions que Goffman a appelé *focalisées* et qui, comme on l'a déjà noté, avait lieu grâce à la communication orale et pas simplement corporelle¹⁷⁵. Peu importait si l'interaction se faisait de l'intérieur ou de l'extérieur du véhicule. Si on était en voiture, les clacksons remplaçaient les mots et servaient pour petits rituels de salutation et d'au-revoir nécessaires à la vie de tous les jours d'une communauté.

Ainsi, malgré sa mise en scène et la tentative de devenir une ville à travers une morphologie de grands bâtiments architectoniques de marque et d'installations d'art contemporain –comme le faisaient les

¹⁷⁵ GOFFMAN, Erving: 1979.

grandes villes du monde entier- Gibellina Nuova n'était qu'un village d'agriculteurs où vivait un groupe de gens qui seraient plus proche de ce que Lyn Loffland appelait le *règne communautaire* formé par des personnes qui coïncident dans un même réseau interpersonnel d'affinité religieuse, de voisinage, professionnelle etc., que du *règne public* caractéristique des villes où l'anonymat et la réserve font partie de la quotidienneté¹⁷⁶. À Gibellina, tout le monde se connaissait et cela se voit par le dense réseau de relations qu'ils établissent entre eux et qui unissent les personnes à travers les différents liens. L'anonymat était donc ici, comme dans tout village, presque impossible et la réserve également. Les maillons qui unissaient les individus entre eux se diversifiaient et bien souvent on pouvait arriver à une même personne en passant par des voies différentes. Finalement, tout le monde connaissait tout le monde et tout le monde avait une idée toute faite de tout le monde, qu'elle soit basée sur des interactions directes ou indirectes, actuelles ou très anciennes.

5.4.2 Tutto cambi perchè nulla cambi

-Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change.
 -Et que va-t-il se passer maintenant ? Bah ! Formalités cousues de fusillades inoffensives puis tout redeviendra comme avant bien que tout aura changé.
 -Une de ces batailles qui se livrent pour que tout reste tel que c'est.

Giuseppe Tomassi di Lampedusa, *Le guépard*

La maxime du *Gattopardo* « tutto cambi perchè nulla cambi »¹⁷⁷, avait l'air de se produire une nouvelle fois. Et à Gibellina, bien que cela se fasse dans une sorte de scénographie de la postmodernité sous une image d'apparent changement, les gibellinois conservaient, plus ou moins, les mêmes activités caractéristiques de leur vie d'avant le

¹⁷⁶ LOFFLAND, Lyn H.: *The Public Realm. Exploring the City's Quintessential Social Territory*. Nueva York: Aldine de Gruyter, 1998.

¹⁷⁷ TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe: *El Gatopardo*, Madrid: Cátedra, 1997

tremblement de terre. *L'utopia della realtà* n'avait pas réussi à changer la réalité sociale, ni économique, de Gibellina ni même de la région. L'économie était toujours basée sur l'agriculture et le secteur tertiaire n'avait pas acquis le poids espéré dans un premier temps. D'autre part, l'agriculture sur laquelle on supposait que se basait la richesse du village ne donnait plus les rendements suffisants et avait fini par se convertir en une agriculture de subsistance. Chacun avait son potager dans le champ et plantait ses légumes pour sa propre consommation. Ainsi donc, l'offre de travail aux champs était très réduite. Seules deux petites usines donnaient du travail à une trentaine de gibellinois: une cave à vins et une usine de *ricotta*. Malgré tout, une partie des travailleurs n'avait pas de contrat fixe et en général on les embauchait à la semaine ou à la journée selon le travail et les besoins du moment¹⁷⁸. Cela faisait que le travail au noir ici comme dans toute la Sicile (selon ce que m'expliquait beaucoup de mes amis) était tout à fait normal: -« Per questo la gente vuole lavorare per l'amministrazione, perchè così ha un contratto e un lavoro stabile » – me disait Erasmo, un homme de 35 ans et qui travaillait quelques jours par mois à l'usine de Ricotta de Gibellina. Il n'avait pas de contrat, il était payé au noir et il n'avait pas un travail stable. Sa femme, Mirella, travaillait dans le nouveau bureau de poste privée et travaillait au noir. Le responsable, Fabrizio, m'avait expliqué qu'il n'avait pas l'argent pour effectuer toutes les démarches nécessaires et que le gouvernement n'avait aucun plan d'aide pour les jeunes entrepreneurs.

Même si un des rapports publics de la Mairie insistait sur l'amélioration de la vie économique de la ville, lorsque je demandais autour de moi quelle était l'activité économique la plus importante à Gibellina, beaucoup me répondaient : -« l'emigrazione! ».

¹⁷⁸ Carlo et Erasmo travaillaient de cette manière, le premier à la cave et le deuxième à l'usine de ricotta.

Gibellina compte, actuellement, 4.305 habitants, chiffre qui avait baissé depuis les années 50¹⁷⁹. Le maire Vito Bonano m'a donné –lors d'une de mes visites à la Mairie- les chiffres de la migration. Le taux d'émigration de la dernière décennie (1990-2000) était de 10%, chiffre qui pourrait avoir augmenté ces dernières années d'un point, au maximum, selon les dires du maire. Ici cependant, tous les étudiants qui quittaient la ville ou l'île chaque année pour aller étudier à Palerme ou dans la Péninsule n'étaient pas comptabilisés ni tous ces jeunes qui ne changeaient pas leurs coordonnées de résidence. Le taux d'immigration par contre –en dépit de la sensation de certains gibellinois- n'était que de 1% et je n'ai rencontré lors de mes séjours qu'une fille qui n'était pas de Gibellina et qui y vivait. Malgré tout, le fait que de nombreux bateaux pleins d'immigrés, provenant en majorité des côtes libyennes, accostent à Lampedusa donnait à certains gibellinois des raisons suffisantes pour se plaindre des problèmes d'immigration avec lesquels ils n'étaient en relation que par les médias. Une question qui n'en était pas moins contradictoire si nous prenons en compte le fait que, dans leur propre pays, les siciliens avaient été traditionnellement (et l'étaient encore pour la plupart d'entre eux), des émigrés ou des parents proches d'émigrés.

Gibellina Nuova, comme l'avait été Gibellina Vecchia à son époque, demeure une terre d'émigrés et d'émigration. Ce fait crée un vide générationnel très important, comme je l'ai signalé lors de mon premier séjour. La tranche d'âge comprise entre 20 et 40 ans est très réduite étant donné que les gens, hommes ou femmes, de cette tranche d'âges sont ceux qui forment le groupe d'émigrés. Ils sont en âge d'étudier à l'université ou de travailler et beaucoup décident de tenter leur chance en dehors de l'île où ils savent que cela serait moins difficile de trouver du travail. Ils passent en général une dizaine

¹⁷⁹ En 1957 il y avait 6853 habitants, en 1967 il y en avait 6005, en 1968 ils sont passés à 5482, en 1980 il y en avait 5253, en 2005 4533 et en 2007 4426. Renseignements extraits du Registre Municipal.

d'années à l'extérieur de la Sicile. Ensuite, généralement, ils trouvent un travail semblable en Sicile et reviennent. Mais ce n'est pas le cas de tout le monde. Les classes d'âge sont donc complètes jusqu'à 18 ans puis à cet âge l'émigration produit le vide générationnel.

À Gibellina il y a deux écoles, une dans chaque quartier, et aucun lycée. La plupart des adolescents de Gibellina vont étudier à Castelvetro, au lycée où travaillent Danielle et Salvatore. Ils passent presque toute la journée en dehors de la ville. Mais même le week-end ils sont contraints de quitter la ville-musée. Pendant la semaine, les enfants de Gibellina sont les seuls à sortir, parfois, jouer au football place de Mairie ou sur le *Sistema delle piazze*. Même si la plupart du temps, ils restaient chez quelqu'un pour jouer dans les jardins privés des maisons.

Selon l'importance donnée par un autre des rapports de la Mairie au tourisme, Gibellina Nuova semble avoir réussi à atteindre son objectif de faire partie des nouveaux itinéraires de tourisme culturel de l'île. Le rapport cependant met l'accent sur tout ce qui avait été obtenu au cours de ces 40 ans d'histoire de la ville:

Le grand Cretto et la centaine d'ouvrages d'art disséminées par les rues de la ville attirent un grand nombre de visiteurs pendant toute l'année (...) d'après les données que possèdent le Musée Civique et la Fondation Orestiadi, dans les trois dernières années à Gibellina il y a eut un total d'environ 50.000 visites touristiques qui ont participé aux diverses manifestations culturelles, visité les musées et les nombreuses oeuvres d'art de la ville.¹⁸⁰

Ces chiffres s'opposaient à d'autres que l'on m'avait donnés au *Museo Civico* lors de mon séjour où l'on disait que le nombre de visiteurs du musée pendant l'année 2007 avait été de 2.131 personnes alors qu'en 2008, il avait été de 2.951. Même si je tenais compte du chiffre fourni par Alessandro, les calculs pouvaient correspondre étant donné qu'il assurait qu'à la *Fondation*, avec qui il collaborait, on comptabilisait quelques 15.000 touristes au total par an, en comptant

¹⁸⁰ Mots du rapport « Relazione Città d'Arte » que la Mairie m'a très aimablement cédé.

également tous ceux qui participaient aux nuits du « cinéma sous les étoiles » qui avait lieu tout le mois d'août et aux *Orestiades* qui avaient également lieu en été. Malgré tout, la plupart de ces touristes étaient de passage à Gibellina Nuova et n'y restaient que quelques heures, le temps de faire un tour et de voir certaines des œuvres les plus emblématiques. Ils ne consommaient pas et repartaient comme ils étaient venus: les mains vides et sans avoir contribué au fonctionnement économique de la ville.

Maria, de son côté, m'avait donné une estimation (elle n'avait aucun type de registre) des clients qui passaient chez elle en une année: 50 personnes. Si on les multipliait par les 10 *Bed and breakfast* de la ville et en supposant qu'ils recevaient tous à l'année le même nombre de touristes, plus ou moins, seuls 500 touristes par an passaient au moins une nuit dans la ville. En réalité, il n'y avait pas grande chose à y faire. Les touristes arrivaient, se promenaient, entraient au musée et repartaient. De plus, la plupart d'entre eux ne venaient même pas jusqu'à la ville nouvelle, ils ne visitaient que le *Cretto di Burri*. Bien que les *transurbances* qui pouvaient se produire au beau milieu de la ville me semblaient passionnantes, ces dernières n'apportaient rien à l'économie réelle de Gibellina. Les touristes arrivaient et repartaient, sans rien consommer, sans rien acheter, sans pratiquement s'arrêter boire un verre si ce n'était pas le soir. Vincenzo, le cousin de Maria de la pizzeria et une de mes premières connaissances à Gibellina avait la sensation qu'ils n'étaient pas capables de se servir des œuvres d'art et d'en tirer profit: « Il problema, secondo me, di questo monumento è che non è valorizzato. Arrivano tanti turisti, lo vedono, lo visitano però non c'è una statua, non c'è niente, rimane tutto all'immaginario ».^{hh} Donc, même si les 15.000 touristes comptabilisés au total mettaient finalement les pieds dans les rues de Gibellina Nuova, ils ne pouvaient laisser que très peu d'argent à la ville et il était difficile de croire que la ville puisse vivre du tourisme.

D'autre part, comme me l'avait expliqué Lorenzo lors de notre entretien, bon nombre des métiers traditionnels qui existaient à Gibellina Vecchia avaient disparu:

Nella Vecchia Gibellina c'era una effettiva relazione di vicinato e era un sistema di artigianato importante, funzionale. Tutto era prodotto qui: vestiti, scarpe e c'era una intelligenza e una sensibilità e un arte locale diffusa per risolvere i problemi reali della vita delle persone. E questo succedeva nella vecchia Gibellina. Era naturalmente un'altra epoca ma questo c'era e c'era anche un sistema di spazi, di relazioni, d'interazioni, da molti punti di vista, anche dal punto di vista culturale: erano relazioni umane, di vita, molto più di quello che abbiamo ora. Tutto questo, arrivati al nuovo paese, non c'è più stato, tutto è scomparso. Non abbiamo avuto nessuna alternativa. Tutto l'artigianato, tutta questa intelligenza, tutto questo saper fare non si è sviluppato in un'altro modo, non si è modernizzato. Si è semplicemente cancellato, perchè tutti questi portatori di "saper fare" sono emigrati, sono partiti e sono diventati operai, lavorano nelle fabbriche. l'artigianato non ha avuto nessuna evoluzione, perchè non c'è più mercato, non c'è più opportunità. Ormai è sempre e comunque, intelligenza esterna, sensibilità esterna, che non ha un legame reale con la vita precedente.ⁱⁱ

Le secteur des services, dans Gibellina Nuova avait gagné du terrain sur l'artisanat (bien qu'il ne se soit pas non plus énormément développé) et Gibellina compte maintenant 12 bars, 3 *Trattories*, 10 *Bed and breakfast*, 5 tabacs, 2 kiosques, 4 boulangeries, 2 pâtisseries, 8 salons de coiffures (en comptant les barbiers) et 2 pharmacies, pour ne parler que des commerces ayant le plus d'importance dans la vie quotidienne. Au total, et selon une liste que l'on m'a donnée à la Mairie, il y a 59 petites entreprises qui fonctionnent plus ou moins bien à Gibellina ; leur liste correspond avec celle des services de base. Les vêtements, les parfums, les bijoux etc. ne s'achète généralement pas à Gibellina bien qu'il y en ait la possibilité. Les gens vont plutôt en dehors de la ville, à Marsala ou à Castelvetro, des villes plus grandes où l'offre de ces produits est beaucoup plus grande que celle de Gibellina. Par conséquent, les gens qui ont décidé d'ouvrir un magasin de ce type dans la ville passent la plupart de leur temps à attendre la

visite des clients qui ne passent par là que très rarement. Fabrizio, qui venait d'ouvrir une petite entreprise de courrier privé me racontait que c'était très difficile de faire marcher quoi que ce soit ici et qu'il était parfaitement conscient que pour tenir il fallait beaucoup d'efforts. Donc, en dépit des espoirs mis dans le développement du tourisme et avec lui du secteur tertiaire, Gibellina Nuova continue d'être un village d'agriculteurs.

La construction avait été un secteur très important durant les longues années de la reconstruction. Carlo me racontait que la plupart des gibellinois (hommes) avaient travaillé sur les divers chantiers de la ville et avaient aidé à l'installation des œuvres d'art. Il avait participé comme transporteur dans la construction, entre autres du *Spazio Beuys*, de *la Piazza del Comune* ou du *Sisteme delle piazze*. Cependant ces années dorées de la construction pendant lesquelles tout le monde avait du travail étaient terminées et maintenant, la plupart des hommes qui avaient aidé à l'édification de la ville passaient la plupart de leur temps dans les *circolos* dans l'attente d'un travail occasionnel.

5.4.2.1 La maison et le circolo: la différenciation de l'espace par genre

Mais s'il y avait un aspect qui laissait voir que les choses n'avaient presque pas changé dans la vie sociale, c'était la différenciation de l'espace en termes de genre qui existait encore à Gibellina. Le taux de chômage élevé et la dépendance de l'économie de Gibellina à l'agriculture avaient rendu l'incorporation de la femme dans le marché du travail très lente. Et même s'il y avait de nombreuses femmes de la génération de Maria (de 50 à 60 ans) travaillaient en dehors de la maison ou comme propriétaires d'un *Bed and breakfast*, la plupart d'entre elles étaient toujours femmes au foyer. Dans de nombreux cas, ce n'était pas un choix mais une adaptation à des circonstances difficiles quant aux offres de travail. Les choses cependant semblaient

changer et la plupart des jeunes filles de mon âge qui avaient décidé de rester vivre à Gibellina (elles n'étaient pas nombreuses) travaillaient en dehors de la maison. Malgré tout, durant mes longues promenades et tout au long des différents séjours chez Maria j'ai pu me rendre compte de toute une série d'aspects concernant les appropriations des différents espaces qui n'avaient pas l'air de changer ou qui restaient assez identiques à celles qui se développaient quelques années auparavant.

La limitation à la maison, à la reproduction et à la maternité était un des aspects de la vie des femmes à Gibellina. Maria en était un bon exemple. Sa vie avait lieu à la cuisine, et les repas et l'alimentation de la famille étaient les tâches principales de son quotidien. En fait, la cuisine était un des espaces les plus soignés de la maison, et en même temps, elle représentait le véritable lieu de réunion de tous ceux qui vivaient sous son toit. Ici, comme dans la plupart des maisons dans lesquelles j'ai pu entrer, la cuisine était un des espaces les plus spacieux de la maison et était située dans la partie du bâtiment qui donnait sur la rue des véhicules (rappelons que se sont les rues les plus vivantes). On attribuait à la cuisine, la plupart du temps, un des balcons de la résidence et ce dernier, en plus de servir d'annexe de la cuisine devenait la scène où avaient lieu les conversations avec la voisine d'à côté (jamais avec celle d'en face, parce que comme je l'ai déjà dit les balcons étaient maintenant trop séparés).

La cuisine de Maria avec sa grande table ronde au milieu, son canapé et la seule télévision de la maison était sans aucun doute l'espace le plus pratiqué du foyer, et le plus aménagé: le plus frais en été et le plus chaud en hiver. C'était l'endroit des réunions, de la communication et aussi des disputes ou des discussions animées et c'était par conséquent l'espace de passage obligé quand on arrivait au logis. Non seulement parce que normalement on rentrait à l'heure des repas mais aussi parce que s'il y avait quelqu'un à la maison, il était à coup sûr dans la cuisine. Cet espace a été un des endroits où j'ai passé

le plus de temps et où j'ai recueilli le plus d'informations de personnes différentes.

Maria s'y sentait dans son territoire et y trouvait toujours quelque chose à faire, à changer de place ou à arranger. En fait, sa vie se déroulait là et c'est là qu'elle était toujours quand j'arrivais ou quand je repartais. Ses matinées commençaient vers 8 heures, elle préparait les cafés de Carlo, Salvatore et Danielle. Quand ils partaient, elle prenait tranquillement son café et attendait que je descende pour me préparer mon petit-déjeuner. À ce moment de la journée, elle avait déjà décidé ce qu'elle allait préparer pour le déjeuner et aussi pour le dîner et, la plupart du temps, elle avait déjà commencé l'organisation de tous les rituels de préparation des repas. Maria exécutait tout cela tranquillement, tout en finissant de ranger le reste de la maison. La pièce à côté de la cuisine, l'autre pièce munie d'un balcon à l'étage, avait été pensée comme salle à manger mais s'était convertie, avec le temps, en salle de repassage et en jardin d'hiver: l'autre espace féminin de la maison par excellence. Carlo n'y entrait pratiquement jamais et Salvatore et Danielle ne le faisaient que pour aller y chercher quelque chose. Maria entretenait là un véritable verger avec des plantes de toutes sortes dont elle prenait grand soin. Si la cuisine était son espace par excellence et l'espace qu'elle partageait volontiers avec tout le monde, cette pièce semblait être son espace secret où elle se réfugiait quand elle voulait être seule.

