

Anna Juan Cantavella

« Images d'abandon et pratiques de l'indifférence : problèmes d'actualisation et de transmission d'un patrimoine artistique construit ex nihilo »

Résumé

La nuit du 15 janvier 1968, Gibellina est détruit presque dans sa totalité par un tremblement de terre. Sa reconstruction ferait du petit village oublié du Belice (Sicile) le musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée. Le processus de reconstruction, qui s'étend sur des décennies, et la réalité actuelle du village, révèlent certains problèmes liés à la mise en œuvre des politiques de patrimonialisation. Ces derniers se traduisent par des attitudes d'indifférence et d'abandon des habitants à l'égard de l'objet patrimonial. Dans cet article, nous nous proposons d'explorer les logiques mises en scène par le projet et de réfléchir aux risques d'une trop grande distanciation entre la conception d'un espace et la vie qui se déroule en son sein.

Abstract

Images of abandonment and practices of indifference : living with ex nihilo artistic heritage. On the night of January 15th, 1968, Gibellina was almost completely destroyed by an earthquake. Its reconstruction turned the forgotten village of Belice (Sicily) into the largest open-air museum of contemporary art in the Mediterranean region. The long process of reconstruction - that took several decades to be completed - and the current reality of the village reveal problems inherent in the implementation of heritage policies, such as disinterest and abandon of material heritage. On the one hand, this article aims at exploring the patrimonial logics that guided Gibellina's reconstruction project. On the other hand, it proposes a reflection about the risks related to a significant distance between the conception surrounding a given place and the actual life that unfolds within it.

ethnographiques.org est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

Il Grande Cretto di Alberto Burri : un monument commémoratif muet

Il *laberinto della memoria* ou il *Grande Cretto di Gibellina* (1984-1989) d'Alberto Burri, situé à l'intérieur de la région de Trapani, sur l'île de Sicile, est la plus grande œuvre de *land art* d'Europe et l'une des plus étendues au monde [1]. Formée par 122 blocs de ciment d'un mètre soixante de haut, et constituée de pièces de taille et de forme différentes (qui mesurent entre dix et vingt mètres de large), l'œuvre s'étend sur douze hectares, dans un quadrilatère de 300 mètres sur 400. Elle est placée sur un terrain escarpé et en pente. Conçu comme un suaire, comme un mémorial de la tragédie, le *Cretto di Burri* recouvre une partie des ruines de Gibellina Vecchia, un petit village de la vallée du Belice, détruit presque dans sa totalité par un puissant tremblement de terre la nuit du 15 janvier 1968. La force de la secousse sismique a fait 370 morts (dont 99 à Gibellina), plus de mille blessés et quelque 70.000 sans abris. Quatre des quatorze villages de la région ont été complètement détruits : Gibellina, Salaparuta, Poggioreale et Montevago. Ni la Sicile ni aucune autre région de l'Italie républicaine n'avaient vécu auparavant une tragédie naturelle avec de telles conséquences [2]. Le *Cretto di Alberto Burri* est considéré comme l'une des pièces clés, la plus monumentale, du projet de reconstruction de Gibellina. 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 ».



Vue panoramique du Grand Cretto d'Alberto Burri.
Juillet 2009.

Le paysage de la vallée du Belice se caractérise par une série de petites collines et de pentes où se cultivent la vigne, les oliviers et les céréales. Il s'agit d'une région agricole très peu industrialisée avec des conditions hydrogéologiques difficiles et des techniques agricoles traditionnelles. On arrive à Gibellina Vecchia – comme la plupart des Siciliens l'appellent – par une petite route sinueuse (le long de laquelle se trouvent de petites chapelles dédiées à la vierge ou à différents saints), parcourue de fissures et de trous qui ouvrent violemment l'asphalte, rappelant qu'il s'agit de terres où les séismes sont fréquents. Lorsqu'on arrive de Gibellina Nuova, la première image que l'on voit est celle de l'ancien cimetière, le seul endroit du village à être resté complètement intact après le tremblement de terre. Situé sur un versant de la montagne, il donne sur la vallée de façon échelonnée et l'estampe laisse apparaître beaucoup de petits mausolées de formes et de couleurs différentes, très près les uns des autres et qui renvoient rapidement le visiteur dans le passé.



Ancien cimetière, Gibellina Vecchia, janvier 2006

Là, au beau milieu de nulle part, éloigné des villages actuellement habités et à quelques kilomètres des décombres de Santa Ninfa et Salaparuta, et des ruines de Poggioreale Vecchio, s'étale l'énorme création de Burri, tel un puzzle à moitié fini. Entre les pièces, de grands socles de deux à trois mètres forment le labyrinthe auquel fait référence l'intitulé de l'œuvre. Les socles peuvent se parcourir à pied. Les textes de présentation de l'œuvre d'art affirment que les chemins qui s'ouvrent parmi les blocs de béton sillonnent une grande partie de l'ancien tissu urbain. Cet aspect a permis à Burri de relier ses expérimentations autour du concept de « cretto [3] » – que l'artiste développe dès le début des années 1970 jusqu'à sa mort – avec l'idée de concevoir une œuvre à la mémoire du tremblement de terre. Le grand *Cretto* de Gibellina constitue le dernier pas de la recherche qu'il avait déjà portée de la toile à la sculpture avec les deux *Crettos Noires* de Californie (1976) et de Naples (1978). Ici, il en fait une œuvre environnementale démesurée, perceptible dans le paysage de très loin. La « grande toile de ciment » semble être crevassée. Comme pour les autres *crettos*, Alberto Burri veut réfléchir « à la matière », aux terres vacantes craquelées par la sécheresse. Il s'agit d'une image forte de la nature dans un endroit détruit de façon violente par elle.

Le grand *Cretto* de Gibellina répond donc parfaitement au sens du terme monument, tel que le décrit Aloïs Riegl dans son célèbre livre *Le culte moderne des monuments* (1984 : 35) : « un monument désigne une œuvre érigée avec l'intention précise de maintenir à jamais présents dans la conscience des générations futures des événements ou des faits humains particuliers (ou un ensemble des uns et des autres) ». Des trois valeurs de mémoire dont parle Riegl, l'œuvre de Burri souligne la valeur de commémoration. Commémorer est une forme du souvenir (Boursier, 2001) qui naît d'un besoin de mémoire, apparu ici suite à l'action dévastatrice de la catastrophe naturelle. Dans ce sens, le *Cretto* est conçu comme un tribut à la mémoire des victimes du séisme, comme une expression de deuil : « l'œuvre de la mémoire (ou de sa perte ?), mémoire du désastre (...) de l'identité perdue (...) suaire sur la cité ensevelie, mémoire et résurrection » (Oddo, 2003 : 47). Il a – comme le rappelle Zangarelli (Giacchino, 2004 : 78) – une valeur de conservation,

de fixation, à travers l'art et la monumentalité, d'un événement, d'un moment de l'histoire qui va changer le destin de Gibellina. Ces éléments font par ailleurs écho à l'exemple du mémorial des vétérans du Vietnam que Jean-Louis Tornatore utilise dans son article *L'esprit du patrimoine* (2010 : 109) pour parler de la réussite d'un monument contemporain. Il condense – dit l'auteur – quatre expressions de la fonction monumentale (le deuil, la mémoire, l'art et l'histoire) « grâce à la relation qui se noue avec des acteurs, des spectateurs et des visiteurs du monument ». Mais l'efficacité patrimoniale dont parle Tornatore, fruit de l'actualité du monument et de son opérativité sociale, n'est pas éternelle et il se demande jusqu'à quand le monument vivant, lieu de pèlerinage, coexistera avec le monument historique. Cet aspect « vivant », qui rend possible l'efficacité du monument, ne paraît pas exister dans le cas du *Cretto* de Gibellina.



