

# Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

42 | 2024

De l'entreprise au musée

Varia

---

## L'héritage difficile de l'antimafia : une approche sémiotique du musée No Mafia Memorial de Palerme

*The Anti-Mafia's Complicated Legacy: A Semiotic Approach to the No Mafia Memorial Museum in Palermo*

*El difícil legado de la antimafia: un enfoque semiótico en el Museo Memorial No Mafia Memorial de Palermo*

CARLO ANDREA TASSINARI

p. 130-159

---

### Résumés

Français English Español

L'organisation criminelle Cosa Nostra existe dans notre société par les signes qu'elle laisse dans la mémoire médiatique, dans le discours politique, dans le militantisme antimafia. Lesquels de ces signes choisissons-nous de raconter en les pensant et en les recodant comme un héritage à transmettre ? Comment les musées sur la mafia deviennent-ils porteurs de ce projet ? En choisissant d'hériter de qui, de quelle mémoire, pourquoi ? Et comment se situent-ils dans l'espace urbain et social, se différenciant de la ville et des autres acteurs de mémoire ? Cet article explore ces questions d'un point de vue sémiotique, se focalisant sur la patrimonialisation de la mémoire de la lutte contre la mafia dans la ville de Palerme à partir de l'ouverture récente du musée No Mafia Memorial.

The criminal organization Cosa Nostra exists in our society through the signals it leaves in the media, in political discourse and in anti-mafia activism. Which of these signals do we choose to narrate by thinking of them and recoding them as a legacy to be passed on? How do mafia museums become carriers of this project? And how is this dictated by from whom they choose to inherit, and of which memory, and why? And how do they position themselves in the urban and social space, differentiating themselves from the city and other memory actors? This article explores these questions from a semiotic perspective, focusing on the heritage of the memory of the fight against the mafia in the city of Palermo, starting with the recent opening of the No Mafia Memorial Museum.



La organización criminal Cosa Nostra existe en nuestra sociedad a través de los signos que deja en la memoria mediática, en el discurso político y en el activismo antimafia. ¿Cuáles de estos signos

elegimos contar, pensando en ellos y recodificándolos como un legado que transmitir? ¿Cómo los museos sobre la mafia se convierten en portadores de este proyecto? ¿Al elegir heredar de quién, de qué memoria, por qué? ¿Y cómo se ubican en el espacio urbano y social, diferenciándose de la ciudad y de los otros actores de la memoria? Este artículo explora estas preguntas desde una perspectiva semiótica, enfocándose en la patrimonialización de la memoria de la lucha contra la mafia en la ciudad de Palermo, a partir de la reciente apertura del museo No Mafia Memorial.

---

## Entrées d'index

**Mots-clés :** patrimonialisation, mémoire traumatique, mafia et antimafia, muséalisation, sémiotique

**Keywords:** heritage, traumatic memory, mafia and anti-mafia, museumification, semiotics

**Palabras clave:** patrimonialización, memoria traumática, mafia y antimafia, musealización, semiótica

---

## Texte intégral

- 1 En Italie, la force politique et symbolique des processus de patrimonialisation ne peut être sous-estimée. Bien avant l'unification, son territoire était déjà visé par des réglementations protectrices, signes avant-coureurs de « *l'institutionnalisation progressive* du pays » (Tardy & Rautenberg, 2013). Aujourd'hui, c'est bien connu, l'Italie compte le plus grand nombre de sites classés par l'Unesco au monde. Parmi bien d'autres, Bernardino Palumbo (2003) a montré de manière saisissante le caractère construit de cette reconnaissance. Ce qui est patrimonialisé ne l'est que dans la mesure où il est « inséré dans des pratiques de communication qui le mettent en scène, le manipulent, l'élaborent, lui donnant son sens patrimonial » (Tardy, 2009 : 13) : il devient la cible de politiques de sauvegarde car, à l'issue d'arbitrages interprétatifs complexes et conjoncturels, il est défini comme le support durable, le point d'ancrage et d'« attachement » d'une identité collective (normalement associée à l'État-nation) (Micoud, 1995 ; Tornatore, 2010). Comme l'ont bien synthétisé Cécile Tardy et Michel Rautenberg dans cette revue même, « le patrimoine est ce à quoi tient une nation, une société, un groupe quelconque et qu'ils cherchent à transmettre pour le sauvegarder » (Tardy & Rautenberg, 2013 : 117).
- 2 Notre contribution explore une dimension des dynamiques de patrimonialisation de l'Italie qui est restée jusqu'à présent hors du spectre de ces recherches et qui, tout en ayant été reconsidérée comme phénomène culturel majeur en historiographie (Ravveduto, 2010 ; 2018 ; 2019), en sociologie (Santoro, 2007 ; 2011 ; 2015 ; 2021) et en anthropologie (Puccio-Den, 2007 ; 2008a ; 2008b ; 2009 ; 2022), n'a jamais été soumis à l'examen sous un angle proprement patrimonial : nous pensons à l'histoire de la mafia et de ses opposants, aujourd'hui réunis sous l'étiquette du « front antimafia ». En effet, surtout depuis les années 1990, la mafia et l'antimafia ont été placées au centre des politiques culturelles et patrimoniales qui touchent particulièrement les villes du Sud, mais qui concernent aussi le reste du pays – surtout à l'approche du 150<sup>e</sup> anniversaire de l'unification de l'Italie en 2011. Cela a conduit à renforcer la tendance à appeler du nom d'« antimafia » un phénomène complexe, qui a longtemps été un patchwork de luttes et de visions du monde complètement différentes ; ce n'est qu'*a posteriori*, par effet de patrimonialisation, que ces expériences très différentes ont été progressivement réunies sous le même terme, à partir des années 1980. Il n'est pas nécessaire d'aller bien loin pour se rendre compte de ces différences internes : la mémoire de ces tensions explose inmanquablement à chaque commémoration dans des polémiques inépuisables, qui ont de profondes racines sociales, politiques et culturelles au sein même de l'antimafia (Santino, 2009).
- 3 En raison de cette instabilité constitutive, la lutte contre la mafia est un héritage difficile à façonner et à transmettre, où des légataires en compétition pour la définition de la mémoire collective font face à des publics multiples dont on peine à stabiliser les identités et les attentes. Le cas de la muséalisation – qui a pour objectifs de

sélectionner, de clarifier et d'adresser un patrimoine à des publics spécifiques, avec des intentions pédagogiques spécifiques – est particulièrement intéressant pour voir ce dont on choisit de se souvenir et comment, à qui l'on décide de transmettre la mémoire et surtout à qui l'on attribue cette mémoire (Mazzucchelli, 2022). Pour illustrer ces questions, nous proposons de focaliser notre attention sur le cas emblématique de l'un des rares musées de mafia, le No Mafia Memorial. Ouvert en 2019, il est situé dans le centre-ville de Palerme, capitale de la Sicile, une ville où, depuis les attentats mafieux des années 1990, rhétoriques patrimoniales et rhétoriques antimafia ont eu souvent partie liée. De ce fait, cette grande ville méditerranéenne a beaucoup contribué au recentrage du « paradigme victimaire » de la mémoire nationale (De Luna, 2010), organisée autour de la tradition mémorielle de la Résistance et apanage des villes du Nord, vers la figure de la victime de la mafia (Ravveduto, 2010 ; 2018). La victimisation a en effet servi de levier pour homogénéiser Nord et Sud dans la géographie de la mémoire des injustices du pays, non sans une certaine cohérence avec les tendances les plus récentes de mondialisation du patrimoine, souvent axées sur la valorisation de l'émotion et de l'empathie pour les victimes (Violi, 2014). Le No Mafia Memorial s'inscrit dans cette dynamique générale en mettant localement en évidence ses tensions et contradictions internes.

- 4 L'approche de la patrimonialisation et de la muséalisation que nous adoptons ici est de type sémiotique et communicationnel. Elle propose de mettre à contribution l'étude de l'exposition comme média (Davallon & Flon, 2013) et l'ethnosémiotique des parcours muséaux (Hammad, 2008 ; Marsciani, 2021) dans le cadre d'une analyse sommative des expositions (Daignault, 2011) et dans la perspective théorique plus large de sémiotique de la culture (Pezzini, 2011 ; Violi, 2014). Les deux approches convergent dans la considération de l'exposition comme « dispositif producteur de signification à destination d'un public » (Davallon & Flon, 2013 : 20) et dans l'identification de trois objectifs principaux de l'analyse : « comprendre le processus de la mise en scène, définir le rôle de l'exposition dans la production et l'attribution des valeurs, établir de quelle manière l'exposition fonctionne comme médiation [entre public et institution] » (*ibid.* : 29).
- 5 L'exposition se présente en effet sous la forme d'une « mise en scène » (*ibid.* : 29-30) : une « construction discursive médiatique » (*ibid.* : 32) mobilisant des objets hétéroclites qui, sollicitant une interprétation plus ou moins cohérente de la part des publics, peuvent être considérés comme les composants d'une sémiotique syncrétique complexe, où plusieurs supports et substances de l'expression concourent à la mise en forme des contenus d'un héritage culturel à transmettre. Ce sont ces agencements qui, du point de vue sémiotique, construisent à la fois les valeurs attribuées aux éléments exposés et les images des publics auxquels elles sont destinées – les « visiteurs modèles » de l'exposition (Pezzini, 2011 ; 2021 ; Violi, 2014). La question des valeurs nous permettra de clarifier le lien entre patrimonialisation et muséalisation. Nous partons de l'idée que la patrimonialisation est tout d'abord un effet de communication dont l'exposition est une forme spécifique (Davallon, 2016). Vis-à-vis de la notion plus large de patrimonialisation, l'exposition joue alors un double rôle. D'une part, elle correspond à une manière de donner une valeur patrimoniale à des objets culturels. En ce sens, la patrimonialisation est l'effet de la mise en exposition : le patrimoine est *posé* par l'exposition. D'autre part, l'inverse est également vrai : le patrimoine peut aussi être *présupposé* par l'exposition. L'exposition peut en effet faire référence à des valeurs patrimoniales attribuées ailleurs qu'elle valorise, redéfinit, remet en cause ou ignore délibérément.
- 6 C'est à partir de là que nous ouvrons notre étude. Dans la première partie, nous proposerons un point de vue sociosémiotique sur le rapport entre le musée No Mafia Memorial et l'espace urbain où il est situé, cherchant à reconstruire une dialectique entre muséalisation et patrimonialisation : la patrimonialisation *de* la ville, touchant à la monumentalisation de l'antimafia en plein air ; et la patrimonialisation *dans* la ville, touchant à la construction de lieux institutionnellement destinés à la transmission de la mémoire en huis clos : le musée (Violi, 2014). Nous passerons ensuite à l'exploration