Le reste de la matinée était consacré à des tâches diverses. Normalement Carlo se chargeait d'acheter le pain, il rentrait avec le pain tout chaud vers neuf heures et demie du matin et ils se préparaient ensemble un petit sandwich avec de l'huile, des anchois et du fromage. Plus d'une fois j'ai partagé ce petit en-cas de milieu de matinée avec eux. Carlo, Maria et moi déjeunions à 13h30 et Salvatore et Danielle à 15h00 quand ils rentraient de leur travail à Castelvetro. Maria préparait la sauce pour tous et faisait deux fois des pâtes. Ainsi, son premier service ne finissait pas avant quatre heures puis elle

faisait une petite sieste ou regardait une émission à la télévision. Nous dînions vers huit heures, donc à peine levée de la sieste, Maria mangeait quelque chose de sucré et recommençait de nouveau les préparatifs pour le repas du soir. Les jours où la sauce était facile à préparer, en général le lundi car c'était jour de marché, Maria sortait de chez elle de bon matin et se chargeait d'aller dans les différents étals du marché pour acheter les choses dont elle avait besoin.

Les visites à la famille (toujours faites par des femmes) étaient une autre des activités basiques de la vie féminine de Gibellina. Moi j'adorais accompagner Maria dans son circuit qui nous emmenait chez sa sœur, chez sa mère et chez une tante à elle avec qui il était amusant de parler parce qu'elle se moquait toujours de mon sicilien et m'apprenait à le prononcer –« comme il fallait »- comme elle disait. Ce n'était pas des visites de courtoisie mais plutôt de besoin. À défaut de lieu pour se réunir comme les *circolos* pour les hommes, les femmes devaient chercher des stratégies bien définies pour communiquer et maintenir des liens. Et bien que ces visites auxquelles je l'accompagnais renforcent le lien familial (ce qui était une tâche complètement féminine) Maria menait à bien toute une autre série de visites chez des amies et là je ne l'accompagnais jamais. À défaut, comme je l'ai dit, des espaces caractérisés comme typiquement féminins à Gibellina Vecchia (balcons, seuils de portes d'entrée, fenêtres et chapelles), les femmes avaient élaboré un réseau de visites qui leur permettait de se réunir et de discuter de leurs histoires pendant un moment à l'intérieur de la maison de l'une d'entre elles : là où personne ne viendrait leur demander d'explications et où elles n'avaient pas à justifier leur présence. L'espace public n'était donc pas un espace typiquement féminin et même les filles de mon âge ne pouvaient pas s'y sentir aussi tranquilles que les hommes. Je me souviens que lors du séjour d'été j'ai fait la connaissance d'une jeune fille de mon âge qui vivait le reste de l'année à Turin et qui se plaignait qu'à Gibellina elle avait l'impression qu'on lui demandait, du regard, de

justifier sa présence dans le bar où le dimanche matin, après avoir acheté son journal, elle descendait y prendre son petit déjeuner.

D'autre part, même s'il était possible de trouver une jeune fille de mon âge dans les bars à l'heure de l'apéritif (vers 7h du soir, après le travail), la tendance générale était de voir les bars pleins de jeunes hommes prenant tranquillement l'apéritif en discutant avec leurs amis. Ainsi, les espaces où avaient lieu ce que nous pouvons appeler les temps morts de la journée, ces moments où il n'y a pas grand chose à faire ni pour un genre ni pour l'autre, étaient des espaces complètement différents: privés pour les femmes et publics pour les hommes. Ce n'était pas un hasard si Barbara venait nous voir à la maison lorsqu'elle avait fini sa journée, tandis que Salvatore ou Pietro prenaient l'apéritif dans un des bars de Gibellina.

L'association de l'espace domestique à la femme et l'espace public à l'homme dont parlait tellement María Ángeles Durán ¹⁸¹ ainsi que Teresa del Valle¹⁸², persistait à Gibellina comme la règle générale. Tout comme l'expliquait l'anthropologue basque « la rue est seulement appropriée par la femme qu'à des moments déterminés et traditionnellement sa présence est plus liée à un être de passage »¹⁸³. Cela était très visible à Gibellina vu que les femmes qui étaient au foyer ne passaient du temps dans la rue que si elles avaient une activité à y réaliser, comme balayer, descendre acheter quelque chose chez le marchand ambulant, aller au marché ou aller faire les courses dont elles avaient besoin. C'est pour cela que Maria me faisait toujours les mêmes interrogatoires intensifs sur ce que j'avais fait dans la journée et surtout, dans la soirée, dans les rues et les bars de Gibellina. Dans un village où tout le monde se connaissait, où les rôles sociaux et de genres étaient si marqués, l'attitude un peu marginale

¹⁸¹ DURÁN, María Ángeles: *De puertas adentro*, Madrid: Ministerio de la Cultura. Instituto de la mujer, 1988.

¹⁸² DEL VALLE, Teresa: 1997.

¹⁸³ DEL VALLE, Teresa : 1997, p. 53.

d'une étrangère pouvait poser des problèmes. C'est également pour cette raison que je lui expliquais tout dans le moindre détail pour qu'elle puisse le raconter en toute tranquillité et qu'elle trouve la manière la plus appropriée de m'excuser auprès des autres. En effet, l'excuse était un recours féminin par excellence afin de pouvoir rester un temps déterminé dans l'espace public, comme dans beaucoup d'autres petits villages de la Méditerranée. Des excuses qui montraient bien qu'il existait encore un genre qui devait se justifier pour ses actions dans des espaces déterminés et un autre qui n'avait pas à donner d'explications. En fait Maria ne demandait jamais d'où venaient ses enfants ni ce qu'ils avaient fait. Ils étaient majeurs et ils n'avaient pas à donner d'explications au contraire elle ne pouvait plus rien leur demander. Ils étaient des hommes et donc pouvaient entrer et sortir de la maison quand bon leur semblait et comme ils voulaient. Et en fait, ils entraient et sortaient continuellement sans qu'elle sache à qu'elle heure ils allaient rentrer ou quels plans ils échaudait pour leurs existences. Alors que moi, ainsi qu'Elena ou Mercedes, nous nous expliquions toujours. Parce que nous le voulions bien, certes, mais aussi parce que nous avions appris qu'il fallait fournir ces explications.

Situés à l'extérieur du village, en marge, à un kilomètre et demi de Gibellina, se trouvait l'unique espace public typiquement féminin: le cimetière. Là les femmes se réunissaient sous prétexte d'aller nettoyer les tombes et de mettre des fleurs et des cierges aux défunts. J'ai souvent accompagné Maria et généralement, avant d'y aller, nous passions chez d'autres femmes (qui en règle générale n'avaient pas de voiture ni de permis de conduire) pour savoir si elles voulaient y aller aussi. On y restait généralement un petit moment. Pas trop, juste le temps de nettoyer et d'échanger quelques phrases avec les femmes qui étaient là, même si les conversations pouvaient durer et que, là bas, il était facile de perdre la notion du temps. Quand bien même le rythme était toujours marqué par le travail de la maison, le cimetière s'était converti en un des rares espaces en plein air où les femmes

passaient le plus de temps mort à parler de choses et d'autres, mettant en scène la fonction la plus phatique du langage, celle qui parle pour ne rien dire, celle qui ne sert qu'à communiquer des idées, pour maintenir les liens (même si cela n'égalait jamais celle des hommes).

Par les hommes, la routine journalière était bien différente. Carlo entraît et sortait de la maison continuellement. Pendant les années de la reconstruction, comme la plupart des hommes de Gibellina de sa génération (il avait 60 ans), il avait travaillé sur les chantiers des grands bâtiments et des espaces publics de Gibellina. Mais, depuis 10 ans, les grands travaux étaient terminés et le travail avait disparu. Il possédait quelques terres, mais pas trop, juste assez pour cultiver des légumes et des fruits pour la maison. La plupart des habitants de Gibellina étaient de petits propriétaires, apparus après la Reforme Agricole des années 50 du XXème siècle. Seulement quelques familles avaient de grands terrains où ils cultivaient le blé et la vigne. Maintenant Carlo travaillait quelques jours par mois pour la cave coopérative, comme transporteur.

Les jours où il travaillait en camion, il partait de bon matin et ne rentrait pas avant l'heure du déjeuner, moment où se terminait sa journée de travail. Cependant, s'il ne travaillait pas, il sortait, il rentrait, il ressortait et rentrait plusieurs fois avant l'heure du déjeuner. Après avoir déjeuné, Carlo retournait au *circolo* et revenait à la maison en milieu d'après-midi pour ressortir un autre moment après le dîner. Ses mouvements, contrairement à ceux de ses enfants, étaient très programmés et finissaient par être prévisibles. Dans ce cas là, Maria n'avait pas besoin de demander d'explications parce qu'elle connaissait parfaitement les mouvements de son mari. Il s'occupait des travaux les plus manuels de la maison (bricolages divers) et du petit potager qu'ils avaient non loin de Gibellina, dans les champs (je crois, avec quelques chevaux). Ainsi donc, sa vie se déroulait entre les champs, son travail épisodique à la cave, le *circolo* et la maison. Il

apportait les légumes avec lesquels Maria préparait le repas mais il ne cuisinait jamais à la maison. La seule fois où je l'ai vu cuisiner c'était en été, pour un barbecue en plein air, où Carlo et le mari de la sœur de Maria s'occupaient du repas tandis que les femmes étaient chargées de mettre et de débarrasser la table. Une fois de plus, l'espace marquait les fonctions et comme cela se passait également traditionnellement dans mon pays, les repas qui se préparaient dans les espaces publics et pour un grand nombre de convives étaient préparés par les hommes, étant donné leur signification sociale marquée.

Les *circolos*, comme je l'ai déjà expliqué, regroupaient une grande quantité d'hommes qui passaient la plupart de leur existence là-bas. Ils n'avaient pas besoin de trouver des prétextes et pouvaient s'approprier les rues pendant des heures dans le simple but de passer le temps et de le faire en compagnie. Leur temps dans la rue n'avait pas d'horaire fixe et comme nous l'avons déjà vu, la rue de *l'Indipendenza Siciliana* était en permanence pratiquée par des hommes de plus de 50 ans qui étaient soit au chômage soit retraités.

Les jeunes aussi profitaient beaucoup plus que les filles de l'espace public et avaient besoin de donner moins d'explications pour justifier leur présence dans un bar à des heures creuses. Un autre des espaces typiquement masculins où les jeunes entre 25 et 35 ans passaient une bonne partie de la nuit étaient les billards. Les femmes y entraient très peu souvent et la différence avec les bars et les pubs où ils se réunissaient avec les femmes était que là ils mettaient en scène, d'une façon beaucoup plus visible, ce qui était, traditionnellement, lié à la masculinité: c'était là qu'ils montraient leur façade la plus dure, par niveau sonore très élevé, des insultes et des paris. Une façade qui semblait avoir besoin de ses propres lieux, cachés des autres, où ils pouvaient développer sans problème cette sorte de confiance et de confidentialité qui consistait, essentiellement, à avoir une manière de faire et d'être qui n'était pas appropriées dans les autres espaces de la

ville. Je n'y suis rentrée qu'une seule fois, un soir, avec Salvatore et Rosalia pour jouer au billard, au ping-pong et au babyfoot et quand les autres garçons de la salle nous ont vus, ils ont immédiatement arrêté de faire les blagues qu'ils avaient commencé à faire à Salvatore et ont nettement baissé le ton de leur conversation.

La tranche d'âge la plus homogène était peut-être celle des adolescents. Ils occupaient l'espace public de façon assez équitable et à l'entrée de la salle de jeux, lieu de réunion par excellence, on pouvait voir autant de filles que de garçons, indifféremment. Cela se devait au fait que leurs devoirs et droits étaient très similaires à ceux de leurs camarades et généralement étaient liés aux devoirs de l'école. Une fois les devoirs terminés, les uns comme les autres se réunissaient dans des endroits déterminés de la ville pour passer le temps jusqu'à l'heure du dîner.

Le soir, d'autre part, était peut-être également le moment de la journée le plus équitable et les *trattories* et les bars nocturnes étaient peuplés de gens des deux genres, d'une tranche d'âge qui oscillait entre 20 et 40 ans. Cette équité majeure se devait, comme je l'ai dit, au plus haut taux de femmes de cette tranche d'âge qui travaillent en dehors de la maison et au fait que pendant la nuit les tâches de la maison (dont s'occupent 90% des femmes de Gibellina) diminuent. Si on ajoute à cela que sortir dîner est une excuse parfaite et acceptée, le résultat donne un plus grand nombre de femmes à ces heures de la journée dans les lieux publics et semi-publics de la ville-musée.

Cette différenciation de l'espace en termes de genre était très évidente durant les fêtes. J'avais pu m'en rendre compte à deux reprises et j'avais constaté une fois de plus que tandis que les fêtes qui se déroulent à l'intérieur, l'hospitalité et les repas, étaient des fêtes typiquement féminines, la mise en scène de celles qui se déroulaient dans un espace public étaient reléguées aux mains des hommes.

La fête de *San Giuseppe* du 19 mars se fête de façon solennelle avec une série de manifestations rituelles qui sont directement liées

avec le pain et la nourriture. Je n'y ai pas assisté mais j'étais à Gibellina jusqu'au 18 mars 2009 et j'ai pu suivre en direct les préparatifs. Quelques jours avant, Pietro, le compagnon de Barbara m'a offert un pain typique de Saint Giuseppe qui ne peut se manger que si il est offert. Il s'agit d'un pain très dur, travaillé avec toute une série de formes très baroques. La fête se termine par une grande procession du saint transporté par les hommes dans les rues de la ville. Mais c'est surtout le travail des autels qui est le plus important, ils se composent de trois étages de pain et de nourriture (où tout a une signification bien particulière) que les femmes de nombreuses familles préparent à l'entrée des maisons. À l'étage supérieur de l'autel il y a une image du saint avec des fleurs, à l'étage du milieu, plusieurs types de pâtes bien particuliers (généralement *pasta al forno*) et à l'étage inférieur qui est aussi le plus grand, des gâteaux, des figues et des fruits secs. La disposition des objets sur chacun des étages doit toujours être symétrique et les divers éléments doivent être disposés comme s'il s'agissait d'un miroir: tout ce que l'on trouve d'un côté y est également de l'autre. La nourriture est accompagnée d'un bouquet de *alloro* (laurier) et *rosmarino* (romarin) entre lesquels ont déposé les paniers avec le pain travaillé. On suppose que ce sont les femmes des familles dévotes du saint ou celles qui ont fait un vœu qui décoraient et construisaient les autels et devaient donner à manger et garder une place à table, le jour de la fête, à trois pauvres du village (appelés les *virginedi*), ils mangeaient un plat de pâtes au four et goûtaient tous les produits qui avaient fait partie de l'autel. Ce qui restait de ce dîner était réparti entre la famille et les amis de la maison qui le mangeaient ensemble. Mais maintenant, plus personne n'assied trois pauvres à sa table et la fête réside principalement dans la préparation des autels de la part des femmes et à la visite de tous ceux qui veulent les voir, la veille de la fête. La nuit du 19, la famille et les amis partagent la nourriture des autels à l'intérieur de leur maison.

En revanche, la procession du Dimanche de Résurrection, comme le reste des processions de la ville est à la charge des hommes. Cette dernière, appelée *l'Incontro dell'Angelo* est une des plus importantes de la vie religieuse de la ville. Elle a lieu tout le long de la rue de *l'Indipendenza Siciliana* et la mise en scène de la rencontre entre Maria et Jésus a lieu devant le *Circolo d'Operai*. La situation est la suivante: d'un côté de la rue se trouve une image de la Vierge Marie en deuil et de l'autre côté l'image de Jésus. À mi chemin, un enfant habillé en ange attend que onze heures du matin sonnent. À cette heure-là, il court vers Marie, accompagné d'autres personnes, pour lui dire qu'il a vu Jésus en vie. La vierge ne croit pas les paroles de l'ange avant la troisième fois, où elle quitte le deuil. C'est alors que les jeunes qui transportent les deux images se mettent à courir les uns vers les autres pour qu'ait lieu la rencontre sous les airs de musique populaire sicilienne, le vol des colombes et les papiers de toutes les couleurs qui remplissent la rue.

La différence est donc essentielle et très explicite, pendant que dans une des fêtes les femmes revêtent le rôle d'hôtesse d'intérieur de leur maison, elles sont dans l'autre fête l'unique chose à laquelle elles peuvent aspirer dans la plupart des rituels religieux qui se déroulent dans l'espace urbain, c'est-à-dire le public d'une représentation menée à bien par les hommes.