Fragment Cretto d'Alberto Burri.

Sa position, son gigantisme et le contraste du béton avec le vert des alentours, où les moutons de Pepe (un voisin de Gibellina) pâturent habituellement, frappe le visiteur. S'il n'a pas d'informations, il se sent complètement perdu, dans une perspective étrange et plutôt abstraite qui n'offre pas de références ni d'indices sur ce qu'elle représente. Seul un panneau sur la route indique « ruderi di Gibellina ». Rien de plus. Le grand monument d'Alberto Burri s'insère dans le paysage sans complément ni indication. Aucun dispositif pédagogique n'apporte de données pour situer l'œuvre dans la vaste carte des ruines et des vestiges antiques siciliens qui sont pourtant l'un des attraits touristiques les plus importants de l'île. Il semble que l'endroit n'ait pas été pensé pour la visite ni pour le tourisme. La mise en communication et la mise en exposition dont parle Davallon (2006 : 38) comme les niveaux élémentaires pour mettre en valeur le patrimoine, ne se donne pas à voir ici. Le *Cretto*, le monument destiné à parler de la tragédie du Belice, paraît plongé dans le silence qu'il veut représenter, comme un monument commémoratif muet. Rien dans ce paysage ne fait référence au tremblement de terre, aux victimes et aux

dégâts, à la vie dans des baraques pendant plus d'une décennie ou au long et difficile processus de reconstruction de la vallée. Le *Cretto* interpelle seulement le spectateur par sa sublime façade. Il propose une expérience esthétique, liée à sa forme, mais ne raconte rien sur le fond. La sensation du visiteur passe, en quelques minutes, de la fascination à la sensation d'étrangeté, puis de celle-ci à une impression d'abandon, comme si les événements récents que le *Cretto* essaie de narrer n'avaient pas encore trouvé de place dans le récit de la mémoire de l'île. Le monument paraît abandonné, et les petites fissures qui s'ouvrent sur la toile de béton semblent bien une ironie malicieuse du destin.

On peut faire l'hypothèse que le *Cretto* a été conçu comme un lieu de pèlerinage intime, pour les gens directement touchés par la tragédie et n'ayant pas besoin de ce genre d'indications. Or, quand on parle avec les habitants de Gibellina et lorsqu'on connaît un peu plus le projet de reconstruction, on se rend compte que ce n'est pas le cas. Les Gibellinois se rendent très rarement au *Cretto* et il n'existe, comme on le verra, aucun acte qui commémore la tragédie.

Le paradoxe que constitue l'existence d'un monument commémoratif muet, incapable de mener à bien un de ses objectifs principaux, celui de transmettre, est un des points que l'on va traiter dans cet article. Transmettre, nous dit Tornatore (2010 : 111), n'est pas toujours facile : « la communauté que crée la performance monumentale n'est pas durable. Elle est fragile et sujette à des recompositions ». Le cas du *Cretto* et des autres monuments de la reconstruction de Gibellina est peut-être un exemple extrême de cette fragilité et des difficultés de créer et de maintenir cette communauté autour du monument. Ces contradictions, liées à des oublis et à des contraintes diverses, ont configuré le nœud de ma recherche à Gibellina. Pour bien les comprendre, je vais brièvement exposer mon parcours dans la ville-musée sicilienne.

Gibellina Nuova, « l'utopie concrète », la ville catalogue

Je commence à m'intéresser à Gibellina en 2004, quand une exposition itinérante sur la reconstruction après la catastrophe débarque à Barcelone. *Gibellina, un luogo, una città, un museo, la ricostruzione*, voyage aussi à Porto et à Gemona, et est conçue comme la présentation, en Europe, de la reconstruction et de la nouvelle ville du rêve : la ville-musée ou le musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée. Avant celle-ci, trois livres : Cristallini Elisabetta (Ed.), *Gibellina, nata dall'arte. Una città per una società estetica* (2002), Bonifacio Tanino et Aurelio Pes (Ed.), *Gibellina dalla A alla Z* (2003) et Oddo Maurizio, *Gibellina la nuova, attraverso la città di transizione* (2003), ont déjà exposé les fondements théoriques du processus, décrit comme l'utopie concrète : la récupération de la mémoire et la création d'une nouvelle identité à travers l'art. L'exposition et son catalogue se configurent comme un « itinéraire historico-culturel qui, à travers une séquence articulée de fragments de témoignages, photos, articles et entretiens » (Giacchino, 2004 : 6) , parcourt les moments les plus importants de la reconstruction depuis le tremblement de terre. La narration de l'arrivée d'artistes comme Joseph Beuys, Alberto Burri ou Pietro Consagra à Gibellina, partage l'espace de l'exposition avec des photos et des descriptions des grandes œuvres d'art réparties dans le tissu de la nouvelle ville et avec l'analyse des architectures les plus monumentales. Son but est de montrer les épisodes les plus importants qui ont fait de la reconstruction « une recreation de l'identité culturelle perdue lors de la catastrophe » (Giacchino, 2004 : 7).

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 en fait de même avec la ville nouvelle. Les six fragments verticaux font défiler, par le biais d'instantanés courts, comme s'il s'agissait de vignettes de mouvement tirées d'une bande dessinée, une succession rapide des faits qui vont d'un avant à un après le tremblement de terre. Collage fragmentaire et visuel visant à représenter la totalité d'une réalité qui ne sera faite que d'architectures et d'œuvres d'art. Le contraste de couleurs (noir et blanc contre couleur) laisse place à un contraste plus symbolique : à la centralité acquise par tout ce qui est religieux, avec l'église comme point clé de la représentation de l'ancienne ville, se substitue pour la nouvelle ville une centralité acquise par l'art. C'est lui en effet qui s'installe comme l'unique référent à partir duquel on construira la nouvelle image de la ville. Les images de toute l'exposition ne montrent le projet, les rêves de changements artistiques et leurs fruits, que sous la seule forme de bâtiments, de tableaux, d'installations ou de sculptures ; la ville, avec ses rues, ses places, ses maisons, ses recoins, ses habitants et ses pratiques, n'apparaît pas. Ces trois aspects – la ville montrée comme catalogue d'art, la recreation d'une identité et la récupération de la mémoire à travers l'implantation d'œuvres d'art et d'architectures contemporaines – sont les points d'intérêt qui, en mars 2005, me décident à me rendre pour la première fois à Gibellina.