des expositions, en adoptant une perspective ethnosémiotique : l'alliage des méthodes ethnographiques, et notamment de la mise en récit de notre observation participante, avec les niveaux de pertinence de la construction du sens propre à la sociosémiotique (Marsciani 2021). Nous commencerons par une petite anecdote qui permettra d'illustrer les différentes visions des publics – ou « visiteurs modèles » (Pezzini, 2011 ; 2021 ; Violi, 2014) – qui se dégagent de l'exposition. Nous reprendrons cette idée pour mettre en évidence les contrastes, voire les contradictions, qui surgissent lors de l'examen de la fonction de médiation de l'exposition comme lieu de communication entre les intentions des concepteurs et les activités interprétatives des visiteurs (reconstruites comme stratégies discursives et culturelles). Ensuite, nous poursuivrons notre observation par une réflexion sur la relation entre texte et image, que nous considérons comme révélatrice du modèle de transmission de connaissances de l'exposition. Interrogeant la place du savoir des visiteurs lors de la visite, nous soutenons que sa gestion dans l'exposition relève plus du modèle de la collection que de celui de la muséalisation proprement dite (Zunzunegui, 2003). Enfin, nous chercherons à expliciter les non-dits de la victimisation et ses effets narratifs. Dans ces non-dits s'accumulent des nœuds problématiques qui, très souvent, contribuent à une expérience de visite discordante vis-à-vis des intentions déclarées par les concepteurs de l'exposition, et posent des questions inconfortables sur notre rapport au « patrimoine médiatique » et au rôle de l'émotion dans la transmission de la mémoire.

## Politiques antimafia et patrimoine

- 7 Le 23 mai 1992, 500 kilogrammes de TNT explosent sur l'autoroute Trapani-Palerme, à hauteur de la sortie pour Capaci. C'est l'un des deux attentats mafieux les plus tristement célèbres de l'histoire de la République italienne. Sa cible est le juge antimafia Giovanni Falcone, instructeur du « maxi-procès », le premier procès contre l'organisation criminelle Cosa Nostra, terminé avec de très lourdes condamnations en février de la même année. Avec lui meurent trois agents de police et sa femme, la juge Francesca Morvillo. Le 19 juillet 1992, l'explosion d'une voiture piégée dévaste Via d'Amelio, dans une zone résidentielle de Palerme. Dans la rue gisent les corps martyrisés du juge Paolo Borsellino, co-instructeur du maxi-procès, et des cinq agents affectés à sa protection.
- 8 Les images télévisées de l'autoroute éventrée et des rues dévastées entrent dans l'imaginaire collectif en y installant un traumatisme commun. Les attentats sont immédiatement interprétés comme une atteinte aux valeurs républicaines : le 23 juillet 1992, à l'ouverture de l'année judiciaire, Oscar Luigi Scalfaro, le nouveau président de la République, élu à la hâte après l'assassinat de Paolo Borsellino, appelle à une « nouvelle résistance<sup>1</sup> ». La référence, on l'a noté (Ravveduto, 2010 ; 2018 ; 2019), témoigne d'une crise des valeurs collectives, et du choix d'y répondre en tentant de réactualiser l'un des *topoi* centraux du « pacte mémoriel » de la nation (De Luna, 2010) : la Résistance, justement.
- 9 Lors des commémorations de ces attentats, il s'agit non seulement de victimiser certains membres de la magistrature, mais aussi de dénoncer la « trahison » de la classe politique. Au cours de ces mois, on célébrait également les procès du scandale Tangentopoli sur les financements illicites des partis. Largement diffusé dans une émission spécialisée d'une chaîne publique, il est vécu comme un grand « rituel de dégradation » de la « partitocratie » (Giglioli, Cavicchioli & Fele, 1997). C'est le coup de grâce d'une crise politique et économique qui avait bouleversé tout le système national, en déterminant ce qui est rappelé par la presse et les historiens comme le passage de la « première » à la « seconde » République (Colarizi, 2022). Les conséquences symboliques de cette conjoncture sont de premier plan : les grands partis de la première République sont délégitimés dans leur capacité à remplir une de leurs fonctions culturelles historiques, à savoir guider le pays vers une élaboration collective du deuil et réinterpréter, avec l'école, le sens de l'histoire nationale.

10 L'école, laissée seule, a été immédiatement interpellée par la circulaire ministérielle de 1993 sur l'éducation à la légalité (Santino, 1997). La circulaire délègue aux écoles la tâche de rééduquer la population pour qu'elle apprenne à mieux vivre ensemble, à respecter la loi et la démocratie. Toutefois, elle ne donne aucune indication concrète pour atteindre cette fin. Cependant, les enseignants n'avaient pas attendu une sollicitation ministérielle. À Palerme, immédiatement après l'assassinat de Falcone le 23 mai 1992, *Il Giornale di Sicilia* a noté la naissance d'un « nouveau monument », « l'arbre Falcone » (Puccio-Den 2008b, 2009 : 253-236 ; Tassinari, 2021). Sur son tronc ont « fleuri » des centaines de messages à la mémoire du magistrat assassiné, dont beaucoup ont été laissés par des écoliers et des lycéens accompagnés par des enseignants volontaires devant l'ancienne maison de Falcone. À Naples, le programme « L'école adopte un monument » a été lancé en décembre de la même année. Immédiatement accepté et parrainé par le ministère de l'Éducation nationale, il prévoit la promotion de la « culture de la légalité » à travers l'étude d'un monument abandonné, dont on promeut la restauration et où les classes organisent des visites guidées. Ce choix n'est pas totalement arbitraire, mais il est cohérent avec les plans de régénération urbaine qui, dans les années 1990, ont concerné de grandes villes méditerranéennes comme Marseille, Naples et Palerme, et qui ont identifié le développement du tourisme comme un facteur clé de la revitalisation économique (Maccaglia, 2009). À défaut d'être industrialisées, les villes du Sud seront patrimonialisées. Elles pourront ainsi être adressées, comme objets de consommation culturelle, aux touristes à la recherche d'un ailleurs que la protection patrimoniale saura sauvegarder.

11 C'est dans ce contexte de patrimonialisation des villes qu'en 1993, Leoluca Orlando a été réélu à Palerme. Ancien maire antimafia du « Printemps de Palerme », de 1985 à 1990, il quitte la Démocratie chrétienne en 1991 et fonde le parti antimafia La Rete (« Le Réseau »), avec lequel il remporte les élections municipales de 1993 avec 70 % des voix. Ce succès est également dû à la première élection directe des maires introduite par la récente réforme administrative, qui les a libérés des listes de partis, personnalisant leur fonction dans l'esprit de Tangentopoli, le procès hypermédiatisé qui a révélé un système très répandu de financement illégal des partis, alimentant une méfiance virulente contre la *partitocrazia* (« partitocratie »), le pouvoir des partis (la première victime en est précisément la Démocratie chrétienne, parti qu'Orlando a abandonné deux ans avant l'explosion du scandale). Orlando a également été reconduit dans ses fonctions de maire lors des élections de 1997, mais avec 20 % de voix en moins. Son double mandat est presque entièrement orienté vers la réalisation de l'idéal de la ville patrimoniale. L'objectif est confié au nouveau plan d'urbanisme, sous la bannière de la conservation et de la restauration. Ses objectifs s'inscrivent parfaitement dans le cadre de l'initiative « L'école adopte un monument », à laquelle le conseil municipal a adhéré en 1996, en la rebaptisant « Palermo ouvre ses portes : l'école adopte un monument ».

12 Examinons de plus près ce tandem. D'un côté, la municipalité finance la rénovation des bâtiments historiques du centre-ville, parfois en les achetant directement ; de l'autre, les écoles les rechargent en valeurs culturelles par le biais d'études et de visites guidées qui, coïncidant avec la fin de l'année scolaire, sont concentrées dans la semaine de la commémoration du massacre de Capaci (le 23 mai).

