

UNIVERSITE DE NANTES - ECOLE POLYTECHNIQUE DE NANTES  
ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANTES – CERMA  
ECOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE – CRESSON

## **Diplôme d'Etudes Approfondies**

Ambiances  
Architecturales et Urbaines  
**Option : Acoustique et Eclairagisme**

# 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



**Anna Juan Cantavella**

Soutenu le 26 juin 2006  
Devant la commission d'examen composée de  
M. Siret.....  
M. ... ..

Et sous la direction de  
M. Jean-François AUGOYARD DR CNRS

# Table de matières

<b>Mots clés</b>	4
<b>1 Introduction</b>	5
<b>2 Problématique</b>	7
<b>Pour quoi Gibellina ?</b>	7
Un peu d'histoire	8
Gibellina, <i>dream in progress</i>	10
Gibellina, <i>l'utopie concrète</i>	11
L'Art comme identité	12
Gibellina: ville musée, ville catalogue	15
<b>Art et espace urbain</b>	19
L'espace public comme espace d'imprévisibilités et de résistance	21
L'esthétique monumentale	23
L'esthétique contextuelle	25
L'esthétique de l'occasion	27
<b>3 Méthodologie</b>	30
<b>De l'aventure, l'exotique et l'étonnement</b>	30
<b>Description du travail sur le terrain</b>	33
<b>Trois méthodes d'investigation et un seul but</b>	35
L'observation participante	35
Entretiens sur la réactivation visuelle	36
L'ethnographie sensible	38
<b>4 Analyse</b>	41
<b>Introduction: Gibellina vecchia, album de photos</b>	41
<b>Vers une ethnographie sensible des espaces urbains de</b>	
<b>Gibellina: morphologie</b>	45
Gibellina nouva, <i>ville-jardin</i>	45
Forme urbaine de Gibellina Nuova	45
<b>Facteurs et sensations d'ambiance</b>	54

Gibellina, <i>ville catalogue</i> : le vide comme particularité	55
Gibellina : ville moderne, ville différente	63
Quelques ambiances particulières	65
La monumentalité de la place du 15 Gennaio	65
La quotidienneté de la rue de la « Indipendenza siciliana »	69
Le vide de la piazza Beuys	71
<b>De l'image utopique aux réponses des habitants</b>	<b>73</b>
Les images de Gibellina: d'utopiques et de paysages artialisés	73
Les réponses des habitants au discours utopique	79
Le sentiment d'étrangeté	80
Le sentiment d'amélioration	84
Le sentiment de fracas	85
<b>5 Conclusions: Autour d'une mémoire exploratoire</b>	<b>88</b>
<b>Méthodologie : les enjeux et les difficultés</b>	<b>89</b>
<b>Quelques conclusions de la mémoire exploratoire</b>	<b>90</b>
<b>Nouvelles voies à partir de l'analyse</b>	<b>91</b>
<b>Possibles chemins pour la démarche de la recherche</b>	<b>92</b>
<b>6 Bibliographie</b>	<b>93</b>

# 1 introduction

Est-il possible de penser une ville-œuvre-d'art-totale au-delà de l'utopie?

“ Une ligne que l'on peut parcourir dans les deux sens jusqu'à l'infini ”, Samuel Beckett.

“Le modèle de cette petite ville [Gibellina] est fondamentale et donne des indications sur la conception d'une oeuvre d'art totale. C'est à l'horizon de ce paysage que se configure une nouvelle dimension pour l'Art. Et cela car subitement, un ensemble d'artistes a senti l'urgence d'intervenir, pour vaincre le vide d'air créé par n'importe quelle destruction. Tous ensemble, les artistes ont travaillé pour changer la réalité, en œuvrant la matière, en disposant leur qualité dans le contexte urbain. Ils ont fait don d'informations vraies, pour parler et nous parler de la réalité, pour la parcourir jusqu'au fond.”<sup>1</sup>

Mon travail s'intéresse particulièrement au décalage existant entre espace conçu et espace pratiqué, et essaie d'analyser les appropriations des passants de l'espace public d'une ville hyper monumentalisée, Gibellina. Plus précisément, on veut étudier ce décalage à travers l'analyse de deux conceptions esthétiques de la ville: celle de la ville comme objet d'art, qui s'exprime à travers d'une esthétique monumentalisée et d'un concept d'art assez monolithique et celle de l'art comme *action-artistique urbaine* que nous centrerons sur les comportements quotidiens des passants, comme une esthétique de l'occasion. Il s'agit, pour autant d'analyser la contraposition entre le concept de esthétique statique que les concepteurs expriment à travers la monumentalisation de l'espace public et l'esthétique dynamique que les usagers inventent avec chacune de ses pratiques.

Gibellina est un terrain intéressant pour analyser cette contraposition étant donné quelques unes de ses caractéristiques basiques. Gibellina se situe dans une des régions les plus pauvres de Sicile, la région du Belice, à Trapani. La nuit du 15 janvier de 1968 un tremblement de terre frappe cette région et le village de Gibellina est détruit à 90%. D'autres villages de la zone comme Santa Nimfa ou Poggioreale souffrent des dégâts, mais pas comme ceux de Gibellina. Le gouvernement décide de reconstruire tous ces petits villages tout en les déplaçant de cinq ou six kilomètres de leur emplacement original.

En ce contexte, Gibellina se configure comme l'exemple de reconstruction le plus original et le plus éloigné de la réalité du Belice. Située à 18 kilomètres de son emplacement antérieur, Gibellina naît dans la tête de Ludovico Corrao (actuel maire de Gibellina) comme une moderne ville-jardin, mieux positionnée par rapport aux transports et configurée d'une façon très spéciale : elle sera le musée d'art contemporain en plein air le plus grand au monde. La nuit du 15 janvier 1970 l'appel de solidarité que Corrao avait fait à tous les artistes et architectes importants de l'Italie, mais aussi d'autres lieux du monde (Joseph Beuys par exemple), se concrétise en une rencontre, qui a lieu à *Gibellina Vecchia*, et inaugure l'utopie de la reconstruction. Une reconstruction à travers l'art que comme dit Ludovico Corrao : «Là où l'histoire est détruite, l'art seulement peut reconstruire la stratification de la mémoire dispersé.

---

<sup>1</sup> “Il modello di questa piccola città é fondamentale e fornisce indicazioni verso la concezione di un'opera aperta e totale. E all'orizzonte di questo paesaggio che si configura una nuova dimensione per l'arte. Questo perché ad un tratto un'insieme di artisti hanno sentito l'urgenza di intervenire, per vincere il vuoto pneumatico che ogni distruzione crea. Assieme gli artisti hanno lavorato per mutare la realtà, elaborando la materia disponendo la loro qualità nel contesto urbano. Hanno donato informazioni vere, per dire e dirne della realtà, per percorrerla fino in fondo.” Rotelli, Nereo: “Dalla parte dell'arte” in *Un luogo, un museo una città. Gibellina, la ricostruzione*, Gibellina: MACG, 2004, page 18.

Seul un projet culturel fort et qui défie la mort peut fertiliser la terre pour des nouveaux fruits et des nouvelles fleurs. »

À partir de ce moment, la reconstruction de la nouvelle ville commence, sans aucune référence aux traits urbains antérieurs, et sur la base de l'art public des années 80. De cette façon, Gibellina se configure à travers de grands espaces publics, où doivent se situer les œuvres d'art, lesquelles organisent une série d'itinéraires artistiques de presque 2000 œuvres d'art, disposées dans tout le tissu urbain. Tout cela fera de Gibellina une ville de grandes dimensions et de formes urbaines étranges à la réalité du Belice, région éminemment agricole, faite de petits villages médiévaux, de petites rues en pente.

La question générale de mon mémoire est: Un espace public hyper monumentalisé peut-il influencer les pratiques ordinaires des passants, des habitants? De quelle façon ?

Pour tenter de répondre à ces questions, on tracera un parcours théorique qui s'intéressera aux relations entre l'art et l'espace urbain et qui sera centré sur le cas concret de Gibellina. Gibellina en tant que ville - concept, mais aussi en tant que réalité, se montre comme un des exemples concrets d'une tentative de construire une ville idéale, basée sur la capacité rédemptrice de l'art.

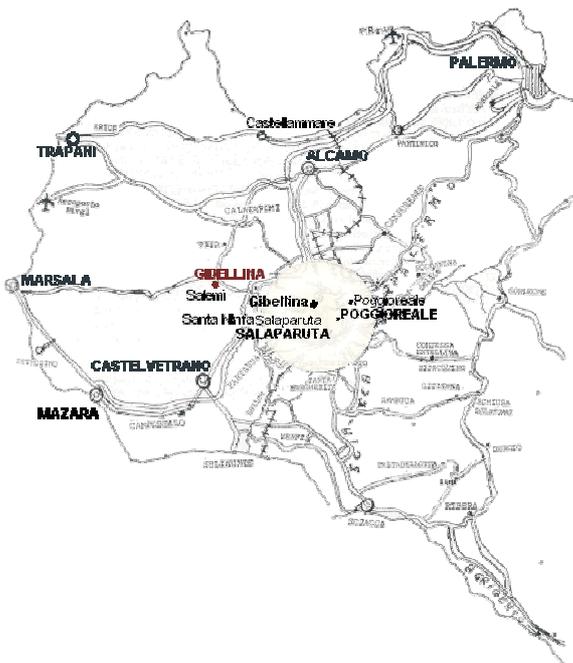
Ce mémoire part d'une optique anthropologique et veut être l'introduction pour une ethnographie sensible des espaces publics de la ville. Pour cela, on propose une méthodologie basée sur un travail de terrain. L'observation et les entretiens semi directifs configurent le matériel de base pour l'analyse. Ce travail met en contraste le discours des concepteurs de la ville, qui traduit une conception esthétique monumentale, et des récits des habitants, expression d'une esthétique de l'occasion, plus chaotique et fragmentaire que la première. On est confronté d'une part à une esthétique basée sur le concept d'Art qui apparaît à la Renaissance, incarné sous la peau d'un nouveau type d'artiste, essentiellement différent de l'artisan de jadis dans la mesure où il est conscient de ses pouvoirs intellectuels et créateurs. D'autre part, on se retrouve face à une esthétique qui se relie au concept d'ars et qui est largement de l'ordre du faire.

## 2 Problématique

### 2.1 Choisir et cadrer le sujet de mémoire : Pour quoi Gibellina ?



Carte de Sicile



Carte région de Trapani avec la situation de Gibellina Vecchia et de Gibellina Nuova (rouge)

## Un peu d'histoire

L'histoire de Gibellina Nuova a une origine très concrète et un déroulement assez particulier. La nuit du 15 janvier de 1968 un tremblement de terre touche une des régions les plus pauvres de Sicile, la région du Belice, à Trapani. En une nuit, quatre des quatorze villages de la vallée sont totalement détruits : Gibellina, Salaparuta, Poggioreale e Montevago. D'autres comme, Santa Nimfa, Santa Margherita Belice, Salemi o Partanna souffrent de dégâts, mais pas comme ceux de Gibellina.

Après la catastrophe, le gouvernement central, et l'ISES comme institution chargée de concevoir la reconstruction de tous les villages affectés, propose le projet de fonder une nouvelle et plus grande ville, avec les habitants des quatre villages complètement détruits. C'est à ce moment-là que l'histoire de Gibellina prend un chemin différent de tous les autres choisis par les villages du Belice. Ludovico Corrao (maire de Gibellina à l'instant du tremblement et un des avocats les plus connus d'Italie) se positionne contre le projet gouvernemental et propose une alternative «illuministe»<sup>2</sup>, éloignée des aspects les plus fonctionnels de la reconstruction. Il s'agissait, «de la contraposition entre *l'utile* et le *superflu*, entre la civilisation matérielle et la Culture, Gibellina, le jour après le tremblement, avait déjà choisi le chemin du *superflu*<sup>3</sup>».

La reconstruction de tous les villages s'initie, mais les promesses du gouvernement central n'arrivent pas, et différents mairies de la vallée du Belice écrivent un manifeste de protestation et de demande d'aide. Après avoir dénoncé la passivité politique, le manifeste dit:

<sup>2</sup> La contre position de Corrao au projet du gouvernement nommé « utopistico-materialle » a été nommée « illuministe » par son marqué caractère culturel.

<sup>3</sup> vv.aa.: *Gibellina, utopia e realta'*, Gibellina: MACG, 1985, page 29.

“Di fronte a questo stato di cose che da due anni si potrae e si aggrava, sentiamo, come uomini e come siciliani, il dovere di rovolgere all’opinione pubblica mondiale e, per essa, agli uomini che la rappresentano, l’invito di una riunione a Gibellina nella notte tra il 14 ed il 15 gennaio 1970, nel secondo anniversario del terremoto; perchè vedano, perchè si rendano conto, perchè uniscano la loro proposta e denuncia a quella dei cittadini relegati nei lager della Valle del Belice, alla nostra.”<sup>4</sup>

Effectivement, la nuit du 14 janvier 1970 l’appel de solidarité des maires se concrétise en une rencontre, qui a lieu à *Gibellina Vecchia*, et commence, par Gibellina, *l’utopie* de la reconstruction. Une reconstruction à travers l’art dit Ludovicco Corrao : « Là où l’histoire se détruit, seulement l’art peut reconstruire la stratification de la mémoire dispersée, seulement un projet culturel fort et qui défie la mort peut fertiliser la terre pour des nouveaux fruits et des nouvelles fleurs.<sup>5</sup>»

Le voyage commence, et l’idée de la nouvelle ville de Gibellina prend forme et commence l’exemple de reconstruction le plus original et le plus éloigné de la réalité du Belice. Mais, il faudra un chemin long de 10 ans pour voir les premières avancées, à 18 kilomètres de son emplacement antérieur (par élection de l’ISES et des habitants de Gibellina). Gibellina nuova, située maintenant a côté de Salemi, Alcamo, Castelvetro et Mazara, acquiert une position plus privilégié que la vieille, proche de tous les transports publics de Sicile, et en connexion directe avec Palermo à travers l’autoroute qui relie Mazara à la capitale sicilienne.

Le 3 juin de 1979 c’est le troisième moment important pour l’histoire de Gibellina. Différents artistes et architectes italiens répondent à l’appel de solidarité et l’idée de Corrao de la reconstruction à travers l’art prend forme. La vision utopiste de la reconstruction totale, humaine et esthétique devient, comme dit Maurizio Oddo, réalité.<sup>6</sup>

15 giugno 1979. Gli artisti per la rinascita

*«Gibellina rinasce dopo dieci anni di morte, dieci anni di frustrazioni e di speranze, di attesa e di angoscia. A questa rinascita non potevano mancare gli artisti italiani perchè molti rifiutano di considerarsi parte di un mondo che di lussi e di sprechi ne ha visti e ne vede anche troppi.»*

(L’occasione del manifesto è stata l’elaborazione di una cartella che riproduceva i progetti delle opere da realizzare.)

Manifeste des artistes italiens

<sup>4</sup> Corrao et d’autres mairies du Belice.: “1970 : Un appello di solidarietà”, in *Gibellina, Ideologia e utopia*, MACG, 1990, page 29.

<sup>5</sup> vv.aa.: *Gibellina, un luogo, una città, un museo*, Gibellina, 2004, page 10.

<sup>6</sup> Oddo, Maurizio.: “Gibellina la nuova, città d’arte” in *Gibellina della A alla Z*, MACG, 1996.

Peu après avoir achevé la forme du tissu urbain, et avec les premières maisons construites, «Ludovico Corrao commence à interpréter la structure urbaine de la ville comme une partition, dans lequel mettre une multitude d'œuvres d'art et d'autres notes qui essayent d'unifier le paysage, la ville, l'architecture.» À partir de ce moment, Gibellina se configure comme le musée d'art contemporain en plein air, le plus grand d'Europe et devient, «une expérience poétique, utopique, unique au monde contemporain, que seulement la courageuse Sicile pouvait concevoir»<sup>7</sup>. Ville d'art, Purini parle d'elle comme l'unique et le plus important exemple de laboratoire artistique, après la Deuxième Guerre Mondiale. Gibellina devient une expérience unique d'expérimentation artistique, dans laquelle interviennent des artistes et des architectes comme Pietro Consagra, Alberto Burri, Joseph Beuys, Ludovico Quaroni, Franco Purini, Samonà, Renato Gutusso, Mario Schifano, Mimmo Rotella, Mimmo Paladino, Carla Arcadi ou Andrea Cascella, entre d'autres.

“Nacque di questo modo uno straordinario museo en plein air che vide un gran numero di artisti interpretari di modo diversi e spesso opposti la condizione di una città appena risorta, la cui memoria dislocata andava riproposta nella chiave dei linguaggi visivi contemporanei. Una memoria che tornerà, con il Cretto di Alberto Burri, ad abitare la città distrutta.”<sup>8</sup>

De cette façon, la reconstruction de la nouvelle ville prend corps, sans aucune référence aux traits urbains antérieurs, et sur la base de l'art public des années 80. Gibellina se configure à travers de grands espaces publics, où doivent se situer les œuvres d'art, lesquelles conforment une série d'itinéraires artistiques de presque 2000 œuvres d'art, disposées à travers tout le tissu urbain et à l'intérieur du musée d'art Contemporain. Tout cela fera de Gibellina une ville de grandes dimensions et de formes urbaines étrangères à la réalité du Belice, région éminemment agricole, conformée par des petits villages médiévaux, de petites rues en pente.

## **Gibellina, *dream in progress***

Le projet de Gibellina, *ville d'art, ville laboratoire, ville d'utopie, ville du rêve, ville musée, lieu de l'utopie concrète*, espace du projet du *dream in progress* est toujours présenté par les concepteurs et les artistes comme un triomphe des rapports entre art et urbanisme. *Expérience unique*, Gibellina nuova se constitue comme un «intéressant banc d'essai des rapports entre œuvre d'art et espace urbain. Gibellina est un lieu pour penser, un lieu d'art multiforme, lieu conceptuel, mais au même temps concret, où l'architecture, la peinture, la sculpture et l'espace urbain se confrontent».<sup>9</sup>

Cette relation se base en divers concepts, chargés de relier dans un discours cohérent, les œuvres d'art comme monument, l'expérience révolutionnaire de l'art, le concept de reconstruction et l'importance de l'espace public dans ce procès. Les concepts utilisés pour créer ce discours sont ceux d'identité et d'utopie.

---

<sup>7</sup> vv.aa.:2004, page 11.

<sup>8</sup> Purini, Francesco et Thernes, Laura.: "Una città d'arte" in *Gibellina, la Ricostruzione, un luogo, un museo una città*, MACG, 2004, page. 50

<sup>9</sup> vv.aa. : 2004, page 95.

## **Gibellina, l'utopie concrète**

Gibellina se définit, dans le projet de reconstruction, comme le lieu de l'utopie concrète, c'est à dire, l'espace où l'utopie a lieu et se concrétise d'une façon déterminée. Cette première définition comporte, d'après Louis Marin et l'étymologie, une contradiction. U-topie se forge sur le «non» et le «topos» et signifie étymologiquement «en aucun lieu», le non-lieu, ce qui n'existe pas de façon concrète. Les utopies ont été toujours seulement des livres, et pour Marin l'utopie se relie, de quelque façon, au neutre et à la fiction. La figure utopique peut se voir liée au neutre, dans le sens qu'elle est déliée de la société historiquement et géographiquement concrète dans laquelle elle prend forme. Elle n'a presque rien à voir avec telle société et se présente toujours comme une idéalisation ou une représentation parfaite, voire, au-delà de la réalité, sans des concrétisations qui la définissent idéologiquement (malgré que l'utopie soit toujours une idéologie, mais abstraite, éloignée de la réalité et des conditions contextuelles de la société de laquelle part). D'autre part, neutre signifie, étymologiquement, ni l'un ni l'autre, hors genre, mais aussi un autre ou, dans le cas d'un lieu, l'autre d'un lieu (le non-lieu, l'utopie).

De cette première condition on peut voir que la fiction, l'affabulation, est l'unique forme d'exister qu'elle a. Louis Marin définit l'utopie comme une organisation de l'espace comme texte et comme un discours construit comme espace: «L'utopie est une organisation totale de l'espace-monde comme texte, organisation exhaustive et système complet du discours : la logique formelle est son signifié référentiel. La pratique utopique est une architectonique, un art des systèmes.»<sup>10</sup> L'utopie, théoriquement est donc, une figure, un schème de l'imagination, une fiction produite fantasmatiquement extérieure à la société, à l'histoire, à l'idéologie dominante.

Son caractère d'affabulation fait d'elle une construction condamnée souvent à demeurer, dans la légende plus que dans l'histoire. Normalement, les utopies constituent de récits sur des pays imaginaires ou des gouvernements idéaux sur des peuples heureux. Leur rhétorique part souvent d'un événement fondateur d'un ordre nouveau, comme récit des origines d'un monde parfait à venir. En ce sens, le projet de Gibellina (mais non Gibellina comme ville concrète) peut se voir comme un projet utopique, qui essaye de proposer un modèle de société idéale. On peut parler du projet de Gibellina comme d'une utopie complète. Emmanuel Eveno décrit les utopies complètes comme «celles qui reposent sur une pragmatique de la refondation, justifiant un acte révolutionnaire, afin d'organiser totalement et complètement une nouvelle société. Réforme, Révolution, Reconstruction sont des contextes qui paraissent favoriser l'éclosion de ce type de projets»<sup>11</sup>.

Le projet de reconstruction de Gibellina se configure comme un paradigme de ce genre d'utopies. Les paroles antérieures de Ludovico Corrao sont un exemple de la reconstruction comme un acte de renaissance totale, mais aussi celles qui parlent de la position de l'art et de

---

<sup>10</sup> Marin, Louis.: *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris : Les éditions du minuit, 1973, page 25

<sup>11</sup> Eveno, Emmanuel. : « Archéologie du logos utopien : la question du pouvoir idéal » in Eveno, Emmanuel (ed) *Utopies urbaines*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998, page 14.

l'artiste, entant que personnages capables d'emmener à bien ce genre de cheminements historiques:

"La nostra iniziativa sa e vuole essere provocatoria come ogni intervento dell'arte nella società di uomini violentati e oppressi ma che vogliono –come gli uomini di gibellina- rivendicare il diritto alla cultura e contestare il disegno governativo di cancellazione ed espropriazione del grande patrimonio culturale, storico et artistico di queste popolazione."<sup>12</sup>

L'utopie totale de Gibellina se relie, comme l'on voit, à l'idée de l'art en tant qu'agent actif d'une révolution culturelle, capable de changer la réalité de la région. C'est le chemin de l'art comme catalyseur et comme rédempteur, l'art comme dispositif premier pour le changement total.

Mais, à Gibellina, comme dans la plupart de lieux, l'utopie complète se configure à travers surtout, la réalisation d'un fragment de l'utopie, qui se voit comme totalité : il s'agit de l'aspect architectural et urbanistique. Ce discours utopique, dans notre cas, fonctionne à travers l'art des années 80 en Italie, qui veut être le modèle à suivre pour sortir du désordre que constitue le tremblement de terre et la dissolution de l'ancienne ville, et le chemin pour arriver finalement à la fabrication d'une ville idéale.

"Siamo di fronte ad uno dei pochi casi nei quali la forza estrema e violenta della natura ha determinato ed incentivato la capacità artistica dell'uomo e la voglia di combattere per la propria rinascita. Un percorso di arte e tragedia dove quest'ultima, mai rinnegata nella memoria, diventa motivo di crescita culturale."<sup>13</sup>

"L'utopia della libertà e del possesso della terra, il sogno tessuto tra gli incubi di una realtà di sofferenza e le pressioni dell'ideologia urbanistica, il mito e la ricerca del *genius loci* hanno animato l'avventura, stimolato la creatività, illuminato la memoria. Ecco perchè gibellina nasce dal soffio creativo dell'arte, ecco perchè artisti di ogni parte insieme agli *artsiti* -lavoratori e contadini- di gibellina si sono incontrati nella comune solidale fatica di rifondazione della città: l'arte e la cultura erano necessariamente trama e risultato."<sup>14</sup>

## L'Art comme identité

« Gibellina comme protagoniste d'une grande utopie de la renaissance comprise comme reconstruction et aussi comme récréation, à travers l'art et ses produits, d'une identité culturelle perdue. »<sup>15</sup>

La disparition de l'ancienne ville par le tremblement de terre, apparaît dans tous les discours de la reconstruction, liée à l'inévitable perte de l'identité collective. La disparition du lieu, des objets matériels communs, qui ordonnaient la vie quotidienne de ses habitants joue, sans aucune doute, un rôle important dans la mémoire collective et l'identité des gens. La configuration spatiale marque toujours les groupes et les configure, au même temps que le groupe reconfigure l'espace avec son histoire et ses façons de l'utiliser, l'imaginer, l'oublier ou le décrire. Mais, l'espace n'est pas l'unique composante de cette identité et de cette mémoire. Il y a d'autres aspects, quelques uns beaucoup moins concrets, qui en forment partie active. Le problème du discours de la reconstruction est la focalisation dans l'espace et l'oubli de tous les autres aspects.

---

<sup>12</sup> Corrao, Ludovico.: "L'arte non è superflua" à *Gibellina, ideologia et utopia*, Gibellina: MACG, 1981, page 50.

<sup>13</sup> Cela forme partie de la présentation de l'exposition de *Gibellina, un luogo, una città, un museo*, écrite par le Président de la région de Sicile.

<sup>14</sup> Vv.aa.: 1985, page 28.

<sup>15</sup> Vv.aa. : 2004, page 19

Avec la nouvelle ville et la nouvelle configuration de l'espace, le projet de Gibellina veut configurer aussi une nouvelle identité, toujours basée dans l'espace, dans les concepts de culture urbaine, espace public et surtout de l'art comme révolution et rédemption<sup>16</sup>. Ce discours de refondation de la ville à travers l'art et la culture perdure encore aujourd'hui, et on peut le voir dans toutes les affiches des rues de la ville, qui, à travers de grandes phrases, montrent le rôle de l'art, de la littérature ou des grandes idées, dans le procès de reconstruction de la ville, comme reconstruction de la vie et aussi de l'identité.



Un des aspects le plus importants du discours utopique de la reconstruction de Gibellina est celui du rôle de l'art dans la création de cette nouvelle identité culturelle citadine. Cette idée suit de la précédente, celle qui voyait l'urbanisme comme l'aspect le plus important dans un procès utopique de reconstruction, et celle de la possibilité d'une urbanité renouvelée par la vertu de la praxis quasi démiurgique de l'homme d'art.

Ludovico Corrao dans son article *L'arte no è superflua*<sup>17</sup>, fait une réflexion sur le procès de reconstruction de la nouvelle ville, à partir des conséquences du tremblement de terre. Il se rend compte des problèmes concrets de la population agricole de Gibellina, mais fait un pari fort sur le chemin de l'art comme façon de renouveler la vie de la région. Dans cette réflexion, il souligne que le surgissement de la nouvelle ville comporte le risque de la perte absolue de l'identité. C'est, on croit comprendre, la forme de la nouvelle ville qui risque de faire disparaître l'identité, une forme qui peut apparaître comme un banlieue quelconque de n'importe quelle ville. Pour cela, Corrao croit voir dans la mémoire de la vieille ville et de ses relations avec l'art et la culture méditerranée, la façon de parvenir à que les hommes et les femmes de Gibellina ne se sentent pas dans un désert, qu'ils ne croient pas que Gibellina c'est une ville qui vient de nulle part, une ville qui est tombée du ciel. Gibellina est faite avec une nouvelle lumière et chemine vers le futur.<sup>18</sup> Une nouvelle lumière faite des œuvres des artistes italiens qui ont

<sup>16</sup> Ces aspects apparaissent dispersés à travers les écrits de la reconstruction, mais toujours d'une façon assez ambiguë et général.

<sup>17</sup> Vv.aa. : 1981, pages 44-49.