Une des fêtes qui mettent le plus en évidence de façon explicite la distinction entre les genres n'a cependant pas été rituel religieux mais un laïc : la journée de la femme. Le temps d'une soirée, les hommes restaient à la maison afin que les femmes sortent faire la fête. C'était dimanche et j'étais allée à Palerme passer le week-end avec Daniela, Marco, Alessandro, Sofia et d'autres amis. Barbara avait insisté pour que je revienne à Gibellina avant huit heures parce que je devais aller dîner avec ses amies (elle était partie voir sa sœur dans le nord de l'Italie). En ce qui me concerne, l'idée ne m'enchantait pas tellement. Je ne connaissais pratiquement pas ni Rosalia ni Rosaria et je ne

savais pas si j'allais réussir à trouver des sujets de conversation. Rosalia et Rosaria ont plus ou moins mon âge et travaillent à Gibellina. Et alors que Rosalia avait émigrée à Torino pendant huit ans pour étudier et travailler, Rosaria, un peu plus jeune, avait commencé travailler au CRESM et elle n'avait jamais vécu ailleurs qu'à Gibellina. Comme c'était toujours Salvatore qui venait me chercher à la gare, je lui ai demandé de m'accompagner, parce que je préférais y aller avec lui. En fin de compte, il était devenu un de mes meilleurs amis de Gibellina et une des personnes avec lesquelles je passais le plus de temps. Mais Salvatore n'était pas convaincu. Il me disait qu'il croyait qu'il ne pouvait pas y aller, que c'était un dîner de femmes et qu'il n'était pas invité, en plus de ça il pensait qu'on n'allait pas le laisser entrer dans le restaurant. Je ne comprenais rien, donc lorsque Rosalia et Rosaria sont apparues à la porte de la maison, je leur ai dit que j'avais invité Salvatore. Elles m'ont répondu que c'était impossible et que les restaurants ces soirs-là n'ouvraient les portes qu'aux femmes. Face à cette réponse je n'ai rien pu faire d'autre que de monter dans la voiture et laisser Salvatore, qui riait, à la porte de la maison. Nous sommes allées à Castelvetro et nous avons dîné dans un restaurant plein de femmes, avec un DJ et deux *streapers*, seuls hommes, pour mettre de l'ambiance à la soirée. Le fait est cependant que cette nuit-là, toutes les femmes de Gibellina, de tous les âges, sortent pour faire la fête sans leurs maris qu'elles laissent symboliquement à la maison. Cela est vu comme un fait extraordinaire étant donné que la plupart du temps sont les femmes qui restent à la maison à attendre le mari. Ce fait est encore plus symbolique pour les générations les plus âgées où il est presque impensable qu'une femme sorte de la maison le soir sans son mari. Et bien que pour les plus jeunes d'entre elles c'est une pratique plus courante, le fait est aussi symboliquement important et c'est pour cette raison qu'il était aussi bien accepté. Cette nuit-là, la grande majorité des femmes de Gibellina sortaient faire la fête, danser, toutes seules. Vers huit heures du soir, la rue où est située

Casa Binaggia et je suppose que les autres aussi, était plus mouvementée que d'habitude. Les femmes commençaient à sortir et se dirigeaient, à pied, chez une voisine avec laquelle elles avaient rendez-vous pour aller ensemble au restaurant. Maria était allée chez le coiffeur l'après-midi antérieur et avait mis une robe très élégante, et même quelques gouttes du *Trésor de Lancôme* que je lui avais offert et qu'elle gardait comme s'il s'agissait réellement d'un trésor. Je ne l'avais jamais vue aussi élégante ni aussi contente. Pour une fois, elle n'avait pas à préparer le dîner et Salvatore, Danielle et Carlo allaient devoir se débrouiller.

Ce soir-là, bien que nous étions allées à des fêtes différentes, nous sommes rentrées à la maison ensemble à deux heures et demie du matin. Elle souriait et disait en blaguant que le lendemain elle ne pourrait pas se lever pour préparer les cafés des garçons.

5.4.3 Les ruines de Gibellina Nuova comme *paysage anthropique*

Bien que la plupart des aspects de la vie quotidienne présentent une continuité avec les pratiques qui existaient déjà à Gibellina Vecchia, ce qui semble incontestable est que visuellement le panorama est bien distinct. Il ne faut pas oublier que Gibellina est le musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée et un des plus importants de l'Italie du sud. Sa collection permanente, faite de peintures, sculptures, scénographies et installations diverses en plus de l'œuvre d'art de *land art* la plus vaste d'Europe, héberge 1.877 œuvres d'art entre celles qui se trouvent à l'intérieur du musée et celles qui sont dispersées dans les rues de la ville nouvelle. À ces dernières, il faut ajouter une vingtaine de bâtiments d'architectes connus qui font que la proportion entre œuvres d'art et habitants soit tout au moins surprenante. Ses rues hébergent donc une grande quantité d'art public et presque à chaque coin le visiteur peut rencontrer une des pièces de la collection. Ainsi, il est possible que la

vie économique et quotidienne de Gibellina n'ait pas beaucoup changé, mais ce n'était pas le cas, nous l'avons vu, de sa morphologie et de sa mise en scène.

En 2008 elle avait fêté les 40 ans du tremblement de terre et la Mairie avait voulu le faire en commémorant de nouveau le projet *utopico-artistique* de la reconstruction. Les affiches accueillant le visiteur à l'entrée de la ville avec la devise *Gibellina, Città del Sogno, de l'Arte e della Poesia* avaient changé. Maintenant, les premiers plans des trois grands totems sacrés de la reconstruction –Beuys, Consagra et Burri– donnent la bienvenue en rappelant l'anniversaire du tremblement de terre. Quarante ans après, et bien que les espoirs mis dans le projet ne donnaient toujours pas les fruits escomptés, l'Art et sa fétichisation -personnifiée maintenant par trois des personnages les plus importants au niveau international- est toujours la stratégie à suivre pour les institutions locales. Une stratégie qui, malgré tout, se fonde toujours sur la représentation visuelle d'une ville utopique qui montre une grande partie des œuvres que ces artistes avaient édifiées, qui sont semi-abandonnées et en processus de devenir cette sorte de *ruines à l'envers* dont parlait Smithson¹⁸⁴. Pour essayer de mettre un frein à cette sorte de décadence globale, une série de nouveautés avait l'air de s'être mise en marche. Quelques mois avant la commémoration du 40e anniversaire¹⁸⁵, le *Dipartimento Regionale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea*, dépendant de l'État central et non pas local, avait inclus 14 œuvres de Gibellina Nuova dans son catalogue¹⁸⁶. Cette acquisition de la part du gouvernement central des œuvres architectoniques les plus importantes de la ville signifiait un pas en avant car à partir de ce moment-là, ils étaient chargés de les maintenir

¹⁸⁴ SMITHSON, Robert: 2006.

¹⁸⁵ En 2008, certains actes culturels ont eu lieu pour célébrer le 40^e anniversaire. Parmi les plus importants, il y a l'exposition organisée par Oddo sur *l'Architecture Sicilienne*, où l'on pouvait voir, entre autres, les projets qui ont fait partie du *laborati Belice 80*.

¹⁸⁶ La Chiesa Madre, le Palazzo di Lorenzo, Giardino Secreto I et II, le Sistema delle piazze, la Piazza Beuys, le bâtiment de la Mairie, la Torre Civica, le Meeting, le théâtre, la Stella, l'Orto Botanico, le cretto di Burri, les Case di Stefano et le Giardino delle relegione.

en bon état étant donné leur nouveau statut d'œuvres d'intérêt culturel italiennes. Ainsi, quand je suis venue à Gibellina pour la dernière fois, la ville s'était convertie en une sorte de grand chantier où les opérations de récupération apparaissaient dans certains coins de la ville. Les travaux de reconstruction de la *Chiesa Madre* de Quaroni étaient presque terminés 15 ans après que le toit ne s'effondra, le *Sistema delle piazze* était en travaux de réaménagement et de réparation et au *Cretto* ils venaient de commencer les tâches de restauration de la sculpture. Ces trois œuvres étaient peut-être celles qui avaient le plus besoin d'amélioration mais elles n'étaient pas les seules. Le fait que la plupart d'entre elles n'aient pas d'utilité quotidienne, ni extraordinaires, fait que les gibellinois les oublient et ne s'en approchent même jamais (« -a cosa fare? ») et qu'elles se détériorent bien plus rapidement que ce qu'on pensait, faisant d'elles des ruines avant l'âge.

La vision de la reconstruction de certains bâtiments et du lamentable état d'une grande partie des œuvres d'art m'a fait réfléchir sur le terme à utiliser lorsqu'on contemplait Gibellina Nuova, s'agit-il de ruines ou faut-il plutôt parler de ce panorama zéro dont parlait Smithson. Le pluriel du mot ruine n'apparaît dans le dictionnaire de la Real Academia Española qu'en cinquième acception du singulier dans laquelle on peut lire « restes d'un ou de plusieurs bâtiments en ruines » et qui dérive de la première acception qui dit « action de tomber ou de se détruire d'une chose » définition globale qui ne nous donne pas beaucoup d'informations sur la valeur que les ruines ont acquise dans notre société à travers l'évolution de l'archéologie pour leur capacité à construire et à inventer les lourds passés qui configurent ce qu'on appelle l'histoire.

L'archéologie, science qui étudie la reconstruction du passé à travers ses vestiges, a commencé à se développer à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle avec les grandes révolutions et sa véhémence à présenter les nouvelles sociétés à travers ses images présentes et

passées les plus monumentales et imposantes. Les ruines participent de la volonté de poétisation du passé, de la sensibilité romantique.

Comme écrivait Saminadayar:

Lieu de mémoire, le paysage avec ruines inscrit dans l'espace toute une épaisseur historique qui en fait un lieu de discours privilégié (...) Les ruines offrent un idéal point de rencontre entre le sujet et l'Autre; elles se donnent à écrire comme une altérité pleine, un bloc d'histoire dont la matérialité toujours monumentale fascine, et comme un vide à combler, à investir par l'imagination et le discours: la ruine vaut semble-t-il, à double titre: pour ce qu'elle contient, pour son énorme puissance de suggestion historique et fantasmatique.¹⁸⁷

Simmel, dans son essai sur la construction du temps historique écrira: « Un contenu de réalité est alors historique lorsqu'il est inséré dans un lieu déterminé dans le cadre de notre système temporel ».¹⁸⁸ Comprendre un contenu de la réalité pour la connaissance historique - dira le sociologue allemand- sera le comprendre par rapport à un continu dont il se différencie et se singularise par des caractéristiques particulières et en le construisant en un tout unitaire, on le met également en rapport avec les autres fragments du continu et on le rend, par conséquent, pensable, en transformant le devenir en histoire. Dans cette construction du passé, les ruines joueront un rôle essentiel. Félix Duque définit les ruines comme « supports physiques qui existent au présent de la même façon que des documents et des monuments du passé qui s'obstinent à être toujours là, comme les restes d'une activité créatrice » et rappelle que *l'Encyclopédie Française* utilise le mot de ruines uniquement pour faire référence aux restes de palais, de tombes somptueuses ou de monuments publics mais en aucun cas pour des maisons particulières¹⁸⁹. Les ruines sont donc des documents historiques qui parlent et expliquent des

¹⁸⁷ SAMINADAYAR, Corinne : « Paysages avec ruines : le kitsch et le miroir » in DESHOULIÈRES, Valérie-Angélique ; VACHER, Pascal: 2000, p. 61

¹⁸⁸ SIMMEL, Georg: "El problema del tiempo histórico" en *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península, 2001, pp. 121-144.

¹⁸⁹ DUQUE, Félix: 1999, p. 9

fragments de ce passé que nous comprenons de façon globale et continue.

Mais le réalisme historique –poursuit Simmel, dans le même article- qui « croit calquer les événements comme ils ont réellement eu lieu, tout comme l'idéalisme croit que la réalité est une connaissance de cette dernière » n'est rien de plus qu'une façon de se rapprocher du devenir pour le comprendre et le rendre connaissable par rapport à un système de pensée et de valeurs. Sous cette lumière, les ruines –dirait Benjamin¹⁹⁰ et avec lui le Palomar de Calvino¹⁹¹- sont des signifiants d'un sens premier, un sens disparu pour devenir un fragment, hautement significatif dans le présent, d'un passé réduit à des décombres et construit grâce à des morceaux et des interprétations. À Gibellina, ce n'était pas le passé qui s'était converti en décombres et poétisé pour se constituer allégorie d'un temps historique, mais c'était son présent qui déclinait à grande vitesse. Le processus de construction allégorique bien défini par Françoise Choay se donne à voir ici dans un raccourci presque instantané ou presque à rebours¹⁹². La volonté de commémoration est d'emblée faussée par l'ahistoricité du processus concret.

Cela m'a fait penser à la théorie de la valeur des ruines de l'architecte d'Hitler et au fait que Gibellina pouvait comme le revers de la médaille de ce que le führer désirait pour ses bâtiments. Albert

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990, p. 170

¹⁹¹ Lors d'un de ses voyages, Monsieur Palomar se trouve confronté à deux sortes d'explications pour les ruines toltèques. Alors que son ami, passionné de civilisations préhistoriques, pour chaque pierre lui raconte une histoire ou une allégorie, un maître d'école répète à ses élèves « on ne sait pas ce que ça veut dire ». Palomar ne peut pas s'empêcher d'être d'accord avec cette interprétation mais finit par cette réflexion sa promenade au milieu des ruines : « Monsieur Palomar pense que toute traduction requiert une autre traduction et ainsi de suite. Il se demande : Que signifiait mort, vie, continuité, passage pour les anciens toltèques ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire pour ces enfants ? Et pour moi ? Cependant, il sait qu'il ne pourra jamais étouffer son besoin de traduire, de passer d'un langage à un autre, de figures concrètes à des mots abstraits, de symboles abstraits à des expériences concrètes, de tisser et de tisser à nouveau un réseau d'analogies » CALVINO, Italo: 1994

¹⁹² Françoise Choay :1992

Speer¹⁹³, architecte d'Adolphe Hitler, était tout à fait conscient de l'importance que les ruines –cette sorte d'allégories du passé- avaient pour la magnificence future d'un empire et en s'apercevant que l'Allemagne n'avait pas de ruines, il a énoncé la *Théorie de la valeur des ruines*. Hitler –écrivait son architecte- « aimait expliquer qu'il édifiait pour léguer à la postérité l'esprit de son temps. Il pensait que, finalement, la seule chose qui nous permet de nous souvenir des grandes époques historiques, ce sont leurs monuments ». Le point de départ de la *Théorie de la valeur des ruines* était cette affirmation d'Hitler et la conscience que le béton armé et le fer n'étaient pas les matériaux les plus adéquats pour construire des bâtiments qui devaient durer dans le temps et laisser apparente la grandeur du *Troisième Reich*. Speer a refusé à partir de ce moment-là d'utiliser des matériaux très exposés à l'action des agents atmosphériques et a imposé l'utilisation de matériaux spéciaux (la plupart du temps la pierre) et de certaines conditions structurelles spécifiques qui devaient permettre « la construction de bâtiments qui puissent, lorsqu'ils arriveraient à la décadence, au bout de cent ou mille ans, ressembler à leurs modèles romains ». Il fallait donc construire des bâtiments dont les murs devaient résister à la pression du vent quand ils n'auraient plus de tuiles. La structure, bien plus que de se calculer par rapport au présent du bâtiment, se calculait par rapport à son futur et à un futur qui devait laisser toute une série de traces monumentales et pittoresques (avec l'herbe recouvrant les ruines, les piliers détruits et les trous dans les murs ici et là) qui donneraient une excellente idée du pouvoir que l'empire allemand avait eu. Ceci est très lié au concept romantique des ruines et avec l'expérimentation de la sensation de sublime qu'elles rendent possible grâce à la contemplation de la réalité dans un de ses facettes les plus fragmentaires et finies.

¹⁹³ SPEER, Albert: *Memorias. Recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler, una crónica fascinante del Tercer Reich*, Barcelona, Acantilado, 2001, pp. 92-112.

Les ruines que l'on trouve à Gibellina ont peu à voir avec ce concept de ruines. En réalité, nous pourrions dire que finalement, elles se rapprochent plus de l'acception du dictionnaire de la *Real Academia Española* : « Restes d'un ou de plusieurs bâtiments en ruines ». Parce que même si elles sont mises en scène à travers le fragment et la destruction, il ne s'agit pas de restes d'un passé à rappeler et à remémorer à travers son pouvoir évocateur mais elles constituent plutôt les tristes décombres d'un présent devenu ruines avant de devenir passé. Le cauchemar de Speer et Hitler fait réalité: le béton armé et le fer laissant en évidence des marques qui ont peu à voir avec cet esprit rêvé de magnificence évoqué par les ruines. Leur contemplation par conséquent a peu à voir avec cette idée romantique du lien direct, à travers l'admiration, avec un grand moment de notre passé commun.

Les visions les plus sublimes sont à Gibellina désolatrices. Le théâtre de Consagra demeure inachevé dans le centre ville et il n'y a pas beaucoup d'espoir d'obtenir le financement nécessaire à l'aboutissement des travaux. Au fur et à mesure que le temps passe, la grande structure en béton armé à demi construite vieillisse de plus en plus et à grande vitesse: le béton a changé de couleur et sur toute sa superficie de petites fissures commencent à s'ouvrir, en même temps que les fers, qui configurent la structure métallique et qui sont encore visibles, prennent un ton de rouille et augmentaient la sensation de détérioration. Quant au *Palazzo di Lorenzo*, le jardin arabe a disparu sous les mauvaises herbes et où on a du mal à croire qu'il y avait eu un jour un jardin. Ses couloirs, à l'intérieur, sont pleins de défécations de pigeons, les seuls à s'être approprié l'espace ces dernières années. Y entrer suppose, la plupart du temps, réveiller les moineaux de leur tranquille léthargie et les pousser à faire toute une série de vols rasants qui donnent l'impression au visiteur d'être dans une scène de *Les oiseaux* d'Hitchcock. L'apparence externe du quadrilatère montre également des signes de détérioration: ici aussi le béton a noirci et le

mur de tuf présente toute une série de taches qui s'approprient peu à peu toute la surface. Les arcades en métal et en ciment qui fait partie de l'entrée et qui un jour a été d'un bleu électrique brillant, laissent place à la rouille et montrent le squelette métalliques d'un pilier à demi cassé. Les alentours forment toujours ce *terrain vague* qui peut même se convertir selon les heures, comme nous l'avons dit, en un espace sinistre. Dans le *Spazio Beuys* qui n'a jamais servi à rien, le blanc des murs n'est plus non plus celui de jadis et les mosaïques ont commencé à se détériorer. Un peu plus loin, dans les petits escaliers de la *Chiesa* (comme cela se produisait avec les escaliers de la place de la Mairie) des morceaux du marbre qui leur donnent forme se détachaient. À l'intérieur du *Sacro Bosco di Beuys* les décombres signalent les endroits du jardin où, peu de temps encore, différentes œuvres d'art avaient été installées. Il n'y a toujours pas d'eau dans le lac qui vieillisse et est entouré d'un grand terrain vague dans lequel personne n'entre. Et dans tout le tissu urbain, une grande quantité de sculptures perdent de leur couleur à cause de la rouille qui les colonise petit à petit. Toutes ces images sont comme me les avait décrites, entre autres, Vincenzo : « Qua ci troviamo di fronte un'opera d'arte abbandonata. La prima cosa che tu vedi in questa foto è l'abbandono. Questo è un segnale di come è fatta la Sicilia, e Gibellina in particolare. Ma in tutta la Sicilia tu troverai opere lasciate in questo stato ».jj

Cependant, il y a un aspect que les ruines de Gibellina ont effectivement en commun avec les ruines romantiques, c'est cette conjonction entre la nature et la culture qu'il y a dans les bâtiments dépourvus de présence humaine où les herbes ont pris place cachant quelques-unes des blessures les plus visibles, dans un jeu de naturalisation des constructions par les herbes et d'humanisation des constructions par la nature. Cette conjonction n'en est pas moins étrange si nous prenons en compte le fait que Gibellina n'est pas une vallée de monuments abandonnés mais une ville habitée. La réunion de ces deux aspects –l'apparence, dans certains cas, de lieu déshabité

et abandonné et la présence d'une vie quotidienne en marge de ces espaces- fait de Gibellina un paysage assez spécial qui se rapproche des *paysages entropiques* dont avait parlé Smithson¹⁹⁴: paysages qui possédaient un désordre naturel déterminé par son ordre structurel. Gibellina semble correspondre à la perfection à cette sorte de description. La contemplation de la ville-musée, remplie de grandes architectures postmodernes abandonnées et en processus de semi-désintégration rend possible les images d'objets qui n'ont pas été pensés pour devenir ce qu'ils étaient actuellement. Là, tout semble être à l'envers et les grands bâtiments monumentaux qui avaient été imaginés, conçus et construits pour donner de la splendeur à un processus de reconstruction, édifiés comme des symboles d'une véritable renaissance (en termes globaux) deviennent maintenant, seulement 40 ans après, les dépouilles d'un rêve qui n'en avait jamais fini de devenir réalité. Ce que devait être une ville-musée pleine d'une multitude d'œuvres d'art et de brillants bâtiments ressemble plus à un grand *territoire actuel* entouré de rues et de maisons où a lieu une quotidienneté étrangère au processus de décomposition des bâtiments. L'ordre structurel imaginé par les concepteurs a fini par se transformer en un système qui tend vers l'entropie, par sa tendance à inverser cet ordre établi et par le peu de probabilités qu'il y a à ce que ce désordre soit réversible¹⁹⁵. On a imaginé un système hautement complexe avec de nombreux facteurs qui, pour fonctionner correctement, doivent interagir de façon conjointe et persistante. Plus cela est complexe, plus la tendance au chaos devient possible et la moindre faille d'un des aspects (ici, cela avait été un facteur de poids : l'argent nécessaire au fonctionnement d'une machine aussi complexe qu'un musée d'art contemporain en plein air) peut déstabiliser le système de façon continue.