13 L'une des réouvertures les plus emblématiques de cette période est celle du Teatro Massimo, en 1997. La salle était fermée depuis vingt-cinq ans. Lors de l'inauguration, le conseiller à la culture et directeur du théâtre, Francesco Giambone, déclare : « Un fil relie les années les plus sombres de Palerme aux années de fermeture du théâtre ; les années les plus récentes, les plus belles, sont marquées par la redécouverte du sens et de la fierté d'appartenir à la ville, la fierté d'être des citoyens palermitains, la fierté de redécouvrir le patrimoine artistique. » (Cité dans Maccaglia, 2009 : 48). La thématisation patrimoniale de l'antimafia est claire comme de l'eau de roche : de même que l'abandon, l'obscurité et la fermeture du théâtre monumental sont liés à la période honteuse où la mafia régnait sur la ville, la fierté, la redécouverte et la réouverture sont liées aux politiques culturelles des nouveaux conseillers municipaux qui ont soustrait la



ville à la mafia. En 2000, alors qu'Orlando démissionne de son poste de maire pour se présenter aux élections régionales (sans succès), ce processus de patrimonialisation antimafia atteint son apogée avec la tenue de la conférence des Nations unies sur le crime organisé, précisément au Teatro Massimo. Ouverte par Hillary Clinton et Leoluca Orlando, la conférence célèbre Palerme, où, dit-on, la « société civile » a renoué avec la vie (Schneider & Schneider, 2001 ; 2003). La transformation en patrimoine de l'espace urbain et, par extension, de toute la ville dont il récapitule l'identité, coïncide avec la re-sémantisation de l'image interne et externe de Palerme en tant que « capitale antimafia » : désormais sûre, ouverte aux touristes, riche en attractions. Entre-temps, le berlusconisme gagne aussi Palerme : les élections de 2001 et 2005 sont remportées par Diego Cammarata, soutenu par Berlusconi. Cependant, bien que moins inspirée, la stratégie patrimoniale de la ville n'est pas substantiellement modifiée.

14 On voit que la re-sémantisation de l'espace est au cœur de la stratégie post-traumatique des administrations territoriales. La patrimonialisation de la ville de Palerme est en effet inséparable d'un récit de rupture et de discontinuité vis-à-vis du passé mafieux, au moins dans la mesure où la mafia est conçue comme (et réduite à) une forme de dégénération administrative. La société civile semble avoir pu tourner la page. L'accès des sites monumentaux aux touristes et aux habitants devient le gage de cette victoire. Dans ce contexte, il semble difficile de justifier le projet d'un musée de la mafia. Les sites monumentaux, visibles par tous, fonctionnent déjà comme témoins de ce passé révolu, qui en tant que tel ne nécessite pas d'explication ultérieure. Pis encore, un musée de la mafia risquerait de claquemurer une conscience civique qui semble trouver en plein air son lieu naturel, voire de transformer le sentiment d'un passé révolu, mais vif, en une forme d'aliénation flirtant avec le déni. C'est précisément ce qui arrive à l'essai de muséalisation proposé dans la ville de Salemi à la fin des années 2000. Par ailleurs, celui-ci semble plus emprunter au « *dark tourism* » (Foley & Lennon, 1996 ; Violi, 2022) inspiré des atmosphères du film *Le Parrain* de Francis Ford Coppola qu'à la rhétorique de la renaissance de la société civile. Dans l'intention de son concepteur, le critique d'art berlusconien Vittorio Sgarbi, le musée devait faire « imaginer la mafia morte<sup>2</sup> », tout en jouant sur un imaginaire qui assimile une mafia désormais défaite et le passé révolu d'une Sicile arriérée et violente. L'ambiguïté de cette opération, réalisée en 2010, atteint son climax en 2012 quand le conseil municipal, qui a porté et réalisé le projet, est dissous pour infiltrations mafieuses.

15 Tout semble suggérer que la patrimonialisation *de* la ville antimafia, qui associe ouverture des monuments en plein air et fermeture vis-à-vis d'un passé révolu, rend inconcevable l'idée d'un musée de la mafia *dans* la ville, qui renfermerait davantage le passé mafieux en le soustrayant au regard public et participatif de la société civile. C'est seulement bien des années plus tard, en effet, que le No Mafia Memorial voit le jour en basculant de la nécessité de rompre avec le passé à celle de renouer avec ces luttes. Mais de quoi s'agit-il ?

## Le Centro Impastato et le No Mafia Memorial

16 Alors qu'en 2012, à Salemi, l'expérience politique berlusconienne arrive à son terme, Leoluca Orlando reprend les rênes de la municipalité de Palerme pour y rester jusqu'au printemps 2022. Dans la continuité de la stratégie de patrimonialisation de la ville, il est intéressant de noter comment Orlando a réussi à rester le même, tout en remodelant considérablement son identité narrative de maire antimafia. Nous pensons qu'il a réussi en changeant les acteurs de son récit, mais en restant dans un paradigme figuratif profond dont l'accès au patrimoine est le pivot. Si, dans les années 1990, son récit sur Palerme opposait l'introversio de la mafia à l'ouverture de la société civile et de ses monuments<sup>3</sup>, il oppose aujourd'hui essentiellement la fermeture du souverainisme à l'ouverture de la société d'accueil aux migrants, au multiculturalisme et au métissage

(Puccio-Den, 2009 : 94-95). Autant de valeurs que l'on retrouve dans les patrimoines de ces dernières années, comme en témoigne la reconnaissance par l'Unesco de la route arabo-normande en 2015 : celle-ci fait en effet référence à une période mythique de coexistence pacifique entre des cultures apparemment très différentes.

17 Grâce au paradigme sous-jacent qui oppose ouverture et fermeture, même dans le changement des objectifs principaux de l'administration, il arrive que l'antimafia et le multiculturalisme se manifestent conjointement, comme deux couches géologiques mises au jour par la même excavation. C'est dans ce genre de contexte pan-chronique que le No Mafia Memorial est né. Le Musée mémorial No Mafia – c'est son nom complet – se trouve dans le Palazzo Gulì, situé au centre de la Via Vittorio Emanuele, à un pas de la Piazza Bologni et à deux pas de Quattro Canti. Il s'agit de l'ancienne résidence-atelier d'une vieille et prospère famille de confiseurs. Dans un état d'abandon depuis des décennies, le bâtiment a été acheté par le conseil municipal en 1993, mais ce dernier n'a pas immédiatement trouvé les fonds nécessaires à sa rénovation. Enfin rouvert en 2017, le bâtiment a accueilli le centre des visiteurs du patrimoine de l'Unesco<sup>4</sup>. La même année, également grâce à l'intérêt de l'ancien conseiller à la culture Giambrone, une convention est signée entre le Centro Impastato<sup>5</sup> et la municipalité, ce qui permet au mémorial d'entrer en fonction en 2019.

18 Initialement, la proposition de Giambrone pour le mémorial porte sur un bien confisqué à Totò Riina, l'un des chefs plus féroces de Cosa Nostra, responsable des attentats de 1992 et arrêté en 1993 après des années de fuite<sup>6</sup>. « Une valeur symbolique très élevée ! », s'exclame Umberto Santino<sup>7</sup>, président et fondateur du Centro Impastato. Dommage que l'espace ne soit pas suffisant : en plus de cohabiter avec le centre d'accueil des visiteurs qui, comme le fait remarquer Santino, est « presque toujours fermé » (pour des raisons qui restent obscures), le Palazzo Gulì est lui aussi soumis à des contraintes d'espace. Mais il est situé en plein centre-ville, avec une très forte exposition au flux des passants et des touristes : la proposition est acceptée avec enthousiasme. Cet accord marque une distension dans les rapports entre le Centro Impastato et le maire antimafia. Le centre peut être considéré comme le représentant d'un courant minoritaire à l'intérieur du mouvement antimafia, un courant qui n'a jamais refusé de critiquer l'autoréférentialité d'Orlando et qui n'a jamais bénéficié, par choix, de l'aide publique aux associations antimafia. Engagé dès la première heure dans la lutte contre Cosa Nostra, le Centro Impastato, en la personne de Santino, s'est toujours méfié des abus de l'étiquette « antimafia » dont Orlando, par le passé, se serait toujours targué de manière quelque peu spectaculaire (Tassinari, 2022a ; 2022b). Ces tensions contribuent peut-être à expliquer le retard dans la création du mémorial, pourtant préconisée par le centre (Santino & Puglisi, 2019), mais, surtout, elles contribuent à structurer une partie importante des expositions, en se rendant visibles (mais pas toujours lisibles) dans l'organisation interne du musée. Nous voudrions aller même plus loin et faire de ce point l'une des thèses porteuses de notre analyse : l'émergence d'un esprit polémique plus ou moins latent au fil des expositions constitue l'un des obstacles majeurs à la clarté d'une partie de leur message.

19 En effet, le No Mafia Memorial affiche bien un objectif explicite : construire une continuité entre les formes anciennes et nouvelles de la lutte contre la mafia, en poussant le visiteur à l'action – ce qui signifie, concrètement, contribuer d'une manière ou d'une autre aux activités du Centro Impastato. « Se souvenir pour continuer » est l'affirmation que l'on trouve sous le titre de l'exposition sur Peppino Impastato<sup>8</sup>, qui inaugure le mémorial, tout comme à la fin du documentaire vidéo présenté dans les nouvelles installations de l'étage supérieur, ou encore sur le site web du musée, qui s'ouvre sur la page « Se souvenir pour construire<sup>9</sup> ». Pour expliciter le contraste communicationnel et médiatique entre, d'une part, l'esprit polémique latent de l'exposition (qui présuppose une compétition avec l'un de ses publics) et, d'autre part, l'intention affichée de continuité (qui présuppose une coopération avec le public), le recours à une anecdote peut nous être utile.