<sup>18</sup> "Non tanto l'idea de fare il museo d'arte contemporanea, quando di fare rinascere, rifundare la nova città insieme con la testimonianze delle grande culture contemporanea, che però a radici profondi anche milenarie dei popoli della Mediterranea. Per chè? Perchè cuando un uomo é sull'orrore della disperazione, come a estato quelli de Gibellina, una città distruta, morti, tutti ricordi, capire che é finita tutta la sua vita... come el fuogui, alimentare una speranza. Sull

répondu à l'appel de solidarité et qui ont suivi à ces premiers signataires du manifeste de Gibellina. Mais, le discours de l'identité est toujours très complexe, et aucune des personnes qui se réfèrent à elle dans tous les écrits de la reconstruction, ne le décrivent. Corrao est le seul qui fait référence aux hommes et femmes de vérité, et à ses mémoires concrètes mais, malgré tout, le concept reste un peu ambigu. On ne sait jamais bien de quoi parle quand on se réfère à cette nouvelle identité à travers l'art. Tout reste aussi ambigu comme «une réalité urbanistiquement et artistiquement unique, qui a redonné identité e dignité à une communauté détruite.»

À travers tous ces discours, on croit comprendre que l'identité de Gibellina se configure grâce à les œuvres d'art qu'on peut trouver dans son tissu urbain. Une identité alors, formée par une collection d'objets artistiques, et d'une déterminée spatialité qui risque d'être vue et traitée comme les premières collections des musées français autour des civilisations africaines. Une collection physique qui veut être la représentation d'une culture ou d'une identité (les deux termes étant très complexes), et qui ne montre plus qu'une petite partie de la réalité, qu'en l'observant comme global et cohérent et complète, perd tous ses nuances et devienne simulacre de soi-même. L'identité d'une ville, d'un groupe, ne peut pas être configuré seulement par une collection d'objets. En plus, l'identité d'une ville n'est pas une unique identité, sinon qu'elle se configure de pluriels identités fragmentaires, qui la rendent beaucoup plus complexe que ce que le discours dit.

James Clifford dans *Sobre la recolección de arte y cultura*<sup>19</sup> fait un intéressant détour par les différents analyses classiques sur la question de la recollection à l'Occident. Il part de l'analyse de l'individualisme possessif de Macperson, de l'homme comme sujet propriétaire, pour faire une analogie avec la façon de construire des concepts comme ceux de culture ou d'identité. L'analyse de Macperson, dit Clifford, suggère que l'identité, culturelle ou individuelle, a besoin d'actes de recollection qui construisent des systèmes arbitraires de valeur ou signifié. La notion la plus intéressante que cette recollection implique (au delà de ne pas être innocente ni naturelle), c'est l'idée que l'identité est une espèce de richesse d'objets, de connaissances, de souvenirs... Ce genre d'identité montre un monde donné, pas construit, et cache tous les relations de pouvoir et les histoires concrètes qui n'acceptent ou détruisent cet ordre cohérent que la collection configure.

Dans ce sens, Giuseppe la Monica dans *Gibellina, ideologia e utopia* parle de la méthodologie politique et du projet de reconstruction de la Vallée du Belice comme idéologie, et critique la façon dans laquelle les politiques et les intellectuels ont essayé de construire cette nouvelle identité:

“Il verticismo demiurgico dell'intellettuale-tecnico è stato parallelo al verticismo anti-democratico dell'intellettuale politico: i due vertici, produttori di forma forte, si sono magnetizzati' e rafforzati a vicenda ; la metodologia è stata intrinsecamente riflesso-modello della gerarchia capitalistica (...) tutto o quasi, è stato ideato e compiuto colonialisticamente.”

---

tanto ricordando a ognuno de loro ... Che quindi succitando della memoria la grandezza e la dignità di un popolo, delle sue tradizione, delle sue reali espressione culturale, delle ragioni che le hanno fato un punto di riferimento e quindi li radici della culture e la memoria del proprio passato e della propria cultura diventava l'olio per accendere una lampara con una lucce nuova. Non podevi mettere nella lampara un olio che non era più, no? L'importante è la nuova lucce...”<sup>18</sup>

<sup>19</sup> Clifford, James.: *Dilemas de la cultura*, Barcelona: Gedisa, 2001, pages 257-299.

Ces paroles semblent indiquer que le projet de Gibellina n'a pas eu en compte la réalité ni les personnes de la région du Belice, qui portent aussi d'autres aspects concrets de son identité (aspect qu'on verra au chapitre de l'analyse). Et il semble aussi que la création de la ville reste dans les mains de quelques uns, qui la rendent à l'observateur toujours visible et cohérente, au dehors du temps corrompé. Le projet semble s'intéresser seulement à une certaine image de l'art, de l'urbanisme et de l'architecture, disciplines qui ont doté Gibellina d'une morphologie assez différente des villages de son environnement. L'identité de la ville reposerait ainsi sur tous les monuments, peintures et édifices qui la configurent. Sa singularité se trouve dans son profil, pas dans ses histoires, ses situations ou ses habitants. Ce discours, bien qu'il soit le plus commun dans tous les écrits sur la reconstruction, n'est pas l'unique, et on verra comment il y a des artistes, comme Schifano, qui rendent la part la plus active de la création de la ville aux habitants et pas aux architectes, urbanistes ou artistes.

### **Gibellina: ville musée, ville catalogue**

Le dernier aspect qui me semble particulièrement intéressant dans la démarche du discours utopique du projet de Gibellina, est le concept de la ville comme musée. L'idée de Gibellina naît de l'intention de construire le musée d'art contemporain à plein air, le plus grande d'Europe, et cet aspect en induira toute une série de rapports avec les espaces publics de la ville. Les deux idées qui nous intéressent le plus sont celle de la conception des espaces publics de la ville comme musée, et celle des rapports existants entre cet espace public et les œuvres d'art. Le fait d'être conçue comme une ville musée impliquera toute une série d'aspects qui feront de Gibellina une ville esthétisante et esthétique, où le plus important semblerait être le décor.

Dans la plupart des écrits sur la reconstruction, Gibellina est montrée comme une ville-artefact, conçue comme une œuvre d'art totale, toujours en processus. «Il modelo di questa piccola città è fondamentale e fornisce indicazioni verso la concezione di un'opera aperta totale.»<sup>20</sup> En ce sens, Gibellina a beaucoup à voir avec la définition de ville-artefact de LeCorbusier, conçue par un architecte-artiste solitaire, et qui peut être représentée par un schéma morphologique.<sup>21</sup> Représentation formelle de la ville qui veut être totalisante et que le projet de Gibellina montre assez bien. Marco Nereo Rotelli exprime très bien cette idée dans un texte de la présentation de l'exposition *Gibellina. La ricostruzione, un luogo, una città, un museo*, où il parle de Gibellina comme musée et de l'impossibilité de trouver un centre physique dans la ville. Le centre, selon lui, est là où le spectateur se trouve, devant la peinture, devant le plastique, devant la sculpture. Dans ce discours comme on voit, c'est le pratiquant de la ville en tant que spectateur qui a la parole. Gibellina a été conçue pour être observée plus que pour être habitée, et la pratique de ses espaces publics se présente, au projet, comme un voyage artistique à la recherche d'expériences esthétiques. Le regard du spectateur semble toujours un regard situé au dehors de la ville. Ce qui intéresse c'est

---

<sup>20</sup> Vv.aa.: 2004, page 18

<sup>21</sup> Papillault, Rémi.: "La ville de Chandigarh comme artefact" à Younes, Chris (ed). : *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris : La Découverte, 2003, pages 254-265.

l'œuvre et le contexte peut aussi bien disparaître dans une action qui ne prend en compte plus que l'œuvre d'art. C'est un regard dehors du temps et de l'espace concret ; un regard qui ne prend pas en compte la ville. Un regard, donc, utopique, qui construit l'espace physique en tant qu'espace métaphysique, du temps sans temps, sans histoire.

Le projet de *città frontale* que Consagra met en œuvre à Gibellina pendant les années 80 est un des exemples les plus clairs de l'esthétisation de la ville. Ce qui intéresse le plus le sculpteur c'est la possibilité d'embrasser toute l'œuvre d'un seul coup d'œil. Les siens sont des *édifices utopiques*<sup>22</sup> qui ne cessent d'être sculptures, et qui répondent à une architecture extrêmement fonctionnelle, et que Consagra, lui-même, décrit comme une contraposition à l'abus rationaliste de l'angle droit, tout en privilégiant la communication esthétique. Une communication esthétique qui veut rapprocher la ville à l'homme. Employant les mots de l'artiste, la *città frontale* veut être la ville à l'échelle de l'homme où l'art et la quotidienneté se retrouvent.

On peut relier cet aspect de la *ville-artefact* au discours utopique qui rend au regard de l'observateur la possibilité d'embrasser la ville depuis un point de vue unique. Cette idée de trouver partout un centre artistique de la ville et du regard comme souverain pour embrasser la totalité d'une ville, part de l'idée que l'essence de la ville se condense dans le contenant. Il s'agit, en mots de Michel Lussault, du fétichisme de la forme et de l'affirmation du pouvoir de la forme pour concentrer les traits essentiels d'un période et de son genre de vie<sup>23</sup>. Si on va jusqu'à l'extrême de ce discours, on entre dans la fable de *Palomar* d'Italo Calvino, à la recherche de l'essence de la culture aztèque à travers les inscriptions des pierres des pyramides.

Deux des artistes les plus présents à Gibellina, Franco Purini et Laura Thermes, définissent Gibellina comme *ville d'art*<sup>24</sup> avec une forte composante utopique et une attention qui accentue la dimension formelle, ce qui configure Gibellina comme un lieu singulier concret, mais au même temps, abstrait. C'est l'abstraction de l'utopie, de la fiction, de l'imaginaire qui attrape la ville et la met en scène de façon toujours idéale, arrêtée dans le temps, raisonnée, mesurée, limitée et au-delà de tout tension sociale ou politique. C'est la ville sans fragments, la ville cohérente, conformée par ses aspects structurels et qui s'exprime à travers ses œuvres d'art, ses sculptures, ses édifices. C'est la ville décor, ville postmoderne, espèce de ville Potemkine où le décor ne sert pas seulement à cacher une réalité sociale concrète, mais à essayer aussi de signifier complètement l'espace, jusqu'au point de configurer une nouvelle identité. C'est la ville spectacle de laquelle parle Francesco Gallo dans son article *ville d'utopie* où il parle de Ludovico Corrao comme l'homme qui a

---

<sup>22</sup> Consagra les décrit de cette façon.

<sup>23</sup> Lussault, Michel: "Un monde parfait: des dimensions utopiques du projet urbanistique contemporain" in Eveno, Emmanuel (ed) *Utopies urbaines*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998, page 165.

<sup>24</sup> Françoise Choay explique que la notion de ville d'art naît au tournant de siècle et se caractérise par la qualité et le nombre des trésors d'art qui se trouvent dans son intérieure. Choay, Françoise. : *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992, page, 148.

imaginé que Gibellina soit un grand théâtre du monde, «où le spectacle devienne spectacle de la vie, introduit par la grande stèle de Consagra.»<sup>25</sup>

Simulacre de soi-même, la Gibellina du projet de reconstruction oublie une partie très importante de la réalité et, en plus, elle substitue magiquement l'idéal au réel. Comme dans tout simulacre, cette image de Gibellina constitue une apparence donnée pour réalité. La Gibellina que nous montre le projet peut fonctionner comme une image de synthèse qui préfigure leur référent, qui le conditionne par l'image qui en est donnée *a priori*. La quotidienneté et les personnes qui la configurent n'apparaissent nulle part et on voit seulement une série d'œuvres qui donnent forme à la ville comme s'il s'agissait strictement d'une ville catalogue. On dirait que la seule chose que l'on doit faire à Gibellina c'est suivre les différents itinéraires artistiques (par ailleurs aléatoires) et contempler les œuvres d'art qui inondent les espaces publics de la ville et la monumentalisent d'une façon assez intense.

A Gibellina la plupart des lieux sont devenus des œuvres d'art. L'église c'est un œuvre d'art, ainsi que la mairie, le cimetière, même l'ancienne ville, qui est devenu avec il *Cretto* di Alberto Burri, l'œuvre de land art la plus grande au monde.

Mais, comme on a vu précédemment, il ne s'agit pas seulement des édifices. La spatialité de la ville elle-même se configure en relation à cette image de la ville en tant que musée. En rappelant les mots de Laura Thermes, Filippo Renda et Antonio Salvato :

“Non più quindi un'unica zona di servizi con il municipio, la chiesa, il mercato, ma una struttura discontinua e puntiforme : non più un'unica grande piazza, ma tante piazze, ciascuna diversa dalle altre; non più un unico grande parco ma un sistema continuo campagna, giardino pubblico, spazi verdi collettivi, giardini privati.”

L'intérêt de Gibellina, dit le projet, «ne se trouve pas dans la proportion d'œuvres d'art par habitant, ni dans la façon de les mettre l'une à côté de l'autre, mais dans le fait de la concevoir comme un musée d'art contemporain en plein air et d'avoir posé, à l'échelle, le problème d'un possible rôle de l'œuvre d'art dans la configuration de l'espace urbain.»<sup>26</sup>

Mais, quels problèmes pose ce genre de conception d'une ville? Quand tout devient œuvre d'art, quand tout est pensé en relation à l'artiation et à la monumentalisation de l'espace public, quel est l'espace qui reste habitable? Gibellina semble être un terrain d'analyse intéressant, dans la mesure où elle se configure comme un paradigme de la ville concept. Beaucoup des aspects du discours de la conception qu'on peut trouver dans toutes les villes du monde sont présents à Gibellina. Gibellina s'apparaît comme une exagération, une demeure, un cas extrême du décalage entre espace conçu et espace pratiqué et c'est juste pour cela qu'il me semble intéressant d'analyser, dans ce contexte, les relations existantes entre espace public monumentalisé et les pratiques qui s'y déroulent.

Les discours de la reconstruction de la ville mettent en œuvre une esthétique de la conception assez particulière et intense, basée sur la monumentalisation de l'espace public à travers une grande quantité d'œuvres d'art des artistes des années 80. Un art abstrait qui tout en se mélangeant avec les conceptions de ville dispersée (multipolar) et de ville musée, ville

---

<sup>25</sup> Vv.aa.: 2004, page 20.

<sup>26</sup> Vv.aa. : 1985, page 28.

scénographique, met en œuvre une série de complications fonctionnelles qui feront de Gibellina une ville particulière, avec une relation aux espaces publics contraire à ce qu'on aurait attendu.

Notre question part de celle de Françoise Choay en relation au fait de savoir «comment on peut effectivement conserver et mettre hors circuit des fragments urbains, sauf à les priver de leurs usages et éventuellement de leurs habitants ?» À Gibellina il ne s'agit pas aussi de mettre au dehors comme d'essayer d'habiter dans une œuvre d'art totale, dans une ville qui est née sous la conception de ville-catalogue et où la grandiosité, la spatialisation et le vide font partie de la vie quotidienne d'une façon assez importante. De cette complication, surgit notre problématique générale, qui essaye de voir différentes relations de l'art avec l'espace public et qui voit, dans les gestes de certaines appropriations des espaces publics de la ville par les usagers, de vraies actions artistiques.

## 2.2 Problématique générale: Art et espace urbain

L'espace urbain se relie à l'art de diverses façons. Notre problématique prend en compte trois relations possibles de l'urbain avec l'art : l'art public comme art monumental, l'art comme *art contextuel*<sup>27</sup> et l'art que nous nommerons art occasionnel. Ces trois concepts d'art nous renvoient à trois conceptions d'esthétique urbaine différente. L'art monumental traite la ville comme œuvre d'art et obéit à une esthétique de la conception basée sur les aspects de pérennité, cohérence et lisibilité de la ville. *L'art contextuel* prend la ville comme substrat de l'art et se configure dans ce que Augoyard nomme *actions artistiques urbaines*. Ces configurations artistiques contextuelles renvoient à une esthétique liée à certains attributs de la ville comme la fugacité, l'imprévisibilité ou l'événementiel. Finalement, l'art occasionnel est à prendre ici comme une esthétique de la ville faite à travers des actions quotidiennes des usagers de l'espace public. Une esthétique entendue comme réactivation, comme invention et réappropriation de l'espace conçu et projeté selon des règles bien déterminées. Celle-ci peut se concevoir comme une *esthétique de l'occasion*, qui profite du contexte, des aspects sensibles et fonctionnels de l'espace, pour le réinventer de façon silencieuse, sans nécessité d'un public explicite.

Notre problématique essaye de définir ces trois relations de l'urbain avec l'art pour se centrer dans un espace concret : Gibellina. Ce que l'on veut analyser dans cet espace ce sont les relations existantes entre l'esthétique monumentale des concepteurs et l'esthétique de l'occasion, que portent à terme les usagers et habitants de la ville, à travers leurs pratiques de réappropriation de l'espace. L'esthétique contextuelle, celle des *actions artistiques urbaines* ou de l'*art contextuel*, nous sert pour analyser un genre d'esthétique urbain plus proche de l'espace urbain que de l'esthétique monumentalisée. Elle nous aide aussi à montrer que certains réappropriations spontanées des passants peuvent se voir comme de vraies *actions artistiques urbaines*. *L'esthétique contextuelle* se différencie de l'esthétique de l'occasion par le fait que ce sont des artistes qui font et exposent (dans le sens qu'elles ont besoin d'un public) les *actions artistiques urbaines*. *L'esthétique de l'occasion* est le fruit des actions des usagers. Il ne s'agit pas d'actions pensées comme *actions artistiques*. Ce ne sont pas des artistes qui les

---

<sup>27</sup> On prend ici l'art contextuel de qui parle Paul Ardenne comme synonyme des actions artistiques urbaines, décrites par Augoyard comme *actions artistiques* susceptibles d'intégrer dans leur démarche créative les composants morphologiques, fonctionnels et sociaux de l'espace public et qui appelle un rapport spécifique avec le public urbain. Pour voir ces concepts aller à Augoyard, Jean-François. : *Actions artistiques en milieu urbain, à l'écoute d'une épiphanie sonore*, Grenoble : CRESSON, 1994. Augoyard, Jean-François.: « L'action artistique dans l'espace urbain » in Métral, Jean. : *Cultures en villes ou de l'art du citoyen*, Paris : éditions de l'aube, 2000, page 17-31. Et Ardenne, Paul. : *Un art contextuel*, Paris : Flammarion, 2002.

mettent en oeuvre, ce sont des habitants de la ville ou des usagers des espaces publics qui les font sans avoir explicitement une intention artistique.

Notre problématique générale dérive ainsi de la question:

Quels rapports théoriques et pratiques existent entre les trois esthétiques de la ville?

Et plus précisément: Est-ce qu'un espace public hyper monumentalisé peut influencer les pratiques ordinaires des passants, des habitants? De quelle façon? Est-ce qu'on trouve de pratiques inventives, intensives ou déviantes (voire artistiques) dans un espace où tout est devenu œuvre d'art?

Nos hypothèses initiales sont les suivantes:

- Les pratiques et les appropriations des usagers de la ville réinventent l'espace, tout en créant une esthétique de la ville plus dynamique et chaotique à l'esthétique de la conception, normalement statique et ordonnant.
- Quelques pratiques et appropriations, que nous nommerons déviantes, peuvent s'observer comme de vraies *actions-artistiques* urbaines, et avec elles, l'habitant de la ville peut créer une esthétique de l'occasion, qui dynamise et réinvente l'espace public.

## L'espace public comme espace d'imprévisibilités et de résistances

« Ce qui peut être contrôlé n'est jamais tout à fait réel, ce qui est réel ne peut jamais être rigoureusement contrôlé. »

Katherine Hayles<sup>28</sup>

L'espace public peut se définir à travers les attributs d'imprévisibilité, fugacité, instantanéité, contextualité, théâtralité et anonymat. On part de ceux-ci et non d'autres attributs parce que l'on les considère comme les plus importants pour développer notre problématique.

Goffman, Sansot, Augoyard, De Certeau, Sennet, Joseph, Quéré, Delgado et d'autres chercheurs nous ont montré comment l'espace urbain, et plus largement la quotidienneté, se montre mieux à partir de ce qui a été pendant longtemps l'inaperçu: les pratiques des passants qui configurent et reconfigurent l'espace à travers leurs cheminements, leurs appropriations, leurs tactiques, reformulations ou inventions faites toujours en marche. On doit aller au plus petit pour comprendre ce qui arrive dans un espace de quotidienneté et cela signifie toujours la nécessité de prendre en compte l'imprévisible. Comme en physique, un système qui regardait d'une optique globalisant se perçoit ordonné, devient plus imprévisible (chaotique) chaque fois que l'on essaie de le regarder de plus proche. Ce qui est le problème de l'indétermination de Heisenberg et l'introduction de la probabilité comme aspect clé de la connaissance.

Bergson conçoit le temps comme le surgissement effectif de nouveautés imprévisibles.<sup>29</sup> «En conséquence, le possible est plus riche que le réel et on comprend mieux le monde à partir du possible qu'à partir d'un quelconque état initial.»<sup>30</sup> Prigogine parle en ces termes pour expliquer comment la physique des processus de non-équilibre intègre l'instabilité, l'imprécision et l'imprévisible dans la base même des systèmes. Le démon de Laplace n'a rien à faire dans le monde microscopique. Le futur n'est plus donné et les lois de la nature acquièrent alors une signification nouvelle: elles décrivent un monde de mouvements irréguliers, chaotiques, où le désordre constitue un trait fondamental.

Les analyses de la quotidienneté nous ramènent vers un monde microscopique que l'on peut regarder sur la base des mêmes prémisses que celles des systèmes chaotiques ou instables. De cette façon, on peut faire une analogie entre les systèmes instables et l'espace public. L'un comme l'autre, peuvent se définir comme des systèmes auto-organiseurs, qui s'adaptent aux circonstances environnementales. Notre regard part de l'hypothèse que l'espace public se configure à travers les pratiques des passants, qui produisent des sortes de mouvements moléculaires, et investissent l'espace urbain avec cette imprévisibilité dont on parle, tout en s'adaptant aux moments et aux situations. D'où le fait que l'inattendu, l'incident,

---

<sup>28</sup> Hayles, Katherine.: *la evolución del caos, el orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Gedisa, Barcelona, 1998.

<sup>29</sup> Bergson, Henry. : « Le possible et le réel » in *Œuvres*, Paris : PUF, 1970, page 1344.

<sup>30</sup> Prigogine, Ilias.: *La fin des certitudes*, Paris : Éditions Odile, 1996, page. 67.

l'éclat, l'insolite, l'improvisation et l'imprécision conformément une partie très importante de la définition de l'espace urbain.

Comme le soutiennent Goffman, Richard Sennet<sup>31</sup> et Isaac Joseph<sup>32</sup>, l'espace urbain, mais aussi la ville, c'est un lieu dans lequel des inconnus se rencontrent. L'inattention civile de Goffman<sup>33</sup> fait de l'espace public l'espace de l'indifférence civile. Dans cette forme d'interaction, les passants configurent des formes minimales de relation, où le plus important devient la perception mutuelle et la disposition pour l'interaction. Les passants ne sont plus que passants, personnes de qui l'on ne connaît que la forme de marcher et de se montrer. Inconnus, êtres liminaires qui sont sortis d'un lieu pour arriver dans un autre, mais qui se trouvent au milieu du chemin, entre deux points indéterminés. L'espace qu'ils configurent avec leurs poses, apparences et mouvements microscopiques, c'est un espace diffus, fait de relations éphémères et d'interactions en marche, entre personnes, la plupart du temps, anonymes<sup>34</sup>. Espace d'accessibilité et de visibilité mutuelle pour Arendt, l'espace public se configure ainsi comme espace d'exposition et de théâtralité –où chacun joue le rôle choisi de la meilleure façon possible- toujours en action.

Abraham Moles parle du monde réel comme « un milieu de phénomènes vagues, de choses imprécises, de situations perpétuellement variables, dans lequel il faut nous décider, réagir ou agir, prendre position. »<sup>35</sup> Prendre place, décider, négocier, marcher, acter, tous ces verbes décrivent aussi l'espace public. Espace des baladeurs, des changements de position, de la nervosité (Simmel), l'espace urbain est aussi, un espace de conflits réels et comme assure Ostrowetski et Chaudoir, tout en parlant de l'espace festif, « un espace d'interpellation centrale de la vie sociale elle-même et de son devenir. »<sup>36</sup> L'espace public, comme espace commun, a été toujours espace d'exposition de conflits, de revendications, de subversion, de tactiques, d'appropriations éphémères, d'irruptions non attendues, de résistances. Dans ce contexte, une certaine conception de l'art s'intègre et interagit avec ces aspects de l'espace public urbain et nous laissent voir les premiers rapports entre l'art que nous avons nommé art occasionnel et l'Art. Comme dit Deleuze dans une conférence, dans laquelle il parle autour du cinéma comme un art,

« Si l'œuvre d'art a un rapport quelconque avec quelque chose qui pourrait évoquer la communication et l'information c'est seulement dans la mesure où elle est acte de résistance (...); l'art c'est ce qui résiste.»<sup>37</sup>

On peut voir l'art occasionnel qui se déroule à la rue, dans les mêmes termes de résistance du quels parle Deleuze.

---

<sup>31</sup> Sennet, Richard.: *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden*, Barcelona: Península, 1975.

<sup>32</sup> Joseph, Isaac.: *La ville sans qualités*, Paris: l'aube, 1998. JOSEPH, I.: *Retomar la ciudad, el espacio público como lugar de acción*, Medellín:Universidad nacional de Colombia, 1999a.

<sup>33</sup> Goffman, Erving.: *Relaciones en público, microestudios del orden público*, Alianza, Madrid, 1979.

<sup>34</sup> Joseph décrit l'espace public, suivant Goffman et aussi Hannah Arendt, comme un espace fait de relations fragmentaires et non d'identités fixes et cohérentes. Cet aspect nous intéresse surtout pour l'analyse de la conception de l'espace public à Gibellina, conçu sur la base à la création d'une nouvelle identité habitante, de laquelle on a déjà parlé.

<sup>35</sup> Moles, Abraham.: *Les sciences de l'imprécis*, Paris : Éditions du seuil, 1995, page 13.

<sup>36</sup> Chaudoir, Philip., Ostrowetski, Sylvia.: "L'espace festif et son public, l'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes" in *Les annales de la recherche urbaine*, n. 70, mars 1996.

<sup>37</sup> Deleuze, Guilles.: « Qu'est-ce que l'acte de création? » Conférence 17 mars 1987 au FEMIS, in [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

## L'esthétique monumentale

François Loyer assure que « le monumental est, avant tout, l'exceptionnel, quelque chose qui sort de l'ordinaire. Il est exceptionnel par sa taille, par l'argent dépensé et par la signification donnée (...) Il se construit toujours par antithèse, c'est le non-habituel.»<sup>38</sup> Pour autant, le sentiment d'étrangeté est un des constitutifs principaux du monumental. L'étrangeté se définit comme le contraire de la banalité. C'est l'élément inattendu, que Baudelaire décrivait comme le condiment indispensable de toute beauté. Le monument sépare, est toujours mis à part, de côté, en haut, délocalise le spectateur de la ville et réclame son regard. Ce premier sens du monument rappelle le concept de *désautomatisation* des formalistes russes<sup>39</sup>. Ceux-ci défendaient que l'on cherche la spécificité de l'art dans la personne de l'artiste ou dans ses thèmes, mais plutôt dans la qualité de divergence des formes artistiques du langage. Un des concepts les plus importants de la *poétique de la désautomatisation* c'est le concept d'*étrangeté* de Sklövski.<sup>40</sup> Cet auteur disait que notre conception du monde et du langage se trouve automatisée parce que la relation signe-réalité devienne habituelle. Cette propriété automatisée du langage c'est celle que l'artiste doit faire disparaître, à travers le langage poétique. Ce que doit faire l'artiste c'est augmenter la durée de la perception avec la complexité de la forme. Avec l'artifice, le message poétique nous oblige à fixer notre attention sur lui-même et de cette façon, le langage poétique signifie par lui-même. L'art monumental essaie de « désautomatiser » le regard du passant à travers l'étrangeté que provoque la forme artistique dans le tissu urbain, même si la rigidité et la répétition finalisent pour les convertir, de nouveau, en objet habituel.