¹⁹⁴ SMITHSON, Robert: *Paisaje entrópico: Una retrospectiva, 1960-1973*, Valencia: IVAM, 1993

¹⁹⁵ L'entropie calcule la quantité de désordre ou la tendance au chaos qu'engendre un Système et le degré d'irréversibilité de ce Système. PRIGOGINE, Ilya: *¿Tan sólo una ilusión? Una explicación del caos al orden*, Barcelona: Metatemas, 1997.

Cette image se répète à l'intérieur du musée d'art contemporain. Les paysages urbains, dont les œuvres d'art sont détériorées par le passage et les intempéries, laissent place ici à un grave problème structurel qui met en danger les tableaux des différentes salles du bâtiment. Même si, dans le catalogue de *Gibellina, un luogo, una città, un museo. La ricostruzione*, on peut lire un aparté où l'importance du musée pour Gibellina et pour l'Italie est mise en relief: « Les activités culturelles promues par Gibellina, dès les années de sa reconstruction après le tremblement, l'identifient comme le plus grand centre sicilien propulseur des arts et de la culture (...) le musée de Gibellina héberge une riche collection qui a, jusqu'à ce jour, plus de 1800 ouvrages ».¹⁹⁶ Tout au contraire, les fuites se multiplient dans toutes les salles du musée faisant que l'humidité prenne possession de son intérieur. Une des plus grandes fuites se trouve près du tableau le plus emblématique de la reconstruction: *La notte di Gibellina*, que Guttuso avait peint immédiatement après avoir vu les conditions de vie des habitants de Gibellina Vecchia, lorsqu'il a assisté à la réunion que Corrao a convoquée, lors du second anniversaire du tremblement de terre, avec de nombreux intellectuels d'Italie et les autres Maires du Belice pour proclamer l'urgence de la reconstruction. Ces fuites mises en scène à travers des fissures sur le plafond du bâtiment et toute une série de taches d'humidité peignant ici et là des parties du plafond du bâtiment proclament une autre urgence : celle de l'entretien de toute une série d'infrastructures dont le projet, mis en marche 40 ans auparavant, avait maintenant besoin et pour lequel l'argent n'avait pas l'air d'arriver.

¹⁹⁶ GIACCHINO, Stefania et alii: 2004.



[*La Notte di Gibellina* de Renato Guttuso]

Dans la salle de lecture de la bibliothèque (qui se trouvait à l'intérieur du musée) l'humidité se mélange à une grande quantité de vieux livres produisant une odeur très caractéristique. Cette salle a été, et de loin, l'endroit où j'ai le plus eu froid cet hiver. Effectivement en plus des simples fuites, il y a à la bibliothèque d'énormes flaques

d'eau qu'il fallait sauter et esquiver afin d'arriver à la table où se trouvait l'ordinateur ainsi que les étagères où étaient les livres qui parlaient de Gibellina. Cela n'avait pas l'air de gêner Lino, le chargé de la salle. Je l'avais vu traverser la pièce plusieurs fois sans faire attention où il mettait les pieds. J'ai supposé qu'il était trop habitué à l'image pour la trouver étrange et qu'il avait renoncé depuis longtemps à essayer d'esquiver les flaques.

Une des choses les plus évidentes à Gibellina Nuova est qu'ils ont besoin d'argent pour maintenir un projet qui, bien qu'étant né à travers les donations des artistes, nécessite maintenant un travail d'entretien qui ne se fait pas. Obtenir des subventions pour rénover ou achever certaines œuvres est difficile et il semble que le rêve du musée est déjà beaucoup moins optimiste et n'a pas autant d'espoir de changement. Malgré l'impossibilité de la ville musée d'entretenir plus de 1800 œuvres de la collection, les nouveaux projets pour construire, édifier ou installer de nouvelles œuvres n'ont pas disparu. En effet, de

toutes les œuvres incluses dans le nouveau catalogue d'art contemporain du *Dipartimento Regionale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea* il y en avait une qui n'avait pas encore été construite: *il Giardino delle religioni*. Au début, lors de mon séjour en 2006, on parlait dans la rue de la construction de ce dernier sous la forme d'un des trois mausolées mondiaux édifié en l'honneur de Jean-Paul II. Maintenant, le projet a été achevé et présenté et il s'agit d'une œuvre bien différente. On a projeté son édification à côté du *Sacro Bosco di Beuys* dans de grands espaces verts municipaux (17.400 mètres carrés) et s'il finissait par être construit, il se convertissait en une des œuvres dont la taille est la plus importante de la ville nouvelle ainsi qu'en une des œuvres les plus chères: 8 millions d'euros. Le projet de l'architecte milanais Sergio Fabio Rotella avait été présenté par le Maire de Gibellina en collaboration avec la *Fondation Federico II* de Palerme, le 11 septembre 2008 à la triennale de Milan. En mars 2009, on était encore dans l'attente d'une réponse du génie Civil de la province de Trapani¹⁹⁷. Cependant, malgré l'intérêt de la Mairie dans l'adjudication des chantiers, le sentiment majoritaire des gibellinois envers cette nouvelle œuvre d'art est très négatif. Tous mes amis et connaissances m'ont expliqué qu'ils ne comprenaient pas pourquoi la Mairie se mettait dans de nouveaux projets alors qu'il y en avait encore beaucoup non terminés et certains pratiquement en ruines. C'est comme toujours une question de financement. La Communauté Européenne est prête à financer la totalité du nouveau projet avec des visées multiculturelles mais n'a pas l'air de vouloir utiliser cet argent pour rénover la grande quantité d'œuvres d'arts de la ville qui en ont besoin. Ce qui plaisait le moins au gibellinois, c'était les dimensions de la nouvelle œuvre. Le phare métallique qui doit se dresser dans les terrains à côté de *l'Orto Botanico*, dépasserait de beaucoup la hauteur de 26 mètres de la *Stella* et des 28 de la *Torre Civica*, deux des

¹⁹⁷ J'écris ces lignes au début de juin 2009 et l'adjudication n'est toujours pas publique, on ignore toujours si le Giardino sera construit ou non.

symboles par excellence de la ville. Pour Marica, c'est un manque de respect de dépasser la hauteur des deux monuments les plus connus et emblématiques de la ville et pour Calogero une nouvelle œuvre pharaonique, qui allait construire de nouveau une grande structure sans aucune utilité apparente autre que celle de se promener dans un autre grand jardin plein d'œuvres d'art, n'avait pas de sens. Dans une ville où la promenade n'est pas très habituelle, construire un nouvel espace pour la pratiquer n'a pas l'air d'avoir beaucoup de sens. Et le *Giardino*, avec son phare au milieu apparaîtrait comme une scénographie supplémentaire de la ville-musée et l'énième essai pour obtenir que Gibellina apparaisse dans la carte touristique de l'île. Tandis que les autres œuvres continueront à tenir comme elles pourront, les gibellinois continueront à attendre les touristes, occupés à leurs affaires quotidiennes. La nouveauté en forme de morphologie urbaine sans fonctionnalité pratique apparente nuirait à la tranquillité de la vie quotidienne de quelques agriculteurs qui ont bien peu à voir avec l'art contemporain.

5.4.4 Écrire l'ethnographie est un acte sentimental

Le dernier séjour touchait à sa fin et avec lui cette *réalité vécue* qui était devenue mon premier travail de terrain en dehors de mon pays. Je m'en allais avec la sensation d'être juste parvenue au moment où je commençais à comprendre les règles du jeu ; je rentrais avec l'angoisse de savoir que, à peine visite chez moi, je devrais me mettre à rédiger des faits, des espaces, des personnes et une réalité qui étaient devenus bien plus qu'un simple objectif d'étude. Gibellina n'était plus cette ville étrange, aux rues vides et complètement incompréhensible de ma première visite. Gibellina était maintenant, en plus de cette ville-musée qui me fascine depuis un certain nombre d'années et qui s'était emparée de beaucoup de mes réflexions intellectuelles ces derniers temps, la ville où vivaient Maria, Carlo, Fabrizio, Salvatore, Calogero, Barbara, Marica, Giuseppe, Mirelia,

Danielle, la nonna Barbara, Sara, Erasmo, Alessandro et beaucoup d'autres personnes avec des noms et des expériences communes. J'avais passé plusieurs semaines de mon apprentissage en tant qu'ethnographe à Gibellina. Tout au long des différents séjours, j'étais passée par de petites crises méthodologiques, j'avais varié mes focalisations¹⁹⁸. En revoyant mes hypothèses et en traversant les chemins qui me semblaient au départ décousus et impraticables et en abandonnant d'autres. Gibellina m'avait menée à faire beaucoup de lectures et beaucoup de lectures m'avaient ramenées à Gibellina. De l'analyse des actions quotidiennes ainsi que des actions artistiques, j'étais passée à l'observation naturaliste de différents espaces et de cette dernière à une ethnographie avec des visées plus classiques, préoccupée -comme aurait dit Goffman¹⁹⁹- par l'étude *dans* une communauté. Tout un processus évolutif qui s'était déroulé sur le terrain et aussi à l'extérieur, mais qui avait été l'observation *in situ* et mes expériences sur place avaient produit en grande partie.

Au-delà des observations, des entretiens et des analyses proprement ethnographiques, d'autres apprentissages ont été vécus. Là-bas, j'avais appris l'italien et certaines informations basiques du dialecte sicilien et grâce aux lectures, aux entretiens, aux transcriptions, aux conversations, aux malentendus. J'étais malgré

¹⁹⁸ Mon travail de DEA d'*Ambiances architecturales et urbaines* du CRESSON s'était occupé de ce que j'avais appelé l'esthétique d'occasion, en opposition à l'esthétique monumentale que proposait le projet. J'avais centré mon attention sur la description des actions quotidiennes en tant qu'actions artistiques pour leur caractère inventif et original. L'analyse partait d'un travail du CRESSON sur l'esthétique de la quotidienneté que Jean-François Augoyard avait coordonné et mes sources basiques étaient deux de ses travaux : AUGOYARD, Jean-François : *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture*, Grenoble : CRESSON, 2003 et AUGOYARD, Jean-François : « l'action artistique dans l'espace urbain » dans MÉTRAL, Jean : *Cultures en villes ou de l'art du citadin*, Paris : éditions de l'aube, 2000, pp.17-31. Déjà lors de la rédaction du document final de DEA *Gibellina : de l'esthétique de la conception à l'esthétique de l'occasion. Recherche exploratoire sur l'artiation des espaces publics d'une ville-musée*, j'ai rencontré des doutes sur la focalisation que j'avais prise et pendant toute la période pendant laquelle je lisais et je faisais le travail de terrain, je me suis décidée pour un regard plus classique, qui me permettrait de mener à bien une ethnographie d'espaces publics concrets de la ville. Aspect qui a également changé au fur et à mesure du processus.

¹⁹⁹ Winkin explique dans *Anthropologie de la Communication* que Goffman a défini dans son travail dans les îles Shetland -objet d'étude de sa thèse doctorale- comme "Ceci n'est pas l'étude d'une communauté, c'est l'étude qui s'est déroulée *dans* une communauté." WINKIN, Yves : 2001.

tout visite à le lire avec aisance et à l'écrire avec un minimum de correction. Tout cela sans n'avoir pris aucun cours. Là-bas, j'avais expérimenté des moments difficiles et des moments agréables de ma vie, j'avais eu des sensations opposées et étranges et j'avais partagé mes sentiments avec beaucoup de monde. Finalement, en bon personnage de *Kitchen Stories*²⁰⁰, je n'avais pas réussi à mener à bien la quatrième règle de base du chercheur social et j'avais fini par devenir amie de mes informants.

Comme cela a déjà été écrit de nombreuses fois, un travail de terrain finit toujours par devenir un acte sentimental et en rédiger la monographie encore plus. En effet, si l'ethnographie est, dans une première phase, un savoir voir, c'est également, dans une seconde phase, un savoir montrer ce que l'on a vu. Tâche problématique – écrit Laplantine²⁰¹ – étant donné que cela suppose que « nous soyons capables d'établir des relations entre ce qui est généralement tenu pour séparé: la vision, le regard, la mémoire, l'image et l'imaginaire, le sens, la forme, le langage ». Une problématique qui est, avant tout, dans la conscience de l'ethnographe de fixer une réalité et s'il y a bien une chose que le terrain lui a apprise c'est sa tendance à la contradiction, à la fragmentarité, aux superpositions, au non-sens et au changement. Cette série d'attributs reste difficile à rendre sur le papier, où la description bien qu'elle dessine une fresque pleine de vides, d'absences, d'ellipses et de sensations et de pratiques

²⁰⁰ Kitchen stories de Bent Hamer est un film qui réfléchit, sur un ton ironique, sur l'objectivité du regard sociologique. Dans ce film, un groupe de chercheurs suédois partent dans une zone campagnarde de Norvège pour observer les comportements des hommes de cinquante ans à l'intérieur de leurs cuisines. Les quatre règles basiques de la recherche seront : établir la confiance avec le sujet traité, réunir les informations de façon non-**obstrusives**, observer sans interférences et ne JAMAIS devenir ami du sujet d'étude. Adresser la parole à son sujet d'étude annulerait complètement le caractère scientifique de la recherche, par conséquent, c'est complètement interdit. Afin d'obtenir un regard distant et objectif des mouvements des hommes dans leur cuisine, les chercheurs se placent sur une chaise d'arbitre de tennis et dessinent et notent tous les mouvements de ces derniers. Mais, un des chercheurs ne respecte pas la quatrième règle et devient ami de son observé et cela entraînera toute une série d'impossibilités pour les directeurs de la recherche qui l'accuseront de ne pas mener à bien une recherche objective. HAMMER, Bent: *Kitchen Stories*, Suède et Norvège, 2003.

²⁰¹ LAPLANTINE, François: *La description ethnographique*, Paris : Nathan, 1996, p. 10.

contradictaires donnera une image très concrète et plutôt carrée de la réalité. Tableau peut-être, en essence, cubiste, avec de multiples perspectives, lui aussi fragmentaire et volontairement inachevé mais avec une cohérence interne indéterminée, forgée par les choix, les pistes suivies, les situations choisies, le style d'écriture et les concessions narratives. En effet, tout type de travail de terrain dépasse et déborde les possibilités d'un texte écrit. Écrire une ethnographie se convertit toujours en un acte taxidermiste, un travail de funérailles, une façon de tuer la complexité dans un puzzle parfait où presque toutes les pièces s'emboîtent. Comme l'écrivait Barley dans *l'anthropologie n'est pas un sport dangereux*, « les monographies imposent à la réalité un simulacre d'ordre, où chaque chose est à sa place²⁰² ».

Qu'écrire? Que ne pas écrire? Quels sujets traiter? Comment les relier entre eux? Par où commencer? Comment ajuster des faits qui bien que dispersés dans le temps ont des choses en communs? Quelles pistes abandonner? Quelles choses ne pas raconter (par respect pour les situations)? Quelles problématiques choisir et auxquelles renoncer? Comment élaborer le fil narratif? Quel type de voix utiliser? Toutes ces questions et beaucoup d'autres m'ont tourné dans la tête avant de partir de Gibellina et m'ont torturée pendant toute l'écriture de la thèse. Une thèse qui, comme n'importe quelle autre thèse, s'est construite à travers les éliminations et les dépouilles que je laissais en chemin. Comme les gibellinois eux-mêmes dans les rues de leur ville avec les objets qu'ils ne voulaient pas garder chez eux, j'avais ouvert un dossier où je gardais tout ce qui devenait inutilisable ou difficilement utilisable en fonction de la direction que prenait l'écriture. Comme j'avais écrit à un ami dans un mail lorsque j'étais à Gibellina: « (...) En plus de ça, Gibellina sera toujours beaucoup d'autres choses que ce que j'écirai et son essence restera sûrement dans les

²⁰² BARLEY, Nigel: *L'anthropologie n'est pas un sport dangereux*, Paris: Payot, 2001, p. 10

morceaux que je rejetterai parce qu'ils ne s'emboîtent pas bien dans le puzzle. Mais au moins, je pourrai toujours garder les détails éliminés pour moi ».²⁰³

Comme base d'écriture, j'avais pris comme porte bonheur une phrase que Nels Anderson avait écrite pour la préface d'une des premières rééditions d'*Hobo* où il notait, déjà au début du XXe siècle, que le conseil le plus important qu'il avait reçu de Park avait été qu'il « écrive uniquement ce qu'il avait vu, entendu et dont il avait parlé, comme un reporter de journal » et c'est ce que je m'apprêtais à faire²⁰⁴. Les problèmes cependant n'ont pas cessé d'apparaître tout au long de la rédaction.