20 Comme nous l'avons mentionné plus haut, le musée a récemment ouvert une nouvelle exposition multimédia au premier étage du Palazzo Gulì, bénéficiant d'un

financement du Fonds européen de développement régional 2014-2020. L'ouverture au public le 18 décembre 2021 a été anticipée par quelques visites de presse, auxquelles j'ai eu la chance de participer en compagnie du fondateur du Centro Impastato, Umberto Santino, et d'une dizaine de personnes dont quelques journalistes et des représentants de la mairie. En montant les escaliers menant au deuxième étage, mon attention a été attirée par une affiche regroupant des dessins qui auraient pu figurer sur une ancienne chronique judiciaire (fig. 1).

**Fig. 1. Affiche sur le procès Amoroso placée dans le couloir en direction de l'exposition *No Mafia Emotion 3.0*.**



Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.

- 21 Une partie du panneau est occupée par l'illustration d'une salle d'audience ; dans la partie inférieure, on trouve une série de petits portraits des personnes impliquées dans l'affaire, avec les prénoms et noms en dessous. Le panneau est intitulé « La salle d'audience du procès Amoroso ». En dessous, dans ce qui pourrait être l'espace de pied de page d'un journal du début du xx<sup>e</sup> siècle, on peut lire : « Les procès des groupes mafieux ». Pas de date. Les noms ne me disent rien. Je me tourne vers Umberto Santino, derrière moi, pour lui demander ce que l'affiche représente. Santino me sourit



poliment et montre du doigt le premier portrait : « Vincenzo Minì ». Je ne comprends toujours pas. Sans hésiter, Santino explique qu'il s'agit d'un procès de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle démontrant que, même à l'époque, l'organisation mafieuse existait bel et bien. La question n'est pas anodine, m'explique-t-on, car encore dans les années 1970, des intellectuels comme Leonardo Sciascia concevaient la mafia comme des groupes criminels désorganisés partageant, tout au plus, une culture commune. Or, selon Santino, le procès en question montre que Sciascia avait tort. Et ce panneau en témoigne<sup>10</sup>.

- 22 L'affiche a donc deux niveaux de lecture : un premier niveau, consistant à documenter un ancien procès de mafia ; mais aussi un second niveau de lecture, faisant de ce panneau un argument à l'intérieur d'une controverse sur la nature de la mafia, par lequel l'exposition prend position. Ce second niveau, qui rend plus compréhensibles la présence et l'emplacement d'un panneau qui paraît sinon décontextualisé, m'aurait été complètement inaccessible sans l'explication en temps réel de Santino. Ce panneau n'était donc pas destiné à moi, visiteur et légataire potentiel du projet du No Mafia Memorial ne pouvant espérer bénéficier à chaque visite de l'expertise de Santino ; au contraire, il était destiné par Santino à quelqu'un comme Santino lui-même, qui non seulement connaît déjà l'histoire de la mafia, mais qui est aussi acteur de controverses internes au « front » antimafia, au sein duquel il est désireux de prendre position contre des adversaires qui restent insoupçonnés du visiteur standard – dans ce cas, Leonardo Sciascia, dont le nom est absent de toute signalétique autour du panneau. Comme nous le verrons, le No Mafia Memorial est peuplé d'adversaires cognitifs dont la présence invisible conditionne silencieusement sa structure. Ce qui expose certaines expositions au risque de l'autoréférentialité.

## Récits et valeurs cognitives dans les expositions

- 23 Nous commençons notre exploration par le rez-de-chaussée. L'entrée est gratuite, mais une contribution libre est appréciée. À l'exception du documentaire sur Salvatore Giuliano (1922-1950)<sup>11</sup> et des deux écrans de l'exposition *Funerali di Stato (Funérailles d'État)* qui diffusent en alternance des clips d'actualité thématiques, les expositions sont entièrement constituées de panneaux muraux. Ceux-ci sont de trois types : de très longues portions de texte, qui marquent l'entrée de la salle et les articulations internes de l'exposition ; la reproduction sur des supports cartonnés de photographies et de unes en noir et blanc, provenant des archives du journal *L'Ora* et de la collection du Centre ; et des feuillets de papier qui, entre une photo et une autre, donnent quelques informations supplémentaires sur les personnages et les situations représentés sur les images, en quelques lignes, mais ne commentent ni n'expliquent directement les photographies (fig. 2).

**Fig. 2. Paroi de la salle consacrée au bandit Salvatore Giuliano, exposition *Sicilian Bandits*, 1<sup>er</sup> étage.**



Photo C. Tassinari © No Mafia Memoria

24 Visuellement, ce sont les images qui dominant. Cependant, aucune d'entre elles n'est correctement contextualisée par les médias écrits. C'est pourquoi elles acquièrent un statut discursif autonome, qu'elles représentent les conditions de misère des mineurs siciliens ou les nombreux morts assassinés dans les expositions *Funérailles d'État* (fig. 3) et *Mafia et drogues*. Or, à cause de cette autonomisation, les images, très focalisées sur les corps des victimes, semblent contredire le parti pris de complexité des panneaux écrits. D'un côté, les textes, peu lisibles, mal placés et souvent sans référence explicite aux photographies, suggèrent une interprétation complexe de l'histoire de la mafia, avec une multiplicité d'acteurs, de rôles et d'enjeux sociopolitiques ; alors que, de l'autre, la surabondance d'images non référencées tend à aplatir le récit pour en faire une confrontation violente et générique entre victimes et bourreaux.

**Fig. 3.** À gauche, l'affiche de l'exposition *Funerali di Stato* ; à droite, l'une des parois de la salle qui l'accueille, au 1<sup>er</sup> étage.



Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.

25 Par ailleurs, ce choix de disposition réduit considérablement les types de public auxquels l'exposition peut s'adresser efficacement. Pour illustrer ce point, il est utile de rappeler la typologie des « visiteurs modèles » illustrée dans le classique *Ethnographie de l'exposition : L'espace, le corps et le sens* par Verón et Lévassuer (1989). La typologie articule quatre rôles qu'un visiteur empirique peut assumer par rapport à l'exposition : le « visiteur fourmi », le « visiteur sauterelle », le « visiteur papillon » et le « visiteur poisson » (Pezzini, 2021 : 127-128). Dans la mesure où ces rôles ne se manifestent pas et ne s'observent pas dans le comportement des visiteurs, mais dans les compétences et les programmes d'action que les expositions elles-mêmes présupposent par leur organisation de l'espace, nous pouvons les considérer comme des « visiteurs modèles ». Dans notre cas, par exemple, seul un « visiteur-fourmi », lisant docilement l'ensemble du texte parmi la multitude d'images dans les coins de la pièce, pourrait saisir le sens global de l'installation ; mais même lui aurait du mal à extraire les personnages de l'effet de victimisation générique.

26 La raison de cette difficulté réside, selon nous, dans la tension sous-jacente et non résolue entre les deux modèles différents de transmission des connaissances, la

collection et la muséalisation, respectivement associés au Centre de documentation sicilien, c'est-à-dire à la maison privée d'Umberto Santino, et au No Mafia Memorial, situé dans l'espace public du Palazzo Gulì. Dans un certain sens, le processus de publicisation des connaissances du Centre retrace en effet le passage entre les nœuds généalogiques de la grande histoire de la muséalisation, qui se développe en se détachant du modèle de la collection (Zunzunegui, 2003 : 49-50).

27 L'espace privé des habitations qui abritaient les collections du xvii<sup>e</sup> siècle contraignait les œuvres à un régime de visibilité réduit, dépendant de leur exposition par le propriétaire : elles étaient soustraites au regard d'un public indifférencié, mais révélées à un groupe restreint de pairs. Au contraire, le musée traditionnel est conçu pour généraliser la visibilité des œuvres, en les montrant au plus grand nombre et en levant par avance les obstacles physiques (l'accessibilité des lieux) et cognitifs (les connaissances nécessaires) à leur jouissance. Or, les conditions de jouissance du No Mafia Memorial trahissent la permanence d'un modèle de transmission du savoir propre à la collection : si les matériaux sont en effet librement accessibles, les compétences nécessaires à leur interprétation ne sont pas adéquatement externalisées dans l'espace muséal, mais requièrent l'intervention de connaisseurs, qu'ils soient visiteurs experts ou bénévoles. Cette catégorie d'acteurs est essentielle au fonctionnement même du mémorial : en effet, ils prennent en charge la tâche méta-discursive d'encadrer et de rendre accessible, par leur discours *sur* l'exposition, le discours *de* l'exposition. L'on aurait alors deux cibles : des gens qui connaissent et viennent honorer les mémoires ; des publics qui ne connaissant pas (encore) l'histoire et seraient à éduquer.