D'autre part, la rigidité c'est une autre des caractéristiques les plus importantes du monumental. Régis Debray explique que l'invention du monument comme bien collectif sort avec la conscience de l'histoire et émerge comme un mobilisateur du souvenir : « Pour mobiliser le souvenir on immobilise ses traces. Pour transmettre il faut conserver et conserver c'est mettre à part. Pour maintenir une vivante mémoire, force est de l'embaumer.»<sup>41</sup>

Ainsi, le monument apparaît comme un immobilisateur du temps, qui apporte les traces d'un fragment d'histoire ou de mémoire historique avec un sens délimité, normalement univoque et toujours imposé. Le décalage qui existe entre le projet original du monument et sa signification concrète avec l'us et la perception réelle du monument, repose, assure Daniel Fabre, en l'utopie qui est au principe de l'érection monumentale. Une utopie écrite avec mots de pierre, fer ou d'autres matériels, qui veut apporter un sens unique, ordonnateur de la mémoire et de l'espace où se place. Mais, il n'existe pas une seule mémoire urbaine, ni une seule façon d'utiliser l'espace. Existence des mémoires fragmentaires et plurielles et des

---

<sup>38</sup> Loyer, François.: "Les échelles de la monumentalisation" in Debray, Régis. : *L'abus monumental?* Paris : Fayard, 1998, pages 181-189.

<sup>39</sup> Dans la Russie des années 20, un groupe de jeunes linguistes révolutionne les théories du langage littéraire. Un de ses buts, avec lequel se relie le concept d'étrangeté, était l'étude de la littérarité, c'est-à-dire, ce qui fait que une œuvre soit littéraire. Pozuelo-Yvancos, Jose-Maria. : *Teoría del lenguaje literario*, Salamanca: Cátedra, 1994, 36-39.

<sup>40</sup> Sklövski, V. : « l'art comme artifice » in Todorov (ed). : *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1965.

<sup>41</sup> Debray, Régis.: "le monumental ou la transmission comme tragédie" in Debray, Régis.: *L'abus du monumental?* Paris : Fayard, 1998, pages 11-30

appropriations obliques et non attendues de l'espace. On ne doit pas oublier, après Halbwachs, que la mémoire collective est toujours une mémorisation en cours, qui nous montre plus que notre façon de voir le passé, notre façon de construire le présent. La mémoire donc, n'est pas une donnée cohérente et concrète, mais un artefact qui se trouve toujours en procès de construction. La fixer à travers des monuments déterminés ou récits est oublier une grande partie de sa complexité et variabilité. Réduire la mémoire collective à ce que les monuments veulent dire (dans son sens original) est réduire, comme dit Barthes pour le Guide Bleu, le paysage au pittoresque. «La sélection des monuments cache la réalité des lieux et des habitants. Le paysage ne témoigne plus la réalité du présent ; le monument devient indéchiffrable, et donc, stupide.»<sup>42</sup>

Débray, dans le même article, distingue trois types de monuments : le monument forme, le monument trace et le monument message. Notre problématique nous amène à prendre en compte surtout le monument forme, même si, celui-ci se montre aussi, dans notre contexte, comme monument message d'une supposée identité collective. Le monument forme, dit Débray, s'impose par ses qualités intrinsèques, d'ordre esthétique ou décoratif, et romps un continuum. Avec son existence, il hiérarchise un espace et apporte une valeur symbolique, basée sur la conception moderne de l'artiste comme génie et comme démiurge. Le monument forme n'essaie pas de communiquer plus que lui-même, étant donné que sa forme se réfère à lui-même, et pas à un événement passé ou à un aspect emblématique de la ville. Il s'agit donc d'œuvres d'art qui se trouvent, de plus en plus, dans les villes pour les investir d'un caractère culturel et esthétique. Monumentaliser en ce sens, s'obtient par un isolement dans l'espace d'une masse qui acquiert sa valeur par contraste avec le vide : le vide dans le sens où tout ce qui l'entoure est vide de valeur esthétique, culturelle ou symbolique, mais aussi urbanistique. L'œuvre d'art monumentale s'érige dans l'espace urbain pour être observée et appréciée par elle-même et normalement ses attributs les plus significatifs sont ceux de la visibilité et de la magnificence.

D'autre part, le monument message se rapporte à un événement passé, réel ou mythique et son usage n'est autre que l'us symbolique. Le caractère artistico-symbolique de la ville qu'on va analyser, fait que l'on ne sépare pas ces deux genres de monuments, étant donnée que à Gibellina, *ville-musée* d'art moderne, les œuvres d'art monumentales qui remplissent l'espace urbain, ont aussi un caractère symbolique très important, qu'on verra plus tard.

---

<sup>42</sup> Barthes, Roland.: "La guía azul" in *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 2002, pages 124-128.

## L'esthétique contextuelle<sup>43</sup>

L'art en ville peut être une autre chose qu'un mobilier urbain ou qu'une statue sur la place, assure Augoyard quand il parle des *actions artistiques urbaines*. Ce genre d'art ne cherche pas à décorer seulement à travers d'une logique d'adjonction, mais plus normalement se configure comme une action, qui utilise la matière sensible urbaine comme base de sa création.

Les *actions artistiques urbaines* ou *l'art contextuel* se montrent normalement comme des propositions artistiques temporaires, plutôt que comme œuvres éternelles. Elles partent de l'art pour aller à l'urbain et pour autant, leur logique s'éloigne de la logique monumentale, pour revendiquer les aspects de discontinuité, fugacité, incohérence, mutation, désordre, contextualité et proximité, qui se trouvent au cœur de ce que Lefebvre définit comme l'urbain.<sup>44</sup> L'art contextuel consiste donc, plus en gestes artistiques qu'en œuvres grandioses. Il s'agit, en première instance, de prendre en charge la réalité, pour l'investir d'une façon événementielle, dans une perspective prospective et expérimentale. Dans ce contexte, l'artiste devient producteur d'événements liés au contexte et aux circonstances dans lesquels il s'insère. L'esthétique qui dérive de ces actions artistiques se peut définir comme une esthétique du fragment, esthétique de la non pérennité, son destin est de l'ordre du surgissement.

On dirait qu'il s'agit d'une esthétique de proximité, qui part de l'ici-*maintenant* pour engendrer une esthétique communicative et laisse de côté les aspirations démiurgiques de l'artiste moderne. Dans ce genre d'esthétique, l'œuvre d'art est aussi une possibilité de créer un dialogue avec l'autre, d'entrer en relation avec celui qui la découvre :

« Peu importe sa forme, ce qui importe c'est son pouvoir de dire. Plus que de formes, on devrait d'ailleurs parler de formations. L'art actuel montre qu'il n'est de forme que dans la rencontre.»<sup>45</sup>

Un autre des attributs avec lesquels Ardenne définit l'art contextuel c'est celui de la transgression. De telle façon que l'œuvre d'art contextuel ne peut être jamais une formule monadique qui parle seulement d'elle. L'art contextuel seul a valeur dans la communication et dans la proximité factuelle entre artiste et public : « Il s'agit d'interagir avec le texte que constitue toute société (...) art contextuel comme un art du monde trouvé»<sup>46</sup> Il reconfigure la destination de l'art. Il ne s'agit plus de la simple contemplation. L'action et l'interaction se conforment comme des éléments moteurs de ce genre d'art et dépassent l'état de socle et de hiérarchie des espaces, pour s'incruster dans l'événementiel du tissu urbain. Un autre des qualités de ces œuvres est leur inscription dans la vie quotidienne et la possibilité de

---

<sup>43</sup> On a utilisée les livres suivants pour décrire l'esthétique contextuelle: AUGOYARD, J-F. : *Actions artistiques en milieu urbain, à l'écoute d'une épiphanie sonore*, Grenoble : CRESSON, 1994. AUGOYARD, JF.: « l'action artistique dans l'espace urbain » in Métral, Jean. : *Cultures en villes ou de l'art du citoyen*, Paris : éditions de l'aube, 2000, pag. 17-31. Ardenne, Paul. : *un art contextuel*, Paris : Flammarion, 2002. Lamarche-Vadel, G  tane. : *De ville en ville, l'art au présent*, Paris : L'aube   ditions, 2001. Et Younes, Chris. (ed): *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris : la Découverte, 2003.

<sup>44</sup> Pour Lefebvre l'urbain doit se distinguer de la ville, parce qu'il s'apparaît et se manifeste au cours de l'éclatement de la ville. L'urbain c'est la simultan  t  , la virtualité en marche, la potentialité, le spontané que n'offre qu'ambiguïté. Faite d'actes ou d'événements, c'est l'œuvre des citoyens en marche, jamais finalisé et toujours en transit de devenir.

<sup>45</sup> Michelin, Nicolas.: "Un ange passe" in Younes, Chris. (ed): *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris : la Découverte, 2003, 141-145.

<sup>46</sup> Ardenne, Paul. 2002, page 35.

déclencher pratiques sociales ou investissement d'espaces, à travers lesquels réactiver et développer des regards nouveaux sur l'environnement. L'art contextuel tourne le dos à l'abstraction et préfère les corps, la réalité sensible, proche et familier des passants.

Tous ces aspects nous montrent que ce genre d'art se trouve très lié à notre concept d'espace public urbain, mais aussi au concept d'ambiance, développé au CRESSON. La notion d'ambiance engage un rapport sensible au monde, et pour autant, tout en suivant Amphoux, « une ambiance n'est pas tant donnée qu'elle ne se configure (elle ne prend forme que dans un rapport, sensible, entre deux ou plusieurs instances, par exemple, l'espace et l'usage, la donnée matérielle, l'action et la perception, ...). »<sup>47</sup> D'autre côté, Augoyard définit un ensemble de phénomènes localisés comme ambiance quand :

« Les signaux physiques de la situation sont repérables et décomposables ; quand ces signaux interagissent avec la perception, les émotions et l'action des sujets et les représentations sociales et culturelles ; quand ces phénomènes composent une organisation spatiale construite ; et, finalement quand tout ce complexe est exprimable. »<sup>48</sup>

Tout en suivant cette définition, l'ambiance est toujours circonstanciel et située. C'est un concept qui a besoin des données physiques, spatiales, sociales et de perception pour exister. L'ambiance donc, se configure, n'existe pas de façon éternelle, et si on regard bien, *l'art contextuel* ou les *actions artistiques urbaines* peuvent se voir comme configuratrices d'ambiances instantanées, qui prennent les éléments du contexte immédiat, pour déclencher nouvelles perceptions sur l'espace public.<sup>49</sup>

L'art contextuel a un désir de présence au monde qui part de l'expérience sensible, pour impulser une aventure de la contingence. L'art contextuel est un art sensible, qui revisite les espaces, réactivant le goût, l'odorat, le son, ... pour explorer d'autres voies sensorielles, plus loin que la vue. Il s'agit donc, d'activer plus que d'inventer, il s'agit d'une confrontation avec l'immédiat, et pour autant, il s'agit d'expérimentation, d'aller à l'action. L'art contextuel profite de toutes les données sensorielles, sociales et spatiales, pour s'approprier, de façon éphémère, l'espace réel, celui de la vie courante. Il essaye de le faire à travers la mise en scène d'événements inattendus, qui reconfigurent l'ambiance, par instants, tout en ouvrant une brèche dans la perception ordinaire des passants, et créant ainsi, une expérience esthétique. Bien loin de l'art monumental et l'urbanisme (qui ont tendance à imposer un espace public et des formes de vie aux habitants), l'art contextuel part du contexte pour l'artialiser de façon fragmentaire et fugace, mais aussi proche et surprenante.

« Dans cet univers de la ville en tendance chaotique, où la mobilité devient un aspect constitutif du social, l'œuvre d'art moléculaire se place dans le champ moléculaire, dont elle devient archétype et un des meilleurs indicateurs symboliques. »<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Amphoux, Pascal.: "Pour une recherche impliquée" in Amphoux, Thibaud, Chelkoff (ed) : *Ambiances en débats*, Grenoble : Àlacroissé, 2004, page 103.

<sup>48</sup> AUGOYARD, J-F.: "Vers une esthétique des ambiances" in Amphoux, Thibaud, Chelkoff (ed) : *Ambiances en débats*, Grenoble : Àlacroissé, 2004, page 20

<sup>49</sup> Torque, Henry.: "Lorsque la fête se configure" in AMPHOUX, THIBAUD, CHELKOFF (coor) : *Ambiances en débats*, Grenoble : Àlacroissé, 2004, page 235-252.

<sup>50</sup> Ardenne, Paul. : 2002, page 167.

## L'esthétique de l'occasion

«L'art urbain par excellence est celui qui pratique tout habitant de des villes. C'est un art de l'existence et de la coexistence, de l'articulation des mouvements, des espaces et des gestes. C'est un art de la promenade.»<sup>51</sup>

Ce que nous nommerons *esthétique de l'occasion* a beaucoup à voir avec cette définition de l'art urbain, comme créations en marche des passants de la ville. L'esthétique de l'occasion se relie assez avec le sentiment d'étrangeté, dont on a déjà parlé dans l'épigraphe de l'esthétique monumentale. Mais l'étrangeté de l'esthétique de l'occasion diffère de celle de l'esthétique monumentale pour la forme de créer le sentiment et pour sa temporalité. L'étrangeté que engendre l'esthétique de l'occasion est un sentiment contextuel, donné par une action non attendue, qui déguise par instants le visage de la banalité ordinaire. C'est un aller à l'extra-ordinaire à partir de l'ordinaire, pour retourner à l'ordinaire. Nous sommes très loin de l'étrangeté créé par l'art monumental, qui sépare et se contre pose au banal à travers la grandeur, la verticalité, la pérennité et la hiérarchisation des espaces.

Si l'on suit la théorie des lois sociales de Tarde, les faits sociaux se présentent de façon énigmatique. Tarde les décrit comme des adaptations toujours inventives et en mouvement.<sup>52</sup> La logique sociale n'est pas une logique de la totalisation mais de l'adaptation, de l'invention et de la coproduction du sens, et pour autant, il s'agit d'une logique jamais finie, toujours en devenir. D'après Tarde, il faut partir de la proximité, du détail, du plus petit pour comprendre le social. La société suit une physique ondulatoire, et dans ce contexte, l'individu se conçoit comme une émergence, capable d'inventer de nouveaux liens sociaux, à partir des petites adaptations, répétitions et oppositions qui conforment sa quotidienneté. Pour autant, Tarde conçoit l'individu comme un génie individuel inventeur en puissance.

D'autre part, on peut dire, tout en suivant Joseph, que pour Tarde c'est la diversité et non l'uniformité qui se trouve au cœur des choses. C'est cette diversité, qui oblige à aller au détail, aux rapports les plus élémentaires, qui se déroulent en forme de drames, et qui accentuent l'importance des variations et des différences. Pour Tarde ce sont les inventions, la variabilité, les différences, celles qui conforment une grande partie du social. Je parle des inventions ordinaires comme constitutives du changement réel du monde. «C'est parce qu'il y a, au fond de toute société, une multiplicité de petites ou de grandes réponses à des questions, et une multitude de questions nouvelles, qu'il y a aussi un nombre considérable de petites ou de grandes luttes. La lutte n'est que la rencontre des harmonies.»<sup>53</sup>

L'individu et les rapports les plus élémentaires qu'il entretient dans sa quotidienneté sont donc, l'objet de partie de la sociologie de Tarde. Son individu, inventeur ordinaire, génie de

---

<sup>51</sup> Benoît, Goetz.: "Promenades et gestes, l'art de la ville" in YOUNÉS, C (coor). : *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris : La Découverte, 2003, page 247.

<sup>52</sup> Tarde, Gabriel.: *Les lois sociales*, Paris: Institut Synthélabo, 1999.

<sup>53</sup> Tarde, Gabriel.: 1999, page 130

l'occasion et artiste de l'adaptation, sera le notre. L'individu comme passant, comme promeneur ou usager des espaces publics de ville, peut se concevoir comme le paradigme de l'émergence. On ne connaît rien de lui, plus que ses apparences, sa mise en scène, et pour autant, il peut devenir, dans n'importe quel moment, n'importe quoi. C'est cette potentialité qui nous intéresse pour définir l'esthétique de l'occasion qui se profite du contexte pour développer de nouvelles façons de percevoir et de s'appropriier l'espace public urbain.

On peut parler d'esthétique de l'espace public urbain. Esthétique proche au sens que Sansot donne à la poétique de la ville, faite des mouvements, appropriations et histoires fragmentaires que les passants configurent avec ses actions. On partira ici donc, de la prémisse que toute production est une coproduction, et que certaines coproductions ordinaires de l'espace public peuvent se voir comme actions artistiques, par leur caractère d'irruption, ou comme dirait de Certeau, pour se constituer « comme un art très ancien de faire avec ». Il décrit cet *art de faire avec* comme des tactiques, opposées aux stratégies. Les tactiques, assure-t-il, n'obéissent pas aux lois du lieu, et instaurent la pluralité de la créativité. Les consommateurs, et, en notre cas, les passants, se conforment comme :

« Producteurs méconnus, poètes de leurs affaires, inventeurs de sentiers dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste. Ils produisent et tracent des trajectoires indéterminées, insensées, parce qu'elles ne sont pas cohérentes avec l'espace bâti, écrit et préfabriqué où elles se déplacent. Ce sont des phrases imprévisibles dans un lieu ordonné. Ces traversées demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrent et où elles dessinent les ruses d'intérêts et de désirs différents. Elles circulent, vont et viennent, débordent et dérivent dans un relief imposé.»<sup>54</sup>

C'est un sens semblable à celui que Augoyard avait déjà donné pour l'appropriation, processus de nature dialectique, qui « porte de moins en moins sur l'espace donné et reproduit, et de plus en plus, sur l'espace recréé, vécu.»<sup>55</sup> L'appropriation se configure donc, comme un rapport avec l'espace, qui est complètement lié au temps et qui varie selon les usagers, les circonstances et les moments. Mais, c'est l'appropriation événementielle ou par irruption, qui nous intéresse de plus. C'est celle-ci qui peut se concevoir, par son caractère de rupture, comme possible *action artistique ordinaire*. Appropriations instantanées ou non, capables d'ouvrir une brèche dans la perception ordinaire et opérer par différence. Ce qui nous intéresse c'est l'inattendu, ce que l'on n'attendait pas, l'imprévu, la surprise, le surgissement, le changement de l'ordre conçu par les ordonnateurs de l'espace public. C'est dans ce genre d'appropriations de l'espace que nous voyons les actions développées par une logique ou *esthétique de l'occasion*. Augoyard décrit l'*action artistique urbaine* comme « événement surprenant, perturbateur et cristallisateur, dont la durabilité des traces n'est fonction que de la qualité d'implication des spectateurs.»<sup>56</sup> Les actions de l'esthétique de l'occasion se développent de la même façon, mais sans avoir besoin d'un public explicite. Il s'agit d'un art silencieux, fait de rumeurs et de clandestinités, capables de réinventer, pas à pas, et à chaque fois, l'espace qui est donné d'une façon très concrète. C'est une esthétique qui part des attributs que l'on a décrit pour l'espace urbain, ceux d'imprévisibilité, fugacité, instantanéité,

<sup>54</sup> De Certeau, Michel.: *L'invention du quotidien, arts de faire*, 1990, page 57

<sup>55</sup> Augoyard, Jean-François.: *Pas à pas, essai sur le cheminement quotidienne en milieu urbain*, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

<sup>56</sup> Augoyard, Jean-François.: 1994, page 51

contextualité, théâtralité et anonymat, pour aller à la pratique et profiter de l'occasion, pour développer des appropriations obliques. Pour autant, de la même façon que *l'action artistique urbaine* ou *l'art contextuel* desquels on a déjà parlé, *l'esthétique de l'occasion* nous emmène jusqu'à une esthétique des ambiances, tout en les configurant et reconfigurant de façon, peut être, discontinue et incohérente, mais avec un fort contenu artistique.

### 3 Méthodologie

« Dans le désert, dans l'éternité boursouflée de l'ennui, l'aventure circonscrit ses oasis enchantés et ses jardins clos, mais elle oppose aussi à la durée totale du sérieux le principe de l'instant. »

Jankélévitch<sup>57</sup>

#### De l'aventure, l'exotisme et l'étonnement

Ce travail part du regard ethnographique et de son étonnement caractéristique, celui des premiers voyageurs à la recherche du *divers*<sup>58</sup>. Notre étonnement est certainement en relation avec le sentiment de nostalgie qui accompagne encore la recherche de *l'exotisme*, de *l'ailleurs* et de tout ce qui semble différent. Cependant, on considère ici *l'aventure* et *l'exotisme* d'un point de vue plus proche de l'ordinaire et plus encadré dans la quotidienneté, en cohérence avec les derniers apports qui intègrent déjà l'histoire de l'anthropologie et, plus généralement, les sciences sociales occidentales.

Au long de cette introduction méthodologique, on essaiera de signaler certaines des caractéristiques de l'étonnement ethnographique. Notre itinéraire part de *l'aventure* comme expérience exceptionnelle, en cherchant l'étonnement au cœur de sociétés lointaines (dans le temps et l'espace), pour nous conduire à un étonnement centré sur l'ordinaire. C'est ce dernier étonnement l'aspect le plus important pour notre recherche. Il nous approche du regard microsociologique que Simmel et Tarde revendiquent, et nous positionne sur le chemin de l'analyse de la vie quotidienne, ouvert entre autres par Goffman, Garkfingel ou Hall.

On ne doit pas oublier que déjà Lévi-Strauss met en relief le paradoxe de la connaissance ethnographique, qui fait disparaître son objet en même temps qu'elle essaye de le connaître. Dans la première phrase de *Tristes Tropiques*, l'ethnologue fait déjà allusion à tout

---

<sup>57</sup> JANKÉLÉVITCH, V.: *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris : Aubier, 1963.

<sup>58</sup> Le concept de divers a pour l'anthropologie une importance capitale. Divers en tant que primitif, en tant que simple, exotique, différent : toutes ces relations configurent de façon complexe l'histoire de l'anthropologie. Dans ce texte, on veut simplement énoncer (d'une façon assez simple) quelques unes de ces relations, afin de définir le cadre conceptuel de notre sujet de mémoire.

le désespoir qui fera partie de sa description des tropiques et de *l'ailleurs* : « *Je hais les voyages et les explorateurs. Et cependant, voici que je me prépare à raconter mes propres expéditions*<sup>59</sup> ». Après *Tristes Tropiques*, l'objet de l'anthropologie (les nommées sociétés exotiques ou élémentaires) semble s'enfuir. L'exotique n'existe plus, parce que le contact l'a fait disparaître. De la même façon, Condominas, perdu à ce moment-là dans la jungle d'IndoChine, réfléchit sur la relativité du concept d'exotisme en ces termes :

« L'étonnement qui produit en nous le comportement des sociétés exotiques n'a pas d'autre équivalent que celui de ces mêmes sociétés face à notre propre comportement. Et quand on se trouve face à l'une d'entre elles, c'est nous qui représentons l'exotisme.<sup>60</sup> »

Peu après, la *poétique du déplacement* de Segalen<sup>61</sup> redéfinira l'exotique comme une esthétique du divers, dans laquelle le sujet et *l'autre* navigueront dans une séquence de rencontres, qui convertiront en ambiguës les identités supposées stables de tous deux. Ses écrits partiront à la recherche du *Divers*, seulement pour confronter le *Même* avec d'autres faces.

L'histoire de l'anthropologie se compose de voyages et de réflexions sur l'exotisme et sur *l'autre*. De Boas à Mallinowski, de Durkheim à Radcliffe-Brown, de Lévi-Strauss à Gluckman, de Margared Mead à Clifford Geertz, l'anthropologie nous montre des façons différentes de comprendre l'aventure et le voyage ethnographique. De la possibilité naïve de devenir un indigène, jusqu'à l'impossibilité épistémologique de comprendre l'autre. Mais l'objectif de cette introduction n'est pas de les analyser toutes. On a voulu simplement esquisser les problèmes posés par les concepts classiques d'*aventure* et d'*exotique*, pour les confronter avec une approche faisant également partie de l'histoire de l'anthropologie : celle qui privilégie l'instituant (situations) en détriment de l'institué (structures sociaux des sociétés).

Le concept d'*aventure* renvoie étymologiquement à celui d'*événement* et -comme tout ce qui interrompt la calme succession de la quotidienneté- au concept d'*étonnement*, de *surprise* et du *mémorable*. Selon Maldiney, l'étonnement est, d'abord, l'étonnement *du il y a*, et c'est ainsi l'apparaître, la présence dans le monde, ce qui provoque cet étonnement. Cet « être au monde » transforme l'étonnement en une qualité première du rapport au monde. Le réel, dit Maldiney, « c'est ce qu'on n'attendait pas (...) La réalité est imprévisible et singulière (...) elle est toujours ce que l'on n'avait pas prévu. »<sup>62</sup> Pour cet auteur, c'est la conscience de la séparation primordiale de l'espace propre et de l'espace étranger ce qui nous fait concevoir le *principe de réalité* et nous positionne dans une situation liminale d'être dans le monde. Le principe de réalité est de l'ordre de l'événement, de la situation, et son irruption n'a de sens que dans l'espace d'un acte humain, dit Maldiney. De ce fait, il affirme que « la surprise n'est pas dans les choses, mais dans le *Ah! des choses*, c'est-à-dire, dans le surgissement du sens de la présence. »<sup>63</sup>

<sup>59</sup> LÉVI-STRAUSS, C.: *Tristes tropiques*, Paris : Pocket, 1984.

<sup>60</sup> CONDOMINAS, G.: *Lo exotico es cotidiano*, Barcelona: Júcar Universidad, 1991, page 43.

<sup>61</sup> SEGALLEN, V.: *Essai sur l'exotisme*, Paris : Biblio-essais, 1986.

<sup>62</sup> MALDINEY, H.: *Regard, parole, espace*, Lausana: L'âge d'homme, 1973. Pages 19-24.

<sup>63</sup> MALDINEY, H.: Op. Cit. Page 43

C'est ainsi que la vie la plus tranquille n'est jamais à l'abri de l'aventure, parce qu'elle n'est jamais à l'abri de l'inattendu, de l'événement, de l'instant duquel parle Jankélévitch. L'aventure, c'est ici, dans la vie quotidienne, et elle arrive souvent intempestivement, sous la forme de *l'imprévisibilité singulière* qui caractérise, en paroles de Maldiney, la réalité.

George Simmel est (sûrement) le premier à formaliser de façon sociologique l'intuition de l'événementiel comme forme élémentaire du réel. Il se demande comment capturer la fugacité et le caractère fragmentaire de la réalité, et il conçoit la société comme une interaction des éléments les plus moléculaires. La sociologue Tarde s'intéresse également aux aspects les plus petits de la société et essaie d'analyser le mouvement, la déviation et tous les petits instants qui configurent la réalité. La physique réelle est une physique ondulatoire et, pour la comprendre, on doit l'analyser à travers les mouvements les plus microscopiques. La sociologie, dit Tarde<sup>64</sup>, doit poursuivre le fait social élémentaire. Elle doit analyser le grand à travers le petit, le général à travers le détail, l'uniforme à travers l'aléatoire. La société que montre le regard microscopique de ces deux auteurs, n'est pas une société finie et en équilibre.<sup>65</sup> D'après Tarde et Simmel, la société n'est pas une substance, elle n'a rien de concret, mais elle est un devenir constant. En mots de Simmel, « il n'existe pas une société comme telle, mais des phénomènes particuliers qui l'élaborent. »<sup>66</sup> Par conséquent, la tâche de la sociologie et de l'anthropologie est d'essayer de comprendre le réel dans son surgissement, c'est-à-dire, dans l'événementiel, les interactions et les situations.

L'exotique existe donc partout. D'après la question de Simmel : « Comment est-elle possible la société? », cette position d'étonnement du *il y a* de laquelle parlait Maldiney, nourrit la plupart des ethnographies qui centrent ses analyses sur la société occidentale et sur la vie quotidienne. L'École de Chicago et les courants interactionistes, ethnométhodologiques et situationistes, comme l'École de Palo Alto, se trouvent parmi les exemples de cet étonnement de l'ordinaire.

Dans ce contexte général, notre recherche veut être une ethnographie de proximité, intéressée à voyager au centre de l'ordinaire et de la quotidienneté. Il ne s'agit plus d'approcher l'étrangeté à nos propres manières de concevoir le monde, mais de nous séparer de notre vision de la quotidienneté, dans laquelle nous sommes immergés, pour produire un effet d'étrangeté et voir le proche comme lointain, comme exotique.