Mon intérêt se portait alors sur la conception et la pratique des espaces publics culturels de la nouvelle ville [4] prise dans le contexte général de crise de la ville post-industrielle et d'hyperconcurrence interurbaine qui, dès la décennie 1980, sont devenus des facteurs déterminants dans le processus de création d'une image et d'une identité urbaines (Harvey, 2008). L'objectif principal de ma recherche doctorale était donc de faire une ethnographie des espaces publics culturels de la ville-musée sicilienne. Le centre monumental ou le cœur de ville, où se trouvent les grands bâtiments et les « espaces publics de qualité » signés d'architectes connus, constituait mon terrain d'analyse. Je voulais savoir jusqu'à quel point « l'utopie concrète » artistique dont parlait l'exposition interagissait avec les pratiques quotidiennes et banales de ses habitants. Une démarche très classique en anthropologie urbaine, qui partait des différences et des interrelations existant entre ce que Lefebvre désigne comme la représentation de l'espace, la pratique spatiale et l'espace des représentations (1974). Je décidais donc de partir du décalage existant entre la ville conçue et la ville pratiquée pour centrer mon regard sur une autre distinction relevée par Lefebvre, celle existant entre la ville et l'urbain. Pour Lefebvre, l'urbain est à comprendre au sens d'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 » (Lefebvre, 1968 : 64). Il convenait dès lors de se focaliser sur l'événementiel comme l'avait fait Augoyard dans *Pas à pas* (1979) ; ou encore de s'intéresser à ce que de Certeau avait décrit dans *L'invention du quotidien* (1992). Au final, je désirais porter le regard du côté des tactiques des habitants pour raconter la Gibellina la plus habituelle mais aussi la plus inconnue.

Pour ce faire, j'ai mené à bien un travail de terrain de six mois (entre 2005 et 2009), effectuant plusieurs visites qui ressembleraient à ce que James Clifford (1999) appelle « fréquentation profonde ». Pendant ces séjours, j'ai pratiqué l'observation participante, en m'intriquant comme acteur social à l'intérieur de différents réseaux, à travers la famille de Maria, la propriétaire du *bed & breakfast* où j'ai séjourné pendant toutes mes visites, et de Fabrizio et Calogero, deux habitants de Gibellina de mon âge qui m'ont beaucoup aidée à rencontrer des gens. Le fait de résider à Gibellina m'a permis de collecter une grande quantité d'informations sur les pratiques quotidiennes et les perceptions des habitants de

Gibellina envers les espaces publics monumentaux. J'ai aussi pratiqué « l'observation flottante » (Pétonnet, 1982) dans différents espaces publics de la ville en vue de décrire dans le détail leur fonctionnement au quotidien. J'ai par ailleurs mené à bien 30 entretiens de « réactivation visuelle » (inspirés des entretiens de réactivation sonore d'Augoyard (2001) avec différents habitants de la ville afin d'appréhender les relations existant entre les produits les plus significatifs et symboliques du projet de reconstruction et les pratiques des habitants de la ville-musée.

Dans cet article je m'attacherai à expliquer comment la reconstruction de Gibellina permet d'interroger les enjeux liés aux formes contemporaines de patrimonialisation. Le patrimoine est selon sa définition première tout ce que l'on décide de préserver, de conserver et de transmettre aux nouvelles générations. Il fait référence à un héritage commun, aux « choses réputées provenir du passé et dont la sauvegarde et la transmission sont estimées socialement indispensables » (Rautenberg, 2003 : 113). Il est donc le produit d'un « travail de mémoire qui sélectionne certains éléments hérités du passé pour les ranger dans la catégorie des objets patrimoniaux » (Candau, 2005 : 118). Il peut sembler difficile de parler de patrimoine dans le cas de Gibellina, dès lors que sa reconstruction repose sur l'idée de l'implantation d'œuvres de grands artistes et architectes contemporains, totalement étrangers à la tradition artistique et de construction de la Sicile agricole, pour ponctuer la nouvelle silhouette de la ville. Peut-on inclure, sous cette définition de patrimoine, les monuments commémoratifs de la reconstruction qui veulent, par leur présence, remémorer la tragédie et la rendre constamment actuelle, comme c'est le cas du *Cretto* de Burri ou de la toile de Guttuso *La notte di Gibellina*, peinte la nuit du deuxième anniversaire du tremblement de terre sur le site de Gibellina Vecchia, alors même que les habitants étaient en train de manifester pour dénoncer le retard dans la reconstruction (moment conçu comme fondateur pour la nouvelle Gibellina) ? Est-il également possible de faire rentrer dans cette définition du patrimoine, d'une façon un peu plus latérale, quelques monuments à la mémoire de Gibellina Vecchia qui ont pour but (comme on peut le lire dans leurs descriptions) de réintroduire dans la nouvelle Gibellina des éléments de l'ancien village : la *Torre* de Mendini (qui fonctionne comme l'horloge de la ville en marquant les heures à travers un mélange d'anciens chants siciliens et de sons du travail de la terre), le *Palazzo di Lorenzo* de Venezia (qui introduit la façade d'un palais de l'ancien centre), le *Tracce antropomorfe* de Vigo (deux anciennes colonnes de Gibellina Vecchia) ou *l'Aratro per Didone* de Pomodoro (qui fait référence au passé agricole de Gibellina) ? On serait tout d'abord tenté de répondre à ces questions par la négative. En effet, la plupart des 2 000 œuvres d'art et d'architecture qui configurent la ville-musée ne rentrent pas, au moment de leur construction, dans cette définition du patrimoine. Elles sont des témoignages d'art qui retracent les différents moments de la sculpture et de la peinture européenne de 1980 jusqu'au début des années 2000 et des bâtiments et espaces publics qui configurent un des ensembles d'architecture postmoderne les plus importants d'Europe.



La Torre Civica de Mendini, janvier 2006.

Cependant, comme nous le rappelle, entre autres, Micoud (1996 : 139), la valeur patrimoniale est une construction sociale qui participe à la définition d'une identité. Dans ce sens, on peut dire que le projet de reconstruction de Gibellina, qui part du désir d'édifier un patrimoine artistique (au sens d'un ensemble de biens qui appartient à la ville), cherche par là même à générer de nouvelles marques d'identification collective sur le tissu urbain pour s'inscrire dans le présent et devenir un héritage du futur. À travers l'exposition de quelques moments et idées importantes de la reconstruction, je vais essayer de montrer comment, à Gibellina, la conception et la construction d'un patrimoine constitue moins un lien avec le passé (même si le projet de reconstruction assure le contraire) qu'une façon d'envisager l'identité collective au présent et au futur. Cet article vise donc à comprendre la réinterprétation que le gouvernement local de la Gibellina de Ludovico Corrao (le maire, membre du parti communiste, de Gibellina pendant le tremblement de terre et jusqu'à 1994) élabore sur les plans marqués par L'Istituto per lo Sviluppo dell'Edilizia Sociale (l'ISES) [5], l'organisme de l'Etat chargé de la reconstruction pendant la première décennie après le tremblement de terre.