28 Nous avons assisté à ce dédoublement de destinataires lors de la tournée de presse avec Santino, qui est aussi le propriétaire de l'espace où sont stockées les archives du Centre de documentation, c'est-à-dire son domicile. Comme les propriétaires des grandes collections des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, dont la présence était nécessaire à l'interprétation de la collection, et dont le souci principal était de se distinguer des autres collectionneurs, plutôt que d'éduquer les héritiers. Bien sûr, nous ne pensons pas que ce soit l'intention assumée des créateurs, mais c'est ce que l'exposition véhicule ; une idée renforcée par l'accumulation d'objets non contextualisés qui, au lieu d'être porteurs d'une valeur esthétique, ont ici une valeur référentielle, véridique et documentaire. Une comparaison entre le tableau *Le Cabinet d'art de Cornelis van der Geest* (Willem van Haecht, 1628) et la confusion visuelle des murs de l'exposition est suggestive (fig. 4). Le tableau est considéré par Santos Zunzunegui (2003 : 45) comme une visualisation exemplaire du modèle de la collection. Sur l'un des murs de l'exposition *Funérailles d'État*, on remarque l'absence répétée d'interventions muséales qui expliciteraient de manière adéquate le sens des textes exposés, laissant la structure de l'exposition quelque part entre le format du livre imprimé et celui des cabinets d'art.

**Fig. 4.** À gauche, un détail du *Cabinet d'art de Cornelis van der Geest* (Willem van Haecht, 1628, Rubenshuis, Wikimedia Commons, domaine public) ; à droite, une photographie d'une paroi de l'exposition *Funerali di Stato* (*Funérailles d'État*).



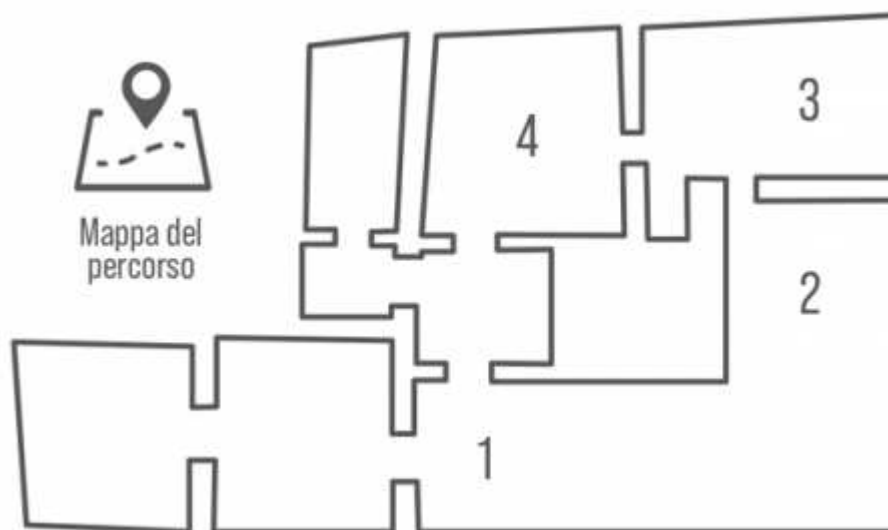
Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.



## Le No Mafia Emotion

- 29 Le contraste entre ces affichages et le parcours multimédia mis en place en 2021 à l'étage supérieur, le *No Mafia Emotion 3.0*, est surprenant à bien des égards. Un studio de communication, Uppercat, un scénographe professionnel, des archivistes numériques et des vidéastes ont été impliqués dans la réalisation. Là encore, la visite est gratuite, mais nécessite une réservation ; elle est toujours encadrée par des bénévoles ; elle est introduite par un discours qui prépare le visiteur aux stimuli qui lui seront adressés ; et, comme au musée de Salemi, elle est beaucoup plus axée sur la dimension sensorielle et passionnelle que sur la dimension cognitive. En fait, il ne s'agit plus de clarifier des inexactitudes. Au contraire, l'objectif du parcours multimédia *No Mafia Emotion 3.0*, comme l'indique d'emblée son nom, semble être de tirer le visiteur d'un état d'apathie vis-à-vis du thème de la mafia. Comme s'il était nécessaire de travailler sur les conditions passionnelles préalables à l'acquisition des connaissances. Comment l'itinéraire manifeste-t-il cette hypothèse ? Que signifie « avoir des émotions antimafia » ? À quel type de valeurs culturelles cette disposition passionnelle donne-t-elle accès ?
- 30 Certaines réponses à ces questions sont données par notre guide, avant le début de l'itinéraire. Il explique que le projet s'adresse principalement aux « nouvelles générations » : celles qui n'ont pas vécu le traumatisme des massacres dont les enseignants eux-mêmes, à l'école, peinent à parler. Il précise que les « nouvelles technologies numériques » ont été utilisées pour réaliser le projet. Il décrit les installations avec des termes dérivés du discours de l'art contemporain et de la muséalisation, qualifiant le parcours de « spécifique au site », « immersif », « multisensoriel ». Ce discours d'introduction au parcours témoigne de l'intention des concepteurs de positionner l'institution comme un musée « non traditionnel ». La connotation de « rupture » du langage de l'exposition par rapport au modèle muséal traditionnel est en effet cohérente avec l'objectif communicationnel déclaré, à savoir s'adresser à des générations qui, également en ce qui concerne la mémoire, « rompent » ou risquent de « rompre » avec les précédentes : de « nouvelles » technologies pour de « nouvelles » générations.
- 31 Le parcours de 15 minutes est divisé en une antichambre et quatre salles : « Chaos » (1), « Le Mur » (2), « La Tour des Victimes » (3) et « Origines » (4) (fig. 5).

**Fig. 5. Plan du parcours de l'exposition immersive *No Mafia Emotion 3.0* diffusé sur un écran au mur.**



© No Mafia Memorial (capture d'écran du guide en ligne du No Mafia Memorial, disponible sur smartphone par l'intermédiaire d'un QRcode).

- 32 Il sera intéressant de mettre ce parcours en parallèle avec les quatre grandes phases du « schéma passionnel canonique » de Greimas et Fontanille (Greimas &



Fontanille 1991 : 160, 172 ; Fontanille, 2016 [1999] : 130-133) : la « constitution » du sujet pathémique, où la passion n'émerge que par des tensions somatiques non identifiées ; la « disposition », où le sujet est conduit à s'interroger sur les scénarios possibles de ce qui est en train d'arriver, de ce qui est en train de *lui arriver* ; la « sensibilisation », où le sujet est confronté à la source de son émoi ; et enfin la « moralisation », qui ramène le drame subjectif à la dimension collective du jugement.

33 Avant d'entrer, la guide prépare les visiteurs à l'expérience. Elle nous rassure en nous disant qu'elle sera là pour nous indiquer quand il sera temps d'exécuter ses instructions. Retenons en particulier ce propos : « Après avoir entendu les voix des bourreaux, nous devons briser le mur de l'omerta – ne vous inquiétez pas, l'écran n'est qu'une fine feuille – pour rencontrer les victimes<sup>12</sup>. » En effet, le visiteur modèle est immédiatement défini comme un sujet narratif soumis à un plan de transformation cognitif et passionnel : un véritable rite initiatique. Le public vient d'être « constitué » en sujet passionnel : l'attente devant la première salle et les explications de la guide préparent la voie à l'émotion par un ralentissement du rythme de visite, tandis que ses paroles nous prédisposent à l'image d'une présence menaçante (« les bourreaux »), d'un cap passionnel à franchir (« ne vous inquiétez pas ») ainsi que d'une récompense (« rencontrer les victimes ») en reconnaissance de nos efforts.

34 Nous entrons maintenant dans l'antichambre du Chaos. Lumières basses. Sur le mur en face de nous se trouve un agrandissement de la célèbre photo du cratère laissé par l'assassinat de Falcone. Un haut-parleur diffuse une communication radio de la police. Le son et l'image appartiennent à la mémoire médiatique du traumatisme collectif : ce sont deux des nombreux éléments audiovisuels diffusés par les journaux télévisés lors de l'annonce de l'attentat de Capaci. La diffusion dure quelques secondes, assez pour que ceux qui savent se rappellent leurs souvenirs de spectateurs, et que ceux qui ne savent pas se sentent mal à l'aise. L'une des phrases les plus claires, prononcée d'une voix alarmée, est : « Il y a beaucoup de blessés... » Voici une autre forme de disposition : les scénarios de la peur se précisent autour des voix et des premières images de l'attentat. La guide nous invite à continuer en traversant le rideau noir qui perce l'image du cratère.

35 Nous nous trouvons dans une salle longue et étroite le long de laquelle les visiteurs sont obligés de s'aligner. Murs noirs. À droite de l'entrée, du côté opposé à celui où prennent place les visiteurs, se trouve une rangée d'objets disposés sur la longueur de la pièce. Ce sont des caisses ; des sacs de toile de jute remplis, me dit-on, de céréales ; des sacs de ciment ; des briques ; une balance avec de la poudre blanche dessus ; des tables en bois. Il s'agit d'une scénographie d'objets qui figurent les activités économiques de la mafia. Je cherche un ordre, que l'on voudrait chronologique, m'explique la guide en sortant ; mais au cours de la visite, je reconnais à peine les personnages : la lumière ambiante, blanche et diffuse, est remplacée par des projecteurs rouges dirigés vers la scénographie. Nous sommes plongés dans l'obscurité, et mon attention est immédiatement attirée par ce qui repose sur les objets : une rangée de vieux téléviseurs qui commencent à s'allumer. Le premier, au centre, semble chercher une chaîne quand soudain une explosion gronde dans l'obscurité, puis la télévision se branche sur TG1 qui annonce le massacre de Capaci<sup>13</sup>, tandis qu'un écran voisin sous-titre en anglais, au son d'une machine à écrire, les propos du journaliste. Nous vivons ou revivons ainsi l'expérience télévisée du traumatisme, signalée comme telle pour nous, les visiteurs, par le son ambiant d'une tonitruante explosion : la concomitance originale entre l'événement énoncé et l'énonciation télévisée est restituée, dans l'exposition et pour les visiteurs, par la concomitance entre les images télévisuelles et le son de l'explosion retentissant dans l'espace d'énonciation muséale. Grâce à l'installation des téléviseurs sur les caisses d'explosifs et parmi les sacs de béton, de céréales et la poudre de cocaïne, le visiteur est projeté dans un diorama d'activités de la mafia où explose soudainement la violence des attentats, face à laquelle il prend la place et le rôle du spectateur. L'effet de mise en abîme est remarquable, non seulement car il inclut physiquement le visiteur dans la mise en scène, mais aussi parce que, en opérant cette inclusion grâce au positionnement des téléviseurs, il inscrit les médias eux-mêmes au cœur de la

scénographie des activités mafieuses. Dans ce « théâtre de la mafia », les téléviseurs ont en effet un double statut : s'ils font une place au spectateur non mafieux, ils ont aussi un rôle incontournable dans l'attentat lui-même, lui permettant, comme pour tout attentat, de réaliser sa fonction éminemment médiatique d'intimidation. Le média télévisuel est donc efficacement représenté dans sa fonction charnière, lieu de rencontre de la place du spectateur et du mafieux. Une rencontre auquel le visiteur participe en endossant artificiellement le rôle du spectateur des télévisions de l'époque, plongé dans un diorama immersif des activités mafieuses.