On s'intéressera au *déjà-vu*, mais à travers un point de vue externe, afin de pouvoir concevoir le familier comme l'exotique. Mais cette distance méthodologique se développe nécessairement, comme le remarque Althabe<sup>67</sup>, dans la non séparation de l'ordinaire, et doit essayer de voir l'endotique comme exotique, pour faire resurgir du sens et pour exiler de notre façon de regarder le monde le fatal *il en a toujours été ainsi*.

---

<sup>64</sup> TARDE, G. : *Les lois sociales*, Paris : Institut Synthélabo, 1999.

<sup>65</sup> Prigogine parle de Tarde comme un vulcanien, qui montre la société en termes dynamiques, pour le contraposer au regard neptunien de Durkheim, qui conçoit la société comme un système proche à l'équilibre, et pour qui le petit événement n'a pas d'importance dans un système global.

<sup>66</sup> SIMMEL, G. : *El individuo y la libertad, ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 2001, page 354.

<sup>67</sup> ALTHABE, Gérard: "Proche et lointaine: une figure devant de l'étranger" in OSTROWETSKY, Sylvia (ed): *Sociologues en villes*, Paris: l'Harmattan, 1996

## Description du travail sur le terrain

Gibellina peut être considérée comme un terrain assez ambivalent, caractérisé par une familiarité étrange, qui la situe entre les deux pôles que l'on vient d'expliquer. Terrain proche, mais qui est capable de nous montrer un *ici-maintenant* certainement étrange : étrange du fait d'être une ville avec des caractéristiques très concrètes et particulières, qui font d'elle un terrain assez original et, au premier coup d'oeil, éloigné de la normalité et du *il en a toujours été ainsi*. Mais, en même temps, Gibellina n'est pas qu'une petite ville du sud de l'Europe, avec des problématiques et des caractéristiques communes à ce genre de villes (que nous ne traiterons pas, d'autre part, d'expliquer profondément ici).

Ce qui m'intéresse le plus de Gibellina est le décalage existant entre l'espace conçu par les artistes, architectes et fonctionnaires de l'État, et l'espace pratiqué, pensé ou relaté par les habitants de la ville. Ce décalage nous renvoie d'immédiat aux travaux de Henry Lefebvre, qui distingue déjà entre la morphologie matérielle et la morphologie sociale, à partir de ce qu'il appelle le droit à la ville. Cet auteur construit 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*.<sup>68</sup> La première distinction fait référence au contraste entre un espace abstrait ou conceptuel et donc global et stratégique, et un espace vécu, perçu, émiétté ou vendu. La deuxième, celle existant entre la *ville* et *l'urbain*, est très proche de la première, mais parle toujours de deux réalités tangibles : La *ville* en tant que la réalité présente, immédiate, donnée, pratique-sensible et architecturale, et *l'urbain* en tant que la réalité sociale, composée d'actes ou d'événements. Lefebvre décrit 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. »<sup>69</sup>

L'urbain est ainsi, la vie urbaine et elle se manifeste au cours de l'éclatement de la ville. C'est l'œuvre des citadins et elle essaye, en mots de Lefebvre, de s'approprier le temps et l'espace. 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'utilisateur. »<sup>70</sup>

Ces concepts sont rapidement mis en relief et appropriés par différents auteurs dans les années 70 et après re-appropriés jusqu'à nos jours. *Pas à pas* de Jean-François Augoyard est un des premiers études à revendiquer une place analytique pour cette vie urbaine de laquelle nous parlait Lefebvre. Selon les propres mots de l'auteur,

---

<sup>68</sup> L'analyse de ces différenciations on peut les trouver in: LEFEBVRE, H.: « *Le droit à la ville I* », Paris : Éditions Anthropos, 1968. Ou in LEFEBVRE, H. : *Espace et politique, le droit à la ville II*, Paris : Éditions Anthropos, 1972, de façon systématisé, mais aussi dans ses travaux sur la quotidienneté.

<sup>69</sup> LEFEBVRE, H. 1968, pages 63-64

<sup>70</sup> LEFEBVRE, H. 1972, page 44.

« *Pas à pas* c'est une invitation au vagabondage. Incite 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 plurielle, le parcellaire. »<sup>71</sup>

La sienne est une invitation à partir de l'instant, de l'événementiel duquel on parlait avant, de façon à se focaliser sur le temps vécu, à travers les cheminements et toutes les figures rhétoriques que les marchants configurent dans sa vie ordinaire. Le code d'appropriation qu'il développe à travers la rhétorique habitante, sera très important pour notre étude des appropriations des espaces publics de Gibellina. 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 possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques. »<sup>72</sup>

Un peu plus tard, l'urbain défini dans les termes de Lefebvre, deviendra le point de départ des travaux d'ethnographes comme Isaac Joseph en France, qui s'intéresse notamment à la condition républicaine –spécialement à partir des travaux d'Arendt et Habermas- de l'espace public comme lieu d'action<sup>73</sup>; ou le couple des Lofland, en Amérique du Nord, intéressés surtout par le caractère d'étrangeté qui caractérise les espaces publics de la ville, habités par ce genre de vie urbaine, plus proche des collectivités que des communautés<sup>74</sup>.

Notre but, au début de notre travail sur le terrain à Gibellina était d'analyser la fête du 14, 15 et 16 janvier. Comme on a déjà dit, dans la nuit du 15 janvier de 1968 un tremblement de terre ébranle la région du Belice et le village de Gibellina est détruit à 90%. Étant donné mon intérêt pour l'analyse du décalage entre espace urbain conçu et espace urbain pratiqué, la fête de commémoration du tremblement de terre et de la reconstruction, pourrait être une bonne occasion pour me familiariser avec les espaces emblématiques (pour les concepteurs, mais aussi pour les usagers) de la ville. La fête, proposée de cette façon, représente un moment de remémoration symbolique et collective du moment de la destruction de la vieille ville et de la reconstruction, à travers l'art, de la nouvelle ville. L'ethnographe pourrait étudier à cette occasion comment la ville s'imagine à travers la fête pour les concepteurs et comment la pratiquent les habitants et les usagers. Ma question, dérivée de la question générale, s'exposait en ces termes : Quels rapports existent entre l'esthétique pré-proposée par les concepteurs de la fête et l'esthétique construite par les participants pendant la fête? Mes hypothèses étaient les suivants:

- La fête (ambiance remarquable chez Torgue) peut être analysée comme une *action-artistique* capable d'ouvrir une brèche dans la routine perceptive des habitants et aussi dans ses actions.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> AUGOYARD, J-F.: *Pas à pas, essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris : Éditions du Seuil, 1979, page 9.

<sup>72</sup> DE CERTEAU, M.: *L'invention du quotidien, arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.

<sup>73</sup> JOSEPH, I. : *La ville sans qualités*, Paris: L'aube, 1998.

<sup>74</sup> LOFLAND, L.: *A world of strangers, order an action in urban public space*, California: Prospect Heights, 1985.

<sup>75</sup> Le concept d'action-artistique a été emprunté à Augoyard, qui la définit dans son travail : AUGOYARD, J-F. : «Actions artistiques en milieu urbain, à l'écoute d'une épiphanie sonore » CRESSON, 1994.

- La fête réinvente les espaces publics pendant un temps déterminé par rapport à une échelle symbolique et imaginaire, liée à la capacité d'invention-poétisation des participants.

Il s'agissait d'arriver à Gibellina la veille du début de la fête pour y rester jusqu'à la fin du mois, ce qui nous permettrait d'analyser aussi les mêmes espaces publics aussi bien pendant la fête qu'au long d'une période non festive.

Mais la réalité est toujours plus complexe et glissante que nous le croyons et la fête n'était pas vraiment une fête, et ne se développait non plus dans les espaces publics de la ville, mais à l'intérieur du musée d'art Moderne de Gibellina. Une exposition photographique sur le Cretto di Burri, qui se trouve à la place de Gibellina Vecchia, et un concert à l'intérieur de l'auditorium, étaient les seules actions prévues pour le 15 janvier. Cette circonstance et le fait que personne ne semblait utiliser les espaces publics de Gibellina, m'ont amené à repenser mon travail de terrain.

Mon intérêt se focalise sur les pratiques quotidiennes des espaces publics de la ville. Or Gibellina possède un grand nombre d'espaces publics, dispersés tout au long du tissu urbain et j'ai dû concentrer mon analyse en deux ou trois lieux concrets.

## **Trois méthodes d'investigation et un seul but :**

### **Une ethnographie exploratoire sur un espace urbain monumentalisé**

#### **L'observation participante**

Quand on arrive à Gibellina comme touriste, on se loge dans un *Bed and Breakfast*, qui la plupart du temps est une chambre d'un particulier de la ville qui essaie de gagner sa vie de cette façon (ce qui est assez difficile si l'on prend en compte que Gibellina ne reçoit pas beaucoup de touristes). Quand à moi, j'ai habité chez Maria Binaggia et Carlo, son mari. Et je dis habiter et non loger, parce que ma relation avec eux était plus proche que celle d'une hôtesse et son hôte. Je mangeais avec eux, me promenais (en voiture) avec eux, regardais la télévision avec eux, allais visiter la famille avec eux, et à la fin j'étais comme une fille avec laquelle parler, rire ou pleurer. Cette circonstance m'a beaucoup aidé à m'introduire dans la vie quotidienne de la ville. Maria et Carlo me questionnaient sur mon travail de recherche, me racontaient des histoires de Gibellina et me présentaient des personnes qui pouvaient me donner plus d'informations. De cette façon et presque sans le savoir, je m'initiais à la méthode de *l'observation participante*, décrite par Malinowski aux *Argonautes du Pacifique Ouest*, mais avec une toute petite différence, surpassée il y a longtemps par l'histoire de l'ethnographie<sup>76</sup>: je n'essayais ni de devenir une indigène, ni les personnes de Gibellina me traitaient comme telle. J'étais une étudiante, qui habitait chez Maria Binaggia et qui s'intéressait à la relation entre les œuvres d'art des espaces urbains de Gibellina et ses habitants. Tel était mon rôle dans la ville et malgré les changements, je restais toujours une figure à mi chemin entre le proche et le

---

<sup>76</sup> C'est Malinowski qui dans ses propres notes de champ de son *Journal d'ethnologue* montre l'in vraisemblable du mythe du chercheur de terrain qu'il avait exposé dès la première partie des *Argonautes*.

lointain, conditionnée par ma situation de recherche. Mais immergée dans la vie sociale du village, d'autre part, comme assure Althaud:

« Le chercheur est un acteur du jeu social indigène ; 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 (...) L'ethnologue est cet homme venu de dehors qui est promu en acteur et utilisé comme tel dans des jeux sociaux qui appartiennent à son domaine d'investigation. »<sup>77</sup>

La situation *d'observation participante* peut être considérée le point de départ d'une recherche exploratoire plus complexe sur la vie quotidienne du lieu. Elle assure une série d'informations très intéressantes, saisies au vol, à travers conversations banales, rencontres casuelles, anecdotes ou hasards, qui montrent, en même temps, l'ambiguïté et le caractère fragmentaire de toute réalité. Mais, pour l'analyse des pratiques dans l'espace public monumentalisé de Gibellina et pour l'étude de la relation que ses habitants entretiennent avec les œuvres d'art contemporain, *l'observation participante* n'était pas suffisant. Il fallait une ethnographie sensible des espaces publics choisis pour saisir toute une série d'aspects esthétiques d'ambiance, et il fallait aussi une façon plus directe de relation avec les habitants, pour leur faire parler de façon plus concrète sur l'esthétique monumentalisée de Gibellina.

Ainsi, on fait appel à *l'observation flottante* que Colette Pétonnet prend de la psychanalyse freudienne, et qui se caractérise, comme toute étude qualitative, par son caractère microscopique, et à un genre d'entretien semi-directif de *réactivation visuelle*, inspiré dans la *méthodologie sur l'écoute réactivée* de Jean-François Augoyard et *l'observation récurrente* de Pascal Amphoux<sup>78</sup>.

### **Entretiens sur la réactivation visuelle**

Les *entretiens sur la réactivation visuelle* sont un prétexte, une excuse, pour faire parler sur le vécu quotidien et sur la relation sensible que les gens entretiennent avec les espaces montrés. Il s'agit, en paroles de Pascal Amphoux, « de faire parler la ville, ou les lieux tels qu'ils sont fréquentés. »<sup>79</sup> À travers un parcours visuel composé de 18 photos de différents espaces publics de Gibellina, les interviewés racontent 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 Merdiana, 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'agit 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 vient d'être dit. Dans ce contexte d'entretiens, le

---

<sup>77</sup> OSTROWESTKY, S : 1996, 82-83

<sup>79</sup> AMPHOUX, P.: "L'observation récurrente" à *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèse, Marseille, 2001, pag. 152-171.

langage non-verbal, la façon de s'exprimer ou le non dit, le masqué, acquièrent une importance notable, et doit être pris en compte pour l'analyse comme un donné de plus.

Il s'agit 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, sindaco de Gibellina en 1970) ; Vito Bonnano, (sindaco 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 :

NOM/ PRENOM	AGE	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	President de la <i>Fondazione Orestiade</i>	Sindaco di Gibellina en 1970 et promoteur de la reconstruction à travers l'art
Claudia	20	étudiante	Travaille à la mairie
Katia	25	Diplômée en lettre	Travaille à la mairie
Rosaria	28	Diplômée en droit	Travaille à la 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 le territoire	
Lorenzo Barbera	69	Developpement durable	Fondateur del CRESME 1956

On a essayé d'interviewer des personnes de différent âge et genre et de différents métiers, même si la frange d'entre 20 et 30 ans est la plus nombreuse. Cela à cause de mes propres interactions à Gibellina et aussi au temps de travail sur le terrain, très court, qui ne me permettait pas de faire connaissance aussi des personnes appartenant à d'autres franges d'âge. 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 qu'ils

n'en comprenaient rien et que, toutes les œuvres d'art n'étaient pour eux que *rouille* et *ferraille*. Même si, j'ai pu quand même maintenir quelques conversations enregistrées avec des hommes de 70 ans du *Circolo* et avec une femme de 80.

En général, trouver les personnes qui acceptaient faire *l'entretien sur réactivation visuelle* n'était pas facile. La plupart des gens me disaient qu'il s'agissait d'un genre d'entretien très compliqué et qu'ils n'étaient pas préparés pour y répondre. Cette peur à ne pas être à la hauteur des circonstances, était une attitude répétée dans presque tous les entretiens. La plupart des gens 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 connaissaient pas ou ne s'en souvenaient plus, ceci initiait toute une série de raisonnements très variés. Cet aspect-ci a évolué néanmoins avec le temps, grâce à mon expérience acquise tout au long des entretiens déjà réalisés et grâce à mon amélioration du sicilien.

En lignes générales, les entretiens montrent différentes façons de concevoir et 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 celui de la politique) et ses intérêts ordinaires ou quotidiens. À travers des 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.

### **L'ethnographie sensible**

On a commence par suivre les règles de la méthode que Pétonnet appelle *l'observation flottante* et qu'elle prend de la théorie psychanalyste 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 toute.<sup>80</sup> Tout en suivant ces lignes, Pétonet 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. » (1982 : 38)

La flânerie *flottante* par les rues de Gibellina, les entretiens et l'immersion dans la vie quotidienne du village, m'ont aidé à choisir le terrain pour mener une étude de l'ethnographie sensible. Celle-ci se centrera sur trois espaces publics les plus représentatifs du village: 1) la Piazza del Comune à cause de son caractère symbolique de lieu central de la ville, 2) la rue de l'Indipendenza Siciliana, qui est le lieu de centralité ordinaire, là où se rencontrent la plupart des habitants de façon quotidienne, et 3) la Piazza Beuys, pour représenter une des sensations d'ambiance les plus importantes à Gibellina : le vide. L'analyse en profondeur de ces espaces

---

<sup>80</sup> DE MIJOLLA, A.: *Dictionnaire international de la psychoanalyse*, Paris : Calmann-lévy, 2002.

demandera une analyse sémiotique de l'espace, qui reliera les propositions configuratrices de la ville aux lectures et réponses données par les habitants de Gibellina. Cette sémiotique, loin d'être immanente, présente toute une série de significations diverses, qui se créent à travers les configurations et reconfigurations de l'espace par les usagers. Pour arriver à définir cette sémiotique de l'espace, il nous faudra premièrement observer, décrire et analyser ce qu'Augoyard appelle *codes d'appropriation*. Ils prennent la forme « d'une espèce de langage, qui s'exprime à travers de *figures d'expression spatio-temporelle*, (...) d'objets constitués par une expression développée dans l'espace et dans le temps. »<sup>81</sup>. C'est ce langage quotidien, exprimé à travers les cheminements et les différentes formes d'appropriation de l'espace, construit de façon fragmentaire, aléatoire et avec les signes d'un système chaotique, ce qui nous permettra de décrire une esthétique de l'ordinaire.



Piazza Beuys



Strada della Indipendenza Siciliana

---

<sup>81</sup> AUGOYARD, J-F.:1979 : 29



Partie della Piazza dil comune

Au niveau du travail sur le terrain, il s'agissait alors de mener une étude écodescriptive du lieu<sup>82</sup> : identifier les types d'usagers, les activités, les types de démarche, la nature des groupes, la fréquentation, et les variations selon les heures et les jours de la semaine. Mais aussi identifier les aspects les plus structurels qui sont liés aux aspects sensibles : configuration spatiale, textures du matériel, lumière, sonorité, aspects liés à la météorologie, etc. On se trouve donc, dans cette partie de la recherche sur le terrain, proches d'une recherche de caractère éthologique, qui se questionne au sujet des aspects les plus élémentaires de la vie sociale et qui essaye de répondre à travers l'étude micro des comportements sociaux, d'une réalité qui devient concrète, tangible au moment de l'observation. Il s'agit ainsi, d'un regard naturaliste qui donne aux sens le rôle fondamental et qui, suivant Joseph, part d'une défiance et d'un double postulat :

«Défiance à l'égard des modèles macroscopiques du fonctionnalisme parsonien et à l'égard des grandes théories explicatives en général, postulat d'une primauté épistémologique de la conjoncture sur la structure (de la situation sur le contexte) et postulat d'une primauté objective de l'interaction entre acteurs sociaux sur l'identité et les stratégies de ces acteurs.»<sup>83</sup>

L'attitude de l'ethnographe doit être alors, celle de l'observateur vorace, celle du détective à la recherche de pistes, qui lui portent à la résolution de l'énigme de la vie quotidienne. L'énigme dans ce cas-ci de la routine ordinaire qui remplit les espaces publics d'une ville avec la configuration de son tissu urbain en forme de musée, de *salle d'exposition à plein air*. Ceci est le travail le plus difficile de l'ethnographe sur le terrain, si l'on considère, comme Lévi-Strauss, Geertz ou d'autres anthropologues, que la réalité ne parle pas d'elle-même, si ce n'est dans l'ordre de l'anecdotique. Et si l'on part de la conception de la quotidienneté de Lefebvre comme *ce qui ne porte pas de date*, « ce qui est considéré comme acquis, l'insignifiant, ce qui occupe et préoccupe tandis qu'il n'a pas besoin d'être, mais de s'accomplir » (1972 :36).

Dans ce sens, on a essayé de recueillir le plus de données possibles sur la Piazza del Comune, la rue de l'indepenza siciliana et de la Piazza Beuys, de façon à d'obtenir les premiers fragments de l'ethnographie sensible, qui doit veul nous apporter les données pour commencer à définir ce que l'on a décrit comme une esthétique de l'ordinaire.

<sup>82</sup> COSNIER, J.: "L'éthologie des espaces publics" in *L'espace urbain en méthodes*, Marseille: Parenthèse, 2001, pag. 16

<sup>83</sup> JOSEPH, I.: "L'analyse de situation dans le courant interactionniste" à *Ethnologie française*, XII, 1982, 2, pag. 229

## 4 Analyse

### 4.1 Introduction: Gibellina vecchia, album de photos

La vieille Gibellina était un petit village d'un tissu urbain polycentrique. D'origine médiévale, à 400 mètres d'altitude, Gibellina était située sur la versant droit de la Vallée du Belice. Son tissu se composait de petites et étroites rues en pente, la plupart d'elles pavées. L'urbanisme de l'ancien centre était basé sur la relation entre la maison et la rue. Le four, toujours à coté, constituait le centre domestique autour duquel s'articulait la vie quotidienne.

Gibellina était un centre de presque 6000 habitantes, où les agriculteurs, les éleveurs et les petits artisans configuraient le gros de la société. L'émigration, comme dans la plupart des villages de Sicile était assez important, et la vie, dans l'ancien centre, apparaissait dure. De cette façon, plus ou moins, se présentait Gibellina avant le tremblement de terre.



Via Umberto I, 1965



Piazza Municipio, 1950



Comme on a déjà expliquée, le 15 janvier 1968, un tremblement de terre fouette la région du Belice et Gibellina souffre des dégâts à 90%. Gibellina devient, dans une seule nuit, un village en ruines:



Ruines après le tremblement terre



Gibellina après le tremblement terre



À partir de ce moment, et jusqu'à l'année 82, les habitants de Gibellina habiteront près du lieu où se trouvera la nouvelle ville, mais dans des baraques.



Baraques 1982



Ancienne baraque, proche de Gibellina, 2005

Avec l'appel de solidarité de Ludovico Corrao, Alberto Burri arrive à Gibellina un jour de 1981. La nouvelle ville était en processus de construction. D'autres artistes avaient déjà laissé leur œuvre dans le tissu du nouveau centre, mais la nouvelle Gibellina n'inspirait pas l'artiste et Burri demande d'aller à la vieille ville. Là, il trouvera l'inspiration et commencera à penser au Cretto di Gibellina.

Il Cretto di Gibellina di Alberto Burri, est, aujourd'hui, l'œuvre de land art la plus grande au monde. Il s'agit d'un voile de béton blanc de 12 hectares, qui compacte les ruines de l'ancienne ville. Il Cretto a un mètre soixante d'hauteur et se configure comme un des Crettos que Burri avait déjà conçu, comme terre sèche, sans eau, qui s'ouvre tout en formant des crevasses.

La réalisation du Cretto était dans les mains de l'architecte Zammatti qui travaillait en étroite collaboration avec Burri. La première œuvre de land art en Italie était possible grâce à l'armée (qui a détruit gratuitement les ruines), aux émigrantes en Amérique (qui ont fait une contribution économique) et aux entreprises de béton (qui ont donné son produit). De cette façon, dès le projet de la reconstruction, les ruines sont devenu le symbole d'une identité culturelle, qui d'autre façon, aurait été dispersée pour toujours. Le Cretto n'est pas encore fini, mais la première partie est fini l'an 84. À Gibellina on parle du Cretto di Burri comme le labyrinthe de la mémoire, une sorte de lieu sanctuaire, de représentation de la mort et du tremblement de terre.



Vue aérienne du Cretto di Burri



Cretto di Burri, 1984



Cretto di Burri, 2005

Il Cretto di Burri est une des œuvres d'art de Gibellina, des plus connues. Land art, sculpture, architecture, œuvre d'art totale, il Cretto ne laisse pas d'être, au même temps, une des œuvres les plus polémiques de la reconstruction. Les anciens de la ville ne comprennent pas le signifié de l'œuvre et n'acceptent pas que leurs souvenirs se trouvent sous un voile de béton. Les plus jeunes, l'apprécient esthétiquement, mais ont des problèmes liés à sa mémoire historique et au fait que tout se configure comme une œuvre d'art. En fait, l'année dernière, la mairie, dans un essai de rapprocher le Cretto des habitants de Gibellina (il n'y a pas trop personnes qui encore aujourd'hui s'approchent au Cretto) a suivi la proposition de jeunes réalisateurs qui voulaient connaître les perspectives des habitants sur le Cretto et l'ancienne ville. Ils ont fait un petit documentaire (très intéressant mais impossible d'obtenir avant juillet 2006) et une exposition photographique des habitants de Gibellina sur le Cretto qui a été inaugurée le 15 janvier 2006, sans le documentaire.

## **4.2 Vers une ethnographie sensible des espaces urbains de Gibellina : morphologie**

### **Gibellina nuova, *ville-jardin***

On a fait un petit parcours historique dans l'ancienne ville pour pouvoir voir les différences les plus évidentes qui existent avec la nouvelle ville conçue, au niveau du tissu urbain, d'une façon très distincte.

Le dernier aspect qui nous semble intéressant de la nouvelle Gibellina en tant que *ville concept, ville artefact* ou *ville d'art*, est une autre des utopies utilisées pour la concevoir. Il s'agit, en ce cas, du concept de la *ville jardin* en tant que ville édenique, et comme lieu où le rapport entre la nature et l'espace urbain semble être parfait. A l'intérieur de cette idée on en trouve des autres très intéressantes qui nous aident à comprendre mieux le projet de Gibellina. Le concept de *ville jardin* porte avec elle l'idée de *l'urbs*, de la grande ville, qui essaye de grandir au milieu de la campagne, sur la base d'un urbanisme très différent (hygiénique et sans conflits sociaux) de ceux de la typique banlieue de n'importe quelle grande ville. Gibellina donc, a été projetée comme une de ces *villes-jardins*, et dans les discours des concepteurs, mais aussi dans le plan, on peut découvrir quelques uns des aspects qui les caractérisent.

D'autre part, le discours sur l'espace urbain et de la relation entre l'art, la culture et l'espace public est implicite dans le discours qui décrit Gibellina comme une ville, comme un conglomérat urbain, et pas comme un village rural du sud d'Italie. On devine, dans ces écrits, l'importance des idées républicaines sur l'espace urbain comme lieu d'action, d'anonymat et comme lieu démocratique, où chacun peut s'exprimer pour configurer la vie sociale collective de la ville (bien différent de la vie communale d'un petit village).

### **Forme urbaine de Gibellina Nuova**

Le dessin de la nouvelle ville de Gibellina c'est le résultat des analyses urbanistiques des années 60, et la base de son tissu se trouve dans la différenciation du transit (piétonnier ou voitures) et la séparation fonctionnelle des différents espaces de la ville.

Giuseppe la Monica assure que le formalisme de Gibellina ne s'arrête pas dans son univers de l'univocité statique artistique qui semble inaltérable, mais aussi dans le fait

qu'elle imite une ville d'un autre lieu et d'une autre époque. Dans *Gibellina, ideologia e utopia*, la Monica remarque l'importance de la traduction du livre d'Ebenezer Howard, publié en Italie en 1962, *L'idea de la città giardino*, pour le projet de Gibellina. Il dit que dans cette traduction on peut trouver de cartes de villes, très proches à celle de la Gibellina Nuova, et aussi une idée utopique assez semblant à celle du projet de Gibellina. Il ne ferme pas la porte à d'autres influences, mais assure que l'idée de la *ville-jardin* est très importante dans le déroulement de la carte de Gibellina.

Ebenezer Howard écrit son projet de société urbaine, qui prendra le nom de *cités-jardins du demain*, en 1898. Pour cet auteur, la cité-jardin est le lieu social total, qui doit être située toujours en plein campagne.

«La cité-jardin est le lieu social total qui refuse la banlieue-dortoir et le taudis urbain, l'étalement incontrôlé des villes (...) Cette entité ainsi planifiée et administrée, en s'agréant, formerait une cité plus saine et prospère que n'importe qu'elle cité dans le monde et ceci parce que cette cité représenterait la meilleure articulation possible de talents et d'efforts pour un profond désir de justice et une vraie attention d'un homme pour un homme.»<sup>84</sup>

On trouve ici une autre fois deux des aspects le plus importants de l'utopie urbaine : celui de l'urbanisme comme réponse à une manque et comme solution totale aux problèmes de toute genre. Et celui du modèle étranger (la ville jardin c'est un model du nord de l'Europe) comme modèle idéal, en tant que lointain et comme modèle qui représente le futur. Le projet de Gibellina essaye aussi de porter à terme ce genre d'urbanisme et voit dans le geste architectural et artistique la meilleure façon d'échapper aux problèmes structurels de la société agricole en changement et aux problèmes de pauvreté et d'émigration de Sicile.