« L'arte non è superflua » : vers la construction d'un patrimoine artistique

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 nécessaires. La longue vie des *baracopoli* est un parfait exemple de cet échec. Des villes qui devaient être simplement transitoires se sont converties en lieux d'habitation pour de nombreuses familles pendant plus d'une décennie. C'est lors du deuxième anniversaire de la catastrophe que Ludovico Corrao met, pour la première fois, en scène son opposition à la reconstruction entamée par l'État. À ce moment, et conjointement au reste des maires des autres villages détruits et à de nombreux intellectuels italiens, il dénonce par un acte

public et médiatisé le retard pris dans la reconstruction, le manque de ressources et les conditions de vie insalubres des baraquements où habitent les voisins du Belice : « Devant cet état des choses qui, depuis deux ans, s'aggrave, nous ressentons, en tant qu'êtres humains et siciliens, le devoir de bouleverser l'opinion publique mondiale, d'où l'invitation lancée à ses représentants à une réunion à Gibellina le soir, entre le 14 et le 15 janvier 1970, deuxième anniversaire 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 » (Bonifacio et Pes, 2003 : 29)

Cette date, gravée comme l'une des plus importantes pour la reconstruction de la vallée, constitue le moment de fondation des nouvelles villes à venir. S'il est vrai que les habitants des villages détruits resteront encore 9 années dans les baraquements [6], 1979 est néanmoins pour Gibellina l'année où la reconstruction va prendre un chemin différent. Ludovico Corrao écrit l'article « L'arte non è superflua », dans lequel il poursuit ses critiques du gouvernement central et se centre sur la nécessité d'une reconstruction culturelle, au-delà de la simple construction de maisons : « d'abord on construit les maisons, ensuite on fabrique la culture et l'art. Nous refusons cette logique présumée du *d'abord* et de l'*après*, parce que la façon de faire le *d'abord* détermine aussi la façon de faire l'*après*, car le *d'abord* n'est pas toujours suivi d'un *après*. » (Corrao, 1985 : 41). À partir de ce moment-là, le maire de Gibellina entame un processus de changements pour la reconstruction de Gibellina qu'il imagine sous la forme d'une « ville moderne de fondation », ancrée dans la force de l'art et l'architecture contemporaine. *L'utopie de la réalité, l'utopie concrète* ou *Gibellina la Nuova* – noms que prend le projet – situe la Culture au centre même de la reconstruction, pour la faire devenir – aux yeux des concepteurs – une véritable renaissance.

À la fin de cette année, les premiers habitants arrivent dans la ville nouvelle où l'urbanisation des éléments fonctionnels, conçue par l'ISES, est déjà visible et où une grande quantité de maisons sont achevées. En revanche, le grand centre de la ville où doivent se situer la plupart des espaces et des bâtiments publics, comme la Mairie, le marché, la bibliothèque, l'église, etc. reste complètement vide. Dans ce contexte, Corrao lance un « appel de solidarité » aux artistes et architectes italiens et européens pour la reconstruction de Gibellina [7]. Tout au début des années 1980, les premiers artistes et architectes arrivent à Gibellina. Avec leurs œuvres, certains (comme Consagra, Thermes, Purini, Odo ou Frazzeto, entre autres) laissent aussi des écrits qui vont contribuer à configurer l'image de la Gibellina du rêve et de l'utopie.

À travers leurs écrits, la tragédie du tremblement de terre, sa violence et la dévastation causée s'érigent comme l'événement zéro pour une histoire de renaissance et de futur : « 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 » (Giacchino, 2004 : 4). Comme se souvient une des essayistes du livre *Gibellina nata dall'arte* (Cristallini, 2002 : 33), « la catastrophe naturelle, dans toute l'opération Gibellina, n'est jamais apparue comme une simple destruction mais elle s'est plutôt constituée comme force régénératrice ». Gibellina Nuova apparaît dans ces écrits 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.

Par ailleurs, la catastrophe naturelle permet d'établir des liens historiques avec un passé commun sicilien – marqué par de constantes destructions dues à des

éruptions volcaniques ou à des tremblements de terre – qui transforme l'île en « terre de souffrance ». La transformation, le risque, le changement et le regard vers le futur, deviennent dans ce contexte des concepts de base pour relier le chemin entamé par Gibellina Nuova à un passé ancien marqué de ces mêmes constats. La vallée du Belice est appelée à se réinventer, comme l'ont déjà fait d'autres régions plusieurs siècles auparavant. Ainsi la vallée du Noto, détruite par un puissant tremblement de terre en 1693 et reconstruite à travers des témoignages de l'art, de l'architecture et de l'urbanisme contemporain, où le baroque est pris comme point de référence [8] : « Je pense à la continuité de l'histoire sicilienne, à comment il y a deux siècles, après le tremblement de terre qui détruit Noto, ils ont reconstruit la ville sur un nouvel emplacement et en suivant le langage d'une période » (Oddo, 2003 : 11). Noto fait partie aujourd'hui du réseau de l'UNESCO « Patrimoine de l'Humanité », labellisé pour ses bâtiments du début du XVII^e siècle, considérés parmi les principaux chef-d'œuvres du style baroque sicilien. De ce point de vue, la reconstruction de Gibellina devient un défi qui doit regarder le futur pour construire un présent, tel que l'a fait Noto, sans peur de l'expérimentation. Le projet de *l'utopia concreta* revendique et incorpore ces idées d'expérimentation et de changement comme un moyen de se relier à ce passé commun sicilien à l'aide de reformulations et de créations à partir du néant.

De cette façon, même si les œuvres d'art et les architectures de la nouvelle Gibellina font partie de la culture artistique du moment de la reconstruction, le projet se présente comme la récupération et le maintien d'un héritage ancien, d'une façon de faire traditionnelle, qui particularise l'île et l'esprit sicilien. On se trouve donc devant un « faire mémoire » qui, comme écrit Candau (2005 : 32), est une fabrication du passé. Comme le signale Eric J. Hobsbawm (1983 : 1), les traditions inventées « impliquent automatiquement une continuité avec le passé. En fait, là où c'est possible, elles tentent normalement d'établir une continuité avec un passé historique approprié ». La construction du patrimoine artistique, l'idée même de ville-musée, peut se voir comme cette façon de se placer dans l'histoire, de devenir héritage et tradition. Le patrimoine est une tradition consciente d'elle-même (Clifford, 2007 : 94) et le projet de Gibellina Nuova met en avant les points clés d'une tradition sicilienne basée sur l'expérimentation.

Gibellina apparaît dans les textes de la conception comme « ville d'art, comme œuvre d'art en processus, laboratoire urbain et artistique en plein air, commande artistique pour projeter le futur, expérience poétique, vision unitaire de la ville, toujours du côté du toucher, toujours du côté de la vue, etc. » [9]. Cela implique, comme le souligne Frazzeto (2007 : 79), que le projet de *l'utopie de la réalité* 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 ». L'image du musée d'art contemporain en plein air le plus grand de la Méditerranée remplace l'image du petit village agricole de l'intérieur de Trappani, que Gibellina était jusqu'au jour du tremblement de terre. Le patrimoine bâti pendant la reconstruction attribue un nouveau statut à Gibellina : elle est – selon les mots de Laura Thermes – la matérialisation du débat italien sur l'architecture des années 80, ce que l'on appelle le postmodernisme ; un endroit où contempler et comprendre une partie de l'histoire contemporaine de l'architecture et de l'art, une nouvelle feuille de l'histoire de l'art européenne. Le patrimoine artistique acquiert ainsi une place centrale dans le discours de définition de Gibellina Nuova et est vu comme l'élément fondamental pour donner ce nouveau sens à la ville, la différencier et la mettre ainsi en relation avec le présent, mais aussi avec le futur et avec le passé.



Il Sistema delle Piazze [Laura Thermes e Franco Purini], février 2007.

Des auteurs comme Michel Rautenberg (2003) ou Vincent Veschambre (2005) soulignent la capacité de la valorisation du patrimoine à reconstruire, aménager et aider au développement d'un territoire. Dans ce sens, le projet de ville-musée de Gibellina Nuova se présente comme la pièce clé dans la reformulation de l'identité du territoire de la vallée du Belice, maintenant terre d'expérimentation où la modernité se joint à la tradition. Les bâtiments et les œuvres d'art sont transformés en signes qui mettent la ville en conformité à cette nouvelle image qu'elle représente au-dessus du reste des reconstructions de la vallée. Relié à l'enjeu politique, le projet monumental de Ludovico Corrao vise un objectif économique : le développement du tourisme culturel qui, dans le futur, doit produire un changement économique en favorisant le secteur tertiaire au détriment du secteur primaire.