36 Le premier écran s'éteint et d'autres téléviseurs commencent à s'allumer, d'abord l'un après l'autre, puis se chevauchant de plus en plus fréquemment : pendant ce temps, de nouveaux bruits d'explosion encadrent la vision, tandis que le volume de chaque téléviseur tend à augmenter. Chaque vidéo annonce un meurtre odieux de la mafia, sans ordre apparent et sans possibilité de suivre précisément les événements. Après quelques minutes, l'installation atteint son point culminant lorsque toutes les télévisions sont allumées, les sons se superposant non seulement les uns aux autres, mais aussi aux distorsions sonores de l'environnement du musée. Puis, soudainement, l'obscurité à nouveau. La confusion et l'intensité des stimuli nous empêchent d'identifier les événements précis auxquels ils se réfèrent : ce qui reste dans les secondes de silence qui nous permettent de réfléchir à l'expérience, c'est notre position de spectateurs d'une violence trans-événementielle, dont le spectacle télévisé est physiquement soutenu par les objets représentant le pouvoir économique de la mafia. Il ne s'agit pas de saisir l'ordre des événements, mais de reconstituer l'identité du spectateur à travers la représentation d'une passion sociale, le traumatisme collectif.

37 Nous sommes donc prédisposés à rencontrer les acteurs qui prennent place en tant qu'auteurs dans cette scène traumatique. La guide nous invite à faire quelques pas et à nous placer au fond de la pièce, devant des rideaux semi-transparents sur notre gauche qui sont frappés par la lumière d'un projecteur blanc. Devant nous défilent des images du maxi-procès<sup>14</sup>, des documentaires montrant les rituels d'affiliation à Cosa Nostra, des copies manuscrites des lettres de Bernardo Provenzano, l'un des derniers chefs de la mafia après l'arrestation de Totò Riina. Entre-temps, nous écoutons les voix des transfuges, en particulier l'hypermédiatisé Tommaso Buscetta<sup>15</sup>, qui parlent de la structure, des crimes et du code d'honneur de l'organisation. Les gros plans et les voix confidentielles du confessionnal nous sensibilisent à une rencontre intime avec les tueurs. Maintenant que nous avons affronté l'ennemi, dit la guide, nous sommes prêts à briser le mur de l'*omertà* : en enlevant les draps sur lesquels se déroulaient les projections, nous entrons dans la salle suivante. Mais que s'est-il passé ? Tout d'abord, on constate une réduction de l'entropie du plan du signifiant et une plus grande transparence du contenu. Cela nous a permis d'attribuer à des acteurs concrets la source du traumatisme auquel nous, en tant que spectateurs, avons été confrontés en « face à face ». Sans le savoir, par notre acte de visionnage, nous avons franchi une autre étape du schéma passionnel : nous avons passé le pivot passionnel de la source de la peur en affrontant les bourreaux et, maintenant, nous sommes devenus courageux. Et en franchissant le mur, qui n'est alors qu'un simple tissu, nous avons fait l'expérience que briser la barrière de l'*omertà* est plus facile qu'il n'y paraît. À ce stade, nous sommes prêts à rencontrer nos prédécesseurs dans la « tour des victimes », recevant ainsi une première forme de reconnaissance qui nous fait pénétrer dans le terrain de la « moralisation ». Le fait d'avoir éprouvé des émotions négatives commence à trouver une compensation dans la rencontre avec des présences positives.

38 Nous nous trouvons maintenant dans un espace carré, qui se développe verticalement. Les visiteurs se tiennent d'un côté, tandis que de l'autre, les enveloppant, sont projetées des dizaines et des dizaines de photographies : en gros plan, et en noir et blanc. Le dispositif est très similaire à celui de la salle des noms du mémorial de l'Holocauste à Jérusalem, le Yad Vashem<sup>16</sup> (fig. 6).

**Fig. 6. À gauche, la salle des noms du mémorial Yad Vashem, Jérusalem, 2007.**



© David Shankbone, GNU Free Documentatton License. À droite, la « Tour des victimes », No Mafia Memorial, Palerme, 2021. Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.

39 Comme l'observe Patrizia Violi, le gros plan atteste l'identité et l'unicité de la personne et abstrait celle-ci de ses coordonnées spatio-temporelles d'origine, tout en permettant son insertion dans l'espace de l'énonciateur (Violi, 2014). Le cadre de la photo n'a plus pour fonction de séparer l'image de l'espace d'exposition, mais d'encadrer une fenêtre qui permet à l'image d'apparaître dans l'espace de l'observateur, qui est en fait enveloppé par elle. Ce sont les portraits photographiés qui nous regardent.

40 Le vertige de cette masse d'individualités à laquelle il faut s'identifier est dilué par la vidéo qui commence quelques secondes plus tard : nous rencontrons plusieurs des personnages repris dans les documents d'archives, les pages de journaux et les films dont ils ont été les protagonistes (fig. 7). Un travelling nous permet de contextualiser les noms, évoquant les luttes paysannes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et des années 1950, les journalistes tués, les politiciens réduits au silence. L'esthétique cède progressivement la place à une chronologie succincte mais complexe, riche en documentation visuelle, centrée sur des personnages individuels. Toutefois, la masse d'images de victimes crée un effet de présence générique qui domine encore la logique de cause à effet.

**Fig. 7. L'« animation historique » de la « Tour des victimes » au sein de l'exposition immersive *No Mafia Emotion 3.0*, 2021.**



Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.

41 Enfin, nous sommes prêts à obtenir l'objet de valeur ultime de la visite : la connaissance historique. C'est la fonction remplie par le film éducatif en fin de parcours, qui propose une histoire de la mafia du XVII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle et couronne par l'acquisition du savoir le parcours passionnel vécu jusqu'ici. Les prochaines parties, nous assure-t-on, sont déjà en cours d'élaboration. Maintenant que nous savons, c'est à nous de jouer : nos émotions et nos connaissances sont moralisées afin de « continuer ». Il s'agit, comme nous l'avons dit, de soutenir le Centre d'une manière ou d'une autre. Mais avant de passer aux conclusions, il convient de souligner

la discontinuité entre le film de clôture et le reste du parcours. C'est le seul, comme nous l'avons vu, qui soit axé sur la transmission du savoir, alors que dans le reste du parcours, c'est l'extase de la mémoire qui domine. Il est également le seul à utiliser des images fictives, avec des figures semi-animées (fig. 8). La mémoire, la valorisation des images en tant que références à la mémoire et la passion d'une part ; la connaissance, la fonction de connaissance et la raison d'autre part. Comme si l'on ne pouvait penser et apprendre que par des corps fictifs, alors que pour se souvenir, s'émouvoir, se sensibiliser, on se devait de recourir aux montages documentaires de corps martyrisés.

**Fig. 8. Photogramme de la vidéo « historique », avec des personnages en pâte à modeler, à l'issue de l'exposition immersive *No Mafia Emotion 3.0*, 2021.**



Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.

## Conclusion : le poids du non-dit

42 Jan Assmann a établi une distinction classique entre la mémoire communicationnelle – intragénérationnelle – et la mémoire culturelle – intergénérationnelle (Assmann, 2008). Dans ce qu'Ario Mendolia, responsable du projet, et Umberto Santino appellent une exposition faite de « nouveaux langages » palpate cette imagerie de la crise de la mémoire, dont la discontinuité doit être surmontée par une nouveauté valorisante : un accommodement qui s'effectue toutefois sur un fond culturel commun, celui du paradigme victimaire que la mémoire de l'Holocauste a tant contribué à diffuser, et dont on retrouve d'ailleurs des solutions d'exposition exemplaires, comme la salle des noms de Yad Vashem à Jérusalem, modèle de référence évident pour la « Tour des victimes ». Cela implique toutefois d'adopter à nouveau une lecture du phénomène mafieux sinon précisément comme un génocide, du moins centrée sur sa violence spectaculaire et sur une division des rôles entre victimes et bourreaux. Ce choix est typique de l'imagerie de massacre des commémorations de Falcone et de Borsellino. Mais chaque choix est une sélection. Celui-ci, en particulier, narcotise des aspects politiques et culturels dont on trouve malgré tout des traces dans le No Mafia Memorial, mais qui ne sont pas suffisamment développées dans le langage expositif.