Gibellina se trouve au milieu de la campagne, et pour autant peut se configurer comme une véritable ville-jardin.



Environs de Gibellina

---

<sup>84</sup> Howard, Ebenezer.: *Les cités-jardins du demain*, Paris : Senstonka, 1998, page 11.



Environs de Gibellina

Toute en suivant quelques unes des spécificités de la ville jardin, comme l'explique Howard, Gibellina se configure à travers un centre, un espace presque circulaire, qui est occupé par un jardin (abandonné) et par les grandes édifices publics : l'hôtel de ville, le théâtre, la caserne des gendarmes, la galerie de peinture, le musée, la bibliothèque, etc. Autour de ce centre, la ville se développe, tout en suivant un modèle assez régulier qui compose la partie résidentielle de la ville.



Carte de Gibellina



Épine dorsale, à travers laquelle se configure la ville.



Centre fonctionnel où se trouve le jardin, la mairie, l'église, la caserne des gendarmes.



Partie du centre fonctionnel de Gibellina, avec la mairie et la «Piazza del Comune» au fond



Jardin et, au fond, la mairie et la coupole de l'église.

“La nuova Gibellina, sorta sul modello delle città-giardino, ha una pianta ellittica e centrifuga, molti spazi aperti, un tracciato viario fuori misura, nessun centro aggregante dove convergano le strade, costruzioni a due piani che si aprono su vasti spazi pedonali.”<sup>85</sup>

La forme de Gibellina nuova suivent donc, la forme de la *ville-jardin*, très utilisée en Angleterre pendant les années 60 et 70, et pour autant, elle est moins fermée et moins mystiquement centripète que l'ancienne ville féodale. Gibellina nuova a une géométrie uniformisante, sur la base d'une systématique sérielle, qui s'autocopie au niveau du tissu urbain et aussi des typologies résidentielles: maisons unifamiliales de trois étages, presque égales, avec un jardin à l'entrée principale. Chaque maison a deux entrées, la principale, qui se trouve généralement sur la rue non piétonnière et qui vient précédée d'un petit jardin, et la deuxième entrée, plus petite, qui est sur la rue piétonnière.



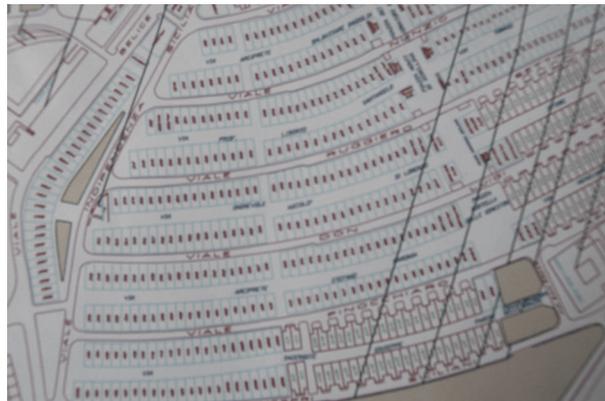
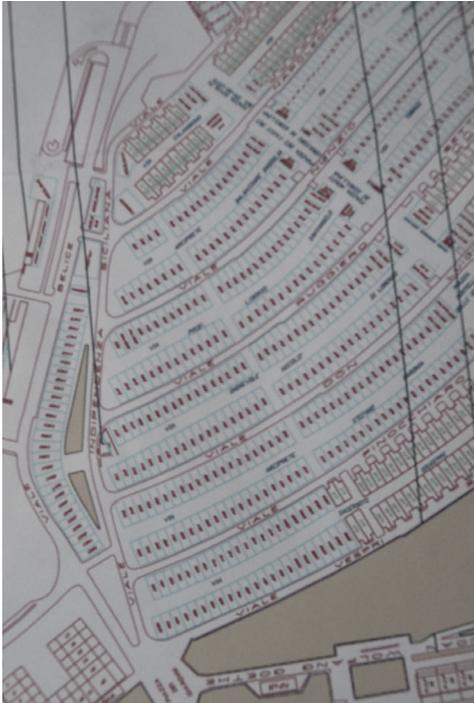
Coupe transversale d'une rue type de Gibellina

<sup>85</sup> *La nuova Gibellina* à [www.comunedigibellina.com](http://www.comunedigibellina.com)



Maisons typiques de Gibellina

Gibellina se configure à travers de longs îlots de maisons, lesquelles se répètent, tout en configurant la ville d'une façon assez régulière. Sur la carte de Gibellina on ne voit pas de différences de quartiers. Tous ces quartiers ont été construits de la même façon. Cette homogénéité est le paiement en forme d'uniformité que Gibellina doit payer pour avoir été pensée seulement dans la tête d'uns peux concepteurs. Les dissemblances se trouvent seulement dans les différentes places que l'on peut trouver dispersées dans chacun des quartiers.



Différents fragments de la ville, où on peut voir la régularité du tissu

Cette configuration du tissu urbain, fait de Gibellina une ville de grandes dimensions, qui ressemble peu aux villages de l'entourage, typiquement méditerranées, plus compactes et fermées. Gibellina s'apparaît très grande et dispersée. Ses rues sont

très longues et larges, et ses places sont de dimensions énormes. Les maisons n'ont pas plus de trois étages d'hauteur. Tout cela fait que l'horizon est plus vaste que dans l'ancienne ville, et que l'espace urbain soit d'unes dimensions assez particulières et diverses à ce que l'on est habitué pour le sud d'Italie.

### 4.3 Facteurs et sensations d'ambiance

Dans *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture*, Augoyard et son équipe essaye de voir comment il est possible d'analyser l'expérience esthétique des passants dans différents quartiers de plusieurs villes, configurés architecturalement de façons très diverses. À travers une ethnographie des lieux choisis et des parcours architecturaux commentés ils font une analyse de la perception esthétique, qui est très liée au concept d'ambiance, développé au CRESSON.

Notre but, dans ce travail est de comparer le discours des concepteurs de Gibellina, qui proposent une esthétique de la ville basée sur la monumentalisation des espaces publics, avec récits des habitants sur ce discours et sur la forme de la ville et de ses espaces publics. Pour cela on a cru intéressant faire une petite ethnographie sensible basée sur les récits des habitants, et sur tout cela qu'on a entendu, écouté et vu pendant le travail sur le terrain. Ce qui nous intéresse est montrer comment les habitants perçoivent la ville, et aussi de comment la perçoive un visiteur, en ce cas, moi-même. On connaît déjà les généralités morphologiques de la ville. Ce qui nous intéresse maintenant est montrer les facteurs et les sensations d'ambiance, qui caractérisent, de façon assez général, la ville. On a cru nécessaire de faire cette petite ethnographie sensible parce que avec la description des facteurs et de les sensations d'ambiance on peut se faire une idée plus concrète de la façon dont les habitants perçoivent la ville, et en conséquence, on peut mieux comprendre leurs récits envers le discours officiel. Ce chapitre se propose comme un pre-dépouillement des entretiens aux habitants. Il s'agit donc, d'un dépouillement encore brut, qui tente de donner de l'épaisseur sur les sensations des habitants envers les espaces publics de la ville. C'est pour cela qu'il existent des répétitions et de l'accumulation des citations.

Les ambiances des lieux publics se définissent par un conglomérat de données morphologiques, d'autres physiques et par des sensations et des appropriations subjectives. Dans ce cadre, les facteurs d'ambiance font référence à la donnée de l'espace construit, et plus concrètement aux propositions physiques du lieu au moment du parcours. Il s'agit donc, de l'échelle architecturale, du bâtiment et de l'échelle urbaine, les espaces publics de la ville. Dans ce parcours morphologique sont très importantes les données physiques. Pour cela, on doit avoir en compte les récits sur la végétation, le climat, la texture et la densité des matériaux, la lumière, le son, l'odeur, les couleurs, les monuments qu'existent et l'ornementation architecturale.

D'autre part, l'ensemble de sentiments d'ambiance compose, pour Augoyard, le premier niveau de l'expérience esthétique, c'est-à-dire, l'expérience esthésique, qui fait référence à l'organisation du sensible, ou niveau fatique, c'est-à-dire, à l'être affecté par. Il s'agit donc, d'une configuration événementielle et singulière de l'ambiance peut se décrire comme une topologie ambientale. Cette topologie ambientale s'appuie soit sur un complexe sensoriel, soit sur un seul régime sensoriel. Mais une ambiance est aussi modelée par des traits de la vie et les rythmes sociaux, et aussi par l'existence d'un objet-signe ou icônes architecturaux.<sup>86</sup>

On commence ici par un aspect qui se configure au même temps comme facteur d'ambiance, mais aussi comme une sensation d'ambiance, qui donne d'autres aspects, au-delà des strictement morphologiques et physiques. Il s'agit de la caractéristique la plus évidente et la plus importante pour décrire l'ambiance des espaces publics de la ville: le vide. Un aspect qui n'est pas seulement marqué par les récits des habitants, mais par la plupart des visiteurs et par quelques théories. Il y a d'autres caractéristiques, comme le concept de *culture contadina* ou d'identité sicilienne, que les habitants utilisent beaucoup dans leurs récits, qui seront très importants pour l'analyse comparative avec le discours officiel.

### **Gibellina, ville catalogue: le vide comme particularité<sup>87</sup>**

Comme on a déjà vu, l'architecture des espaces publics et l'idée de la ville musée ont fait de Gibellina une ville assez étendue. Ses espaces publics, configurés à partir de l'idée de ville multcentrique et de la monumentalité font de Gibellina une ville d'échelle très vaste. De cette manière, la taille des monuments et des espaces publics font du vide la particularité la plus importante dans la configuration de l'ambiance du lieu : un vide architectural, donné par un besoin de séparer les monuments dans l'espace et de les hiérarchiser et qui comporte, en même temps, un vide humain. Mais un vide aussi physique, qui vient donnée par le vide symbolique, d'uns monuments qui veulent signifier le lieu et qui oublient que l'histoire et la mémoire urbaine sont configurés par les vies des habitants et des usagers des espaces, et pas par les monuments, eux-mêmes. Cela arrive à définir Gibellina, de la part des experts et aussi de la part de quelques habitants comme une ville fantôme, ville désert, ville du vide.

---

<sup>86</sup> Augoyard, Jean-François : *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture*, Grenoble : CRESSON, 2003

<sup>87</sup> Dans ce chapitre et le suivant, on trouvera des récits des habitants en sicilien à pied de page.



Sistema delle Piazze de Thermes et Purinni



Meeting de Consagra «édifice città frontale»

«Quand on arrive à Gibellina, en voiture, mais surtout en train, on a la sensation d'avoir changé d'espace, d'être sorti du Belice, de Sicile, pour se trouver dans un lieu indéterminé, au dehors des itinéraires historiques typiques. Le profil de Gibellina n'a rien à voir avec ceux que le visiteur avait vu à travers la fenêtre du train. En plus, les grandes rues désertes, les silences ponctués par le son du vent ou par des petites cloches des brebis, la monumentalité des bâtiments, l'extrême luminosité et le froid, qui s'infiltré par tous les coins, disloque le touriste et le délocalise.»<sup>88</sup>

Gibellina se montre au touriste, mais aussi à ses habitants, comme une ville étrange et même étrangère. En fait, dans la plupart des écrits sur la reconstruction, on parle de la nouvelle Gibellina comme d'un univers complètement différent à l'antérieure, et même ses habitants la définissent comme une réalité très éloignée de sa propre quotidienneté. La nouvelle Gibellina est un univers «complètement nouveau et moderne», totalement éloigné du paysage des villages féodaux qui composent la vallée du Belice. Cela a surtout à voir avec la grandeur des espaces publics et aussi avec la grande distance existant entre la rue et les maisons. Ce fait provoque, en compagnie d'une basse densité de population, une grande dispersion territoriale.

<sup>88</sup> Extrait de mes notes de terrain. Gibellina 14 janvier 2006. Pendant mon séjour à Sicile, j'avais remarqué que la sensation de froid était plus évidente à Gibellina que à Palermo ou que à Marsala ou Castelvdrano (deux villes proches à Gibellina). Cela c'était sûrement par la forme de la ville. Ses larges espaces laissent passer le vent et le froid n'est pas arrêté par l'architecture du lieu. Sûrement à l'été passerai la même chose, à l'inverse, il n'y aurait possibilité de trouver une bonne ombre à l'intérieur de la ville.

Actuellement, il y a plus de 15 hectares de surface construite et très peu habitants, moins de 5000. Ces chiffres nous montrent un peu la mesure des distances existantes entre les personnes et entre elles et la rue. D'après Giuseppe la Monica, «les rues sont aussi longues et larges, qu'elles font désert, et font apparaître, de nouveau, le vide.»<sup>89</sup> «La première fois qu'on la voit, on croit arriver à un village fantôme. La vie se passe à l'intérieur des maisons et ses énormes rues et places restent vides la plupart du temps. Ville post-moderne, ville-décor, Gibellina semble un ville empaquetée et toujours prête au regard, mais pas au parcours, au cheminement ou à la promenade.»<sup>90</sup>

En fait, presque aucune personne ne chemine par les rues de Gibellina. La voiture est un élément indispensable dans une ville conçue sur la dispersion et à partir d'un urbanisme qui méprise la rue en tant que lieu de rencontre. Les actes les plus quotidiens, comme aller acheter le pain ou aller au marché, semblent impossibles sans elle. La rue, à Gibellina, est territoire exclusif des enfants et des adolescents. En ce sens, les grandes rues de Gibellina ressemblent, dans quelques aspects (pas tous), à celles que Mallart<sup>91</sup> décrivait de la Barcelone ancienne, lesquelles appartenaient encore aux enfants et pas aux voitures et à l'univers adulte. Les adultes, à Gibellina, s'approprient la rue avec la voiture, c'est vrai, mais la ville est aussi grande qu'il reste encore assez d'espace libre pour les jeux enfantins et les rencontres, au coin de la rue, des adolescents.

En fait, dans le plus part des entretiens, on parle de la voiture comme la façon la plus commode pour se promener en ville. On fait référence à la grandeur de la ville, mais aussi au fait que personne ne chemine à pied à Gibellina. Lino assure que si tu marches à pied tu n'e rencontres personne dans la rue.<sup>92</sup>

Pendant mon travail sur le terrain, j'étais connue à Gibellina comme «l'espagnole qui se promène à pied». Avec le temps, mes promenades par les monumentales rues désertes de la ville étaient plus difficiles. J'avais connu déjà beaucoup de monde, et chaque fois que quelqu'un me trouvait sur son chemin il insistait pour m'amener en voiture à ma destination. Leur expliquer que je voulais aller à pied ne servait à rien. Ils me regardaient étonnés et ils insistaient pour que je prenne place dans leur voiture (avec un air qui laissait comprendre qu'ils n'acceptaient pas un refus...) Finalement, moi aussi, j'allais en voiture par toute la ville.

En fait, à Gibellina existe un genre de *flâneur* qui se trouve difficilement ailleurs. Là, on se promène tranquillement avec la voiture. Quand on veut *flâner*, on roule très lentement par les rues de la ville, sans savoir vraiment où est on se dirige. On va et vient, on croise des rues sans

---

<sup>89</sup> La Monica, Giuseppe.: *Gibellina, ideologia e utopia*, Gibellina: MACG, 1981, page 15.

<sup>90</sup> Extrait de mes notes de terrain. Gibellina 15 janvier 2006.

<sup>91</sup> Mallart, LLuis.: *Sóc fill dels Evuzok*, Barcelona: Edicions 62, 1992, pages 12-13

<sup>92</sup> **Maria:** Paso normalmente con la machina ma non guardo nessun ricordo particolare. Tuti el mondo va en macchina perchè il paese é grande e c'é bisogno della machina. A piedi tu poi andare proprio qua vicino, mais cuando ti debes espostare dall'altra parte del paese, dove abita, specialmente mia madre, é lontano.

**Lino:** Paso con la maquina, perchè a Gibellina non camina nessuno a piedi, perchè é troppo basta, e quindi si tu te debi espostare, prendi la maquina, anche non ce l'abitudine de camminare a piedi non ce, debi obligatoriamnete usare la maquina. Anche perchè si camini a piedi non encontri a nessuno.

**Carlo:** Non ce l'ai de centro commerciale. Viaggamo en maquina, come el paese é troppo dispandido, aviamo la maquina e andiamo en maquina.

**Calogero:** Questa qua era el mio campo de calzeto cuando era piccolo, questa piazza l'ai vissuto molto de bambini, obvio che da grande poi no l'ai vissuto tanto... qua siamo sempre en macchina, quindi non ci face piu a piedi. Pero de bambini si, sempre, anche era una zona lontana de casa...<sup>92</sup>

aucun but concret et on regarde le paysage et les monuments. On roule, on discute, on regarde par la fenêtre et le temps passe. Passer au dessus de l'étoile de Consagra, la Porta du Belice, l'entrée à Gibellina, est un des trajets qu'aiment de plus les gibellians. Peut être est-ce la meilleure façon de se promener par la ville, étant donné qu'il semble que la rue est disparue pour laisser seulement un décor que l'on doit regarder de lointain, de l'intérieur d'une voiture en mouvement.

Les grandes places de béton, exhaustivement géométrisées, et les larges rues, toutes égales, n'incitent pas au cheminement. En fait, cela c'est la contradiction la plus frappante de la ville. Gibellina conçue d'après les théories de l'espace public comme lieu de rencontre, nie la rue, ses habitants (les adultes) se l'approprient en mouvement et uniquement à travers l'automobile, en tant qu'espace privé dynamique. Le langage corporel de la rue laisse ici le pas au langage des klaxons et des lumières. Toutes les rues piétonnes restent vides d'usagers, et les principales sont seulement croisées par les voitures et les motos des adolescents, unique groupe qui malgré tout, ose encore dire, «la rue c'est à nous!»

Les rues donc, à Gibellina, se configurent pour la plupart d'elles, comme de vrais espaces de transit, où la rencontre n'a normalement pas lieu s'il ne vient pas prévu par un acte culturel de la mairie. «Il n'existe aucune place de vie collective à Gibellina. Cela c'est un grand drame, est une contradiction avec le patrimoine, crée d'après un point de vue culturel.»<sup>93</sup>

Seul la rue de l'Indipendenza Siciliana, où se trouvent les *circolos*<sup>94</sup>, semble avoir vie. Là, les hommes grandes se promènent, se retrouvent avec d'autres et forment de petites réunions informelles qui changent de façon continue, dans une chorégraphie de mouvements calmes. Le reste de rues reste vide de monde et circulées par quelques voitures qui ne se rendent pas beaucoup compte du décor extérieur.

De cette façon, les œuvres d'art forment partie d'une vaste scénographie qui chemine en parallèle aux pratiques et aux besoins des gens, et qui reste en attente d'un possible observateur attentif. Sculptures, peintures et édifices d'architectes importants restent muettes, sans public pour les contempler. Gibellina devient de cette façon la ville musée, la ville spectacle, sans spectateurs. Ville vide, ville fantôme, ville désert. Seulement quelques enfants tout en jouant au football au *Sisteme delle Piazze* de Franco Purini et Laura Thermes, interrompent le bruit des voitures et rappellent au visiteur que derrière le décor, existe une quotidienneté éloignée de l'art contemporain et de la *culture* que les politiques urbaines pratiquent.

Manuel Delgado dans *L'elogi del vianant, del "model Barcelona" a la Barcelona real*, fait une réflexion sur les différents changements urbains à Barcelona et sur l'importance de la notion de *culture*, comme terme fétiche des politiques urbaines de la ville. Pour Gibellina cela marche presque de la même façon. La culture devient une marchandise «qui suscite une négoce à chaque fois plus prospère, et qui devient valeur refuge sûre pour les politiques de

---

<sup>93</sup> **Lorenzo:** Perchè tutti luoghi, le piazze che ci sono a Gibellina, teoricamente dobrebera éssere luoghi dove la gente si incontra a vivere, fa delle cose interessanti, no? Ma non ce nessuna piazza che sia un luogo de vita collectiva. Allora questo é el grande drama, é una contradiccione tra questo patrimonio che ha estado creato dal punto de vista culturali.

<sup>94</sup> Les *circolos* sont des locaux où se rencontrent les hommes de Gibellina. Sur la rue de la Indipendenza Siciliana il y à trois *circolos* différents, qui réunissent des hommes avec intérésses communs.

promotion urbaines, dans le sens qu'elle est un des éléments qui apporte la quantité la plus grande de singularité fonctionnel dans les dynamiques de thématisation et spectacularisation de la ville.»<sup>95</sup>

La culture, dans le sens des grandes installations destinées à l'Art et au Savoir, se configure comme axe vertébral de la politique urbaine de Gibellina. Une notion de culture, qui est bien loin de celle qu'utilisent les anthropologues, et qui se réfère à la forme que les relations sociales prennent, ou à l'ensemble de technologies matérielles ou idéationnelles que les membres d'une société usent pour se mettre en rapport entre eux et avec le reste de l'univers. Dans le cas de Gibellina, l'utilisation du terme culture comme notion fétiche pour mettre en œuvre toute une série de stratégies politiques semble encore plus frappant que le cas de Barcelone ou de n'importe quelle autre grande ville. Gibellina est un petit village, les habitants dont n'ont aucune relation avec l'art contemporain ni avec la Culture livresque que propose la politique de la ville, à travers les affiches et les promotions culturels. La Culture et l'Art s'utilisent à Gibellina comme une stratégie pour essayer de mettre à Gibellina dans les circuits de masse du tourisme culturel, sans avoir en compte ses habitants.<sup>96</sup> Margherita fait référence dans son récit de cet aspect. Elle parle de la mentalité des habitants, de leurs habitudes et de la distance réelle entre eux et l'art modern. Elle assure que personne ne s'intéresse pas aux habitants et que les concepteurs on imposé sa façon de voir la réalité et sa culture, une culture *étrangère* et *lointaine*.<sup>97</sup>

Ce type d'utilisation du concept de culture à Gibellina comme une marque publicitaire, reconnue à travers les artistes et les architectes qui remplissent son catalogue, fait que le vide architectural se configure aussi, comme on a déjà dit, comme un vide symbolique. Cette vacuité vient de l'accumulation d'œuvres d'art et de *Culture*, qui n'ont rien à voir avec les vies des habitants qui essayent de s'approprier l'espace sans avoir obtenu encore trop de résultats.

Dans les récits des habitants de Gibellina cette sensation de vide est un des aspects qui se répètent et qui se relie surtout à l'échelle des espaces publics et à la grande quantité d'espace disponible : «Trop d'espace et trop peu de personnes (...) les espaces sont si nombreux qu'il n'y a pas assez personnes pour les remplir, et en plus, la mentalité est si différente...»<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Delgado, Manuel.: *L'elogi del vianant, del « model Barcelona » a la Barcelona real*, Barcelona: Edicions de 1984, 2005, page 61.

<sup>96</sup> Cela c'est un thème assez compliqué, étant donnée qu'il y a beaucoup d'habitants de Gibellina qui s'ont approprié du discours et qui regardent toutes les œuvres d'art en termes fonctionnels et économiques. Sans aucun doute, Gibellina est l'unique ville connue de la région, et là arrivent ceux touristes, mais quelques uns et cela c'est important pour un société qu'attende encore à se développer et à pouvoir vivre du tourisme.

<sup>97</sup> **Margherita:** Gibellina fa meno de 5000 abitanti e al momento della ricostruzione e della fase de prericonstruccioni non ci é pensato minimamente a avere delle rincontri con li abitanti, della cultura, della mentalità, delle habitude... é come si tu aveva un pacheto ya preseleccionato e l'instalasi in un posto (...) Tutte queste opere d'arte, inizialmente erano un po' come la deminazione 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.

<sup>98</sup> **Margherita:** N'el raporto veramente dispersivo che esite tra il numero degli abitanti e gli espaci urbanistici a disposizione della città. Troppo spazio e troppo poche persone, perchè in realtà questa é un'idea molto bella e molto interesante. Però é poco fruita perchè gli espazi sono tanti e non ci sono le persone necessarie per utilizarli e anche il tipo di mentalità che é diverso (...) siamo venuto a trovare con spazi estremamente dilatati e poi senza punto di riferimento.

À *Gibellina, utopia e realtà*, on parle de l'opposition psychologique des habitants et des visiteurs au jamais vu et au jamais fait (qui se réfère à la forme de Gibellina en tant que ville musée). Le résultat du projet, dit l'auteur, c'est une sensation de vide et de désert qui frappe les visiteurs. D'autre part, continue l'auteur, les habitants de Gibellina ont du mal à s'habituer à une réalité totalement projeté de façon étrange et lointaine, qui semble ne garder rien du désordre qui caractérisait la précédente architecture spontanée.

Le vide donc, c'est un des aspects qui caractérisent la nouvelle ville. Un vide qui marque la particularité la plus importante de l'ambiance des espaces publics à Gibellina. Un vide qui se montre de façons très diverses, à travers les façades des vastes espaces urbains, mais aussi des grands bâtiments officiels, pas toujours avec une fonction bien précise. Un vide qui devient très vite ruines et qui produit du décor de la *ville musée*, de *l'utopie concrète*, la scénographie de la désolation.



Piazza Beuys



Piazza.....



Case di Lorenzo



Partie postérieure de la Piazza del comune

Tous ces espaces (sans personnes) nous aident à avoir une idée plus précise de l'échelle de Gibellina qui s'éloigne beaucoup de l'idée de ville à l'échelle de l'homme de laquelle parlait Consagra dans sa *Città frontale*. La taille des espaces est d'autant plus étendue que n'existent pas les personnes pour les utiliser. En conséquence restent sans use et, finalement,

abandonnés. «Le village n'est pas fait à l'échelle des habitants (...) ici on se retrouve avec de choses énormes impossibles à vivre...»<sup>99</sup>

D'autre part, le vide, au-delà de raisons artistiques, au-delà de la monumentalisation, a aussi beaucoup à voir avec des prédictions trompées, qui avaient imaginé une ville en constant agrandissement, et qui, au contraire, est allée en diminuant. Aujourd'hui, la reconstruction (qui a donnée des emplois a beaucoup de monde de Gibellina) est presque finie. La majeure partie de l'économie de l'ancienne ville était basée sur l'agriculture et le petit artisanat. Maintenant, si on suit les mots de Lorenzo Barbera, l'artisanat traditionnel de Gibellina est presque disparu, en raison de l'art et des artistes qui sont venus du dehors pour réinventer la nouvelle ville.<sup>100</sup>

La plupart de jeunes ne trouvent pas travail dans la région, ni même à Sicile, et en conséquence; ils doivent émigrer au nord d'Italie ou en France. La frange d'âge de 20-40 est presque inexistante à Gibellina. Il y a beaucoup de maisons vides, parce que leurs habitants sont partis habiter loin. La conséquence de tout cela c'est qu'il y a de moins en moins de monde à Gibellina et pour cela, il n'existe pas la pratique pour utiliser tous les grands espaces qui ont été projetés et construits, sur la base d'une idée qui est plus proche de la d'une grande ville, que à la d'un petit village agriculteur. «À Gibellina trouver un lieu fréquenté est très difficile.» «La Place ne s'utilise plus. En hiver il y a peu de monde, les gens partent au nord.» «Il n'y a presque monde à Gibellina.»<sup>101</sup>

Mais l'image de l'abandon à Gibellina la protagonise l'église de Ludovico Quaroni. Située dans le point le plus haut de la ville, l'église est un des édifices les plus originaux et le représentant de la nouveauté la plus avant-gardiste à Gibellina. La géométrie de l'église part d'un langage abstrait, que Maurizio Oddo décrit comme:

«Objet architectural qui, avec la perfection symbolique et réelle de la sphère et le cadre de la base, synthétise l'universalité de la transcendance et de la rationalité humaine.»<sup>102</sup>



<sup>99</sup> **Calogero:** Il paese non è fatto a misura dei Gibellinesi. Noi gli Gibellinesi veniamo dal terremoto, tutti agricoltori, ci lavoriamo la terra e qua ci ritroviamo con delle cose enormi che non possiamo vivere.