À la sensation de ne pas savoir si je rendais justice à la réalité que je décrivais dans ce que je rédigeais, s'est ajoutée la réflexion presque constante sur le ton que je donnais à l'ethnographie et sur les approximations et relations que cette dernière avait avec la chronique. Parce que je devais décrire certes, toutefois il ne s'agissait pas de rédiger une simple chronique mais de réfléchir sur des thèmes bien déterminés, les thèmes qui m'avaient conduite à la ville et tous ceux qui s'étaient présentés une fois sur place. Je devais inscrire le regard dans un contexte et dans une série d'histoires banales, peu importantes, insignifiantes afin de les écrire et des les mettre en relation avec toute une autre série de pratiques racontées dans d'autres ethnographies. La question résidait –comme aimait à dire Perec- dans l'interrogation de *l'infra-ordinaire* et le fait d'écrire sur ce sujet : « où est ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel? Comment en rendre compte? Comment l'interroger ? Comment le décrire? ».²⁰⁵

²⁰³ Mail du 21 janvier 2006

²⁰⁴ HANNERZ, Ulf: *La exploración de la ciudad*, México: FCE, 1986, p. 69.

²⁰⁵ PEREC, Georges : *Lo infraordinario*, Madrid : Impedimenta, 2008, pp. 21-25

Comment décrire cela? Là était le problème. Je devais essayer de mener à bien ce que Terrades réclamait à l'ethnographie après ce qu'il considérait comme l'abus d'une écriture postmoderne trop centrée sur la figure du chercheur²⁰⁶: la possibilité d'établir des liens entre les différentes monographies, à travers la description de phénomènes sociaux qu'elles racontaient. Il s'agissait de raconter ce qui se passait dans les rues de Gibellina et de le faire à travers les individus qui s'appropriaient les espaces et leurs façons d'être, de le raconter, de l'imaginer, de le percevoir. Je devais raconter, ni plus ni moins, ce que j'avais vu. Il s'agissait finalement de faire ce qu'avait écrit Conrad et que lui-même définissait comme une tâche immense: « La tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire sentir, et avant tout à vous faire voir. Cela et rien d'autre, mais c'est immense. »

Finalement, la description ethnographique de la réalité observée finira par être une représentation, plus ou moins naïve, plus ou moins toute-puissante, plus ou moins réussie de la réalité, une image figurative, qui restera très liée à la façon d'être sur le terrain mais aussi à la façon d'être à la table de travail. Mon attitude « sur table », bien qu'un peu hésitante par certains aspects, était parfaitement claire par d'autres. Je partais d'une des prémisses que je partageais avec beaucoup de collègues anthropologues sur l'impossibilité d'une objectivité en termes naïfs et sur l'incapacité de l'écriture à l'être. Isaac Marrero un collègue du doctorat d'Anthropologie de Barcelone, l'avait parfaitement exposé dans sa thèse où, dans les premières pages, et en se fondant sur son cher Bertold Brecht, il présentait son intention d'être complètement subjectif parce que c'est uniquement avec cette attitude, uniquement en exposant toutes les préférences, les contextualités et les intérêts, uniquement en laissant les zones

²⁰⁶ TERRADES, Ignasi: "Realismo etnográfico. Una reconsideración del programa de Bronislaw K. Malinowski" in BESTARD, Joan: *Después de Malinowski*, Tenerife, Asociación Canaria de Antropología, 1993, pp. 117-145.

d'ombres et les espaces de fragmentarité, uniquement à travers l'exposition de toute la série de choix proposée durant le travail de terrain et le processus d'écriture, qu'on pouvait parler d'objectivité²⁰⁷: « Écrire de façon réaliste, c'est être influencé consciemment par la réalité en l'influençant consciemment. »²⁰⁸

D'ailleurs l'objectivité est bien cela depuis que la physique s'était intéressée au monde infra-minuscule des particules et depuis que Heisenberg énonçait le *Principe d'incertitude* en 1927 lorsqu'il il affirmait que certains couples de valeurs physiques ne peuvent pas se déterminer simultanément et avec précision, comme par exemple la position et la quantité de mouvement d'une particule²⁰⁹. Ce principe mettait en évidence que l'observateur ne pouvait pas connaître les deux valeurs en même temps parce que le simple fait d'observer supposait une série de changements dans une des deux valeurs. Ainsi, le chercheur modifiait de sa seule observation les conditions initiales de départ et par conséquent il avait de l'influence dans la situation observée.

J'avais l'intention de laisser évidentes, au fur et à mesure que j'écrivais, les circonstances qui avaient conduit mon observation et ma recherche à suivre des chemins plutôt que d'autres. Mon ambition n'était pas différente (les distances à part) de celle que Condominas avait décrite à la fin de *L'exotique est quotidien*: « Mon ambition, en écrivant ce livre, n'a pas été autre que celle de faire sentir la vie d'un village montagneux du Vietnam à travers l'expérience d'un ethnographe ». ²¹⁰ Ainsi, il ne s'agissait pas d'une simple transcription de la réalité. Ce que je m'étais proposée de construire avec mon rapport ethnographique n'avait pas l'intention de se convertir en une

²⁰⁷ MARRERO, Isaac: *La fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricard, Barcelona*, Non Publiée, soutenue en novembre 2008.

²⁰⁸ BRECHT, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984.

²⁰⁹ RIVADULLA, Andrés: *Las revoluciones en física*, Valladolid: Trotta, 2003.

²¹⁰ CONDOMINAS, Georges: 1991, p. 443.

représentation exacte de la réalité, remplaçant ce qui se passait jour après jour à Gibellina. Je savais que mon récit serait incomplet tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme. La réalité et la vie sont trop chaotiques pour pouvoir être parfaitement rendues dans un livre. Laurence Sterne a exposé cette impossibilité de façon brillante dans son roman *Vie et opinions de Tristram Shandy* où Tristram essaie de nous raconter, à la première personne, sa vie de façon ordonnée, sans y parvenir²¹¹.

Mon ethnographie avait l'intention d'être un simple instrument de connaissance qui me permettrait de réfléchir sur certains aspects et sur la relation que ces derniers entretenaient avec d'autres phénomènes sociaux, relatés dans d'autres monographies.

Le maximum auquel nous pouvons aspirer, – écrit Delgado – c'est à fabriquer des engins conceptuels arbitraires qui rendent communicables certaines choses du vécu, des structures partielles qui ont une valeur opérative, tout ça dans le but de savoir quelque chose de plus sur le fonctionnement d'aspects déterminés de ce monde extérieur que nous comprenons.²¹²

Le jour où j'ai commencé à écrire l'ethnographie et après avoir vu un documentaire où apparaissaient certains de mes amis, je n'ai pas pu faire autrement que de commencer à écrire prise d'une certaine tristesse. J'avais la sensation que raconter ce que j'avais vu là-bas et le faire en fonction des thèmes qui m'intéressaient allait montrer une Gibellina qui n'allait pas leur plaire. Au fur et à mesure que je commençais à écrire, je sentais, de plus en plus, que j'allais les décevoir et que ce que je commençais à faire c'était de les trahir et trahir une réalité dont j'allais seulement raconter des fragments déterminés. Je me sentais un peu comme les monteurs de films dans le film de *Tristram Shandy* de Winterbottom –pour continuer avec la même analogie- au moment où ils montrent le produit fini à tout le monde et qu'ils terminent par décevoir presque tout le personnel

²¹¹ STERNE, Laurence: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid: Cátedra, 1985.

²¹² DELGADO, Manuel: 2007, p. 111.

(acteurs et employés) avec les choix faits, ceux rejetés et ce que le film finit par raconter d'une œuvre aussi chaotique et de par elle-même aussi immense²¹³. En effet, la Gibellina que vous venez de connaître à travers ces pages ne peut être qu'une vision très particulière de cette réalité, montée de façon étrange et amputée de tous ces rejets (c'est seulement à partir d'eux que l'on peut construire un texte). Il en existe beaucoup d'autres. Ce n'est qu'une partie d'une approche personnelle et approximative d'un terrain.

²¹³ WINTERBOTTOM, Michael: *Tristram Shandy: A Cock and bull story*, Angleterre, 2005.

^a On ne peut pas rester au Cretto! C'est un endroit abandonné ! C'est mieux y aller le matin et rentrer. Demain. Aujourd'hui on loue une voiture et demain matin tu pars, mais pour retourner vers treize heures, pour manger avec nous. (...) Et celle-ci est la Fontana di Cascella, un repère important pour trouver chez moi.

^b « Est-ce que tu veux rester ici ? Mais qu'est-ce que tu veux faire le weekend ici ? Il n'y a personne ! Il n'y a rien ! Elle semble une ville morte ! Tu reviens avec nous à Palermo ! »

^c « -Je ne sais pas! Une fête ? Je ne le crois pas... il y a une expo, mais pas une fête... »

^d « Elle n'en a aucune ! La plus part du monde se demandent à quoi servent les ouvrages d'art. Elles ne servent à rien ni à personne » Même si Maria a trouvé une rapide objection à ses mots : « Ce n'est pas vrai ! Elles servent à moi ! Elles me donnent à manger ! »

^e « *La révolution sommes nous et l'éternité* [1] mais, on a été habitués à toutes ces grandes phrases sans aucune signification, comme l'art contemporain et toutes ces choses. *La révolution sommes nous et l'éternité...* mais ça me dit pratiquement rien, ça me semble trop élaboré pour pouvoir être compris par la ment d'une personne normale ou, de toute façon, pour pouvoir te suggérer quelque chose, parce que je trouve qu'il y a un mot mis là... »

^f « Après la refondation de la nouvelle ville, s'est ouvert le problème de conserver la mémoire de la vieille, de transmettre le drame, de pas laisser au vent, à la pluie et à l'herbe l'annulation de l'histoire commune de tellement de paysans en Sicile. Alberto Burri s'est enfermé pendant des jours sur les débris, et après il propose une œuvre qui donnait actualité avec force et poésie au désir de que la vieille ville, celle des parents, ne disparaisse pour toujours. (...) Voilà le suaire, le voile de béton blanc qui pieusement couvre les ruines de la vieille ville ». Ceux-ci ne sont pas les mots exacts du maire. Le CD'S où j'avais l'enregistrement de ce parlement s'est cassé pendant un de mes déménagements des années de thèse. J'ai pris les mots de BONANO, Vito: "Prefazione" en *Alberto Burri nel panorama della land art internazionale*, Gibellina: MACG, 2004. Et ils sont très semblants à ceux qu'il a exprimé la nuit du 15 janvier 2006.

^g « Cette opération Burri... ils ont pensé de faire comme ça. À aucune autre ville des zones du tremblement est sortie une chose pareille, seulement à Gibellina ». Mots du père d'Alessandro, vraiment en colère au Documentaire *Earthquake '68*.

^h Lorenzo : Ces choses que nous voyons sont des choses qui viennent du ciel, pas de la vie des gens, pas de l'histoire et de la culture des gens de Gibellina, mais d'un personnage, Ludovico Corrao, qui était maire de Gibellina, qui est un peut... comme ça, un type très intéressant, créatif... Mais qui a pensé qu'il a besoin de changer la vie des gens avec des bombardements culturels, qui viennent du ciel. Et maintenant tous ces artistes arrivent d'ailleurs, chacun a fait les choses qu'il a pensées intéressantes, mais qui étaient leur choses, elles n'avaient aucune relation avec la vie des gens. C'est pour cela que les gens ont reçu toutes ces choses comme des choses absolument étrangères à la propre sensibilité, au propre intérêt, dans une époque où les gens avaient tellement de problèmes...mmmm... concrets.

Margherita : Toutes ces œuvres d'art d'abord étaient un peut comme la domination imposée de là haut et pas voulue par les gens, parce que la nôtre était une culture totalement paysanne qui n'a pas eue la possibilité de se confronter avec l'art, moins encore avec l'art moderne.

Bonnano : Du point de vue social, ces œuvres ont eue un impact destructif sur la ville et sur les citoyens. Pourquoi ? Parce que les citoyens venaient d'une histoire différente, d'une économie différente, d'une culture différente, la culture paysanne et se sont

trouvés de face à des ouvrages qui sont très distantes de leur façon de voir les choses artistiques qui étaient les pierres ».

ⁱ « Nous sommes allés à Gibellina avec l'architecte Zanmatti, à qui le maire lui avait commandé de s'occuper du sujet. Quand je suis allé visiter l'endroit à Gibellina, la nouvelle ville était presque finie et était pleine d'ouvrages. Ici je ne fais rien, évidemment, dis-je tout de suite. Nous allons voir l'endroit où surgissait la vieille ville. C'était à presque vingt kilomètres, je me sens vraiment choqué. J'avais presque envie de pleurer et tout de suite j'ai une idée (...) Voilà, je sens que je pourrais faire quelque chose là. Je ferai comme ça : nous compactons les débris qui sont tellement un problème aussi pour vous, les armons bien et avec le béton nous faisons un immense Cretto blanc, pour qu'il reste une pérenne mémoire de cet événement ». Mots de l'artiste extraits du livre *Alberto Burri nel panorama della land art internazionale*, Gibellina: MACG, 2004.

^j « Sur le point de vue de l'art, c'est une œuvre très belle. Après, si on pense que là bas il y a la vieille Gibellina qui est recouverte... je ne le sais pas ! Avec la peur d'oublier, je pense que cela devrait être un endroit sacré, se devrait clôturer, pour le contempler, pour le contempler de loin. Je le trouve un endroit très intéressant, mais, au même temps ton cœur se serre parce que, où est-ce la vieille Gibellina ? Je me souviens quand j'étais petit, avec ma mère, avec ma grand-mère, on allait au vieux cimetière et après on allait à la vieille Gibellina et elles me disaient : là bas habitais-je... maintenant il n'y a plus rien ».

^k « Le discours de l'identité ne se fait plus parce que depuis presque 40 ans on essaie de trouver une identité, et après comme développement économique, pour attirer le tourisme... »

^l « Pour que Gibellina pût vivre, elle devrait vivre du tourisme. On n'a pas encore réussi. Quelqu'un comme toi, mais les masses de touristes ne viennent pas. C'est un problème à nous, de Gibellina, un problème de l'administration, un peu de tout ».

^m « L'église s'effondre, la moquerie définitive au Belice », *La Republic* ; « Belice nouvellement férie, s'effondre l'église de Gibellina », *Il corriere della sera* ; « Gibellina, s'effondre l'église construite après le tremblement », *L'Unità* ; « Gibellina, reconstruction et débris », *Il Giornale* ; « Échappions-nous, c'est une ville de fiction », *L'Espresso*.

ⁿ Fabrizio : La seule polémique que j'ai fait moi est que c'était une chose toute petite... Tu le vois : à Gibellina il y a des espaces ouverts, les gens ne communient pas et ça c'est la démonstration de faire un autre endroit pour... pour ne pouvoir communier.

Calogero : Par conséquent l'art qui a été pensé pour essayer un peu de rectifier les erreurs (...) par conséquent l'art devait résoudre le problème, mais ils ont fait une église toute petite, où on ne peut aller même pas tous pour prier.

^o « Les gens d'ici disaient qu'était la volonté divine que s'avait manifesté en contre de l'église »

^p « L'église est tombée, le théâtre n'est pas fini (...) on a fait ça pour couvrir l'espace, mais n'est pas un espace que nous apprécions parce que nous ne le pratiquons pas. C'est un espace fermé; tu dois y aller par force. C'est une des choses les plus laides que l'on a ».

^q « toute cela semble presque un désert urbain (...) exprime silence, aridité ».

^r « Quand on était petits on allait jouer parce que c'était comme une maison abandonnée, on jouait à cache-cache. C'était notre territoire, notre base ».

^s « Elle est très mélancolique, parce que ce qui s'écoute sont des enregistrements de chants siciliens, toute une série de sons : l'ordinateur prend d'un à trois secondes de chaque son et mélange tout comme ça. On ne comprend rien... on voulait reproduire les gens qui s'échappaient du tremblement. C'est un peu fort, comprends-tu ? ».

^t « Cette place est tellement jolie parce que c'est un morceau de béton lisse et sans obstacles, il me plaît comme ça, tout lisse. Ces monuments-ci de Consagra tous blancs, je les trouve très jolis quand ils sont illuminés de couleurs. Là bas me séparent la limite de la place, de la rue, qui est le monde quotidien, et la place qui est... quelque chose de particulier ».

^u « Je trouve la place très suggestive, surtout quand il n'y a personne, que c'est déjà assez normal à Gibellina. Elle devient encore plus suggestive parce qu'elle fait penser. La place vide avec tous ces monuments te font beaucoup réfléchir. On a une sensation de beauté mais en même temps de solitude ».

^v « C'était un endroit que les gamins utilisaient beaucoup pour jouer à ballon, à football, et quand j'étais petit, un peu tous sommes été là pour jouer à ballon. Et d'abord c'était un endroit de rencontre avec les filles... Maintenant il est un peu abandonné, et s'utilise seulement à l'été. Pas à l'hiver. À l'été on vient ici le soir pour parler ou se promener, rien de particulier ».

^w « Cette rue est une rue de rencontre entre des gens parce que il y a les *circoli*, le bar, et quand quelqu'un se trouve avec quelqu'un d'autre, on peut se trouver au club, on peut se trouver au bar. La banque est aussi une zone qui rejoint presque tout le monde. Un point de référence au rencontre entre les gens, vraiment, pour travail, pour... toutes les choses. Le seul centre qui s'est créé récemment est cette place (placette des *circoli*). Toute cette rue est un endroit où trouver des gens ».

^x Cela était la placette principale de Gibellina, parce que la place du Comune (place de la ville) n'était pas encore construite. Ici se trouvait tout le monde, et se trouvaient aussi les artistes de rue. Je suis né avec cette place et me souviens quand ont décidé de faire cet énorme bâtiment dans cette place, tout les voisins avons manifesté. À mon avis, ils ont ruiné un endroit, parce qu'il était un endroit où les gens se promenaient, c'était un endroit central ».

^y « Mais pour quoi tu ne m'as pas appelé ? Le Meeting est loin et il fait très chaud ! »

^z « Gibellina est différente à toutes les autres villes parce que elle n'a pas un clocher, elle n'a pas un centre historique... », « à Gibellina on n'a pas la typique structure avec son clocher ».