43 Deux problèmes principaux découlent du choix de la victimisation. Tout d'abord, il existe un risque de limiter le critère de définition des protagonistes de la lutte contre la mafia au fait d'être « tombés » ou « victimes », c'est-à-dire morts : il s'agit sans aucun doute d'un aspect crucial, mais pas nécessairement exhaustif, de l'ensemble des



histoires qui pourraient être racontées. À la limite, lorsqu'elle est faite sans critique, l'équivalence entre héros antimafia et victime peut-elle conduire à hiérarchiser la qualité de l'engagement dans la lutte contre la mafia, perçu comme non sincère ou en tout cas hétéro-dirigé lorsqu'il est assumé par des personnes qui ne sont pas (encore) mortes. Giovanni Falcone l'a noté avec acuité dans une émission animée par Corrado Augias le 12 janvier 1992, peu avant que sa mort ne transforme tout ce qu'il avait dit en vérité. Une femme du public sur le plateau de télévision lui demanda, sans doute sans malignité, de quelles protections politiques il disposait, au vu du fait qu'il avait jusqu'à ce moment survécu à la mafia tout en lui ayant mené une guerre judiciaire sans répit. Sa réponse fut glaciale dans sa lucidité : « Cela signifie que pour être crédible, il faut être tué dans ce pays. »

44 Deuxièmement, la réduction de l'histoire de la mafia au topos de la violence tend à exalter des formes de subjectivité de type individuel, créant un hiatus par rapport aux reconstructions autrement sophistiquées des livres de Santino (par exemple 1995, 1996, 2009), qui invitent à une représentation multidimensionnelle du phénomène (consensus, culture, organisation, violence, illégalité). D'un côté, nous avons un agresseur compact ; de l'autre, de nombreuses victimes isolées, unies avant tout par le fait d'être des victimes. Bien sûr, le No Mafia Memorial évoque, dans les textes, l'existence de mouvements, notamment le mouvement paysan. Mais l'accent n'est pas mis sur les mouvements syndicaux plus récents, ni sur ceux des années 1990 et 2000<sup>47</sup>.

45 On souffre cependant du lourd héritage de ces années : celui d'une imagerie médiatique de type post-traumatique qui se focalise précisément sur la violence mafieuse, sur l'assimilation au terrorisme, voire au totalitarisme – des traits peu pertinents pour embrasser l'histoire de la mafia dans son ensemble.

46 D'où deux conceptions du patrimoine qui peuvent peut-être servir utilement le débat sur l'héritage culturel : il y a le patrimoine-énoncé, un ensemble de valeurs transmises ; et il y a le patrimoine-énonciateur, qui fonctionne comme un filtre sémiotique dans la construction de l'objet de valeur en définissant simultanément les instances d'énonciation.

47 Dans notre cas, ce qui tient ensemble ces deux niveaux est sans doute le rôle des médias : les images exposées au No Mafia Memorial sont tout d'abord des images journalistiques et télévisuelles ; certaines parties du parcours, notamment l'exposition *No Mafia Emotion 3.0*, visent explicitement à reconstruire des expériences spectatoriennes (le traumatisme de Capaci vécu par les images des journaux télévisés, retransmises dans la chambre « Le Chaos » par des vraies télévisions des années 1990). Aussi bien au niveau du patrimoine-énoncé qu'au niveau du patrimoine-énonciateur, nous avons à faire à un « patrimoine médiatique », les médias étant à la fois objet posé et objet présupposé par l'exposition. Le poids de ce patrimoine dans la construction de la mémoire collective reste largement non problématisé. La télévision et ses images prennent place dans l'exposition comme s'il s'agissait d'un bloc indécomposable de réalité, alors que c'est bien de là que viennent les réflexes victimaires que l'exposition reproduit.

48 Y a-t-il un espace pour un imaginaire post-traumatique qui raconte le traumatisme sans le poser comme une condition du récit lui-même ? La réponse probablement se cache dans les non-dits du patrimoine médiatique.

---

## Bibliographie

ASSMANN (Jan). 2008. « Communicative and cultural memory », p. 109-118 in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* / sous la direction de Astrid Erll & Ansgard Nünning. Berlin/New York : Springer.

COLARIZI (Simona). 2022. *Passatopresente : Alle origini dell'oggi 1989-1994*. Bari : Laterza.

CONSEIL DE L'EUROPE. 2005. « Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société ». *Série des Traités du Conseil de l'Europe*, 199, en ligne : <https://rm.coe.int/1680083748> [consulté le 28 août 2023].

- DAIGNAULT (Lucile). 2011. *L'Évaluation muséale : Savoirs et savoir-faire*. Québec : Presses de l'Université du Québec.  
DOI : 10.1353/book16405
- DAVALLO (Jean). 2016. « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle ». *Sciences de la société*, 99, p. 15-29, en ligne : <https://doi.org/10.4000/sds.5257> [consulté le 05 juillet 2023].  
DOI : 10.4000/sds.5257
- DAVALLO (Jean) & FLON (Émilie). 2013. « Le média exposition ». *Culture & Musées*, hors-série, *La Muséologie : 20 ans de recherches*, p. 19-45, en ligne : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.695> [consulté le 20 juin 2023].  
DOI : 10.4000/culturemusees.695
- DE LUNA (Giovanni). 2010. *La Repubblica del dolore : Memorie di un'Italia divisa*. Milan : La Feltrinelli.
- DI LELLO (Giuseppe). 1992. *Giudici*. Palerme : Sellerio.
- FOLEY (Malcom) & LENNON (J. John). 1996. « JFK and dark tourism: A fascination with assassination ». *International Journal of Heritage Studies*, 2(4), p. 198-211.  
DOI : 10.1080/13527259608722175
- FONTANILLE (Jacques). 1999. *Sémiotique du discours*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.
- GIGLIOLI (Pier Paolo), CAVICCHIOLI (Sandra) & FELE (Giolo). 1997. *Rituali di degradazione : Anatomia del processo Cusani*. Bologne : Il Mulino.
- GREIMAS (Algirdas Julien). 1976. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : Éditions du Seuil.
- GREIMAS (Algirdas Julien) & FONTANILLE (Jacques). 1991. *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âmes*. Paris : Éditions du Seuil.
- HAMMAD (Manar). 2008. « Un musée dans une usine ». *La Lettre de l'Ocim*, 116, p. 11-20, en ligne : <https://doi.org/10.4000/ocim.369> [consulté le 23 juin 2023].  
DOI : 10.4000/ocim.369
- HESS (Henner). 1973. *Mafia*. Bari : Laterza.
- HUYSEN (Andreas). 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford : Stanford University Press.
- LUPU (Salvatore). 2018. *La mafia : Centosessant'anni di storia*. Rome : Donzelli.
- MACCAGLIA (Fabrizio). 2009. « Redonner forme et vie au centre historique de Palerme (Sicile) : Retour sur une expérience de développement territoriale et de requalification urbaine ». *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine*, 37(2), p. 40-52.
- MARSCIANI (Francesco) (dir.). 2021. *Un etnosemiologo nel museo*. Bologne : Esculapio.
- MAZZUCHELLI (Francesco). 2022. « La semiotica della memoria in Italia : Genealogie e prospettive future », p. 407-450 in *Cura del senso e critica sociale : Ricognizione della semiotica in Italia* / sous la direction de Gianfranco Marrone et Tiziana Migliore. Milan : Mimesis.
- MICOU (André). 1995. « Le bien commun des patrimoines », p. 25-38 in *Patrimoine culturel, patrimoine naturel*. Actes du colloque organisé les 12 et 13 décembre 1994 par l'École nationale du patrimoine. Paris : La Documentation française.
- MORREALE (Emiliano). 2020. *La mafia immaginaria : Settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*. Rome : Donzelli.
- PEZZINI (Isabella). 2011. *Semiotica dei nuovi musei*. Bari : Laterza.
- PEZZINI (Isabella). 2021. « Modelli semiotici per lo studio del museo », p. 115-134 in *Un etnosemiologo nel museo* / sous la direction de Francesco Marsciani. Bologne : Esculapio.
- PALUMBO (Berardino). 2003. *L'Unesco e il campanile : Antropologia, politica e beni culturali e Sicilia orientale*. Rome : Meltemi.
- PUCCIO-DEN (Deborah). 2007. « De la sainte pèlerine au juge martyr : Les parcours de l'antimafia en Sicile ». *Politix*, 77, *Pèlerinages*, p. 105-128, en ligne : <https://doi.org/10.3917/pox.077.0105> [consulté le 28 août 2023].  
DOI : 10.3917/pox.077.0105
- PUCCIO-DEN (Deborah). 2008a. « Victimes, héros ou martyrs ? ». *Terrain : Anthropologie et sciences humaines*, 51, *Religion et Politique*, p. 94-111, en ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.11323> [consulté le 28 août 2023].  
DOI : 10.4000/terrain.11323
- PUCCIO-DEN (Deborah). 2008b. « The Anti-Mafia Movement as Religion? The Pilgrimage to Falcone's Tree », p. 49-70 in *Shrines and Pilgrimage in the Modern World: New Itineraries into the Sacred* / sous la direction de Peter Jan Magry. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- PUCCIO-DEN (Deborah). 2009. *Les Théâtres de « Maures et Chrétiens » : Conflits politiques et dispositifs de réconciliation (Espagne, Sicile, xvii<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles)*. Turnhout : Brepols

(Bibliothèque de l'École des hautes études en sciences religieuses).