Oublis et problèmes d'actualisation du patrimoine artistique

Mais revenons à nouveau sur le *Cretto* de Burri, une des pièces les plus importantes du musée en plein air. Sa construction a été l'une des plus problématiques et contradictoires du projet de reconstruction, tant au niveau technique que symbolique [10]. L'installation du *Cretto* a été précédée de la démolition complète de toutes les maisons et décombres qui étaient encore sur pied après le tremblement de terre. Ludovico Corrao dit dans une interview que Burri avait été très clair lors qu'il proposa la construction de sa plus grande œuvre : « ou moi ou les décombres ».

La construction du *Cretto* suppose la perte de référents physiques et symboliques pour une grande partie de la population de Gibellina qui fait montre d'une forme d'opposition au monument à travers une série d'attitudes qui vont de la nostalgie à la critique en passant par l'indifférence. Les maisons, les ruelles et les recoins qui

avaiient 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. Ainsi, Fabrizio, un voisin de Gibellina de 24 ans, me raconte en mars 2005 : « dal 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 (...) perchè, dove è Gibellina vecchia ? io mi ricordo quando io ero un ragazzino, con mia mamma, con mia nonna, andavamo al cimitero vecchio e dopo andavamo a Gibellina Vecchia e mi dicevano : io abitavo lì... ora non esiste più niente » [11].

Les personnes âgées renient l'œuvre d'Alberto Burri et, ce faisant, elles renient également le lieu physique où elles ont passé une bonne partie de leurs vies. D'autres le font d'une manière beaucoup moins consciente. La première fois que j'ai demandé à Maria, la propriétaire du *bed & breakfast* où j'ai habité pendant mes différents séjours à Gibellina, s'ils allaient de temps en temps au *Cretto*, elle m'a répondu à moitié distraite que non, pour quoi faire ?! Même si les récits sur le *Cretto* sont variés et que chacun le perçoit d'une façon différente, une chose est certaine : presque personne à Gibellina ne visite le *Cretto*, ne le considérant que comme un endroit où envoyer les touristes ou les amis qui viennent en vacances.

Cette indifférence envers l'endroit où se trouvait l'ancien centre se manifeste de façon encore plus évidente chaque 15 janvier. Ce jour-là, aucun acte (ni institutionnel, ni citoyen) ne rappelle la nuit la plus triste de l'histoire récente de Gibellina, ni ne commémore la fondation de la nouvelle ville, née avec une puissante rhétorique sur la mémoire et sur le rôle du nouveau patrimoine artistique comme instrument de cohésion sociale. Le 15 janvier est un jour comme n'importe quel autre dans le calendrier de Gibellina. En janvier 2006, Maria me répondait toujours avec des phrases courtes à propos du tremblement de terre et me disait que les gens qui ont vécu le tremblement de terre préféreraient oublier ce jour-là ; et ceux qui ne l'ont pas vécu n'avaient rien à fêter. Le *Cretto* reste silencieux aussi ce jour-là. Le processus commémoratif, qui permettrait d'activer la capacité du monument – pris comme centre du rituel – à faire mémoire et à délivrer un message sur un souvenir à préserver et sur une collectivité touchée par cet événement-là, ne s'opère pas. Le *Cretto* ne s'utilise pas comme un objet de transmission de la mémoire ou des nouvelles valeurs qui ont guidé la construction de Gibellina Nuova. Comme l'écrit Jean-Yves Boursier (2003) un monument commémoratif « ne serait qu'un assemblage ou un amas de pierres si n'existaient pas autour de lui les liturgies, les pèlerinages, s'il n'était pas construit socialement comme un lieu pour se souvenir, comme un élément constitutif d'une mémoire ».

En 2006 néanmoins, le jour du tremblement de terre fut commémoré avec une exposition photographique sur le *Cretto* et la projection de la bande-annonce d'un documentaire intitulé *Belice'68 earthquake* (Svezia, 2006), réalisé par un groupe de jeunes Romains (aidés par un petit groupe de jeunes de Gibellina). La scène, qui se joua devant un public restreint, fut inaugurée au musée d'art contemporain de Gibellina par les paroles du maire, Vito Bonnano : « dopo la rifondazione della città nuova, si aprì 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 ». [12]

Ces mots contrastaient fortement avec cette absence de rituel de mémoire qu'on vient d'évoquer, ainsi qu'avec les mots qui se firent entendre pendant les quelques

minutes de la projection de la bande-annonce, où des hommes âgés de Gibellina critiquaient le processus de construction de l'œuvre d'Alberto Burri et se lamentaient curieusement à propos d'une œuvre qui, selon eux, symbolisait l'acte le plus violent d'effacement de leur passé. Pour eux, comme pour une grande partie des Gibellinois de leur âge, le *Cretto di Burri* ne signifiait rien de plus qu'un acte de colonialisme culturel imposé, non voulu et non 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". [13]

Une des réflexions les plus intéressantes du documentaire est celle faite par les générations postérieures qui se rendent compte de « leur propre résistance au *Cretto* », plus inconsciente que celle des plus âgés, et qui se reflète dans le fait que, en 2006, la plupart des enfants de Gibellina n'avaient jamais vu l'œuvre de Burri. L'aspect le plus intéressant de cet acte est que celui-ci est porté et organisé par un groupe de jeunes étrangers au village et à l'île, qui regardent les contradictions qui entourent le monument commémoratif du tremblement de terre à partir d'une position marginale et décident de faire mémoire avec les gens de Gibellina le jour de l'anniversaire de la tragédie, dans ce qui constitue le seul acte de commémoration du tremblement de terre des dernières décennies.

Les contradictions et les conflits symboliques que révèle le *Cretto*, en relation à la mémoire du tremblement de terre et des années de reconstruction, sont aussi perceptibles à travers la relation que les habitants de Gibellina entretiennent avec le reste des monuments signes de la reconstruction, chargés quant à eux d'articuler les messages sur la nouvelle identité collective. Le cas de la *Chiesa Madre* est sûrement le plus intéressant pour comprendre les relations d'indifférence des Gibellinois envers les œuvres les plus emblématiques du projet de reconstruction. Conçue par Ludovico Quaroni et Luisa Adversa en 1972, le projet est accepté par l'organisme chargé de la reconstruction du Belice en 1981 et la construction (toujours à cause du manque de financement et des problèmes bureaucratiques) ne débute qu'en 1985. Considérée comme l'une des architectures les plus audacieuses et avant-gardistes du projet, elle devient rapidement un des symboles de la reconstruction, avec la *Grande Stella* de Consagra.



La Stella de Consagra, février 2009.

Neuf ans plus tard, avant même son inauguration, sa consécration et son ouverture au public, une erreur dans les calculs de l'architecte-bâtitseur provoque l'effondrement du toit. Le vacarme alarme les voisins de Gibellina, qui craignent la force d'un nouveau tremblement de terre. La médiatisation de l'événement érige l'église en symbole d'un échec annoncé. Il semble que toute l'Italie s'apprête à célébrer la défaite de la reconstruction [14]. À Gibellina le débat est bien différent. Comme le rappelle Corrao dans une interview, beaucoup de personnes âgées ont interprété l'effondrement du plafond de l'église comme un signe de Dieu, qui ne voulait pas que l'on 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". [15]. L'église reste abandonnée et en ruines pendant les 10 années au cours desquelles a lieu le procès judiciaire qui oppose la ville au constructeur, jusqu'en 2007 où débutent les travaux de restauration (qui ne finissent qu'à la fin 2009, 41 ans après le tremblement de terre).