^{aa} « En fait, au début, pour les générations qui avaient vécu au vieux centre ville et aux baraques, la mienne comprise, les gens qui avons un certain âge, 35, 40 et plus, ils ont eut des problèmes pour s'habituer à la nouvelle ville, parce qu'elle n'avait pas un point de référence, il n'existait plus de centre, il n'existait plus de place, qui étaient des éléments connotatifs de notre culture, de notre vivre quotidien ».

^{bb} « Les visiteurs occasionnels restent très impressionnés par Gibellina, parce qu'ici il n'y a pas de centre, il n'y a pas une place normale, il n'y a pas un centre pour les relations des gens, il n'y a pas des ruelles petites. Non, c'est une ville moderne, il n'y a rien qui ressemble à une ville ancienne, tu ne trouveras jamais la ruelle, le clocher ou le centre où les gens se rejoignent ».

^{cc} « Gibellina est devenu un endroit où tous les artisans traditionnels ont disparu (...) Parce que tous les endroits, les places qu'il y a à Gibellina, théoriquement devaient être des endroits où les gens se trouvent pour vivre, où ils font des choses intéressantes, n'est-ce pas ? Mais il n'y a aucune place qui soit un endroit de vie collective (...) ».

^{dd} Ces choses que nous voyons sont des choses qui viennent du ciel, pas de la vie des gens, pas de l'histoire et de la culture des gens de Gibellina, mais d'un personnage, Ludovico Corrao, qui était maire de Gibellina, qui est un peu... comme ça, un type très intéressant, créatif... Mais qui a pensé qu'il a besoin de changer la vie des gens avec des bombardements culturels, qui viennent du ciel. Et maintenant tous ces artistes arrivent d'ailleurs, chacun a fait ses choses qu'il a pensées intéressantes, mais qui

étaient leur choses, elles n'avaient aucune relation avec la vie des gens. C'est pour cela que les gens ont reçu toutes ces choses comme des choses absolument étrangères à la propre sensibilité, au propre intérêt, dans une époque où les gens avaient tellement de problèmes...mmmm... concrets. » « On n'a pas de tout pensé à avoir des rencontres avec des habitants sur la culture, sur la mentalité, sur les habitudes... et comme si tu avais un paquet déjà présélectionné et l'as mis dans un endroit ».

^{ee} « Gibellina n'est pas faite au mesure des gibellins », « il y a tellement d'espaces vides et inutilisés », « Trop d'espace et trop de peu de gens », « pourtant ils ne sont pas d'espaces fréquentés : Trouver un endroit fréquenté à Gibellina est difficile ».

^{ff} « Cette generation à nous avons vu naître Gibellina, j'ai aidé à faire toutes les ouvrages. Nous avons vu Gibellina des la première pierre à la dernière et pour ça nous l'aimons, tout ça fait partie de nous, de notre vie. Et les ouvrages ont donné une image à tout le monde ».

^{gg} C'était une chose voulue du prêtre. Depuis le premier jour qu'il l'a fait toujours comme ça !

^{hh} « À mon avis, le problème de ce monument est que il n'as pas été tellement valorisé. Il y a beaucoup de touristes qui arrivent, le voient, le visitent, mais de ce monument il n'ya pas une statuette, il n'y a rien, c'est tout a l'imagination. »

ⁱⁱ « La vieille Gibellina était une vrai relation de voisinage et était un système d'artisanat important, fonctionnel. Tout était fait là, pour s'habiller, pour se chausser, tout était fait là et était une intelligence et une sensibilité et un art local pour résoudre les problèmes de la vie des gens. Et ça vivait à la vieille Gibellina. Naturellement c'était une autre époque, mais il y avait ça et il y avait aussi un système d'espaces, de relations, d'interactions, selon beaucoup de points de vue, aussi du point de vue culturel, qui étaient des relations humaines de vie, une trentième partie de ça que nous avons maintenant. Tout ça n'est plus là quand on arrive à la nouvelle ville, tout est disparu. Il n'y a eut aucune alternative. Tout l'artisanat, toute cette intelligence, tout ce savoir faire n'a pas été développé d'une autre façon, n'a pas été modernisé. Tout simplement il est disparu, parce que tous les porteurs de ce savoir faire sont tous émigrés. Comme ça les gens sont partis, ils ont devenu ouvriers, ils travaillent à l'industrie, il n'y a pas eut aucune transformation de l'artisanat, parce qu'il n'ya plus de marché, il n'y a plus d'opportunités. Pourtant ils sont toujours intelligence externe, sensibilité externe, qui n'a pas un vrai lien avec la vie précédente.»

^{jj} « Ici on voit un ouvrage abandonné. La première chose que tu vois dans cette photo est l'abandonnement. Ça c'est une signe de comme Sicile est faite et Gibellina en particulier. Mais par toute Sicile tu trouveras des ouvrages laissées comme ça. »

Chapitre 6. Quelques conclusions : de l'utopie aux ruines

Lorsqu'un mur commence à moisir, lorsque de la mousse commence à se déposer dans le coin d'une pièce et que les angles géométriques s'arrondissent, nous devons nous en réjouir car avec les microbes et les champignons c'est la vie qui rentre dans la maison et plus conscient que jamais nous devenons les témoins des transformations architectoniques dont nous avons encore beaucoup à apprendre.

Pour sauver l'architecture fonctionnelle de la ruine morale, les murs en verre propres et les surfaces en ciment lisses doivent être aspergées d'un produit désintégrant de façon à ce que le moisi puisse pousser dessus (...)

Seules les techniciens et les scientifiques qui sont en condition de vivre dans le moisi et de produire créativement le moisi seront les dirigeants de Derain.

C'est seulement après le moisissement créatif dont nous avons encore beaucoup à apprendre que surgira une architecture nouvelle et merveilleuse.

Friedrich Hundertwasser,
*Manifeste de la moisissure contre le
rationnalisme en architecture*. Vienne, 1958

Les conclusions m'ont toujours paru la partie la plus difficile à écrire. Plus largement, en ethnographie, plutôt que de trouver des solutions à des problèmes précis ou de formuler des idées définitives sur des aspects concrets, il s'agit de décrire une réalité telle que le chercheur l'a vécue, sans pour autant oublier qu'un témoin entièrement objectif n'existe pas. Les conclusions auxquelles on parvient tout au long du travail de terrain et de la rédaction de la monographie sont contextuelles et finissent par être exprimées au fur et à mesure de l'avancée de l'écriture, sous forme d'explications détaillées de ce que l'on a vu et observé. Ainsi, lorsqu'arrive le moment de formuler des conclusions dans un chapitre à part, il semble qu'il ne reste plus qu'à récapituler. Or, plutôt que de reprendre les conclusions partielles indiquées tout au long du travail, il s'agira ici de répondre, de façon assez synthétique, à la question initiale, point de départ de mon analyse théorique et de relever les aspects qui, dans les autres parties

de l'étude, n'ont pas été réellement mis en lumière, mais ont déjà été l'objet du récit, d'une façon plus ou moins voilée. Conclure en ethnographie revient peut-être à prendre conscience de la réalité qu'on était en train de relater peu à peu, qu'on exposait au fil du récit, et qui, avec ses implications théoriques, son histoire particulière et les débats dans lesquels elle s'insère, est apparue plus clairement. C'est exactement ce qu'a signifié pour moi l'écriture de ces conclusions : prendre conscience que j'ai finalement fini par comprendre quelques uns des débats théoriques qui sous-tendent la conception et la vie de Gibellina Nuova. Les dizaines de fenêtres, les scénographies hallucinées et les bâtiments désintégrés de Gibellina qui m'ont déconcerté depuis le début sont devenu finalement des exemples justes pour comprendre quelques uns des sens de l'architecture postmoderne et quelques uns de ses processus, parmi lesquels celui d'architecturisation de l'espace urbain. Et pas seulement théoriques. L'ethnographie m'a aidée à percevoir quelques unes de leurs conséquences pratiques et le court chemin qui peut séparer l'apparition d'un édifice et des ornements à leur ruine. Mais procédons par étapes.

Mes questions interrogeaient le décalage qui existait entre l'espace conçu et l'espace pratiqué, et elles voulaient savoir quel genre de relations existait entre la conception utopique d'une ville, son discours représentatif et les pratiques quotidiennes qui se développent dans son sein. Qu'est-ce qu'il reste de la Gibellina utopique telle qu'elle apparaît dans les textes de présentation officiels, les brochures et les catalogues lorsqu'on observe sa vie quotidienne ? C'était mon point de départ. Et une des hypothèses avançait que les utopies ne peuvent pas exister au-delà des livres, que la *tabula rasa* supposée d'où voulaient partir les planificateurs de Gibellina Nuova n'existait pas, ne pouvait pas exister. Ma préoccupation théorique était fortement liée à l'intérêt pour quelques unes des dernières formes de relation qui étaient en train de s'établir entre la conception utopique, l'art public et

l'espace urbain dans les dernières décennies du XXème siècle et le début du XXIème siècle.

Pour commencer, la *tabula rasa* de laquelle parlait le projet était une simple chimère. On ne peut jamais construire depuis le néant, car le néant n'existe tout simplement pas. Aucun lieu n'est réellement et définitivement un non-lieu ; tôt ou tard il finit par devenir un lieu, c'est-à-dire un endroit où des personnes concrètes construisent des liens concrets, et, entre d'autre, ce qui relie le passé au présent. De la même façon, il n'y a pas de lieux de mémoire remarquables sur fonds de lieux sans mémoire : tous, qu'ils le veuillent ou non, enclosent du passé. Moment d'impasse et de chaos absolu, le tremblement de terre de Gibellina pouvait être, au mieux, l'occasion d'inventions euphoriques, mais jamais un point zéro. La rhétorique utopique du projet qui voyait dans la destruction absolue de la ville le moment parfait pour installer un nouvel ordre inspiré de modèles abstraits, butait frontalement sur ces fondements de tout espace susceptible d'être vécu. Sur le papier, et à travers la typologie de la ville-jardin et sous l'oeil omniprésent d'œuvres d'art et d'architecture catalyseurs du changement, ces modèles auraient dû rendre possible la recreation d'une nouvelle forme d'habiter ; sans oublier, en dernière instance, la promotion de grands principes moraux, comme celui d'apporter la Culture la plus Haute au peuple le plus humble ou celui d'embellir la vie quotidienne.

Cependant même si cela devait signifier un changement radical et configurer le tremblement de terre comme moment de fondation d'une nouvelle ère éloignée de l'ancienne, la ville nouvelle restait construite sur un passé de mort et de destruction. Ce passé, situé à 18 km, continuait à exercer une certaine influence sur les mémoires des individus. La controverse sur le *Cretto di Burri* en est un exemple. Ces mémoires sont très éloignées de l'optimisme de la *tabula rasa*, et aussi du saut vers la modernité architectonique et spatiale. Il s'agit de mémoires éloignées de la mémoire officielle, celle qui proclamait une

reconstruction sur la base de toute une série d'opérations artistiques et urbaines, qui pouvaient seulement fonder une mémoire vidée de son contenu. Seul l'oubli rend possible l'illusion d'une vie inédite, partant de rien. Par ailleurs, ce choix de l'oubli semble être relié au rapide processus de déliquescence de la jeune ville-musée, cette mise en ruine littérale induite par la négation et l'abandon des espaces par les passants. Ce boycott est très clair dans une des idées les plus répétées par les habitants n'est pas faite « à la mesure » des habitants (« Gibellina non è fata alla misura dei gibellinesi »).

En fait, une des premières conclusions à lesquelles j'avais cru arriver depuis les deux premiers séjours, était que si l'utopie existait, elle ne pouvait pas être très différente de Gibellina Nuova. Effectivement, se promener tout au long de ces rues interminables et dépeuplées était l'expérience la plus proche que je pouvais imaginer de déambuler dans le non-lieu, ce topos sans lieu que le rêve utopique voudrait représenter. Ces décors proches des peintures de De Chirico pleines d'ombres monumentales et apparemment vidés de toute vie quotidienne, ces espaces urbains de ville-fantôme semblaient l'image vivante d'un non-lieu qui pouvait uniquement exister sous la forme de l'ataraxie et du vide, dans le cadre d'une ville congelée dans le temps, fixée à travers ses monuments : une ville inorganique, une ville qui s'opposait à la vie. Depuis cette perspective, et en accord avec le projet de construction, Gibellina Nuova pouvait être vue comme une utopie. Mais, il y a une différence entre cette conclusion et le projet de conception de la ville, entre la planification de l'utopie que je crois voir représentée à Gibellina et l'idée d'utopie qui se trouve implicitement dans le projet théorique des architectes et des artistes qui ont conçu la ville. Il faut se rappeler que l'utopie est une architectonique absolue de l'espace finalement impropre à l'exercice des pratiques quotidiennes, qui sont par définition éminemment mobiles, diverses et très souvent conflictuelles. L'utopie est une réalité complètement régie par des principes d'ordre et de prévisibilité, sans hasard, sans déviations ni

désobéissances, ce qui peut uniquement être obtenu si l'espace reste vide, si il devient un simple récipient d'objets, sans pratiquants ni habitants. Espace de scénographies monumentales jamais parcourues, Gibellina Nuova devient un zone finalement incertaine parce qu'elle participe de plusieurs genres de formes spatiales (forme de ville, forme de musée, forme de village) sans en réaliser aucune en particulier.

À ce moment, j'avait écrit un article intitulé « Ethnographie en Utopie : déambulations par le non-lieu » que je devais présenter au Ier Symposium d'Anthropologie des rues de Barcelone et où j'exposait ces perceptions du vide comme élément caractéristique de ce qui semble-t-il devrait constituer une utopie urbaine. Mais, avec le temps et après de nouveaux séjours dans la ville sicilienne, cette idée a perdu petit à petit de sa force. En effet, j'ai commencé à identifier toute une série d'activités que dans un premier moment je n'avais pas eu la capacité de percevoir. C'est à ce moment là que j'ai commencé à voir Gibellina comme ce qu'elle n'avait jamais cessé d'être : un exemple, parmi d'autres, de village méditerranéen. Gibellina était vivante et même si la plupart du temps cette vie se manifestait à travers la négation ou l'indifférence envers les espaces qui m'intéressaient, de fait, les relations, les liens et les interactions n'avaient jamais disparu. Les habitants de la ville continuaient à vivre comme toujours, étrangers à l'architecture postmoderne qui envahissaient maintenant les immenses rues de leur resplendissante ville nouvelle. La vie se passait ailleurs : dans les maisons, dans les *circolos*, les bars. Le quotidien des habitants n'avait rien à voir avec les idées abstraites de ville-musée qui configuraient son image représentative. Les deux réalités semblaient avoir des existences parallèles, qui se rejoignaient seulement dans certains aspects, dans des moments ponctuels et de façon beaucoup moins habituelle de ce que les concepteurs imaginaient. Le jour de l'anniversaire du tremblement de terre ne constituait même pas une occasion de manifester les valeurs et les symboles de la nouvelle identité et de la récupération de la mémoire.

L'utopie racontée dans les livres cédait ainsi la place à une quotidienneté éloignée de ces images idylliques de paysages intensément esthétiques. Le « tutto cambia perchè nulla cambia » du *Guépard* prenait tout son sens. Le prince avait raison : « La Sicile ne veut pas changer ». Beaucoup me répétaient qu'ils aimaient la ville et les changements, mais, par contre leurs pratiques quotidiennes avaient l'air de nier cette affirmation. Finalement je me suis rendue compte qu'il ne s'agissait pas d'une décision dichotomique « elle me plaît »/« elle ne me plaît pas », mais d'une capacité à voir le déploiement de toute une série de conduites, beaucoup d'entre elles minimales, à travers lesquelles ses habitants s'appropriaient la propre ville : à leur façon, et pas comme il était prévu, sans s'attacher aux questions esthétiques et théoriques dont parlaient Consagra et les autres artistes. Les gibellinois restaient étrangers à beaucoup des espaces les plus importants pour le projet urbanistique, architectonique et artistique, car ils comprenaient que tout cela n'était pas là pour eux, mais pour attirer le tourisme. Ces espaces étaient adressés à des individus comme moi, les visiteurs, les touristes, les experts, les spécialistes, intéressés par la collection du « musée d'art contemporain en plein air le plus grand de Méditerranée ».

En fait, au fur et mesure que j'avancais dans la rédaction de l'ethnographie, je me rendais compte du court chemin qu'il peut y avoir entre un projet intensément ornemental et sa rapide évolution vers les ruines. Très vite j'ai vérifié que les débats théoriques qui m'avaient amenée à la ville sicilienne (les liens entre l'art, l'utopie et l'espace urbain) prenaient corps en pratique en tant que relations entre le vide et la quotidienneté, les terrains vagues et la monumentalisation, l'ornement et la ruine archéologique prématurée. Les réflexions sur l'esthétique de la conception se volatilisaient entre les décombres. Car la ville musée du Belice marquait une ligne bien visible, un chemin qui allait du rêve au désenchantement, dans un présent fait de paysages grandiloquents en semi-désintégration, déjà

désolés, qui non seulement n'étaient jamais devenus des endroits appréciables mais n'avaient même jamais été pris en compte par les habitants. Un chemin qui conduisait de l'optimisme du Projet Moderne à la tristesse de la critique postmoderne, de la conception hallucinée d'une ville à sa réalité imparfaite et bien loin du merveilleux. Il n'y a pas de métaphore plus mélancolique et puissante que ces grands terrains découverts de Gibellina Nuova, parsemés de solennités artistiques sans utilité, pour relater en une seule image le désenchantement de l'époque de la fragmentation et la perte de foi dans le futur.

Gibellina Nuova était pourtant née d'un rêve qui espérait être fécond. Elle devait situer la Vallée du Belice dans la carte touristique de l'île et le tourisme devait réactiver l'économie de la région. Comme toute utopie, la conception de Gibellina appartient à la Modernité optimiste et transparente. En revanche, les objets esthétiques qui configuraient ce rêve participaient d'idées qui, comme l'on a signalé au premier chapitre, sont liées à un moment de l'Histoire où les notions de futur, progrès et perfectibilité provoquent le soupçon. L'architecture postmoderne part d'une fissure symbolique, de la rupture de l'harmonie du récit de la Modernité. Elle construit des fenêtres et des façades dépourvues d'édifice, comme un jeu de déconstruction : derrière il n'y a rien parce que l'on ne cherche rien.