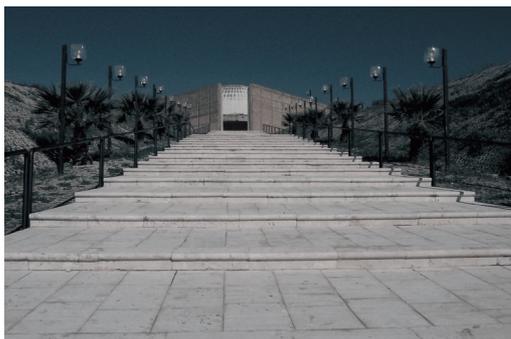
<sup>100</sup> **Lorenzo:** Tutto questo all'arrivare al nuovo paese non è più, tutto scomparso. Non ha avuto nessuna alternativa. Tutto l'artigianato, tutta questa intelligenza, tutto questo saper fare non si è sviluppato in un'altro modo, non si è modernizzato. Ma è semplicemente cancellato, perché tutti questi portatori di questo saper fare sono tutti emigrati. Sono sempre comunque, intelligenza esterna, sensibilità esterna, che non ha un legame reale con la vita precedente.

<sup>101</sup> **Giuseppe:** La piazza non si usa quasi di più. D'inverno poche persone, la gente parte al nord.

**Katia:** ... Però non è un posto frequentato, a Gibellina trovare un posto frequentato è difficile...  
**Lino:** gente ai pochi a Gibellina... Non è molto utilizzato, momentaneamente no, fino all'ora no.

<sup>102</sup> «oggetto architettonico che, con la perfezione simbolica e reale della sfera dell'abside e il quadrato dell'aula, sintetizza l'universalità del trascendente nella perfettibile razionalità umana.» VV.AA.: *Gibellina, un luogo, una città, un museo, la ricostruzione*, Museo d'Arte Contemporanea di Gibellina, 2004 page 32.

Chiesa Madre, photographie apparue à *Gibellina un luogo, un museo, una città*.



Chiesa Madre, photographies janvier 2006.



Intérieur de l'église, janvier 2006

Peu après sa finalisation, le plafond de l'église est tombé et l'édifice n'arrive pas à être jamais utilisé comme église. Avec le temps, l'intérieur devienne lieu pour l'art de la rue le plus commun, le graffiti, et les restes de bouteilles de bière laissent voir que la vie continue et que les gens inventent toujours de nouvelles façons de s'approprier des lieux, même s'ils sont des lieux sacrés.

Giuseppe la Monica finit son article sur Gibellina tout en disant que la violence du tremblement de terre a été multiple : violence de la nature, violence de la structure politique et violence de la culture urbanistique. «À la désidentification provoquée par la catastrophe physique, on surimpose la désidentification de la reconstruction : baraques et nouvelle ville, le désert urbain. Ici, c'est le lieu, après le tremblement de terre, de la désidentification collective.»<sup>103</sup>

## Gibellina : ville moderne, ville différente

Un des aspects les plus récurrents dans la définition de Gibellina par ses habitants est la différenciation qu'ils font entre la Gibellina vecchia et la Gibellina nuova. Tous, même les jeunes qui n'ont pas connu la vie au vieux centre, ni les baraques, parlent des deux villes comme des villes complètement différentes, où la vie se déroule aussi de façon distincte. La façon qu'ils ont

<sup>103</sup> La Monica, Giuseppe.: *Gibellina, ideologia e utopia*, MAC Gibellina, 1981, page 16.

pour exprimer cette différence fait référence normalement à la culture et à l'identité sicilienne, qu'ils ne voient pas rendue dans la structure de la nouvelle ville. Margherita a 51 ans et elle a connu la vie au vieux centre, la vie aux baraques et la vie à la nouvelle ville. Elle raconte ses souvenirs sur la structure morphologique de l'ancienne ville et sur celle du village construit à partir de baraques. Elle décrit des ambiances assez étroites avec un contact humain très dense: « des espaces très limités, que ça soit à l'intérieur qu'à l'extérieur, où le contact humain était nécessairement très intense ». En même temps, la nouvelle ville est, pour elle, une réalité caractéristique du nord d'Europe, avec des espaces très étendus et très éloignés de la culture méditerranée. «À la nouvelle Gibellina tous les espaces sont très grands. Regarde les photos de l'ancien village! Il était un village typique sicilien.»<sup>104</sup>

Une culture et une identité qu'ils décrivent d'une façon assez générale, toujours en contraposition à beaucoup des aspects qui configurent la nouvelle ville. De cette façon, quand ils parlent d'identité, de culture, de village typique ou de sensibilité, ils le font toujours pour décrire, par négation, la nouvelle ville. C'est que la nouvelle ville n'apporte pas les traits caractéristiques de la culture sicilienne.

Même si, normalement cette différenciation, et cette définition par contraposition sont accompagnées par une définition en positive, qui fait référence à la modernité de la nouvelle ville, et à ses commodités.<sup>105</sup>

Gibellina se présente comme un modèle de futur, et la décision de la construire de cette façon est pour quelques uns de ses habitants, un trait de modernité, qui ne pouvait être pensé d'aucune autre manière. Le futur se relie, dans les récits des habitants, avec la modernité et la modernité avec l'anormalité. Gibellina a été pensée comme une ville différente et pour autant, son contenu est différent, sa structure n'est pas normale, et ses espaces présentent de particularités originelles, qui l'éloignent de la familiarité de l'ancienne ville, et des villages de l'entourage.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> **Margherita:** il vecchio paese, di qui abbiamo memoria, anche si confusa e che era una struttura urbana precisamente medievale, perchè sorteva en torno al castelo de Caramonti, quindi e presentava una struttura proprio con linare, con estrade, estradini. Succesivamente al terremoto, alle anni 70 e poi siamo viscuti en le barache, quindi espaci molto limitati, sia all'interni, che all'esterni, dove il contacto humano era necessariamente convivito. Questo cambio da questo tipo di cultura fino a l'età de 20 o 25 anni... Trobarse poi a raportarsi con una città che urbanisticamente e culturalmente representaba caratteristiche oposte a quella che estabamo abituati... Il progetto urbanistico della nostra città nace prendendo punto da realtà urbanistica del nord d'Europa, non era assolutamente confacente alla nostra mentalità più mediterranea, più veccina al mondo arabo, che a quello nord-europeo. E come consecuenza siamo venuto a trobare con espaci estremadamente dilatati e poi sin punto di riferimento, la mia generazione, la mia generazione, che habeba viscutu questi passaggi.

**Fabrizio:** Tu vedi, a Gibellina nuova ci sono spazi aperti (...)guarda le foto di Gibellina Vecchia. Era un paese tipico siciliano. Se a tutte queste persone quà gli metti davanti al circolo ti sembra vuoto, quà no perchè quà era un posto più stretto e quindi poche persone se sentivano, una cosa che non passa a Gibellina

<sup>105</sup> **Corrao:** L'idea era di fare uscire questo popolo dell'isolamento, che la montagna, en basi alle nuovi metodi di transporte diventava un luogo che era negato ormai... e quindi non era un luogo di vita era un luogo soltanto di un lavoro duro, di un estato di esclavitude, no? Era soltanto un estato di soferenza di migrazioni, senza scuola e quindi ... a progetare la nuova città en la comunicazioni con la Sicilia. Perchè la comunicazione con gli altri popoli e quindi con gli altri quello che qui succede ti da forza, ti da speranza, ti da estimulo, la conoscenza degli altri...

**Maria:** Gibellina Vecchia e Gibellina nuova sono molte diverse, qua ci sono delle strade piccole. la nuova é amplia eeeee, più bella. Quella a strade piccoline, in pendenza, strade antiche e questa é più comoda, più bella.

<sup>106</sup> **Francesco:** lo penso che la struttura é la forma d'un paese moderno. Non se poteva pensare un paese moderno con le forme d'un paese vecchio.

**Mirellia:** La chiesa io l'avrebbe visto come chiesa, perchè in un paese come questo non ci entra niente una chieseta normale, una chiesetaaa o una catedrale. No, non a nessun senso de mettere il passato, che senso a? Tanto vale fare qualcosa di moderno.

**Carlo :** É una altra cosa de queste paese, che é tutto diverso.

**Mirellia:** É l'unico cimitero che poteva esistere a Gibellina, non poteva più essere costruito un cimitero normale o un cimitero vecchio standard...

L'anormalité de Gibellina est donnée par sa conception de ville musée et par le fait que dans la plupart des espaces publics de la ville on peut trouver une œuvre d'art. Dans un paysage si *modern*, c'est-à-dire, pensé d'après les gestes de l'art contemporain, on ne doit pas se frapper qu'une église soit si différente ou d'un cimetière très différent de l'ancien.

Pour le maire actuel, Vitto Bonnano, Gibellina est une ville qui apporte les traits du période de la reconstruction, une ville moderne et actuelle. Gibellina est faite de verre, fere et béton parce que ce sont les matériaux qu'utilisent les artistes actuels. Le maire fait la comparaison avec la ville de Notto (aussi situé à Sicile), détruite par un tremblement de terre au siècle XVII et reconstruite à travers l'art baroque. Dans son récit il explique que grâce à Ludovico Corrao, Gibellina est passé d'être une simple ville dortoir à l'état d'une ville d'art, une ville laboratoire, ville *all'aperto*, où les gens ne sont pas seulement là pour dormir.<sup>107</sup> Mais pour quelques habitants l'idée de la ville musée et le modèle de la ville jardin se perçoit comme quelque chose d'imposé, qui n'a rien à voir avec les habitants de Gibellina.<sup>108</sup>

Mais, d'autre part, les grandes espaces urbains de la ville plaisent à beaucoup de ses habitants, qui préfèrent des espaces ouverts et des rues larges et longues à ceux plus petits de l'ancienne ville.

## Quelques ambiances particulières

### La monumentalité de la place du 15 Gennaio

Dans ce sens, la place du 15 janvier est très exemplaire. Située dans le centre fonctionnel de la ville, même si elle n'est pas le centre géographique de la ville, la Piazza du 15 janvier, aussi nommée la Piazza del Comune ou simplement «la piazza», elle accueille trois des œuvres d'art les plus emblématiques de la ville : Homaggio a Campanella, la Torre di Mendini et la Città de Thèbes. Là, on trouve aussi le bâtiment de la maire de Samonnà.



<sup>107</sup> **Bonnano:** Gli architetti e gli artisti hanno ... a riempire le vuoti, le grandi spazi vuoti di questa città con gli interventi di opera d'arti, trasformando gli spaci desolati in belle piazze con belle opere, trasformando delle angoli della città en angoli dove nasceva testimoniaza d'arte contemporanea, e quindi nasce un disegno, successivo a la prima pianta della città delle anni 70 che oggi da questo volto alla città. Bo! Mai che ancora oggi incompiuto perchè come si é lavorato con el sistema del laboratorio del "working progres".

<sup>108</sup> **Margherita:** ... é come si tu aveva un pacheto ya preseleccionato e l'instalasi in un posto.

**Giuseppe:** La pianta é fatta a l'inizio come una città giardino. É un modello utilizzato da qualche altra parte che è stato imposto qui.



La Torre Civica di Mendini



La città di Thebes de Consagra

C'est un demi cercle de 3000 mètres carrés de marbre blanc, seulement fermés par la partie Est de la place pour la marie, configurent le centre culturel et artistique de la ville. Dans cet ensemble, le travertin de l'Homaggio à Campanella, le béton de la Torre de Mendini de 28 mètres d'hauteur, et le métal blanc de la Città de Thebes, à coté d'un petit jardin avec des palmes, apportent des couleurs que les habitants de la ville trouvent assez suggestives.

D'entre toutes les œuvres de la place, la Torre di Mendini c'est la plus emblématique, étant donnée son caractère d'horloge. La tour fonctionne, dans l'opinion des habitants, comme le clocher de l'église de la typique ville sicilienne, qui ne se trouve pas à Gibellina. Mais son son est très différent à celui des cloches. En fait, la Tour émet des sons quatre fois par jour: à 8 heures, à 12,30, à 16,00 heures et à 20,00 heures. Les sons sont des sons mélangés d'anciens chants populaires, et des sons d'une typique journée à la campagne. Il y a un logiciel qui est programmé parce que les sons émis ne se répètent aucune fois. Ce mélange de sons veut être une représentation du moment dans lequel s'est passé le tremblement de terre dans l'ancienne ville. Il configure fortement l'ambiance de la place.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> **Lino:** la Torre Civica di Alessandro Mendini, che é una sorta di orologio, che in determinate ore del giorno emana di suoni, suoni particolare. Emanata de suoni... proprio de canti popolari qui se senteno en tutto il paese...

**Calogero:** Questo qua representa la Torre civica, che suona a tutti il paese, come la chiesa, con le campane. É come l'orologio per le hore, no?



Partie ouest de la place, avec les trois œuvres d'art

La partie ouest de la place, comme on le voit dans la photo, est enfermée par les trois œuvres d'art et par un petit jardin qui sépare l'ambiance de la rue de celle de la place, et la configure comme un espace indépendant. En fait, la plupart des habitants relie la place à une ambiance culturelle et festive, qui se trouve au-delà de la quotidienneté de chaque jour.<sup>110</sup> Le son de la tour impressionne le visiteur et, même les habitants, qui au début, n'étaient pas habitués. Chaque fois qu'elle sonnait, tous sortaient dans la rue pour voir ce qu'il passait. «C'est très mélancolique. Ce sont des sons forts. Les gens qui crient, qui échappent au tremblement de terre. En fait, des sons très désagréables.»<sup>111</sup>

La place représente le lieu central de la ville, et l'espace public le plus important de la ville pour beaucoup de ses habitants. Mais son utilisation se limite à une partie très étroite de l'année. Presque tous les habitants dans leurs récits parlent de l'été comme le moment dans lequel la vie de la place est plus importante. Pour l'été, la plupart des jeunes qui sont partis au nord pour travailler rentrent chez eux, et Gibellina devient une ville plus animée. Malgré tout, les récits font toujours référence à événements projetés par la mairie, et pas à événements spontanés, encore que beaucoup des jeunes d'entre 20 et 30 se souviennent de la place comme le lieu de rencontre de quand ils étaient plus petits.<sup>112</sup>

<sup>110</sup> **Rosaria:** per me la piazza non è troppo grande. È bellissima questa piazza perchè é una capa di cemento liso e senza obstáculo, 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. E l'orologio, come si fosse un gigante que marca le momenti de giornata, con questi suono... Per me l'orologio è un punto de riferimento e cuando non suona mi sento senza el ritmo. Per me é bello sentirlo alla matina, sentirlo a mesogiorno, al pomeriggio e alla sera.

<sup>111</sup> **Fabrizio:** È molto malenconica, perchè quello che suona, sono dell'enregistrazione de canti sicilianiiii, tutti una serie di suoni, che el computer prende da uno a tre seconde di ogni suono e rimescla tutti così. Non si capisci e voleva riprodurre... la gente che escapava dei terremoto. È delle cose un poco forte, capito?

<sup>112</sup> **Giuseppe:** È el luogo a dove ce concentra l'attività comunque culturale de Gibellina. Sobre tutto a l'estate. È un luogo usato molto per le ragazzo per giugare a balone, a calcio e quindi cuando io era piccolo, un po' tutti siamo estato là a giugare a balone. E prima era el luogo di rancontro con le ragazzi... Adesso a estato un po abandonato, e viene utilizada solo d'estate. D'inverno no. A l'estade si remane qui alla sera a parlare a pasegiare, niente di particolare.

**Calogero:** . E la piazza a estato il luogo a dove tutti abbiamo rancontrato de fidanzada. Perchè prima il cinema se facciava li, el calcio se fai ancora li, e le manifestazioni più importante, per exempioooo gli concertiiii, si fanno tutti li, é diciamo, la piazza dei paese, il luogo più importante che ce l'ai.

Pendant l'hiver, moment dans lequel j'ai fait mon travail sur le terrain, la place n'a pas eu une vraie utilisation comme lieu de rencontre. En fait, elle était plutôt comme lieu de transit que comme lieu de rencontre. La plupart des gens qui entre, le faisaient pour se diriger à la mairie ou au bar qui se trouve au dessus des arcades de l'édifice de Quaroni. Les lieux les plus importants d'entrée et de sortie de la place sont les arcades, et elles se configurent comme l'unique lieu de rencontre de la place. Pendant l'heure du petit déjeuner, les travailleurs de la mairie restent là, tout en se faisant le café ou simplement pour parler pendant quelques minutes. L'autre forme de l'utiliser est avec la voiture. Il y a beaucoup de monde qui arrive jusqu'à la porte de la mairie, entre, fait ce qu'il doit faire et part une nouvelle fois avec la voiture.



10,30 du matin, sous les arcades de la place



16,00 heures, gens en train d'aller ou de sortir de la mairie



Voiture garée en face de la mairie

Mais, la plupart du temps la place reste vide. Peut être parce qu'il n'y a aucun autre lieu (au-delà des arcades) où rester. Là, on ne trouve aucun banc pour s'asseoir et aucun lieu pour rester à l'abri du froid ou de la chaleur. À l'hiver, quand le soleil commence à tomber (vers 16,00 heures), le froid s'approprie le lieu, et en l'été, la chaleur empêche de rester un peu au milieu de la place. Pour tout cela, nonobstant qu'elle se configure comme lieu symbolique de rencontre, la quotidienneté de la place se compose de trajets vites jusqu'à la mairie, le bar ou la rue. En plus, quelques habitants la définissent comme un lieu froid, surtout en relation à l'édifice de la mairie.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> **Margherita:** Dal punto di vista personale, lasiando a un lato il discorso urbanistico, perchè naturalmente sulla piazza si troba el comune fato di Quaroni, che sono artisti reconosccuto a nivelo internazionale..., però a me tutto questo marmole, tutto questo bianco mi da una sensazione a nivelo di estrema fredezza, perchè io amo el colore e sobretutto la solarità del colori, quindi l'effeto emotivo non é dei millori per el mio punto de vista.



Le 16 janvier, 2006 vers 12,00 heures



Le 18 janvier 2006, vers 12,00 heures



Le 19 janvier vers 15, heures



Le 20 janvier vers 12,00 heures



Le 20 janvier 2006 vers 10,00 heures



20 janvier vers 15,00 heures



Le 23 janvier 2006 vers 13,00 heures



Le 28 janvier 2006 vers 11,00 heures.

Les couleurs de la façade et du marbre de la place sont les uniques aspects qui semblent changer dans la quotidienneté de la place. Couleurs qui changent avec le climat et avec le ciel. L'ambiance ici, se configure surtout par le décor et par la monumentalité de la place, qui font d'elle un espace de dimensions de taille non humaine et pour cela un espace exceptionnel. «Pour moi la Place est très suggestive, surtout quand il n'y a personne (...) elle fait beaucoup penser. La Place vide avec tous ces monuments... On a une sensation de beauté et, en même temps, de solitude.»<sup>114</sup>

### La quotidienneté de la rue de la « Indipendenza siciliana »

D'autre part, la rue de la Indipendenza siciliana, située un peu plus à l'Est, encore dans le centre fonctionnel de la ville, se configure comme l'unique espace de rencontre spontané qui existe à Gibellina. De cette façon, on voit que les fonctions s'inversent, et que la place, conçue comme lieu de rencontre s'organise comme espace de transit et que la rue, espace de transit par excellence, est un lieu de rencontre. En fait, Carlo explique dans son récit que cette rue est l'unique lieu de rencontre qui s'est créée de façon spontanée. Son récit explique un des pourquoi de cette inversion. La rue de la «Indipenza Siciliana» se trouve presque au centre de la ville, et se configure comme la rue principale, à travers laquelle on arrive (en voiture) à presque tous les lieux. D'autre part, on trouve les trois circolos (lieux où se retrouvent des hommes plus vieux de 45 ans), différents bars, un tabac, une optique, les deux banques et un arrêt de bus. Nonobstant qu'il n'existe pas un vrai centre commercial, on peut dire que cette rue est l'unique lieu où on peut trouver quelques commerces ensemble.<sup>115</sup>

Les trottoirs sont très larges, et au début de la rue il y a une petite place triangulaire avec beaucoup d'ombres faites par des arbres, où se trouve un des *circolos* le plus animée.



Rue de la Indipendenza siciliana, le 20 janvier 2006 vers 16,00 heures

<sup>114</sup> **Francesco:** La piazza la trobo molto suggestiva e soprattutto 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 rifreterti molto. Fa un sense de bellezza mai a l'esteso tempo di solitudine.

<sup>115</sup> **Carlo:** Questa strada é una strada di rincontro tra persone e persone perchè ci sono gli circole, il bare, e quando uno si ferma con qualcuno, se poi trovare ai circolo, se poi trobare al bare, é la banca anche e é una zona qui reunise a quasi tuti la gente. Un punto di riferimento agli encontre tra persone, realmente, per laboro, per ... tutte cose, unico centro que se a creato un poco, é questa piazza (piazza degli circolo). Tuta questa estrada é un modo dove cercare a persone.



Rue de la Independenza siciliana, le 23 janvier 2006 vers 10,30



Rue de la Independenza siciliana, le 23 janvier 2006 vers 12,00 heures

Comme on voit, cette rue est plus animée que la place pendant toute la journée. Il y a deux types d'usagers: les passants et les hommes des *circolos*. Les deuxièmes restent là presque toute la journée et marquent l'ambiance de façon très masculine. La rue est un lieu de rencontre surtout pour des hommes. Les femmes passent pour aller prendre un café, pour entrer à la banque ou pour aller à n'importe quel autre part, mais elles ne restent pas assez longtemps. La rue à Gibellina est encore un espace masculin.

D'autre part, le soleil en hiver arrive pendant plus de temps que dans la place, et les façades des maisons configurent l'espace de façon qu'il est plus facile d'échapper au froid en hiver et à la chaleur en été. Au début de la rue, on trouve la casa Pirrelo de Purini et une petite sculpture de fer nommée Tensione, mais on peut dire qu'elles ne font pas partie de l'ambiance de la rue, configurée surtout par la vie qui s'engendre, plus que pour le décor (bien au contraire que la place).

### **Le vide de la piazza Beuys**

La Piazza Beuys est un des espaces les plus nouveaux de Gibellina. Située aussi au centre fonctionnel de la ville, un peu plus au nord que la place du 15 Gennaio, entre l'église de Quaroni et le Meeting de Consagra, c'est aussi un des espaces les plus vastes et les plus arides de la ville. Presque aucune personne n'a de souvenir sur cet espace, ni peut expliquer à quoi serve (on cherche toujours la fonctionnalité quand on parle des espaces urbains de la ville), mais c'est l'espace qui a le plus d'appropriations au niveau verbal. On l'appelle *el parking*, *l'aéroport* ou la *piste d'atterrissage*, donnée surtout à ses caractéristiques morphologiques et physiques.



« Et ça c'est une ramification de l'aéroport de Grenoble... » « C'est une piste d'atterrissage. » « Ça c'est le parking pour les voitures... »

La place reste toujours vide et dans les murs de la Place on peut lire une phrase: *La rivoluzione siamo noi e l'eternità* (la révolution somme nous et l'éternité). Une phrase qui fait partie du discours utopique des concepteurs, qui prennent les œuvres d'art comme objets éternels et que, d'autre part, aucune personne n'avait jamais lu (presque personne n'est entré dans la place).

On décrit la place Beuys comme un désert, un espace vide et fermé, que personne n'utilise et qui n'est pas fait à l'échelle des habitants (selon leurs propres mots). "Trop de béton, Gibellina est comme ça, trop bétonnée." "Tout cela semble un désert, on doit aller par force, il reste un espace fermé. » La morphologie de la place (longue et large), les matériaux (béton) et l'entourage (l'église en ruines et le théâtre inachevé) configurent l'ambiance du lieu, que beaucoup d'habitants décrivent en termes d'abandon.<sup>116</sup>



Partie droite de la Piazza Beuys



Illumination de la Piazza Beuys

<sup>116</sup> **Calogero:** hanno fatto questo qua per coprire l'espacio, pero non é una cosa che digamo non sentimo nostra perchè non lo viviamo. É un espacio chiuso, tu ci debe andare per forza... Rimane comunque un luogo vuoto.

**Claudia:** tutto questo sembra quasi un deserto. Infatti questo posto é un posto tutto chiuso come si fosse qualcosa di segreto.

**Rosaria:** Questa piazza a troppo cemento. Gibellina é cosi, é troppo cementada. La prima cosa che vedo é la largueza de la piazza e la durezza dei materialle.

**Giusepe:** Questo é un puosto nuovo. É un espacio en costruzione, la chiesa qui, é caduta, il teatro non é finito, quindi é un luogo in costruzione e no é utilizzato molto.

**Vincenzo:** Qua ci trobiamo en due realtà diverse. Ci trobiamo, un'opera d'arte abandonada. La prima cosa che tu vedi en questa foto è l'abandono. Questo è un segnale de come està fata la Sicilia, e Gibellina en particolare.

**Katia:** Questo luogo é un luogo, per me escualido. Esprime silenzio, aridità...

**Francesco:** Questa piazza me pare che non é un espacio adaptato alla realtà di Gibellina.

**Mirellia:** Me pare un espacio troppo oxidato.

**Fabrizio:** Guarda! Ci sono millieri di lucce!!! Milleri di lucce... Sembra una pista d'atterraggio! E guarda el meeting che é un struttura bella, anche l'escalinata che porta a la chiesa madre, pero questo espacio qua, mi sembra una pista d'atterraggio é... no mi atira, é poco romantico.

## 4.3 De l'image utopique aux réponses des habitants

### Les images de Gibellina: d'utopiques et de paysages artistifiés

Tout en suivant les propositions que Louis Marin fait dans *Utopiques, jeux d'espaces*, le plan de la ville représente la production du discours de la ville. D'après Marin, une carte de ville, elle est, tout d'abord, «un itinéraire avec ses étapes, c'est-à-dire, l'énoncé d'un récit avec la scansion de ses séquences et de ses segments narratifs par les points de repos, les obstacles, montagnes ou rivières, les lieux où le voyageur reçoit ses qualifications héroïques ou religieuses, sanctuaires fameux.»<sup>117</sup> La carte se montre donc comme le texte où se trouvent tous les récits possibles de la ville et neutralisés par le regard utopique de l'œil fixé à nul point de vue. La carte nous permet un point de vue général, impossible de saisir par l'œil humain et permet de montrer que tout cela semble être important pour le récit du concepteur de la carte.



Carte touristique de Gibellina

<sup>117</sup> MARIN, L.: *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris : Les éditions du minuit, 1973, page 261.

La carte de Gibellina nous montre tous les lieux (petits points rouges) où le visiteur peut se diriger pour contempler une des œuvres d'art dispersées par son tissu urbain. On peut supposer que la situation des œuvres d'art dans le tissu urbain donne réponse à un intérêt pour fortifier certains espaces publics. Elle marque aussi les noms des rues et des places et signale, avec un marqueur jaune, les lieux d'utilisation collective, comme les écoles, la piscine, l'église, le musée, etc. Mais ce n'est pas cet aspect de Gibellina qui nous intéresse, mais un autre, qui est lié, cependant, à cette façon de construire un espace utopique. Ce qui nous intéresse dans ce chapitre, c'est d'analyser comment les concepteurs montrent la ville à travers des images, pour les comparer aux images plus quotidiennes qui nous relatent les habitants de la ville. Ces images des concepteurs ont beaucoup des attributs que Marin vient d'énoncer pour les cartes, et elles trouvent leur caractéristique essentielle dans le fait qu'elles appellent des *regards fixés à nul point de vue*. On peut les voir comme images de ville qui semblent être prises d'après le non-lieu, de nulle part. De cette façon, elles génèrent une *utopique* ou un jeu d'espaces, comme dirait Marin.