L'église de Quaroni en ruines, mars 2005.



Vue de l'église de Quaroni, juillet 2009.

Dans sa communication *Catastrofe, scoperta, intervento o il monumento come evento*, Fabre (2004) réfléchit au phénomène de récupération collective de la monumentalité en des occasions très particulières propices à l'émergence d'« émotions patrimoniales ». Celles-ci transforment, de façon inattendue, « l'histoire immobile et froide qu'incarne le monument en une histoire mobile et chaude née autour de lui » (Fabre, 2004 : 19). Ce pas du monument à l'événement peut apparaître, par exemple, à l'occasion d'une catastrophe, l'incendie d'un monument, comme dans le cas du bâtiment du Parlement de Rennes auquel Fabre fait référence dans son article. Les gens se mobilisent pour le sauver et toute une série d'émotions patrimoniales entrent en scène autour du monument, reconfigurant son image et sa place dans l'histoire et la société actuelle. Ces émotions patrimoniales naissent d'une appropriation sociale du monument, qui peut seulement apparaître grâce à son inscription dans la vie quotidienne des gens. L'effondrement du toit de la « chiesa pala » (comme la nomment les habitants de Gibellina, dû à la sphère qui la couronne) ne fait pas naître ce genre d'émotions qui amène à lutter pour la sauvegarde ou la reconstruction d'un monument. De la crainte d'un nouveau tremblement de terre, les habitants de Gibellina passent à l'indifférence. Cette attitude apatrimoniale nous renvoie à la non-appropriation du bâtiment. La Chiesa, jamais finie ni utilisée (dans un village où la pratique religieuse est encore au cœur des réunions sociales les plus importantes), n'est plus qu'une partie du décor urbain. Elle reste émotionnellement neutre parce qu'elle n'a

jamais fait partie des pratiques collectives des Gibellinois. En revanche, l'entrepôt de la Mairie destiné aux services religieux pendant les premières années de la reconstruction et qui, encore en 2009, fonctionnait comme l'église principale de Gibellina, reçoit la chaleur d'une grande partie des habitants de Gibellina, qui, chacun comme il peut, participe à l'habillement du bâtiment, à sa transformation en centre de pratique religieuse et à son maintien.

L'aspect de désolation qui caractérise le centre monumental de la ville est aussi un indice de la neutralité émotionnelle qu'engendrent les symboles les plus emblématiques du projet de reconstruction. Juste au pied de la colline où se trouve la Chiesa, le grand théâtre de Consagra n'a jamais été fini 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 se délabre de plus en plus sans que cela représente un malheur pour les Gibellinois, qui se sont habitués à le voir comme une architecture irréalisable.



Vue du Théâtre de Consagra, janvier 2006.

L'espace Beuys, une grande place en béton, conçue comme une espèce d'agora grecque – le centre de réunion de la collectivité pour le projet – qui fait également office d'entrée au théâtre, est vide et la plupart des Gibellinois affirment n'être jamais passés par là. Juste derrière l'un des murs qui clôturent cet espace urbain, le bâtiment nommé le *Meeting*, également de Consagra, attend encore de se voir attribuer une fonction, son espace intérieur étant seulement occupé par un petit bar situé dans une partie du rez-de-chaussée.



Vue du Meeting et de le Spazio Beuys, mars 2005.

Derrière l'église, et séparée de celle-ci par un terrain vague, le *Palazzo di Lorenzo*, de l'architecte Francesco Venezia, vieillit tels les autres bâtiments, en n'ayant quasiment hébergé aucune activité, tout au plus celles d'être le lieu de rencontre des adolescents pendant les années 1990 et le cadre de quelques représentations de théâtre. Ces difficultés découlent du fait que cette architecture, de même que celle des *Jardino Secreto I et II*, du même architecte, et du *Sisteme delle piazze* de Laura Thermes et Franco Purini, correspondent à ce que Thermes a décrit comme « 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 » (Frazzeto, 2007 : 80). Architectures sans toit ni porte, elles sont seulement façades aux fenêtres desquelles on regarde la ville, des monuments architecturaux qui, au-delà de signifier les idées fortes du projet, n'ont pas réussi à faire partie de la vie quotidienne de Gibellina Nuova. Comme me disait Calogero dans une conversation : « (...) 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 (...) ». [16]



Vue intérieur du Palazzo di Lorenzo, mars 2007.

Nicolin, un des auteurs qui a travaillé le plus sur la reconstruction du Belice, affirme dans un de ses articles que « l'utopie infrastructurelle, le gigantisme métropolitain et l'hypertrophie des espaces ont créé une fracture inguérissable avec la *forma urbis* à laquelle s'identifiait la population paysanne de Gibellina et [marquent l'émergence de] 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 » (Renna, Bonis, Gangema, 1979 : 147). C'est « l'esthétique du bricolage », pour reprendre les mots de Xibillé (1995 : 252) ou « art urbain kitsch », selon les termes de Duque (2001 : 123-126). Architecture postmoderne et art public qui, à Gibellina, utilisent la référence au passé de façon indistincte, sans motif explicite apparent « dans un théâtre de la mémoire volubile et réversible » (Duque, 2001 : 125). L'histoire et la mémoire comme un *jamais vu*. Il s'agit donc d'un art et d'une architecture qui stimulent une mémoire démemorisée qui, plutôt que de voir dans le passé une sorte de continuité, lui tient tête comme à un inconnu. Un type de mémoire que Montoya (2001 : 123) décrit comme « mémoire de l'oubli » et qui consiste à effacer les traces des habitants au bénéfice des nouvelles marques monumentales.

Lorenzo, un habitant de Gibellina de l'âge de Ludovico Corrao, le disait de la façon suivante : « *Queste cose* che noi vediamo sono delle *cose* che vengono dal cielo non dalla 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 é 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 ». [17]

Plus que d'un centre urbain conventionnel, l'ensemble monumental se rapproche 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 ressources » (Careri, 1996 : 82). Caractérisée 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'exhibe au visiteur comme une sorte de grande aire interstitielle à découvrir et à explorer. Cette impression de désolation est accentuée par le vide humain. Les habitants de Gibellina ne vont presque jamais au centre monumental et s'ils le font, ils ne le font jamais à pied. Une grande partie des habitants que j'ai interviewés a reconnu n'avoir jamais été dans la plupart des espaces publics et des bâtiments du centre monumental. Margherita, une habitante de la ville âgée de 50 ans, m'a expliqué : « Gibellina non è fatta a dimensione dei gibellinesi (...) ci sono tanti spazi, vuoti e inutilizzati (...) Troppo spazio e troppo poche persone (...) » [18]. La sociabilité à Gibellina se déroule dans d'autres espaces que ceux que le projet avait conçus comme centre de réunions et d'interactions. Les espaces qui font sens pour les Gibellinois et pour comprendre le fonctionnement ordinaire de la ville sont autres, beaucoup moins monumentalisés.