Gibellina Nuova est un bon exemple pour ceux qui veulent comprendre quelques uns des sens de l'architecture postmoderne et de l'art urbain des dernières décennies du XXème siècle. Mais c'est aussi un bon endroit pour observer le passage de la fenêtre comme fissure d'un rêve à la fenêtre comme simple trou à travers lequel visualiser un fragment esthétique de la ville. Pour les artistes, architectes et concepteurs impliqués, les décors qui pourraient être devenus réflexions sur le doute et la méfiance, prennent ici la forme la plus facile et affable de la postmodernité : celle qui défend l'ornement pour l'ornement, celle où l'intense mise en architecture de l'espace cache les

véritables problèmes de la ville et de la région, mais aussi, à un niveau plus général, certaines problématiques de l'architecture elle-même et de la conception.

Gibellina Nuova constitue un exemple paradigmatique du pont auquel peut parvenir la distanciation entre la conception d'un espace et la vie qui se déroule en son sein : l'éloignement entre ce que Lefebvre distinguait comme représentation de l'espace et l'espace des représentations et des pratiques. Dans le cas de Gibellina, cette distance s'opère à travers l'art et l'architecture et sa conclusion prend la forme de ruines. L'éloignement de la vie quotidienne a transformé les espaces monumentaux vides et sans utilisation en ce *paysage entropique* dont parlait Smithson¹.

Pour le fonctionnement approprié d'un dispositif ornemental postmoderne –disait Esteban²– il faut que quatre fonctions de base soient correctement remplies: la fonction urbanistique, la politique, l'économique et la fonction des relations en espace public. Il est possible que le procès d'entropisation du paysage de Gibellina Nuova soit lié à l'inaccomplissement de ce protocole. Le rêve de situer Gibellina Nuova dans la carte des nouveaux itinéraires touristiques a échoué ou, du moins, est encore en suspens. Les œuvres d'art exposées ne produisent pas les bénéfices économiques que les responsables du projet avaient un jour imaginé. A nouveau, l'ornement est ici non fonctionnel. Si Loos se promenait dans ses rues, il serait très certainement conforté dans sa définition de l'ornement comme crime moral. À Gibellina, l'ornement n'engendre pas de richesse, du moins pas au niveau où Esteban en décrivait la capacité.

Le manifeste de Friedrich Hundertwasser que j'ai reproduit au début du chapitre sous forme de citation est apparu comme critique de l'architecture fonctionnelle et aseptique que le Mouvement Moderne

¹ SMITHSON, Robert: *Paisaje entrópico: Una retrospectiva, 1960-1973*, Valencia: IVAM, 1993

² ESTEBAN, Iñaki: *El efecto Guggenheim, del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007

réclamait ; un courant architectural (à partir précisément de la critique de Loos) dans lequel trouvent leur origine les premières opérations d'aménagement des espaces urbains de la ville pensés comme tels. A Gibellina, il n'y a pas des exemples d'architecture fonctionnaliste mais l'image qu'elle nous offre est très proche de celle du texte. Dans ce cas, la stratégie d'aménagement a été à l'opposé, mais le résultat finit par être similaire : la négation de l'espace urbain. Ici, la mousse et les moisissures qui s'installent sur les murs des grands bâtiments monumentaux peuvent être vus comme un nouvel acte créateur, ou du moins critique. En plus de nous signaler l'abandon des lieux comme pratique journalière, la rouille créatrice, grâce à une architecture que les Stalker nommeraient inorganique³ (celle qui est constituée par la nature et par les formes transitoires de l'habitat) ouvre de façon catégorique les failles et les défauts d'une architecture et d'un urbanisme qui en édifiant croit tout comprendre et tout dominer.

La mousse montre l'inconsistance de ces prémisses et colonise les espaces que les usagers ont niés par leur absence. Elle constitue un exemple de ce micromonde dont les concepteurs n'ont pas tenu compte et qui, proliférant, ébranle les images parfaites élaborées de la *ville d'art*, *ville laboratoire*, *l'utopie concrète* et du triomphe de l'urbanisme moderne.

Les moisissures rouvrent les blessures que le projet avait imaginé effacer sous une épaisse couche d'œuvres d'art. Surgissent ainsi et de nouveau la désertification, les problèmes économiques d'une région qui a besoin de bien plus que d'art pour transformer son passé et son présent d'émigration constante, car son économie n'a pas la capacité de supporter tout le poids de la population. La dégradation active montre que les espaces urbains, au delà de la constitution de simples zones de transit ou d'exposition où l'artiste-démiurge place son œuvre

³ CARERI, Francesco: "Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville." *Techniques et architecture*, n° 427, août-septembre 1996. *Lieux périurbains*

pour être contemplée à une certaine distance, sont des espaces d'interactions et de sociabilités multiples, complexes et changeantes, impossibles à organiser et à prévenir dans leur totalité.

De la prétendue *tabula rasa* au rêve urbanistique et de celui-ci aux décombres se dessine un chemin circulaire qui rapproche la jeune ville-musée de son point de départ. Car il ne faut pas oublier que ce que les planificateurs ont imaginé comme point zéro n'était plus qu'une réalité faite des restes de la dévastation d'un séisme. On va ainsi des dégâts tragiques produits par la destruction naturelle, aux décombres désolants, fruit d'une architecture et d'un art qui n'ont pas su regarder au ras du sol ni partager leurs intérêts avec le public à qui était adressé leur travail.

Plutôt que proposer des solutions donc, mon ethnographie souhaitait seulement rendre manifeste une réalité à partir de ses expressions les plus prosaïques. Les pratiques et les discours ordinaires qu'elle met en ordre transmettent une distance et une critique ethnographique d'une certaine façon de concevoir et de construire. Les habitants de Gibellina finiront par s'approprier les espaces urbains de la ville ; en réalité ils l'ont déjà fait. L'espèce humaine a été et est capable de faire siens des espaces bien plus terrifiants. Mais la question se trouve dans le fait qu'une architecture critique et véritablement inquiète des formes d'habiter et des personnes qui l'habitent (comme le prétendait le projet de Gibellina) passe nécessairement par une position plus proche de la vie réelle des êtres humains qui devront en profiter ou en souffrir ; une proposition qui exclut la prétention de l'architecte à être un genre de démiurge tout puissant et omniscient : celui-ci doit faire preuve de suffisamment d'humilité et de courage pour se laisser influencer par les espaces sur lesquels il intervient.

Bibliographie

- ABÉLÈS, Marc : « Le terrain et le sous-terrain » in *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouveaux enjeux*, Paris : Armand Coli Éditeur, 1998, pp., 35-43
- ARGAN, Giulio Carlo: *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona : Laia, 1984
- AMPHOUX, Pascal et alii : *Ambiances en débats*, Grenoble : A la croisée, 2004
- ATKINSON, Paul: *Etnografia: métodos de investigación*, Barcelona: Paidós, 1994
- AUGOYARD, Jean-François: *Pas à pas, essai sur le cheminement quotidienne en milieu urbain*, Paris : Éditions du Seuil, 1979
- AUGOYARD, Jean-François. *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* Le Débat, mai-août 1991, n°65, p. 51-59
- AUGOYARD, Jean-François et alii : *La qualité sonore des espaces habités = Sonic quality in the living environment : colloque international*, Grenoble, France, 20-22 Mars, 1991. Grenoble : Cresson. 1992
- AUGOYARD, Jean-François; TORGUE, Henry: *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille : Parenthèse, 1995.
- AUGOYARD, Jean-François: « l'action artistique dans l'espace urbain » in MÉTRAL, J. : *Cultures en villes ou de l'art du citoyen*, Paris : éditions de l'aube, 2000, pp. 17-31.
- AUGOYARD, Jean-François : *La mémoire à l'œuvre dans les ambiances urbaines*, Actes du colloque sur Mémoires urbaines et présent des villes, Université Lumière-Lyon 2, décembre 2003.
- BAIAMONTE, Rosaria; BAIAMONTE, Francesco: "Gibellina, l'arte del terremoto" en *The Globe, uomo e natura*, numero uno, janvier 2006, pp. 36-49
- BANDEIRA, Lourdes; BRASILMAR, Nunes: "Brasilia: l'urbanité dans une ville nouvelle" . *Espaces et sociétés*, n° 119, 1978, *Les villes nouvelles, 30 ans après*.
- BARLEY, Nigel : *El antropólogo inocente*, Anagrama: Barcelona, 1989
- BARLEY, Nigel: *L'anthropologie n'est pas un sport dangereux*, Paris: Payot, 2001
- BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*, Madrid: Cátedra, 1994
- BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco*, Madrid: Taurus, 1990.
- BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones II: poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus, 2001
- BERGSON, Henri: *Assaig sobre les dades immediates de la consciència ; La intuïció filosòfica*, Barcelona : Edicions 62, 1991

- BESTARD, Joan: *Después de Malinowski*, Tenerife: Asociación Canaria de Antropología, 1993
- BLUMER, Herbert: *El interaccionismo simbólico, perspectiva y método*, Barcelona: Hora DL, 1981
- BONIFACIO, Tanino : *Gibellina dalla A alla Z*, Gibellina: MACG, 2003.
- BRECHT, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona: Península, 1984
- BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublim*, Madrid: Alianza Editorial, 2005
- BURTON, Richard F.: *Vagabundeos por el oeste de África*, Barcelona: Laertes, 2000
- CAGNARDI, Augusto: "Belice 1980, luoghi, problemi, progetti, dodici anni dopo il terremoto", *Cuaderni di architettura e urbanistica*, nº 25, décembre 1981, pp. 23-48
- CALVINO, Italo: *Palomar*, Madrid: Siruela, 1994
- CARERI, Francesco: "Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville." *Techniques et architecture*, nº 427, août-septembre 1996. *Lieux periurbains*
- CARERI, Francesco: "New babilón. Le nomadisme et le dépassement de l'architecture", *Constant. Une rétrospective*, Antibes : Musée Picasso, 2001
- CARERI, Francesco: *El andar como práctica estética*, Barcelona: gustavo Gili, 2007
- CARLO MARINO, Giuseppe: *La historia de la mafia, un poder en las sombras*, Barcelona: Javier Bergara editor, 2002
- CASTANET, Hervé: « Micro-sociologie de la quotidienneté dans un projet de ville utopique contemporaine: l'exemple de la New Babilón de Constant », *Espaces et sociétés*, nº 28-29, mars-juin 1979. *Contradictions de l'espace urbain*
- CASTANET, HERVÉ : « Figures imaginaires de l'u-topos urbain » *Espaces et sociétés*, nº 32-33, janvier-juin 1980, *Urbanisme et utopie*, pp. 65-76, pp. 149-162
- CAUQUELIN, Anne : « L'utopie ou le passage des eaux » *Espace et sociétés*, nº32-33, janvier-juin 1980, *Urbanisme et utopie*, pp. 93-102
- CAUQUELIN, Anne: *L'invention du paysage*, Paris: PUF, 1989
- CEDEÑO, Martha Cecilia: *Relaciones sociales y prácticas de apropiación espacial en los parques públicos urbanos (el caso del parc de les Planes de l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona)*, Thèse non publiée, soutenue au département d'Anthropologie Sociale et culturelle de l'Université de Barcelona, année 2006.
- CERVERA VERA, Luis, *Las ciudades teóricas de Hipódamo de Mileto*, RABA de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1987
- CLIFFORD, James: *Itinerarios transculturales*, Barcelona: Gedisa, 1999
- CLIFFORD, James: *Dilemas de la cultura*, Barcelona: Gedisa, 2001

- CONDE DE VOLNEY: *Las ruinas de Palmira, meditaci3n acerca de las revoluciones de los imperios*, Barcelona: Ram3n Sopena Editor, 1937
- CONDOMINAS, George: *Lo ex3tico es cotidiano*, Barcelona: J3car Universidad, 1991
- CONSTANT : *Nueva Babilonia*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009
- CORBOZ, Andr3: *Le territoire comme palimpsest et autres essais*, Paris: Les 3ditions de l'imprimeur, 2001
- COULON, Alain: *La etnometodolog3a*, C3tedra: Madrid, 1998
- CRISTALLINI, Elisabetta et alii : *Gibellina, nata dall'arte. Una citt3 per una societ3 estetica*, Roma: Gangemi Editore, 2002
- CUSUMANO, Antonino: *La strada maestra, memoria di Gibellina*, Gibellina: MACG, 2003
- CHARRE, Alain : *Art et urbanisme*, Paris: PUF, 1983
- CHAUBIN, Fr3d3ric: "Quimera cumplida" *Citizen K Espagne*, n312 hiver 2007-2008, pp. 110-117.
- CHION, Michel : *La toile trou3e*, Paris : Cahiers du cin3ma/ Editions de l'3toile, 1996
- CHOAY, Fran3oise : *Utopies et r3alit3s*, Paris : Seuil, 1965
- CHOAY, Fran3oise : *La r3gle et le mod3le, sur la th3orie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Seuil, 1996
- CHOAY, Fran3oise : *L'all3gorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1999
- DAVILA, Thierry: *Marcher, cr3er. D3placements, fl3neries, d3rives dans l'art du XX si3cle*, Paris: Regard, 1998
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espect3culo*, Valencia: Pre-textos, 2005
- D3BRAY, R3gis.: "le monumental ou la transmission comme trag3die" in Debray, R3gis.: *L'abus du monumental ?* Paris : Fayard, 1998
- DE CERTEAU, Michel: *L'invention du quotidien, arts de faire*, Paris : Seuil, 1990
- DE DIEGO, Estrella: *Contra el mapa*, Madrid: Siruela, 2008
- DELGADO, Manuel: "Un lloc enlloc. La utopia com a somni d'espai controlat". *Transversal*, n3 4, 1997.
- DELGADO, Manuel: *Memoria y lugar, el espacio p3blico como crisis del significado*, Valencia: Ediciones generales de la construcci3n, 2001.
- DELGADO, Manuel: "Restos y rastros", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Barcelona, n3m. 240, p. 171, 2004
- DELGADO, Manuel: "Public Art and Urban Desolation", dans *II Conference on Art Public*, Vitoria-Gasteizko Udala, Vitoria, 2005, pp. 225-234.
- DELGADO, Manuel.: *L'elogi del vianant, del « model Barcelona » a la Barcelona real*, Barcelona: Edicions de 1984, 2005
- DELGADO, Manuel: *Sociedades movedizas, pasos hacia una antropolog3a de las calles*, Barcelona: Anagrama, 2007

- DEL VALLE, Teresa: *Andamios para una nueva ciudad, lecturas desde la antropología*, Madrid: Cátedra, 1997
- DESHOULIÈRES, Valérie-Angélique ; VACHER, Pascal: *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000
- DE SIMONE, Gioacchino et alii: *Alberto Burri nel panorama della land art internazionale*, Gibellina: MACG, 2004
- DÍAZ DE RADA, Ángel: *La lógica de la investigación etnográfica: un modelo de trabajo por etnógrafos en la escuela*, Valladolid: Trotta, 1997
- DÍAZ, Cristina; GARCÍA, Efrén: "Alberto Burri: el cretto de Gibellina (lava blanca)", *Hipercroquis*, [En línea], URL: www.hipercroquis.net/2006/10/17/alberto-burri-el-cretto. Consulté le 17 juillet 2009
- DREYFUS, Jacques: *La ville disciplinaire*, Paris : Galilée, 1976
- DURÁN, María Ángeles: *De puertas adentro*, Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, 1988
- DURKHEIM, Émile: *Les formes elementales de la vida religiosa*, Barcelona: Edicions 62, 1988
- DUQUE, Félix: *Ruinas postmodernas*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 1999
- DUQUE, Felix: *Arte público y espacio político*, Madrid: Akal, 2001
- EATON, Ruth: *Cités idéales, l'utopisme et l'environnement (non) bâti*, Paris : Fonds Mercator, 2001
- ESTEBAN, Iñaki: *El efecto Guggenheim, del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007
- FEIXA, Carles: «*Fer la nòria*. Una història oral del Carrer Major a la Lleida de postguerra», *Llerda*, n° XLIX 1991, pp. 169-178.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco: *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona: El viejo topo, 2007
- FOSTER, Hall: *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985
- FOUCAULT, Michel: "Des espaces autres, hétérotopies" *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.
- FOUCAULT, Michel : *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*, Barcelona : Anagrama, 1999
- FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998
- FRANCASTEL, Pierre : *Études de sociologie de l'art*, Paris : Denoël, 1970
- FRANCASTEL, Pierre y otros: *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid: Akal, 1987
- FRAZZETTO, Giuseppe: *Gibellina. La mano e la stella*. Gibellina: Fondazione Orestiade, 2007

- GEERTZ, Clifford : *Tras los hechos. Dos países, cuatro décadas y un antropólogo*, Barcelona: Paidós, 1996
- GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- GOFFMAN, E.: *Relaciones en público, microestudios del orden público*, Madrid: Alianza, 1979
- GOFFMAN, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrurtu, 1987
- GOFFMAN, Erving: *Internados, ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires: Amorrurtu, 1992
- GRIAULE, Marcel: *Méthode de l'ethnographie*, Paris: PUF, 1957.
- GROSSEAN, Michèle ; THIBAUD, Jean-Paul: *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèse, Marseille, 2001
- HALBWACHS, Maurice: *La mémoire collective*, Paris: Albin Michel, 1997
- HALBWACHS, Maurice: *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona : Anthropos, 2006
- HALL, Edward T.: *Mas allá de la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- HALL, Edward, T.: *La dimensión oculta*, México: SXXI, 1981
- HALL, Peter : *Ciudades del mañana, historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona: Ediciones de Serbal, 1996
- HAYLES, K.: *La evolución del caos, el orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Gedisa, Barcelona, 1998
- HOWARD, Ebenezer : *Les cités-jardins de demain*, Paris : Dunod, 1969
- JACOBS, Jane: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Barcelona: Ediciones Península, 1973
- JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Libros Tauro: www.LibrosTauro.com.ar
- Revoir la ref
- JENCKS, Charles : *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984
- JEUDY, Henri-Pierre: *Critique de l'esthétique urbaine*, Paris: sens et tonka, 2003
- JOSEPH, Isaac: *L'École de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, Paris: Aubier, 1979
- JOSEPH, Isaac: "L'analyse de situation dans le courant interactionniste" à *Ethnologie française*, XII, 1982, 2, pp. 229- 233
- JOSEPH, Isaac: "Confort acoustique et culture sonore, comment décrire une culture sonore ? » a VV.AA. : *La qualité sonore des espaces habités*, CRESSON : Grenoble, mars 1991, pp. 361-365
- JOSEPH, Isaac: *Retomar la ciudad, el espacio público como lugar de acción*, Medellín: Universidad Nacional de Medellín, 1999

- JUAN, Anna: Del trànsit a l'espera, una etnografia de l'estació de Castelló, Castelló: Diputació de Castelló, 2006
- KOOLHAS, Rem: *La ciudad genérica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- KOOLHAS, Rem: *El espacio basura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- LA MONICA, Giuseppe et alii: *Gibellina, ideologia e utopia*, Gibellina: MAG, 1985
- LAPLANTINE, François: *Les trois voix de l'imaginaire*, Paris : Éditions Universitaires, 1974
- LAPLANTINE, François: *La description ethnographique*, Paris : Nathan, 1996
- LAPLANTINE, François: « L'anthropologie, genre métis » in *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouveaux enjeux*, Paris : Armand Coli Éditeur, 1998, pp. 143-152
- LAPOUGE, Gilles: *Utopies et civilisations*, Champs Flammarion, 1978
- LARROSA y SKILIAR: *Habitantes de Babel. Política y poéticas de la diferencia*, Barcelona: Laertes, 2000
- LEE, John R.E. ; WATSON, Rodney : « Regards et habitudes des passants » en *Les annales de la recherche urbaine*, nº : 57-58 Décembre 1992-mars 1993, pp. 100-102.
- LEIRIS, Michel: *El África fantasmal*, Valencia: Pre-textos, 2007
- LEFEBVRE, Henri: *Critique de la vie quotidienne*, tome II, Paris : L'Arche éditeur, 1961
- LEFEBVRE, H.: « *Le droit à la ville I* », Paris : Éditions Anthropos, 1968
- LEFEBVRE, H. : *Espace et politique, le droit à la ville II*, Paris : Éditions Anthropos, 1972
- LEFEBVRE, Henri : *La production de l'espace*, Paris : Éditions Anthropos, 1974
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristos tròpics*, Barcelona : Anagrama, 1992
- LOFLAND, Lyn H.: *A world of strangers, order and action in urban public space*, California: Prospect Heights, 1985.
- LOFFLAND, Lyn H.: *The Public Realm. Exploring the City's Quintessential Social Territory*. Nueva York: Aldine de Gruyter, 1998
- LOYER, François.: "Les échelles de la monumentalisation » in Debray, Régis. : *L'abus monumental?* Paris : Fayard, 1998, pp. 181-189
- MADERUELO, Javier: *El espacio raptado, interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori, 1990
- MALINOWSKI, Bronislaw: *Los argonautas del Pacífico Occidental*, Barcelona: Península, 2000
- MALLART, Lluís: *Sóc fill dels Evuzok. La vida d'un antropòleg al Camerun*, Barcelona: Edicions la Campana, 2004
- MARRERO, Isaac: *La fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricard*, Barcelona, Thèse non Publiée, soutenue au novembre 2008 à l'Université de Barcelone.