Couverture de la carte de Gibellina

La couverture de la carte de Gibellina montre une façon bien déterminée de s'approcher de la ville. Elle présente des photos de différentes œuvres d'art de la ville, où cependant la ville n'apparaît nulle part. Il s'agit de photos qui suivent le discours des concepteurs, centrés seulement sur l'aspect de Gibellina en tant que ville musée et basés sur les monuments qui composent son catalogue. Le point de vue laisse voir seulement la figure, la peinture, le monument, comme si derrière elles il n'existait rien de plus. Les photos de la couverture, mais aussi toutes les autres des catalogues de présentation de la ville, sont faites d'un point de vue qui ne correspond pas à l'un des regards concrets et possibles des habitants. Quand on les regarde, il n'est pas possible de se faire une idée de la dimension de l'œuvre ni de l'espace où

elle se situe. Cela fait que l'observateur ne puisse pas avoir de référents pour s'appropriier de l'espace, et la ville devient, dans ses images, une simple collection d'art délocalisée, située apparemment nulle part. Nombreuses sont les œuvres d'art de Gibellina qui pourraient être situées dans n'importe quel autre lieu du monde. Si on les regarde, on se rend compte que ce n'est pas le lieu, ni la relation avec le lieu qui compte, mais simplement l'œuvre d'art par elle-même.



Petit catalogue de *Gibellina dalla A alla Z*.

Ce petit catalogue de présentation montre des photos assez semblables aux précédentes et contient aussi une photo du « Cretto di Burri », une indication de la localisation de la ville et trois phrases très bien liées aux images. On a pris la phrase du maire actuel, Vito Antonio Bonanno. Comme on verra, elle est très représentative du discours officiel, et elle montre également tous les aspects importants de Gibellina en tant que ville de l'utopie, c'est-à-dire, selon Marin, en tant que lieu du non-lieu. « C'est la ville du défi, de l'utopie ; écrin de l'art contemporain (...) laboratoire des langages et signes de la culture contemporaine. »<sup>118</sup>

Les photos sélectionnées dans ce chapitre essaient simplement de montrer comment chacune d'elles se construit comme une petite utopie, qui délocalise l'observateur et qui configure un jeu d'espaces, qui éloigne Gibellina de sa quotidienneté pour la situer à l'intérieur du discours officiel, c'est-à-dire, au-delà du temps et de l'espace. Toutes ces images se configurent en tant que représentatives de ce double discours, de cette schizophrénie imposée entre vécu et représentation publique. Les images, prises de cette façon, accompagnent et complètent le discours instituteur et veulent configurer un système où tout se trouve organisé par les éléments d'un texte qui est écrit seulement en mots de pierre, de fer ou de peinture. Aucune personne dans les photos, aucune référence à la taille ou à l'échelle des œuvres, rien pour les rapprocher de la réalité de *l'ici maintenant* de la ville. Le pas du temps ne semble pas les affecter. La Gibellina de ces photos se configure comme utopique justement par cette capacité d'exister au dehors de toute réalité concrète. Celle-ci n'est pas la Gibellina que j'ai connu, non plus la Gibellina des récits des habitants, c'est seulement la Gibellina de l'utopie,

<sup>118</sup> « Gibellina la Nuova, la città del sogno, della scommessa, dell'utopia ; la città che è divenuta lo scrigno dell'arte contemporanea, grazie allo slancio generoso di artisti ed uomini di cultura di tutto il mondo, che hanno risposto all'appello lanciato da Leonardo Sciacia nel 1970 immortalato nella notte di Gibellina di Renato Guttuso; la città che è divenuta il laboratorio dei linguaggi e dei segni della cultura contemporanea, l'epicentro dei transiti del contemporaneo, vero e proprio museo en plein air. »

laquelle comme disait déjà Marin, ne peut pas exister en dehors des livres. L'utopie concrète de Gibellina devient de cette façon simple représentation et, de ce fait, un simulacre.



Photos extraites de *Gibellina un luogo, una città, un museo*, 2004



Différentes vues du Sistema delle Piazze de Laura Thermes et Purini



Intérieur de la Case di Lorenzo de Venecia

Vue de la Città de Thebe de Consagra



Chiesa Madre de Quaroni



Cimitero nuovo de Consagra



Les Portes du Cimitero Nuovo de Consagra



Vue de la Torre Civica de Mendini



Contrapunto de Meloti

Mais, en même temps, ces images qui regardent Gibellina depuis un apparent nul point de vue, présentent aussi des paysages très bien étudiés. En fait, le photographe suit justement les indications des artistes et des architectes de Gibellina, qui l'ont imaginée en tant que multitude de paysages. Ces paysages, avec l'œuvre d'art comme centre, situent ou veulent situer les différents fragments de la ville dans un cadre. Dans cet encadrement, les paysages qui nous montrent les images essaient de soumettre les différents fragments de la ville à la discipline d'un certain genre de contemplation. Dans «Philosophie du paysage», Simmel différencie la nature du paysage et il considère que la nature « c'est la connexion sans fin des choses, l'ininterrompue production et la négation des formes, l'unité fluente du devenir qui s'exprime dans la continuité de l'existence temporelle et spatiale (...) un morceaux de nature c'est vraiment une contradiction interne.»<sup>119</sup> On peut penser la ville et la vie urbaine de laquelle parle Henry Lefebvre<sup>120</sup>, dans les mêmes termes. C'est l'utopie du paysage visuel, que vers les années 70 Augoyard problématise à travers l'analyse de l'espace sonore, qui a l'un de ses points de départ dans le paysage sonore de Murray Schafer.<sup>121</sup> La caractéristique la plus importante de l'espace sonore est qu'il est un espace discret, c'est-à-dire, qu'il n'est pas un espace continu ni homogène. L'intérêt pour les aspects sonores, et ensuite pour le reste des sens, problématise les caractéristiques d'homogénéité, continuité et isotropie du paysage visuel, et aussi les façons de s'approcher des réalités variables des ces espaces. Ce que l'on veut montrer avec toutes ces incises, c'est que la réalité de Gibellina va plus loin que celle offerte par ces images utopiques, qui veulent être des images représentatives de la ville. Le

<sup>119</sup> Simmel, Georg.: « Filosofía del paisaje » in *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península, 2001, page. 266.

<sup>120</sup> Lefebvre, Henry : *Espace et politique*, Paris : Éditions Anthropos, 1972, page 44.

<sup>121</sup> Augoyard, Jean-François.: *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?*, in *Le débat* n°65, mars-août 1991, pages 51-59.

fragment de ville que l'encadrement paysagistique-visuel congèle, renonce à *l'ici maintenant* avec lequel se configure la réalité.

Tout en regardant ces photos, on n'arrive pas à se faire une idée de la ville. Elle disparaît derrière un point de vue monumentalisé, artialisé. Le cimetière, l'église, la « Torre Civica », le « Sistema delle Piazze », le « Case di Lorenzo », « Contrapunto », et toutes les autres images montrent la Gibellina du rêve, qui sans se préoccuper de ce que les habitants pensent ou vivent, prétend assurer l'existence d'une relation parfaite entre l'homme et l'art, au cœur de la vie quotidienne.<sup>122</sup>

### Les réponses des habitants au discours utopique

Mais comme on a vu, la réalité est toujours plus complexe, et la Gibellina du rêve et de l'utopie concrète, devient, en fait, un espace de quotidiennetés, où l'art ne joue pas toujours le rôle positif et merveilleux que les concepteurs ont imaginé. Les paysages visuels que les artistes et les architectes ont conçus s'évanouissent dans la quotidienneté et les regards peu attentifs des habitants de la ville. Le rapport entre l'homme et l'art est loin d'être parfait (si tant est qu'il existe un rapport parfait), et montre diverses faces, qui sont liés à des aspects économiques, politiques, esthétiques ou de fonctionnalité, et qui la plupart du temps n'ont rien à voir avec le monde de l'Art en majuscules. En fait, on a pu constater différents sentiments envers les œuvres d'art à travers les récits des habitants. Les plus importants sont le sentiment d'*étrangeté*, le sentiment d'*échec* et le sentiment d'*amélioration*. Ces trois sentiments forment part des réponses des habitants au discours officiel de l'utopie et de la nouvelle identité créée par l'Art. Ces sentiments, loin de configurer des réponses clairement opposées à ce discours, montrent toute une série d'ambiguïtés et de récits contraposés, qui font de Gibellina une réalité plus complexe que celle montrée par les articles et les images utopiques de la ville, basés sur une représentation esthétisée de la ville. C'est cette complexité qui nous intéresse, en tant que contraposition au discours des concepteurs qui fait de Gibellina une réalité homogène, continue et isotrope.

SENTIMENTS	FORMES D'EXPRESSION
<b>Sentiment d'étrangeté</b>	A travers l'Éloignement la Différence l'Indifférence l'Anormalité
<b>Sentiment d'amélioration</b>	À travers la Modernité la Fonctionnalité le Jugement esthétique

<sup>122</sup> L'article du magazine Globe, *Gibellina, l'arte del terremoto*, de janvier 2006, suit les idées des concepteurs et décrit Gibellina seulement à travers ses monuments, en même temps qu'il affirme l'existence d'une parfaite relation entre l'art et les habitants de Gibellina. Une affirmation qui parle largement du contact que ses auteurs ont pu établir avec les habitants de la ville.

<b>Sentiment d'échec</b>	À travers l'Etrangeté le Vide l'Abandon l'Économie
--------------------------	--

### **Le sentiment d'étrangeté**

Le sentiment d'étrangeté apparaît comme le plus important de ceux qu'on a pu recueillir. Comme on a vu dans le chapitre de la problématique, 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 demande 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 Robert, 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 se trouve 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.<sup>123</sup>

Les récits des habitants laissent voir des manières différentes d'exprimer ce sentiment d'étrangeté. La plus importante (en nombre) est associée au concept de culture et 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 donné 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 mise en rapport avec une ambiance intellectuelle et cultivée. Par contre, les habitants viennent d'une culture rurale, plus banale et moins élaborée.<sup>124</sup> «Les choses qui viennent du ciel ne viennent ni de la vie des gens ni de leur culture (...)» «Culture totalement rurale qui ne s'est jamais confronté à l'Art et encore moins à l'Art moderne.» Comme on voit à travers ces phrases, l'acte démiurgique est vu comme l'expression de «bombardements culturelles, qui viennent du ciel.» «Chaque artiste a fait ses choses sans relation avec la vie des gens.» « Du coup, toutes les œuvres sont absolument étrangères à notre propre sensibilité (...) On sent d'ailleurs qu'il n'y a pas de rencontre avec les habitants. » «On n'a pas pensé un instant à avoir

<sup>123</sup> *Le Petit Robert*, Paris: Les Dictionnaires Robert, 2003

<sup>124</sup> 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 elles naissent à partir de tout ce que les habitants ont dit dans ses récits ou tout ce que j'ai pu entendre pendant mon travail sur le terrain.

des rencontres avec des habitants (...) c'est comme si t'avais un paquet présélectionné que t'installais dans un lieu.»<sup>125</sup>

Dans le récit de Lorenzo, l'un des interviewés, la figure de l'artiste qui vient d'ailleurs, semble très proche de celle que Simmel décrivait dans sa *Digression sur l'étranger*.<sup>126</sup> L'étranger pour Simmel représente la figure de celui qui est proche et lointain en même temps. Il est celui qui arrive aujourd'hui et 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 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 sa morphologie), l'altérité, l'anormalité, et vivre là suppose aussi un changement dans tout un ensemble de façons de vivre et d'habiter.

On a vu comment l'un des récits autour de la morphologie de la nouvelle ville se configure à travers la négation, à travers la non appropriation (du moins verbalement) de la morphologie de la nouvelle ville. Gibellina Nuova n'est pas un village typique sicilien, et c'est pour cela qu'il est très éloigné de la culture et de la sensibilité sicilienne. Les habitants se définissent comme siciliens et, en même temps, définissent la ville comme étrangère, comme une réalité formelle lointaine de la réalité de l'île. C'est la configuration à travers l'art ce qui n'est pas bien adapté, ce qui reste toujours comme figure de l'étrangeté proche de Simmel; comme l'inaccoutumé, l'insolite et quelque fois l'inquiétant. La nouvelle identité voulue à travers l'art n'existe pas ; elle devient, pour quelques-uns des habitants, une imposition étrange à leurs vies. Dans les réponses aux questions posées sur la reconstruction, les gens emploient le terme de « *cette chose* » c'est-à-dire, l'innommable qui, en plus, est une identité imposée. «La relation entre *tout ça* et les gens n'est pas une relation heureuse.» Lorenzo, comme Fabrizio ou Giuseppe, se réfèrent aux œuvres d'art comme *queste cose* ou simplement *cosa*. La *chose* reste quasiment toujours, et dans la plupart des langues, un objet indéterminé, très général, qui peut être nommé *chose* à cause de l'indifférence qu'il génère. Le fait d'utiliser le mot *cosa* pour parler des œuvres d'art et des bâtiments les plus emblématiques de Gibellina implique la non-

---

<sup>125</sup> **Margherita:** Tutte queste opere d'arte, inizialmente erano un po' come la deminazione, 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.

**Lorenzo:** *Queste cose* che noi vediamo sono delle *cose* che vengono dal cielo non della vita della gente, non della storia e della cultura della gente di Gibellina, ma da un *personaggio*, che è Ludovicco Corrao, che è 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 interessante ma che erano le loro cose, non avevano nessuna relazione con la vita della gente. Quindi la gente a ricevuto tutte *queste cose* come *cose* assolutamente estranei alle proprie sensibilità, al proprio interesse, in un'epoca in qui la gente aveva tanti problemi, mmm, concreti.

**Margherita:** non ci è pensato minimamente a avere delle rincontri con li abitanti, della cultura, della mentalità, delle habitude... é come si tu aveva un pacheto ya preseleccionato e l'instalasi in un posto.

<sup>126</sup> Simmel, Georg.: *Sociologia I*, Barcelona: Edicions 62, 1988.

appropriation de la part des habitants de tous ces objets. Ils pourraient dire : l'église, le meeting, etc, mais ils emploient plutôt *cosa*, et *cosa* reste toujours indifférent, distant, éloigné.

Marquant le présent des habitants, *cette chose* impose de l'avant-garde ou du passé « remis en forme d'art. » Cela pose des problèmes à quelques habitants, qui analysent ce type de rapport avec l'ancienne ville comme une liaison faite à travers la taxidermisation de leur histoire et de leur culture.<sup>127</sup> L'unique rapport existant avec l'ancien centre se fait à travers la façade d'un ancien palais ou à travers l'œuvre de *land art* construite la plus grande au monde. Le Cretto di Burri engendre des sentiments contradictoires. La plupart des jeunes de Gibellina (20-30 ans) aiment esthétiquement le Cretto, mais ils ne partagent pas l'importance du signifié comme sanctuaire. «Si on pense qu'au dessous on trouve la Gibellina vecchia (...) Je trouve qu'il est un lieu très intéressant, mais en même temps ça me fait mal au coeur, parce que, où se trouve la Gibellina Vecchia ? Je ne sais pas... peur de l'oublier...» « Pour le construire (il Cretto) on a détruit toutes les maisons (...) Et du point de vue du souvenir... Tout le village a été détruit pour faire une œuvre d'art et pour moi, ça c'est une aberration!» Même si la plupart des opinions sur le Cretto font référence à la mémoire historique et culturelle du village, il y a d'autres habitants qui acceptent la théorie de la taxidermisation et qui croient que la pérennité des œuvres d'art peut être toujours plus longue que celle de simples maisons. «Ce voile de béton blanc reste, les maisons auraient disparu de toute façon.»<sup>128</sup>

La seule personne à s'approprier verbalement les espaces et les œuvres d'art de Gibellina est Marica, qui parle de la Piazza del 15 Gennaio, de l'église ou du Cretto à travers le possessif *notre*. Cela marque une fierté, qui contraste complètement avec l'éloignement et l'indifférence du mot *chose*.

À Gibellina l'étranger n'est donc pas celui qui arrive et qui est en train de partir. L'étranger est déjà parti, mais sa façon d'organiser, classifier et ordonner l'espace et la vie collective reste. La ville n'est pas faite à l'échelle des habitants, comme disait Calogero, et la perception des œuvres d'art et des espaces publics de la ville se configure à travers cet éloignement.

Par ailleurs, les personnes plus âgées expriment le sentiment d'étrangeté à travers l'indifférence ou le refus de parler de certaines choses qu'ils voient tout simplement comme bizarreries qui ne servent à rien. À chaque fois que j'essayais de parler avec certains hommes

---

<sup>127</sup> **Lorenzo:** Cercavano qualcosa ma non sapevano cosa. E nessuno dava risposta a questo. E le risposti erano, in generale, questo bombardamento culturali.... Allora, la relazione tra la gente e *tutto questo* che ha arrivato non era una relazione felice. Non c'era identità tra la popolazione e *questa cosa*.

**Giuseppe:** *Questa cosa* diventò un po' proprio a l'idea d'identità, perché tu sia stato obbligato a relazionarti con l'arte e ha dimenticare anche le tue origini. Rimane secondo me, l'enesima catedrale n'el deserto perché tu trovi all'interno la facciata del vecchio palazzo, quindi voleva ancora una volta rapostare Gibellina e el suo passato en forma d'arte.

<sup>128</sup> **Fabrizio:** Poi si pensiamo che lq sotto ce la vecchia Gibellina che està recoberta... no lo so! Paura de dimenticare lo lo trobo un luogo interesantisimo, pero, a l'esteso tempo ti dai contra el cuore perche, dove é gibellina vecchia? Io mi ricordo cuando io era un ragazzino, con mia mama, con mia nona, ci andiabamo al cimintero vecchio e dopo andiabamo a Gibellina Vecchia e me dicebano la habitaba io... ora non existe piu niente

**Katia:** Esteticamente non mi piace, non mi piace propria! Non mi piace perche comunque, con il paisagio. Per costruirla hanno distrute tuti le case, io non habré dato l'autorizzazione per costruire una opera del genere. E del punto de vista del ricordo. Tuti le persone chi habitabano a queste paese... seguramente l'intencione era buona per carità. Tuto el paese ha estato distruto per fare questa opera d'arte e io questo lo trobo aberrante.

**Rosaria:** el Cretto io lo trobo bellissimo, perche d'una catastrofe naturale hano fato un monumento. É triste, é vero, pero vole dire andare avanti, no? Vole dire, la casa non ci é più, perché comunque é un evento naturale, non ci é più e noi facciamo questo monumento perché si ricordi sempre... E hanno fato un monumento, le piu grande del mondo. Questo velo di cimento bianco rimane, perche comunque le case s'habrebano distruto con el tempo.

âgés sur les œuvres d'art et sur Gibellina, ils me disaient qu'ils ne pouvaient rien dire, parce qu'ils ne les comprenaient pas. Les phrases finissaient normalement avec un «bon ! Rouille! Ferraille! A quoi ça sert ?»

Les récits de Margherita, Lorenzo, Giuseppe, Bonano et Corrao sont ceux qui expriment le mieux le sentiment d'étrangeté lié à l'existence d'une ambiance intellectuelle dans la reconstruction de la nouvelle ville. La différence dans ces récits se trouve dans le fait que pour les trois premiers, cette ambiance se configure de façon parallèle à la vie des habitants, voire éloignée, tandis que pour Bonano et Corrao, l'étrangeté se configure à travers la figure de la différence. La réalité actuelle est différente à l'antérieure, et c'est cela qui conforme le sentiment d'étrangeté. «La nôtre était une culture totalement rurale qui n'a pas eu la possibilité d'être confrontée à l'art, et encore moins à l'art moderne, parce que, justement, comme tu pensais, l'art grecque, l'art classique avaient des paradigmes du *beau* qui étaient objectifs.» « C'est toujours la pensée du même maire, non seulement en ce qui fait référence à l'art moderne à l'air libre, mais aussi aux espaces ouverts, conçus d'après un certain mode de recherche. Ce sont des choses qui arrivent toujours du dehors, de l'extérieur... » « *La révolution, c'est nous et l'éternité*. Bah! On s'est habitués à toutes ces grandes phrases vides de sens, comme l'Art contemporain et toutes ces choses-là. Ça me paraît trop élaboré pour pouvoir être compris par le cerveau d'une personne normale, ou du moins pour pouvoir nous suggérer quelque chose.»<sup>129</sup>

Tous les trois font référence à une façon de comprendre la vie et la culture très élaborée et éloignée de la vie des habitants de Gibellina. Ils font référence à des notions externes, à des notions complexes et à des notions trop grandes, qui n'ont aucune relation avec la vie de Gibellina. D'autre part, Bonano et Corrao, parlent aussi de cette désorientation et de ce sentiment d'étrangeté, mais d'une autre façon, Ils parlent d'étrangeté non par éloignement, mais par différence. La ville frappe les habitants (au début) et les visiteurs parce que Gibellina représente une autre réalité qui, en mots de Ludovico Corrao, «veut se projeter dans le présent et dans le futur.» Gibellina est différente et c'est pour cela qu'elle semble étrange, mais, une fois qu'on y habite, le problème disparaît et l'anormalité devient normalité.<sup>130</sup>

Finalement, il y a d'autres habitants qui expriment le sentiment d'étrangeté à travers la figure de la anormalité. Gibellina est une ville moderne et elle a été pensée d'une façon

---

<sup>129</sup> **Lorenzo:** É sempre del pensiero dell'esteso sindaco, non solo dell'arte moderna all'aperto, ma ance dell'espaci aperti, concevite da una certa ricerca, concebite per una città che aveva debuto creccere. Sono cose che arribano sempre da fuori, dall'esterno...

**Giuseppe:** *La rivoluzione siamo noi e l'eternità*, ba' siamo stati abituati a tutte queste frasi grandi senza nessuno significato, que poi non hanno 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 suggestionarti qualche cosa, perchè mi sembra che la parola messa là... perchè le persone di età più avanzata non ci sentono appartenere a un passato che hanno avuto e che ora non riconoscono quasi più, con questo discorso qua. Personalmente... no lo so... L'eternità sono nozioni troppo grandi.

<sup>130</sup> **Bonano:** Dal punto di vista sociale, queste opere hanno avuto un impatto di rompente sulla città sul cittadini. Per chè? Perchè il cittadini venivano d'una storia diversa, d'una economia diversa, da una cultura diversa, la cultura contadina e ci sono trovate di fronte a delle opere chi sono distantisime al loro modo di vedere le cose artistichi chi erano le pietre... É rompente per quello chi viene di fuori della cultura, non era rompente per chi vive en questa cultura. Per chi nasce en questa città e vive en questa cultura, tutto questo é normale.

**Corrao:** Ah! lo vedo Gibellina en tanto che é abitata da un espritu di novità, no? E anche di orgoglio di vedere una città bella e di vedere che la genti vieni per vedere la città, di vedere il luogo, parlare con loro e poi una città che vuole proyectarsi en el presente mai anche n'el futuro...

différente, anormale. Une anomalie qui devient normalité pour les jeunes qui y habitent. «Les visiteurs occasionnels restent très impressionnés par Gibellina parce qu'ici il n'existe pas un centre ville, il n'existe pas une place normale (...) Non, celui-ci est un village moderne (...) pour moi c'est bien comme ça. Je m'y suis habitué et pour moi c'est normale.»<sup>131</sup>

### **Le sentiment d'amélioration**

Le sentiment d'amélioration apparaît dans la plupart des récits des habitants, même s'il s'exprime quelques fois d'une façon un peu cachée. La perception esthétique de la ville par ses habitants devient en général très positive. Beaucoup d'entre les interviewés préfèrent les espaces ouverts de la nouvelle ville aux étroits de l'ancienne, même s'ils sont incapables de les utiliser. Le meeting, l'Estela, l'église, le case di Lorenzo, la piazza 15 Gennaio et d'autres espaces publics sont perçus généralement comme de beaux lieux, même si leur quotidienneté reste assez éloignée d'eux. On peut être étonné de ses positions paradoxales, mais rappelons l'intuition de Malinowski: «Ce qu'un informant dit est différent de ce qu'il fait et très différent de ce qu'il pense.» Les gens admettent que derrière les grandes, même si éloignées, idées de Corrao et des artistes, il y avait un projet intéressant, qui envisageait de convertir Gibellina en une grande et belle ville. « L'estela est le premier symbole de la reconstruction de Gibellina. Elle représente la porte du Belice. Pour moi, c'est une œuvre d'art très belle. C'est une image de développement, qui me fait penser à l'image d'une nouvelle ville, d'une nouvelle culture, d'un nouveau vivre.»<sup>132</sup>

Par ailleurs, le sentiment d'amélioration, qu'expriment principalement les personnes de 45 à 55 ans, est en rapport avec une fonctionnalité qui a peu à voir avec le monde de l'Art. Maria et Carlo sont des exemples plus explicites de ce genre de récit. Maria a une maison d'hôtes et ceci grâce à la forme de Gibellina et à ses œuvres d'art. Même si Gibellina ne se trouve pas dans les circuits du tourisme de masse de l'île, à Gibellina arrivent des artistes, des étudiants et quelques touristes, qui lui permettent de gagner sa vie. «Les œuvres d'art sont des choses positives pour le village. Moi, je n'en comprends aucune, mais pour moi ce sont des choses positives (...) elles me donnent à manger.»

Pour Carlo, la reconstruction de la ville a signifié du travail pendant 30 ans et, dans ses propres mots, Gibellina est une part très importante de sa vie. Il l'a vue grandir et il a même aidé à la construire. Il n'a rien à dire contre. Il ne comprend pas le signifié des œuvres d'art, mais elles lui donnent à manger et il trouve que ça suffit pour lui, et pour la plupart des hommes de son même âge. «Elles ont contribué à engendrer des boulots (...) Ma génération a vu naître Gibellina. Moi, j'ai aidé à faire presque toutes les œuvres. Nous avons vu de la

---

<sup>131</sup> **Francesco** : Le visitatore occasionale, rimangono molto impressionate di Gibellina, perchè 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, queste è un paese moderno, no ce niente con un paese antico, non troverai mai la stradina o il centro dove la gente se riunisce (...)Per me va bene così, io é vissuto sempre qui e per me é normale. É estado abituato così e mi piace. É una certa abitudine de vivere così.

<sup>132</sup> **Vincenzo**: Questo a estado el primo segno della ricostruzione di Gibellina. L'estela, di Pietro Consagra. Ripresenta la porta dei Belice. Da parte mia è una obra d'arte bellissima. È una imagine d'esveluppo, per me l'immagine de questa estela me fa pensare en l'immagine di una nova città, d'una nova cultura, d'un nuovo vivere.

première à la dernière pierre et c'est pour cela que nous les apprécions. Tout cela fait partie de nous.»<sup>133</sup>

Le récit de Corrao part toujours du sentiment d'amélioration. Il est un des protagonistes du changement de Gibellina ; étant un des concepteurs les plus importants au long du procès de reconstruction de Gibellina, son sentiment ne peut pas être un autre. En tant qu'ancien maire et actuel directeur de la Fondation Orestiade, son histoire est très liée à celle de Gibellina. Cette Fondation est la responsable du Musée d'Art Moderne de Gibellina, ainsi que propriétaire du musée de la Méditerranée, siège de toute une série d'échanges artistiques entre divers pays de l'aire de la Méditerranée.. Le théâtre et la plupart d'événements culturels qui ont lieu à Gibellina sont organisés par la Fondation.<sup>134</sup>

### **Le sentiment d'échec**

Par-delà le sentiment d'amélioration, on trouve cependant dans tous ? les récits un espace pour la critique. Le sentiment d'échec est très lié à celui d'étrangeté ainsi qu'à la grandeur de la ville et au fait que l'utopie de laquelle partait le projet ne se trouve nulle part. Les jeunes, qui n'ont pas connu l'ancienne ville, sont les plus critiques et, parmi eux, les hommes (je n'ai pas trouvé une explication pour la question de genre...). En fait, il existe chez eux un sentiment de perte de ses origines. Ils n'ont pas connu Gibellina Vecchia (seulement à travers les photos et les récits des personnes plus âgées), et ils ont l'impression que la reconstruction à travers l'art a fait oublier une partie très importante de sa culture, qu'ils ne peuvent plus connaître. En même temps, cette idée de la ville en tant que musée d'art contemporain en plein air reste lointaine de leurs intérêts, de leur quotidien. « C'est ainsi que l'art a été pensé pour essayer de réparer les erreurs... Le lien n'est pas fait à l'échelle des habitants de Gibellina (...). De cette façon, l'art devait résoudre le problème, mais ils ont créé une petite église, raison pour laquelle on ne peut même pas y entrer pour prier... » « Et de mon point de vue, c'est une chose qui n'a pas bien marché, parce que les personnes plus âgées ne sentent pas que nous appartenions au passé qu'ils ont vécu et que maintenant ils ne reconnaissent quasiment plus, avec tous ces discours... » « Il manque précisément les personnes, et c'est pour cela que ça semble des oeuvres d'art dans le désert. Ces monuments se trouvent à l'intérieur d'une ville mais parfois ça n'a pas grande chose à voir avec les personnes; pas avec les personnes, mais avec la vie, avec la sociabilité des personnes. C'est ça qui manque, n'est-ce pas ? »<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> **Carlo:** Questo è la piazza del Meeting, una altra piazza che a contribuito al lavoro. In questa piazza è laborato io. Io ci portava materiale. Questa generazione nostra aviamos visto naggere Gibellina, io è ayudato a fare tutti gli operi. aviamo visto Gibellina della prima pietra all'ultima e per questo noi l'aprecciamo, tutto questo forma parte di noi, della nostra vitta. E gli operi hanno dato una imagine di Gibellina per tutto il mondo.