En 2008, cependant, le quarantième anniversaire du tremblement de terre fut commémoré par une grande exposition au musée d'art contemporain de la ville sur l'architecture contemporaine sicilienne, le *Dipartimento Regionale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea* (DRAC), dépendant de l'Etat Central. L'exposition inclut 14 œuvres de Gibellina Nuova dans son catalogue, étant donné leur caractère irremplaçable dans l'histoire de l'architecture et de l'art contemporain : la *Chiesa Madre* (en reconstruction), le *Palazzo di Lorenzo, Giardino Secreto I et II*, le *Sisteme delle piazze* (en reconstruction), la Piazza Beuys, le bâtiment de la Mairie, la *Torre Civica*, le théâtre, le *Meeting*, la *Stella*, l'Orto Botanico de Beuys, le *Cretto* de Burri (en reconstruction), les *Casa di Stefano* et le *Giardino delle regioni* (dont seuls les plans sont connus). Cette acquisition par le gouvernement central des œuvres architecturales et artistiques les plus importantes de la ville impliqua le déploiement de moyens conséquents afin de pourvoir à leur maintien et signa d'autre part leur nouveau statut d'œuvres italiennes d'intérêt culturel. Cette patrimonialisation poursuit le chemin entamé par la reconstruction et attribue une valeur patrimoniale institutionnelle aux objets emblématiques du projet. Il s'agit de la logique patrimoniale qui labellise et fige un état historique (Rautenberg, 2003 : 156), sans se préoccuper beaucoup du sens que ces monuments revêtent dans la vie quotidienne de leurs pratiquants.

Un patrimoine labellisé sans opérativité sociale

Depuis quelques années, des auteurs comme Daniel Fabre, Michel Rautenberg, Joël Candau ou Jean-Louis Tornatore ont largement montré comment les processus de patrimonialisation se construisent via des jeux d'acteurs qui dépassent le traditionnel couple professionnels/État, associé au mot patrimoine. À travers leurs travaux, on comprend le rôle de la société civile, sous ses différentes formes, dans la construction des patrimoines, et son importance dans le processus d'élargissement du mot pendant les dernières décennies. Leurs recherches décrivent des patrimoines parcourus, habités et narrativisés par les pratiques, les souvenirs ou les récits des gens, qui apportent une nouvelle dimension au mot et une façon différente de se rapprocher du sujet. C'est ce que Tornatore (2010) a décrit comme étant une « approche pragmatique ». Ces approches s'intéressent à la manière dont se construisent les objets patrimoniaux et leurs sens dans des espaces-temps concrets ; elles conçoivent le patrimoine comme un produit complexe, fruit d'interactions conflictuelles, sujet à des recompositions, éloigné donc de sa conception purement essentialiste et distant de la simple dichotomie producteur-récepteur. Le point focal de la valeur patrimoniale – écrit Tornatore

(2010 : 108) – « n'est pas tant son attribution que son actualité, le fait qu'elle soit (toujours) le signe ou la réponse à un problème ». Les conclusions de ces études montrent bien que pour qu'un patrimoine acquiert de la valeur patrimoniale et mette en scène une opérativité sociale, il faut quelque chose de plus que sa construction ou sa conservation de la part des institutions ; il faut que les relations que le monument établit entre l'espace et l'histoire soient aussi une relation avec la vie et les souvenirs des gens à qui ce patrimoine est censé s'adresser.

À Gibellina cette relation ne paraît pas exister et plutôt que la récupération d'une mémoire, les monuments de la reconstruction semblent incarner l'absence ou l'oubli des mémoires des habitants. Dans le récit actuel de Gibellina Nuova, les manières de faire dans l'ancien village, la vie pendant des années dans les baraquements et les récits particuliers sur le tremblement de terre et la reconstruction n'occupent qu'une place très marginale. Cette marginalisation se traduit dans les pratiques quotidiennes et symboliques des habitants, qui tendent à s'écarter de ces espaces en attente de touristes qui ne sont jamais arrivés. Par cette négation (à travers une non-pratique) plus ou moins consciente, les habitants soulignent que finalement le patrimoine artistique de la reconstruction ne configure pas les symboles de représentation de la mémoire collective ni de l'identité des Gibellinois.

Je suis allée à Gibellina pour la dernière fois durant l'été 2009 pour assister à un mariage. L'aspect désolant du centre ville demeurait tel que je l'avais connu auparavant, aggravé par l'effet du soleil, qui fait de ces grands espaces publics sans ombres de vrais déserts urbains. Les effets de la labellisation n'étaient pas encore visibles et la vie se poursuivait comme d'habitude, dans d'autres espaces.

Depuis 2010 néanmoins, une nouvelle association *Belice/Epicentro della memoria viva*, « inaugure à Gibellina un nouvel espace de culture pour la récolte d'histoires et de mémoires des gens de la vallée du Belice » [19]. Cette expérience est la première à s'intéresser aux histoires des habitants de la vallée d'avant et d'après le tremblement de terre. Elle se veut un nouvel apport à la connaissance de la vallée et cherche à articuler les liens existant entre les gens de Gibellina et l'histoire de la reconstruction de la ville. Je n'ai pas pu retourner pour observer cette nouvelle réalité et étudier les possibles relations qu'entretient (ou non) cette initiative avec le label. Une chose me paraît néanmoins certaine : ce nouvel intérêt pour la mémoire et pour la relation avec le patrimoine construit pendant la reconstruction fait écho à la nécessité de la rupture patrimoniale (2003 : 152) dont parle Rautenberg. Selon lui, « le patrimoine n'existe véritablement que quand une nouvelle interprétation du passé est possible ». Il faudrait retourner à Gibellina pour voir si cette rupture patrimoniale s'est finalement opérée et si, avec cette nouvelle façon de regarder la réalité, les perceptions et les pratiques des habitants envers le patrimoine artistique ont changé.

Notes

[1] Alberto Burri est considéré comme l'un des artistes de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle les plus radicaux, originaux et importants d'Italie. Son œuvre a inspiré tout l'art européen abstrait de son époque et constitue l'un des ponts fondamentaux entre la génération de l'art informel et les générations postérieures.

[2] 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.

[3] Le « cretto » ou terre craquelée est une image qui se trouve dans une grande partie des œuvres de l'artiste italien. Ses « cretti » revêtent une importance spéciale dans l'évolution de Burri. Ils font référence à une nature morte, très expressive, et son apparence ressemble à celle des sols argileux, fissuré, après de longues périodes de sécheresse.

[4] Gibellina Nuova est construite à 18 kilomètres de l'ancien centre. Son urbanisme est conçu selon les idées du Mouvement Moderne. Dans le tissu urbain fonctionnel, avec de grands espaces publics, le gouvernement local va introduire, grâce aux dons d'artistes et architectes européens, des œuvres d'art et d'architecture pour constituer le musée en plein air. Il existe donc Gibellina Vecchia (où se trouve le *Cretto*) et Gibellina Nuova.

[5] L'ISES, dépendant du Ministère des Travaux publics, a été chargé de travailler sur le terrain pour définir les premiers financements pour la région et de créer l'organisme qui devait se charger de mener à bien les travaux : l'Ispettorato per le Zone Terremotate della Sicilia.