- MERLEAU-PONTY, Maurice : *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 2000
- MÉTRAL, Jean : *Cultures en villes ou de l'art du citoyen*, Paris : éditions de l'aube, 2000.
- MARIN, Louis : *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris : Les Éditions du Minuit, 1973.
- MONTOYA, Jairo: "Arte urbano, espacios terroríficos". *Sileno, Variaciones sobre arte y pensamiento*, nº 13, 2001
- MORE, Thomas : *Utopia*, Barcelona : Planeta, 1984.
- MUSIL, Robert : *El hombre sin atributos*, Barcelona: Seix Barral, 2004
- NICOLIN, Pierluigi: "Dopo il terremoto", *Quaderni di lotus*, Milan: Electa, 1983
- ODDO, Maurizio: *Gibellina la nuova, attraverso la città di transizione*, Torino: Testo e immagine, 2003
- OSTROWETSKY, Sylvia (ED.): *Sociologues en ville*, Paris: L'Harmattan, 1996
- PANOFSKY, Erwin : *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999
- PETONNET, Colette: "L'observation flottante l'exemple d'un cimetière parisien", *L'Homme*, oct-dec, 1982, XXII, pp. 37-47.
- PERAN, Martí (ed.): *Noucentisme i ciutat*, Barcelona: Electa (CCCB), 1994
- PEREC, George: *Especies de espacios*, Madrid: Montesinos, 2003
- PEREC, Georges : *Lo infraordinario*, Madrid : Impedimenta, 2008
- PIETTE, A.: *Ethnographie de l'action, l'observation des details*, Métailié, Paris, 1996
- PRIGROGINE, Ilyas: *¿Tan sólo una ilusión? Una explicación del caos al orden*, Metatemas, Barcelona, 1997
- QUÉRÉ, Louis ; BREZGER, Dietrich : « L'étrangement mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain » en *Les annales de la recherche urbaine*, num : 57-58, Décembre 1992-mars 1993, pp. 88-99.
- RABINOW, Paul: *Reflexiones de un trabajo de campo en Marruecos*, Barcelona, Júcar universidad, 1992
- RACINE, Jean-Bernard : *La ville, entre Dieu et les hommes*, Genève : PBU Anthropos, 1993
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Construcciones ilusorias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Forma, 1988
- RAUTEMBERG, Michel: *La rupture patrimoniale*, Grenoble: À la croisée, 2003
- RÉMY, Jean: *Ville ordre et violence*, Paris : PUF, 1981
- RÉMY, Jean: "Urbanismo et utopie", *RS*, vol XXI, nº 1, 1990
- RÉMY, Jean : *La ville : vers une nouvelle définition?* Paris : L'Harmattan, 1992

- RENNA, Agostino; De BONIS, Antonio; GANGEMI, Giuseppe; *Costruzione e progetto. La valle del Belice*. CLUP, Milano, 1979
- RIVADULLA, A.: *Las revoluciones en física*, Valladolid: Trotta, 2003
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris: Minuit, 1994
- ROSSI, Aldo: *L'architettura della città*, Milano: Ristampa, 2007
- ROWE, Colin : *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- ROWE, Colin; KOETTER Fred: *Ciudad Collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981
- SANSOT, Pierre : *La poétique de la ville*, Paris: éditions Klincksieck, 1973
- SANTAMARÍA, Enrique: *La incógnita del extraño*, una aproximación a la sociológica de la inmigración no comunitaria, Barcelona: Anthropos, 2002
- SCHNEIDER, Wolf: *De Babilonia a Brasilia, las ciudades y sus hombres*, Barcelona: Noguer, 1961
- SERVIER, Jean : *Histoire de l'utopie*, Paris : Gallimard, 1991
- SIMMEL, Georg: "El problema del tiempo histórico". *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península, 2001, pp. 121-144
- SIMMEL, Georg: *El individuo y la libertad, ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 2001
- SIMMEL, Georg: "Disgressió sobre el foraster". *Sociologia II*, Barcelona: Edicions 62, 1988, pp. 318-339
- SITTE, Camilo: *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1977
- SMITHSON, Robert: *Paisaje entrópico: Una retrospectiva, 1960-1973*, Valencia: IVAM, 1993
- SMITHSON, Robert: *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- SOLINÍS, Germán: "Utopia, the Origins and Invention of Western Urban Design" en *Diogenes* 2006, <http://www.sagepublications.com>
- SPEER, Albert: *Memorias. Recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler, una crónica fascinante del Tercer Reich*, Barcelona, Acantilado, 2001
- STALKER : *Transurbanza*, www.stalkerlab.it
- STERNE, Laurence: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid: Cátedra, 1985
- STRUGATSKI, Arkadi; STRUGATSKI, Boris : *Picnic al borde del camino*, Barcelona : Ediciones B, 2001
- TARDE, Gabriel: *Monadologie et sociologie*, Paris: Institut Synthélabo, 1999
- TAUSSIC, Michael: *Un gigante en colusiones*, Barcelona : Gedisa, 1995
- TERRADES, Ignasi: "Realismo etnográfico. Una reconsideración del programa de Bronislaw K. Malinowski" In. BESTARD, Joan: *Después de Malinowski*, Tenerife, Asociación Canaria de Antropología, 1993, pp. 117-145

- THIBAUD, Jean-Paul; TIXIER, Nicolas: "L'ordinaire du regard" en *Le Cabinet d'amateur, revue d'études perequiens*, num. 7-8, Toulouse: PUM, Décembre 1998, pp. 51-67
- TODOROV, Tzvetan *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid: Júcar Universidad, 1988
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe: *El Gatopardo*, Madrid: Cátedra, 1997
- THRASHER, Frederic M.: *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Chicago: University of Chicago Press, 1927
- TURNER, V.: *El proceso ritual*, Alianza, Madrid, 1976
- VASQUES, Adolfo: *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista; los documentales de Kassel* en revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias, octubre 2007, <http://revista.escaner.cl/node/473>.
- VATTIMO et alii: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 1990
- VATTIMO, Giani: *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona: Península, 1990
- VELASCO, Honorio (Editeur): *Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas en España* Madrid: tres-catorce-diecisiete, 1982
- VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; SCOTT, Denise: *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998
- VERNANT, Jean-Pierre: *Les origines de la pensée grecque*; Barcelone: Paidós, 1992
- Internacional Situationiste*, Paris : Arthème Fayard, 1997
- WHITE, William H.: *The Social Life of Small Urban Spaces*, Reviews, 1980
- WINKIN, Yves: *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Paris : Seuil, 1995
- XIBILLÉ, Jaime: *la situación posmoderna del arte urbano. Arte, memoria y simbolismo: del ornamento al monumento*, Medellín: Universidad de Medellín, 1995

Films:

- HAMMER, Bent: *Kitchen Stories*, Suède et Norvège, 2003
- SVEZIA, Emanuele : *Earthquake '68, Gente di Gibellina*, Italia, 2006
- WANG, Wayne: *Smoke*, EE.UU, 1995
- WINTERBOTTOM, Michael: *Tristram Shandy: A Cock and bull story*, Angleterre, 2005

Table de photographies

- p. 10 : Zone d'origine du tremblement de terre in www.comunedigibellina.it
- p. 11 : Cimetière de Gibellina Vecchia en 2009
- p. 12 : Ruines après le tremblement de terre in www.comunedigibellina.it
- p. 12 : Ruines après le tremblement de terre in www.comunedigibellina.it
- p. 12 : Une baraque in www.comunedigibellina.it/
- p. 111 : Plan de Gibellina avec le grand vide central. César Llàcer Garcia. 2009
- p. 122 : Corrao avec quelques artistes in FRAZZETTO, Giuseppe: Gibellina. La mano e la stella. Gibellina: Fondazione Orestiade, 2007, p. 19
- p. 122 : Corrao avec Alberto Burri in FRAZZETTO, Giuseppe: Gibellina. La mano e la stella. Gibellina: Fondazione Orestiade, 2007, p. 19
- p. 125 : Spazio della parola
- p. 130 : Dépliant touristique de la région de Trapani : *Les Case Di Stefano*
- p. 140 : Sculpture sans références in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 142 : Collage Gibellina Vecchia in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 142 : Collage Gibellina Vecchia in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 143 : Oeuvre d'art encadrant la ville in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 145 : Joseph Beuys à Gibellina Vecchia in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 146 : Carte postale du *Cretto di Burri*
- p. 146 : Perspective du *Cretto di Burri* de Frédéric Chaubin in *Citizen K, inverno 2007-2008*, p. 111
- p. 147 : Perspective du *Cretto di Burri* de Francesco Baiamonte in *Globe*, n°: 1, janvier 2006, p. 37

- p. 147 : Perspective aérienne du *Cretto di Burri* in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 148 : *Stella* di Consagra in www.comunedigibellina.it
- p. 149 : *Chiesa Madre* et Cénotaphe à Newton de Boullé de Frédéric Chaubin in *Citizen K, invierno 2007-2008*, p. 115
- p. 149 : *Chiesa Madre* in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 149 : Fragment de la *Chiesa Madre* de Francesco Baiamonte in *Globe*, n°: 1, janvier 2006, p. 49
- p. 150 : Le *Meeting* et la *Chiesa Madre* de Francesco Baiamonte in *Globe*, n°: 1, janvier 2006, p. 47
- p. 151 : Cimintière de Gibellina Nuova in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 151 : Fragment du *Sisteme delle Piazze* in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 152 : Fragment du *Sisteme delle Piazze* in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 152 : Fragment du *Sisteme delle Piazze* in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 153 : Intérieur du *Palazzo di Lorenzo* in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 153 : *Giardino Secreto II* in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 154 : *Torre di Mendini* de Francesco Baiamonte in *Globe*, n°: 1, janvier 2006, p. 46
- p. 155 : *Città di Thebes* de Francesco Baiamonte in *Globe*, n°: 1, janvier 2006, p. 46
- p. 155 : Emilio Isgrò in FRAZZETTO, Giuseppe: *Gibellina. La mano e la stella*. Gibellina: Fondazione Orestide, 2007, p. 40
- p. 156 : Scénographie d'une représentation théâtrale à Gibellina Vecchia in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 158 : Le *Meeting* in GIACCHINO, Stefania et alii: *Gibellina: un luogo, una città, un museo*, Gibellina: Museo d'arte contemporanea, 2004
- p. 159 : Dépliant touristique de la Mairie de Gibellina
- p. 174 : Perspectives du *Cretto di Burri*. Anna Juan Cantavella (AJC) 2005

p. 174 : Perspectives du *Cretto di Burri*. AJC 2005

p. 179 : Environs de Gibellina. AJC. 2006

p. 179 : Environs de Gibellina. AJC. 2006

p. 182 : Carte général de Gibellina. César Llàcer Garcia. 2009

p. 184 : Schème des maisons. AJC. 2006

p. 184 : Une maison de Gibellina. AJC. 2006

p. 184 : Une rue piétonnière de Gibellina. AJC. 2007

p. 185 : Une rue de véhicules de Gibellina. AJC. 2006

p. 185 : Jardins privés de Gibellina. AJC. 2009

p. 185 : Plan d'un quartier de Gibellina Nuova. César Llàcer Garcia. 2009

p. 186 : Plan fonctionnel. César Llàcer Garcia. 2009

p. 187 : Carte de Gibellina Vecchia in CUSUMANO, Antonino: *La strada maestra, memoria di Gibellina*, Gibellina: MACG, 2003.

p. 188 : Une rue de Gibellina Vecchia in www.comunedigibellina.it

p. 188 : Une rue de Gibellina Vecchia in www.comunedigibellina.it

p. 190 : Plan monumental. César Llàcer Garcia. 2009

p. 195 : Espace vert de Gibellina. AJC. 2009

p. 195 : Espace vert de Gibellina. AJC. 2009

p. 196 : Une maison sans finir de construire à Gibellina. AJC. 2006

p. 196 : Une place de Gibellina. AJC. 2005

p. 196 : Une maison en construction. AJC. 2006

p. 196 : Une maison abandonnée. AJC. 2006

p. 196 : Une rue à véhicules de Gibellina. AJC. 2006

p. 196 : Une rue à véhicules de Gibellina. AJC. 2006

p. 200 : *Spazio Beuys* et le *Meeting*. AJC. 2006

p. 200 : *Contrapunto*. AJC. 2005

p. 200 : *La Città di Tebes* et la *Torre Civica*. AJC. 2007

p. 201 : *Sisteme delle Piazze*. AJC. 2009

p. 201 : *Palazzo di Lorenzo*. AJC. 2009

p. 202 : *Giardino Secreto II*. AJC. 2009

p. 202 : *Spazio Beuys*. AJC. 2009

p. 206 : *Elittica i meridiana*. AJC. 2005

p. 206 : *Grande area 85*. AJC. 2005

p. 206 : *L'infinito della memoria*. AJC. 2005

p. 229 : Peinture d'un *Cretto* d'Alberto Burri

p. 242 : Chiesa Madre de Quaroni. AJC. 2005

p. 242 : Chiesa Madre de Quaroni. AJC. 2005

p. 243 : Monument Smithsonian. AJC. 2009

p. 243 : Monument Smithsonian. AJC. 2009

p. 251 : Perspective du Théâtre inachevé de Consagra. AJC. 2009

p. 253 : Jardin du Palazzo di Lorenzo. AJC. 2005

p. 253 : Perspective du Palazzo di Lorenzo. AJC. 2009

p. 257 : Perspective des environs du lac en hiver. AJC. 2009

p. 257 : Perspective du lac. AJC. 2009

p. 259 : Panneau publicitaire au centre ville. AJC. 2009

p. 262 : Touristes au centre monumental. AJC. 2009

p. 267 : Perspective de la Piazza del 15 Gennaio. AJC. 2006

p. XX : Monuments de la Piazza del 15 Gennaio. AJC. 2006

p. XX : Le bâtiment de la Mairie. AJC. 2006

p. 269 : Piazza del 15 Gennaio. AJC. 2006

p. 269 : Porches de la Mairie. AJC. 2006

p. 270 : Porches de la Mairie. AJC. 2006

p. 270 : Des garçons en juant au football. AJC. 2009

p. 273 : Des hommes à la porte du Circolo de Cacciatore. AJC. 2006

p. 273 : Intérieur du Circolo d'Operai. AJC. 2009

p. 273 : Intérieur du Circolo d'Operai. AJC. 2009

p. 274 : Hommes dans la rue de l'Indipendenza Siciliana. AJC. 2006

p. 274 : Hommes dans la rue de l'Indipendenza Siciliana. AJC. 2006

p. 274 : Des hommes en babardant à côté du circolo d'Operai. AJC. 2009

p. 277 : Casa Pirrelo. AJC. 2005

p. 291 : Perspective de l'église de Saint Giuseppe. AJC. 2007

p. 300 : Intérieur Bosco Saccro di Beuys. AJC. 2007

p. 300 : Intérieur Bosco Saccro di Beuys. AJC. 2007

p. 311 : Systeme delle Piazze en été. AJC. 2007

p. 312 : Cinema *sotto le stelle*. AJC. 2007

p. 317 : Excursion au Cretto di Burri. AJC. 2007

p. 317 : Excursion au Cretto di Burri. AJC. 2007

p. 319 : Ruines de Poggioreale Vecchio. AJC. 2007

p. 320 : Ruines de Poggioreale Vecchio. AJC. 2007

p. 320 : Ruines de Poggioreale Vecchio. AJC. 2007

p. 334 : Carnaval dans les rues de Gibellina. AJC. 2009

- p. 334 : Carnaval dans les rues de Gibellina. AJC. 2009
- p. 336 : Camion de fruits. AJC. 2009
- p. 336 : Camion de légumes. AJC. 2009.
- p. 336 : Camion du poisson. AJC. 2009
- p. 343 : Haut-parleurs de l'église. AJC. 2009
- p. 343 : Haut-parleurs de l'église. AJC. 2009
- p. 373 : *La Notte di Gibellina* de Renato Guttuso. AJC. 2009