<sup>134</sup> **Corrao:** La Fondation è una struttura che da servizi culturali a la città mai anche a altri realtà delle regione della mediterranea, perchè si trata sempre di legare qualche cosa per la relazione con le altri... Noi siamo così, una estatzione de servizio: vieni, ti mete la benzina, pai e te n'evade.

<sup>135</sup> **Calogero:** Quindi l'arte che è stata pensata per cercare un po' di riparare gli errori... Il paese non è fatto a misura dei Gibellinesi. Noi i Gibellinesi veniamo dal terremoto, tutti agricoltori, ci lavoravamo la terra e quà ci ritroviamo con delle cose enormi che non possono vivere, quindi l'arte doveva risolvere il problema però hanno creato una chiesa piccola per cui, non possiamo andare nemmeno tutti per pregare...

**Giuseppe:** e secondo me è una cosa che un po' ha fallito, ma non lo dico perchè (no lo so) perchè le persone di età più avanzata che non ci sentono appartenere a un passato che hanno avuto e che ora non riconoscono quasi più, con questo discorso qua.

En plus, le vide et l'abandon de quelques oeuvres d'art font penser que finalement la reconstruction n'a pas atteint les buts qu'elle s'était fixés. L'église de Quaroni attend toujours sa restauration. Le théâtre de Consagra semble l'oeuvre qui ne finira jamais. Beaucoup de petites sculptures deviennent très rapidement des ruines et ils n'y pas suffisamment d'utilisateurs pour tous les espaces urbains, qui, à la fin, deviennent aussi des ruines. « Cette chose, je ne sais pas, parce que cette chose, en fait, ne fait pas partie de notre réalité, parce que nous n'avons pas la possibilité de la vivre comme église. Elle est tombée avant de son inauguration. Elle reste le symbole de la reconstruction tronqué à mi-chemin » "Le problème ne se trouve pas dans le fait qu'elle soit tombée. Le problème se trouve dans l'abandon. Elle est tombée, mais on ne doit pas l'abandonner. Pour moi c'est l'image de l'abandon. Elle représentait au début, en tant qu'oeuvre d'art, l'ouverture au monde ; maintenant, elle représente l'abandon. Cela est un signe de la façon dont est faite la Sicile, plus concrètement Gibellina."<sup>136</sup>

Finalement, le sentiment d'échec est en relation directe avec l'économie de la ville. L'idée de la ville musée avait un but économique très important, basé sur l'image de Gibellina à l'extérieur. Le musée d'art contemporain en plein air le plus grand d'Europe espérait faire de Gibellina et de la région du Belice des lieux de tourisme culturel. La ville-musée était pensée surtout pour le regard, pour les visites de touristes, et pas, comme on a déjà vu, pour la vie tranquille d'une région d'agriculteurs. Par ailleurs, la nouvelle identité de la ville était très liée à ce concept de la ville-musée : une identité basée sur un catalogue artistique, avec des oeuvres des plus connus artistes et architectes italiens. Une identité qui prend forme à travers un catalogue d'oeuvres d'art a besoin d'un regard extérieur qui réaffirme, avec ses visites, ses photos et ses récits de voyage, le choix de l'avoir conçue comme ça.

Le touriste peut se voir dans notre temps comme une variation de l'étranger de Simmel, d'autant plus qu'il joue un rôle très important dans le procès de création d'identité de certains groupes et, en ce qui nous concerne, de certaines villes, qui font du tourisme culturel la base de son identité.

Gibellina n'a pas réussi à entrer dans les itinéraires touristiques de masses de l'île et reste toujours un lieu assez inconnu pour la plupart des gens qui arrivent à Sicile. Il n'y arrive

---

**Francesco:** Non mi provoca niente perchè a volte me da la sensazione de escualuto, quindi el teatro non completato, la chiesa caduta, non ce ancora una unione dicciamo de tutto, e poi cosa fondamentale, comunque, é che a tutti le opere d'arte manca sempre l'aspecto humano. Mancano proprio le persone e quindi sembra opere d'arti nel deserto. Secondo me, la parte principale che sono le persone fano provocare piu emozione al monumento. Ci sono monumenti che magari ci sono viscuti en tanto per come sono, ci sono guardate, pero questo monumento si trobano all'interno d'una città e non ce molto abinamento a volte con le persone, no con le persone, con la vita, con la socialità delle persone, manca questo, no?

<sup>136</sup> **Giuseppe:** *Questa cosa* no lo so, perche questa cosa en realtà non e mai diventati parte di noi perchè non aviamo avuto la possibilità da viverla come chiesa perchè é caduta prima che fosse inaugurata. Mai non è estata usata. Rimane un poco el simbolo dei parole grandi che noi parliabamo pochi fa, della reconstruzioneeee troncata en metà. Tu vedi una cosa que è caduta che ancora dopo 10 anni no l'anno finita.

**Vincenzo:** La tragedia! Questa chiesa, secondo l'artista era ispirata all'idea dil Papa. E questa pala ripresenta il mondo. Qua dovevano praticare tutte le religione dei mondo... per questo é caduta (rires). Qua doveva essere l'anticipo d'un giardino delle religione, l'apertura al mondo. Il problema non é che é caduta il problema é che a estato abandonata, perchè é caduta. Cae però no l'abandonare. Per me è l'abandono. Per me ripresenta come opera d'arte prima, l'apertura al mondo, oggi l'abandono.

**Vincenzo:** Qua ci trobiamo en due realtà diverse. Ci trobiamo, un'opera d'arte abandonada. La prima cosa che tu vedi en questa foto è l'abandono.. Questo è un segnale de come sa fata la Sicilia, e Gibellina en particolare Mai par tutta la Sicilia tu troverai d'opere lassiate de queste modo.

que des chercheurs, des architectes, des artistes et quelques touristes (distracts) qui ont entendu parler de la ville. Gibellina n'a pas encore réussi à faire en sorte que le catalogue de la ville attire les touristes *normales*. « Parce qu'à Gibellina nous n'avons pas un vrai... tourisme. Pas encore. Nous n'avons pas réussi à attirer des touristes, et cela est un grand problème parce que Gibellina pourrait vivre, devrait vivre du tourisme. Quelqu'un comme toi vient, mais pas la masse des touristes... »<sup>137</sup>

Les récits des habitants, mais aussi tout ce que j'ai entendu et écouté pendant mon travail, font apparaître une Gibellina qui n'a presque rien à voir avec le discours et les images utopiques qui conforment le discours des concepteurs. Ces réponses des habitants à l'utopie ne représentent qu'une petite partie de toutes les autres qu'on n'a pas été capable de voir, écouter ou comprendre. Cette analyse s'arrête presque au niveau verbal, mais ne l'épuise même pas. Et cela parce que le mémoire répond à une proposition de mémoire exploratoire, qui essaie d'analyser la réalité de la quotidienneté des espaces publics d'une ville comme Gibellina, qui se configure en tant que ville-musée. Cette première approche doit ainsi être vue comme une introduction qui ne fait qu'ouvrir la porte du sujet traité et qui servira ultérieurement de base pour répondre plus en profondeur aux questions proposées.

---

<sup>137</sup> **Lino:** É uno dei musei più importante d'arte contemporanea dell'Italia settentrionale, per le opere che abbiamo. Solo che non é molto visitato. Il motivo non lo so. Perchè a Gibellina non abbiamo un vero e proprio ... turistico. Ancora no. Non ci siamo riusciti d'attirare i turisti e questo é un grande problema , 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

**Vincenzo:** El problema segundo me de l'estela è que non è valorizzato tantissimo. Arrivano tanti turisti, lo vedeno, lo visitano pero, di questo monumento non c'è una statuetta, non c'è niente, rimane tutto all'immaginario. Qualcuno pensano che è meillo, pero per l'economia del paese non è meillor, è pejo...

## 5 Conclusions: Autour d'une mémoire exploratoire

Ce chapitre récapitule de façon très synthétique notre démarche actuelle et montre quelques problèmes, observations et reformulations du projet initiale. En présentant ces conclusions on veut montrer quelques éléments de réponses à la problématique et, en même temps, proposer de nouveaux chemins à suivre pour la recherche postérieure.

Gibellina est une ville où tout est devenu une œuvre d'art: ville-musée, ville de rêve, comme dit Vito Antonio Bonano, maire actuel. Il s'agit d'un exemple paradigmatique de la ville *artialisée*, basée sur le concept de l'art comme rédempteur, capable de faire disparaître les problèmes de toute nature. Notre problématique part de cette réalité concrète et elle s'interroge, de façon générale, sur les rapports existants entre art et espace public. L'intérêt de l'étude était précisément celui de l'analyse des relations existantes entre les habitants d'une ville hyper monumentalisée et ses espaces publics. Et plus précisément, elle s'interroge sur le décalage existant entre l'espace conçu par les architectes et artistes et l'espace pratiqué par les usagers.

La monumentalité est l'ingrédient essentiel de *l'esthétique de la conception* de Gibellina, préoccupé à imaginer une ville utopique, où la priorité se déplace sur l'aspect formel et la représentation de la ville. L'esthétique monumentale que proposent les concepteurs configure une ville basée sur la contemplation pleinement statique, où les espaces sont conçus par rapport au regard hypothétique d'un observateur. Les habitants et les usagers des espaces publics de la ville semblent rester en dehors des plans des concepteurs. Dans ce contexte, on s'interrogeait sur la possible existence d'une *esthétique de l'occasion*, basée sur l'appropriation des espaces publics de la ville par ses habitants: Est-ce qu'un espace public hyper monumentalisé peut influencer les pratiques ordinaires des passants, des habitants? De quelle façon? Et plus précisément: Est-ce qu'il est possible d'observer de pratiques inventives, intensives ou déviantes (voir artistiques) dans un espace où tout est devenu œuvre d'art? C'est-à-dire, on voulait analyser les modes d'appropriation de l'espace, de l'occuper, de l'inventer, de l'interpréter par les habitants de la ville, pour décrire une *esthétique occasionnelle*, basée sur les opportunités des passants et sur les situations créées ordinairement.

## Méthodologie : les enjeux et les difficultés

Notre travail de 15 jours sur le terrain ne peut pas répondre totalement ces questions, sinon de façon très générale. Le court séjour à Gibellina, et l'inexistence de la fête qu'on voulait analyser, ont changé la méthodologie, basée, au début, sur l'observation. On a décidé de réaliser des *entretiens de réactivation visuelle*, et cela a modifié la façon d'aborder le sujet et l'expression des réponses attendues. Le corpus le plus important est maintenant, dans l'étude actuelle, les entretiens avec les habitants de Gibellina. L'observation fait partie de la méthodologie, mais, comme on l'a signalé, elle est insuffisante pour répondre aux questions de notre problématique, même si, il y a quelques exemples qui peuvent être compris comme une introduction à la description de cette *esthétique occasionnelle* dont on a parlé.

Je considère finalement que le choix de la méthodologie d'entretiens sur réactivation visuelle a été un bon choix. Les entretiens nous permettent de comprendre les perceptions des espaces publics et des œuvres d'art par les habitants de la ville et ils montrent aussi certains usages, que l'on avait observé pendant le travail sur le terrain. Les entretiens ont été spécialement riches en tant qu'ils se configurent comme de réponses au discours officiel de la ville-musée et de la ville utopique. En ce sens, notre analyse est restée, comme on a vu précédemment, au niveau des expressions et on a développé une première ethnographie sensible, basée surtout sur les perceptions exprimées. Tous les récits des entretiens sont des fragments d'une narration sur la ville qui s'observe d'une façon plus chaotique, hétérogène et incomplète que celle des concepteurs, et cependant plus complexe et plus réelle. Ils constituent, une bonne façon de s'introduire pour première fois à une réalité inconnue. Les nouvelles questions dérivées de cette méthodologie pourraient être:

- Comment les habitants d'une ville d'art, ville-musée s'approprient le discours du projet, et comment ils le racontent, le contredisent ou le suivent? Quels rapports existent entre la façon de raconter la ville par les concepteurs et par les habitants? Et finalement, est-ce qu'il est possible de trouver, dans ces récits des allusions à des pratiques déviantes de l'espace urbain, proches de ce que l'on a décrit comme *actions urbaines ordinaires*? Est-ce qu'il est possible de pressentir et de décrire les modes d'appropriations de l'espace à partir des récits des habitants?

Les récits des habitants et l'observation, peuvent répondre de façon générale aux questions de notre problématique, mais l'important se trouve surtout dans la proposition d'une nouvelle façon de s'approcher de l'analyse. Les récits des habitants se configurent comme des narrations totalement différentes de la narration du discours officiel, plus homogène et cohérent. Et pour cela on a décidé d'aborder le cas de Gibellina à travers la comparaison de ces deux façons de raconter l'espace. La narration du discours officiel montre les traits de *l'esthétique monumentale* des concepteurs, tandis que les récits des habitants, montrent les traits d'une *esthétique occasionnelle*, plus chaotique, et basée sur les aspects ordinaires de la

quotidienneté. Les réponses des habitants au discours officiel, ont ainsi configuré la réponse que notre travail sur le terrain pouvait apporter.

### **Quelques conclusions de la mémoire exploratoire**

À travers l'analyse, il est possible de comprendre de quelle façon on peut, malgré tous les problèmes méthodologiques, voir que la quotidienneté observée et écoutée pendant le travail sur le terrain, présente des profondes divergences avec la monumentalité des espaces publics de la façon imaginée dans les plans. La grandeur, la conception multcentrique, l'extension de la ville, le modèle de ville-jardin et les grands vides architecturaux et sociaux (il manque des personnes pour occuper l'espace de Gibellina) ont promu toute une série de pratiques non attendues dans les espaces publics et qui entrent en rapport avec l'Art Contemporain de façon très marginale. En fait, ce que l'on appelait ville de l'utopie dans le discours officiel entre en conflit dans les récits des habitants. L'utopie configurée à travers l'art est pour la plupart d'entre eux une anormalité et une réalité éloignée de la vie rurale de laquelle ils viennent. Pour eux l'utopie n'existe pas. La ville est plus complexe qu'un ensemble de discours et d'images sur la ville. Pour eux Gibellina est quelque chose de réel. Une réalité plus proche aux aspects fonctionnels, économiques ou politiques, que aux grandes théories sur l'Art contemporain et la ville idéale. Dans ce sens, on peut dire que l'intuition qu'on a introduit à la problématique de la ville utopique comme simulacre, prend corps dans les récits et dans les pratiques des habitants, plus préoccupés par des aspects banals de la réalité ordinaire que par la contemplation d'une ville conçue en tant que paysage. La Gibellina de la conception n'existe pas dans la réalité ordinaire et elle reste dans l'imaginaire comme une image de synthèse qui essaye de représenter la ville, sans y arriver. Une fois qu'on est arrivé à Gibellina, l'utopie se dissipe derrière les problèmes réels d'échelle (monumentalité des bâtiments et des espaces publics) de travail et d'émigration.

L'emploi de la voiture, les pratiques à l'église ou la configuration d'une rue en tant qu'espace de rencontres représentent trois des exemples les plus importants pour comprendre ce décalage entre espace conçu et espace pratiqué. Gibellina basée sur les théories de l'espace public en tant que lieu pour l'action et pour la rencontre, nie la marche sur la rue et ses habitants se baladent en voiture par la ville, avec de faibles occasions de rencontre. Les grandes places de Gibellina, et surtout la place del Comune, pensées comme grands espaces pour les relations sociales de tout genre, restent vides, abandonnées à leur monumentalité, pendant que la vie a lieu dans une rue non piétonne, plus proche de la fonctionnalité que de la perception esthétique de la ville. L'église, bâtiment emblématique de Gibellina, et un des plus importants pour une communauté éminemment catholique et pratiquante, devient une ruine et son intérieur sert maintenant à tout genre de rencontres clandestines, que personne dit pas connaître. L'usage de la voiture et la pratique de la rue de l'Indepenza Siciliana peuvent être deux exemples de l'esthétique de l'occasion. L'esthétique de l'occasion ne se montre pas dans le cas de l'église qu'à travers les restes de la socialité succède toujours moments avant de l'observation.

D'autre part, l'analyse en profondeur des entretiens nous permet de comprendre les différentes modes de rapports (au niveau verbal) espace-habitants. On a décrit ces relations à partir de trois types de sentiments, qui s'expriment à travers différentes figures. Il s'agit du sentiment d'étrangeté, du sentiment d'échec et du sentiment d'amélioration. Trois sentiments qui problématisent le discours des concepteurs et qui, en même temps, décrivent la réalité de la ville à partir de toute une série de détails quotidiens. Il est possible ainsi de contraster les registres concepteurs-usagers pas en termes de confrontation ou négation, mais à travers toute la complexité qui caractérise ces rapports. Ces trois grands sentiments (étrangeté, échec et amélioration) ont été ultérieurement déclinés à partir de différentes figures. L'étrangeté s'exprime à travers l'éloignement, la différence, l'indifférence et l'anormalité ; l'échec à travers la modernité, la fonctionnalité et le jugement esthétique ; et l'amélioration à travers l'étrangeté, le vide, l'abandon et l'économie.

### **Nouvelles voies à partir de l'analyse**

Mais, l'analyse des entretiens montre un autre aspect important pour des possibles approfondissements ultérieures. L'espace imaginée, perçu et raconté par les habitants est différent de l'espace pratiqué par eux-mêmes. Le décalage n'existe pas ainsi, seulement entre l'espace conçu par les concepteurs et l'espace pratiqué par les usagers, mais aussi entre l'espace conçu, l'espace imaginé par les habitants et l'espace pratiqué. Ce nouvel ingrédient de la comparaison sort de l'analyse et propose des nouveaux chemins pour des études postérieures. La perception des espaces urbains de la ville par les usagers et les habitants semble être plus proche, en traits généraux, de l'image de la ville conçue par les architectes et les artistes. La plupart des habitants aiment esthétiquement les bâtiments et la morphologie de la nouvelle ville. Ils parlent de délocalisation et d'anormalité quand ils se réfèrent à eux, tandis qu'ils montrent, à travers ses pratiques et certaines expressions employées (comme appeler *chose* aux œuvres d'art) un éloignement et un mécontentement autour de l'impossibilité d'utiliser la ville et d'en profiter.

Les longues rues vides, et les grandes places toujours inoccupées montrent une Gibellina fantôme, comme le dissent certains des habitants. La Gibellina que laissent voir les pratiques quotidiennes ressemble à un désert urbain. «On ne marche pas parce qu'on ne trouve pas personne dans la rue» disait Lino. D'autre part, l'image de ville moderne et l'idée d'avoir tenté de construire un futur meilleur, font raconter la ville aux habitants toujours d'après cette apparente contradiction, qui les rapproche et les sépare, simultanément, du discours officiel. «Il n'existe aucune relation entre les habitants et les œuvres d'art, tu finiras vite ton travail!» me disait Maria le premier jour de mon séjour à Gibellina. Mais cette affirmation est en relation avec une manière de comprendre l'art en tant qu'objet de contemplation. Ce type de regard, propre aux artistes et experts, est en opposition avec une relation ordinaire d'appropriation qui s'engendre obligatoirement avec des objets qui font partie des espaces pratiques de la vie quotidienne dont l'usage est plus important que la contemplation. L'œuvre d'art qui renonce à l'espace muséal va rapidement connaître la valeur radicale qu'implique le fait d'avoir été

exposée dans l'espace urbain. *Exposée* non pas dans le sens *d'exhibition* mais dans le sens d'être exposée aux risques qu'implique la pratique des espaces urbains.

## **Possibles chemins pour la démarche de la recherche**

Comme on le voit, on ne peut pas arriver à affirmer les hypothèses desquelles on partait, mais cette première analyse montre de nouveaux chemins pour continuer de s'approcher à la réalité de Gibellina.

A un niveau théorique, il est intéressant de suivre les lignes de recherche ouvertes par la question de la ville utopique et de la ville idéale. Une question que dans notre cas est en étroit rapport avec l'art et les différents façons de l'introduire dans l'espace urbain. Dans ce sens, Gibellina a un grand intérêt en tant que terrain d'analyse parce que sa réalité nous permet d'étudier les raisons de ces insertions artistiques et les relations qui s'engendrent avec les usagers. Un des *pourquoi* de l'introduction de l'Art à Gibellina est en étroit lien avec le concept de mémoire urbaine et d'histoire. Cette relation entre en conflit dans les récits des habitants et il nous semble important d'approfondir cette question de la monumentalisation de l'histoire et de la mémoire.

Au niveau de la méthodologie on a déjà exprimé certains des difficultés retrouvés en cours du travail actuel. Pour prolonger cette approche, il est nécessaire d'étendre le travail de terrain dans le temps pour être capable de voir les changements et les différentes appropriations de l'espace. Les récits des habitants parlent d'une Gibellina très différente, quand ils se réfèrent à l'été, ou quand ils parlent des fêtes de la ville. Je crois que voir ces changement peut être intéressant pour analyser en profondeur la relation des habitants avec les espaces artialisés et monumentalisés de la ville. Dans ces moments intenses de la vie de gibellina on pourra étudier si ces espaces et même les monuments et les œuvres d'art font partie du moment exceptionnel de la ville. D'autre part, un travail sur le terrain plus étendu peut montrer des aspects inattendus, qui met en rapport d'une façon plus proche la vie des habitants aux œuvres d'art.

Tout cela pour essayer de comprendre les différents modes d'appropriations ou de façons de faire dans un espace intensément artialisé et monumentalisé, où parait difficile de trouver des relations intenses entre les habitats et les espaces urbains de la ville.

## 5 Bibliographie

### Bibliographie problématique

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

AUGOYARD, Jean-François: *Actions artistiques en milieu urbain, à l'écoute d'une épiphanie sonore*, Grenoble : CRESSON, 1994.

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, pages. 17-31

AMPHOUX, THIBAUD, CHELKOFF (ed) : *Ambiances en débats*, Grenoble : Àlacroissé, 2004

BAIAMONTE, R.: *Gibellina, l'arte del terremoto*, in "The Goble, uomo e natura", Gennaio 2006, num. 1, pag. 36-49

BARTHES, Roland.: "La guía azul" in *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 2002, pages 124-128.

BERGSON, Henry: « Le possible et le réel » in *Œuvres*, Paris : PUF, 1970, page 1344.

CLIFFORD, James: *Dilemas de la cultura*, Barcelona: Gedisa, 2001, pages 257-299

CHAUDOIR, Philip, OSTROWETSKI, Sylvia: "L'espace festif et son public, l'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes" in *Les annales de la recherche urbaine*, n. 70, mars 1996.

CHOAY, Françoise : *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992

DEBRAY, Régis: *L'abus monumental?* Paris: Fayard, 1998

DE CERTEAU, Michel: *L'invention du quotidien, arts de faire*, 1990, page 57

DELEUZE, Guilles : « Qu'est-ce que l'acte de création? » Conférence 17 mars 1987 au FEMIS, in [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

EVENO, Emmanuel (ed) *Utopies urbaines*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998

GOFFMAN, Erving: *Relaciones en público, microestudios del orden público*, Alianza, Madrid, 1979

HAYLES, Katherine: *la evolución del caos, el orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Gedisa, Barcelona, 1998.

JOSEPH, Isaac : *La ville sans qualités*, Paris: l'aube, 1998. JOSEPH, I.: *Retomar la ciudad, el espacio público como lugar de acción*, Medellín:Universidad nacional de Colombia, 1999.

LA MONICA, Giuseppe: *Gibellina, ideologia e utopia*, MAC Gibellina, 1981

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

- MOLES, Abraham: *Les sciences de l'imprécis*, Paris : Éditions du seuil, 1995
- ODO, M.: *Gibellina la nuova, città d'arte*.
- POZUELO-YVANCOS, Jose-Maria : *Teoría del lenguaje literario*, Salamanca: Cátedra, 1994
- PRIGOGINE, Ilias: *La fin des certitudes*, Paris : Éditions Odile, 1996
- SENNET, Richard: *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden*, Barcelona: Península, 1975.
- SKLOVSKI, V. : « l'art comme artifice » in TODOROV (ed). : *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1965.
- TARDE, Gabriel: *Les lois sociales*, Paris: Institut Synthélabo, 1999
- VV.AA.: *Gibellina, un luogo, una città, un museo, la ricostruzione*, Museo d'Arte Contemporanea di Gibellina, 2004.
- VV.AA.: *Gibellina, Utopia e realtà*, MAC Gibellina, 1985.
- YOUNÉS, Chris (ed). : *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris : La Découverte, 2003

### **Bibliographie méthodologie**

- ALTHABE, Gérard: "Proche et lointain: une figure avant de l'étranger" in OSTROWETSKY, Sylvia (ed): *Sociologues en villes*, Paris: l'Harmattan, 1996
- AUGOYARD, Jean-François: *Pas à pas, essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979
- AUGOYARD, Jean-François : "L'entretien sur l'écoute réactivé" in THIBAUD, JEAN-Paul : *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèse, Marseille, 2001, 127-152.
- CONDOMINAS, George.: *Lo exótico es cotidiano*, Barcelona: Júcar Universidad, 1991
- COSNIER, J.: "L'éthologie des espaces publics" in THIBAUD, Jean-Paul: *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèse, Marseille, 2001, pag. 13-43.
- DIDIER-URBAIN, Jean: *Ethnologue, mais pas trop...*, Petite bibliothèque Payot, 2003, Paris.
- GOFFMAN, Erwin: *Los momentos y sus hombres*, (WINKIN ed), Paidós, Barcelona, 1991.
- GROSJEAN et THIBAUD.: *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèse, Marseille, 2001
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris : Aubier, 1963.
- JOSEPH, Isaac: "L'analyse de situation dans le courant interactionniste" à *Ethnologie française*, XII, 1982, 2, pages. 229- 233.
- JOSEPH, Isaac : *La ville sans qualités*, Paris: l'aube, 1998.
- LEFEBVRE, Henry : *Espace et politique, le droit à la ville II*, Paris : Éditions Anthropos, 1972
- LEFEBVRE, Henry: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Alianza, Madrid, 1972
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes tropiques*, Paris : Pocket, 1984
- LOFLAND, Lyhn.: *A world of strangers, order an action in urban public space*, California: Prospect Heights, 1985.
- MALDINEY, Henry: *Regard, parole, espace*, Lausana: L'âge d'homme, 1973
- PETONNET, Colette: "L'observation flottante l'exemple d'un cimetière parisien" à *L'Homme*, oct-dec, 1982, XXII, pages. 37-47.
- SEGALEN, Victor.: *Essai sur l'exotisme*, Paris : Biblio-essais, 1986.

SIMMEL, Georg.: *El individuo y la libertad, ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 2001

VERON, Eliseo; LEVASSEAU, M.: *Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps et le sens*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989

### **Bibliographie analyse**

AUGOYARD, Jean-François: *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?* in *Le débat* n°65, mars-août 1991, pages 51-59

AUGOYARD, Jean-François : *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture*, Grenoble : CRESSON, 2003.

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

HOWARD, Ebenezer.: *Les cités-jardins du demain*, Paris : Senstonka, 1998.

MALLART, LLuis: *Sóc fill dels Evuzok*, Barcelona: Edicions 62, 1992.

SIMMEL, Georg: « Filosofía del paisaje » in *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península, 2001.

SIMMEL, Georg: *Sociología I*, Edicions 62, Barcelona, 1988.