[6] Les années 1970 sont marquées par des revendications citadines (avec Corrao comme leader des manifestations). Les habitants de Gibellina alors placés dans deux zones distinctes de baraquements protestent contre le retard des travaux et contre la décision de l'ISES de construire un seul centre urbain pour les habitants des quatre villages détruits. Ils revendiquent par ailleurs un nouvel emplacement pour Gibellina, à 18km au nord-ouest, beaucoup plus proche des axes de communication modernes de la région, mais aussi des terres agricoles de la plupart des Gibellinois.

[7] Le financement des œuvres d'art provient de donations des artistes et architectes de ces projets, de donations de matériaux de grandes entreprises italiennes, de dons d'argent des Siciliens émigrés (surtout en Amérique du Nord) et, dans le cas des bâtiments publics, de la subvention de l'État.

[8] Pour une meilleure connaissance des relations entre Noto et le Belice lire NICOLIN Pierluigi, 1983. « Dopo il terremoto », Quaderni di lotus, Milan : Electa.

[9] Ces phrases sont quelques-unes des plus utilisées 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.

[10] 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 italiennes.

[11] « Sur le point de vue de l'art, c'est un ouvrage très beau. 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, 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 : j'habitais là-bas... maintenant il n'y a plus rien ».

[12] « 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 proposa une œuvre qui actualisait avec force et poésie le désir que la vieille ville, celle des parents, ne disparaisse pas pour toujours. (...) Voilà le suaire, le voile de béton blanc qui pieusement couvre les ruines de la vieille ville ».

[13] « Cette opération Burri... ils ont pensé de faire comme ça. Dans aucune autre ville des zones du tremblement de terre une chose pareille est sortie, seulement à Gibellina ». Mots du père d'Alessandro, vraiment en colère face au Documentaire Earthquake '68.

[14] Les journaux nationaux n'ont pas perdu l'occasion de faire remarquer, une fois de plus, les grandes sommes d'argent 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

[15] « Les gens d'ici disaient que c'était la volonté divine qui s'était manifestée contre l'église »

[16] « (...) 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 (...) ».

[17] 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 avait 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 leurs 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 leur propre sensibilité, au propre intérêt, dans une époque où les gens avaient tellement de problèmes...mmmm... concrets. » « On n'a pas du tout pensé à interroger les habitants sur la culture, sur la mentalité, sur les habitudes... et comme si tu

avais un paquet déjà présélectionné et que tu l'avais mis dans un endroit ».

[18] « Gibellina n'est pas faite à la mesure des gibellins (...) il y a tellement d'espaces vides et inutilisés (...) Trop d'espace et trop de peu de gens ».

[19] <http://www.epicentrobelle.net/>

Bibliographie

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

AUGOYARD Jean-François, 2001. « Entretiens de réactivation sonore », in GROSSEAN, Michèle et THIBAUD, Jean-Paul, L'espace urbain en méthodes. Marseille, Parenthèse, pp. 127-152.

BONIFACIO Tanino, PES Aurelio (Ed.), 2003. Gibellina dalla A alla Z. Gibellina, Musée d'art contemporain de Gibellina.

BOURSIER Jean-Yves, 2001. « Le monument, la commémoration et l'écriture de l'Histoire », Socio-anthropologie [En ligne], N°9 | 2001, mis en ligne le 15 janvier 2003, URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/index3.html> (Consulté le 27 mars 2012).

CANDAU Jöel, 2005. « Lieu patrimonial, mémoire, amnésie et anamnèse », in CARRIER Christian, HETET Véronique (éd.), Méditation culturelle, lieu patrimonial et territoire. Saint-Vougay, Éditions de l'Association pour l'Animation du château de Kerjean, pp. 31-35.

CARERI Francesco, 1996. « Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville », Techniques et architecture, 427, Lieux périurbains, pp. 82-86

CLIFFORD James, 1999. Itinerarios transculturales . Barcelona, Gedisa.

CLIFFORD James, 2007. « Expositions, patrimoine et réappropriations mémorielles en Alaska », in DEBARY Octave et TURGEON Laurier, Objets & mémoires . Québec, Les Presses de l'Université de Laval, pp. 91-125.

CORRAO Ludovico, 1985. « L'arte non è superfluo », in LA MONICA Giuseppe et alii, Gibellina, ideologia e utopia. Gibellina, MAG.

CRISTALLINI Elisabetta (Ed.), 2002. Gibellina, nata dall'arte. Una città per una società estetica. Roma, Gangemi Editore.

DAVALLON Jean, 2006. Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation. Paris, Lavoisier.

DE CERTEAU Michel, 1990. L'invention du quotidien, arts de faire. Paris, Seuil.

DUQUE Félix, 2001. Arte público y espacio político. Madrid, Akal.

FABRE Daniel, 2004. « Catastrofe, scoperta, intervento o il monumento come evento », in RICCI Andreina (dir.), Archeologie e urbanistica. XII ciclo di lezione sulla Ricerca applicata in archeologia . Florence, All'insegna del Giglio, pp. 19-28.

FRAZZETTO Giuseppe, 2007. Gibellina. La mano e la stella. Gibellina, Fondazione Orestide.

GIACCHINO, Stefania (Ed.), 2004. Gibellina : un luogo, una città, un museo . Gibellina, Museo d'arte contemporanea.

HARVEY David, 2008. Géographie de la domination. Paris, Les prairies ordinaires.

HOBBSAWM Eric J., 1983. « Introduction : inventing traditions », in HOBBSAWM Eric J. et RANGER Terence O. (dir.), The Invention of Tradition. Cambridge, Cambridge University, pp. 1-14.

LA MONICA, Giuseppe (Ed.), 1985. Gibellina, ideologia e utopia . Gibellina, Museo d'arte contemporanea.

LEFEBVRE Henri, 1968. Le droit à la ville I. Paris, Éditions Anthropos.

LEFEBVRE Henri, 1974. La production de l'espace. Paris, Éditions Anthropos.

MICOUD André, ROUX Jacques, 1996. « L'architecture en procès de réhabilitation. Réflexion sur l'appropriation patrimoniale des traditions constructives », Les annales e la recherche urbaine, 72, pp. 143-163.

MONTOYA Jairo, 2001. « Arte urbano, espacios terroríficos », Sileno, Variaciones sobre arte y pensamiento, 13, pp. 120-129.

NICOLIN Pierluigi, 1983. « Dopo il terremoto », Quaderni di lotus. Milan, Electa.

ODDO Maurizio, 2003. Gibellina Nuova. Attraverso la città di transizione. Torino, Testo & Immagine.

PETONNET Colette, 1982. « L'observation flottante l'exemple d'un cimetière parisien », L'Homme, oct-dec, XXII, pp. 37-47.

RAUTENBERG Michel, 2003. La rupture patrimoniale. Marseille, À la croisée.

RIEGL Alois, 1984. Le culte moderne des monuments. Paris, Seuil.

RENNA Agostino, De BONIS Antonio, GANGEMI Giuseppe, 1979. Costruzione e progetto. La valle del belice . Milan, CLUP.

SVEZIA Emanuele, 2006. Earthquake '68, Gente di Gibellina , un film-documentaire d'autoproduction, Roma.

TORNATORE Jean-Louis, 2010. « L'esprit de patrimoine », Terrain, Transmettre (septembre 2010), [En ligne], mis en ligne le 30 août 2010. URL : <http://terrain.revues.org/14084> (Consulté le 15 avril 2011).

VESCHAMBRE, Vincent, 2005. « Le recyclage urbain, entre démolition et patrimonialisation : enjeux d'appropriation symbolique de l'espace », Norois, 195, pp.79-92.

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