PUCCIO-DEN (Deborah) 2022. *Mafiacraft: An Ethnography of Deadly Silence*. Chicago : The University of Chiacgo Press.

RAVVEDUTO (Marcello). 2010. « La religione dell'antimafia : Vittime, eroi, martiri e patrioti della resistenza civile », p. 541-602 in *Strozzateci tutti /* sous la direction de Marcello Ravveduto. Roma : Aliberti Editore.

RAVVEDUTO (Marcello). 2018. « La toponomastica della seconda Repubblica : Falcone e Borsellino, vittime della mafia ». *Memoria e Ricerca: Rivista di storia contemporanea*, 1, p. 157-174, en ligne : <https://www.rivisteweb.it/doi/10.14647/88861> [consulté le 9 juillet 2023]. DOI : 10.14647/88861

RAVVEDUTO (Marcello). 2019. *Lo Spettacolo della mafia : Storia di un immaginario tra realtà e finzione*. Turin : Edizioni Gruppo Abele.

SANTINO (Umberto). 1995. *La Mafia interpretata : Dilemmi, stereotipi, paradigmi*. Soveria Mannelli : Rubbettino.

SANTINO (Umberto). 1996. *La Mafia come soggetto politico*. Palerme : Centro Impastato.

SANTINO (Umberto). 1997. *Oltre la legalità : Appunti per un programma di lavoro in terra di mafie*. Palerme : Centro Impastato (Appunti del Centro Impastato).

SANTINO (Umberto). 2009. *Storia del movimento antimafia : Dalla lotta di classe all'impegno civile*. Rome : Editori Riuniti University Press.

SANTINO (Umberto) & PUGLISI (Anna). 2019. *La Memoria e il progetto : Dal Centro Impastato al No Mafia Memorial*. Trapani : Di Girolamo Editore.

SANTORO (Marco). 2007. *La Voce del padrino : Mafia, cultura, politica*. Vérone : Ombre Corte.

SANTORO (Marco). 2011. « Introduction: The mafia and the sociological imagination ». *Sociologica : Italian Journal of Sociology Online*, 2, en ligne : <https://www.rivisteweb.it/doi/10.2383/35868> [consulté le 28 août 2023]. DOI : 10.2383/35868

SANTORO (Marco). 2015. « Introduzione », p. 7-34 in *Riconoscere le mafie : Cosa sono, come funzionano, come si muovono /* sous la direction de Marco Santoro. Bologne : Il Mulino.

SANTORO (Marco). 2021. *Mafia Politics*. Cambridge : Polity Press.

SCHNEIDER (Jane) & SCHNEIDER (Peter). 2001. « Civil society versus organized crime ». *Critique of Anthropology*, 21(4), p. 427-446. DOI : 10.1177/0308275X0102100405

SCHNEIDER (Jane) & SCHNEIDER (Peter). 2003. *Reversible Destiny : Mafia, Antimafia and the Struggle for Palermo*. Oakland : University of California Press. DOI : 10.1525/9780520929494

TARDY (Cécile). 2009. « Introduction ». *Culture & Musées*, 14, *L'Écriture du patrimoine*, p. 13-18, en ligne : <https://doi.org/10.3406/pumus.2009.1504> [consulté le 28 août 2023]. DOI : 10.3406/pumus.2009.1504

TARDY (Cécile) & RAUTENBERG (Michel). 2013. « Patrimoines culturel et naturel : Analyse des patrimonialisations ». *Culture & Musées*, hors-série, *La Muséologie : 20 ans de recherches*, p. 115-138, en ligne : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.734> [consulté le 20 juin 2023]. DOI : 10.4000/culturemusees.734

TASSINARI (Carlo Andrea). 2021. « L'albero Falcone e i suoi epigoni : La propagazione vegetale della memoria antimafia », p. 43-62 in *Dendrolatrie : Miti e pratiche dell'immaginario arboreo /* sous la direction de Dino Ranieri Scandariato, Carlo Andrea Tassinari et Gioele Zisa. Palerme : Edizioni del Museo Pasqualino.

TASSINARI (Carlo Andrea). 2022a. « Miti politici e attori collettivi : Orlando e lo spettacolo dell'antimafia ». *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, 34, p. 138-152, en ligne: <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/1810/1428> [consulté le 30 août 2023].

TASSINARI (Carlo Andrea). 2022b. « Distruggere un Destinante : La polemica sui professionisti dell'antimafia », p. 61-82 in *Destinanti e destinatari /* sous la direction de Tiziana Migliore. Milan : Meltemi.

TORNATORE (Jean-Louis). 2010. « L'esprit de patrimoine ». *Terrain : Anthropologie et sciences humaines*, 55, p. 106-127, en ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.14084> [consulté le 20 juin 2023]. DOI : 10.4000/terrain.14084

UNESCO. 1972. *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*. Adoptée par la Conférence générale en sa 17<sup>e</sup> session à Paris le 16 novembre 1972, en ligne : <https://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf> [consulté le 28 août 2023].

UNESCO. 2003. *Convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Adoptée par la Conférence générale en sa 32<sup>e</sup> session à Paris le 17 octobre 2003, en

ligne : <https://ich.unesco.org/doc/src/01852-FR.pdf> [consulté le 9 juillet 2023].

VÉRON (Eliseo), LEVASSEUR (Martine). 1989. *Ethnographie de l'exposition : L'espace, le corps, le sens*. Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou.

VIOLI (Patrizia). 2014. *Paesaggi della memoria : Il trauma, lo spazio, la storia*. Milan : Bompiani.

VIOLI (Patrizia). 2022. « Fare selfie ad Auschwitz : Quale senso per il *tark tourism* ? ». *E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, 16(35), p. 21-29.

WYER (Sean). S. d. *Constructing Convivenza: Multicultural Heritage and Cosmopolitan Rhetoric in Contemporary Palermo*. Thèse de doctorat (à paraître). Berkeley : University of California.

ZUNZUNEGUI (Santos). 2003. *Metamorfosis de la mirada : Museo y semiotica*. Madrid : Ediciones Cátedra.

## Notes

1 Bonsanti (Sandra). « L'appello di Scalfaro "nuova resistenza" ». *La Repubblica*, 23 juillet 1992, en ligne : <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/07/23/appello-di-scalfaro-nuova-resistenza.html> [consulté le 6 juillet 2023].

2 Propos du maire de Salemi et promoteur du projet de l'époque, Vittorio Sgarbi, recueillis dans Lombardo (Eleonora). « La mafia ? Una roba da museo ». *Giudizio Universale*, 4 juin 2010, en ligne : <http://www.giudiziouniversale.it/articolo/arte/la-mafia-una-roba-da-museo> [consulté le 19 juillet 2022].

3 Sur ce point, voir aussi la thèse en cours de Sean Wyer, pour l'heure intitulée « Constructing Convivenza: Multicultural Heritage and Cosmopolitan Rhetoric in Contemporary Palermo ».

4 Zacco (Melinda). 2017. « Palermo, rinasce palazzo Gulì ». *PalermoMania*, 11 avril 2017, en ligne : <https://www.palermomania.it/news/societa-arte-cultura/palermo-rinasce-palazzo-guli-89795.html> [consulté le 19 juillet 2022].

5 Le Centro siciliano di documentazion (Centre sicilien de documentation) est un centre d'étude sur la mafia et l'antimafia fondé en 1977 par Umberto Santino et Anna Puglisi. Dès le début très actif dans l'organisation d'événements scientifiques, politiques et culturels, ainsi que dans la publication de nombreux ouvrages sur le sujet, le centre prend le nom de Giuseppe « Peppino » Impastato après l'assassinat de celui-ci par la mafia de Cinisi en 1978. Sa mort a longtemps été considérée par la justice comme un suicide par attentat terroriste, puis le rétablissement de sa mémoire et la réouverture du procès ont fait l'objet d'une bataille de près de vingt-cinq ans. En 2001, l'histoire de ce militant est rendue célèbre par le film *I cento passi (Les Cents Pas)* réalisé par Marco Tullio Giordana (pour une critique du film, voir Morreale, 2020).

6 L'arrestation fait la une des quotidiens nationaux majeurs. Parmi ceux-ci, rappelons seulement le titre d'ouverture du *Corriere della sera* du 16 janvier 1993 : « *Preso Riina, decapitata la mafia* » (« Une fois Riina pris, la mafia est décapitée »).

7 Entretien avec Umberto Santino réalisé par échange de mails en avril 2021.

8 Voir note 5.

9 No Mafia Memorial, « Ricordare », en ligne : <https://www.nomafiamemorial.org/ricordare> [consulté le 19 juillet 2022].

10 Pour donner davantage de contexte à cette polémique, il est utile de rappeler que certaines déclarations dudit Mini sont placées par l'anthropologue allemand Henner Hess en exergue de son ouvrage *Mafia* de 1973, la première étude moderne sur la mafia. Mini, qui est accusé d'être un mafieux, répond : « Je ne sais pas ce que cela veut dire. » Pour Hess, Mini dit la vérité. Il est mafieux, non pas au sens de faire partie d'une organisation criminelle, mais dans le sens d'appartenir à une sous-culture, incompatible avec l'ordre de l'État moderne, mais partagée par toute la Sicile occidentale. Dans la préface de l'édition italienne, Leonardo Sciascia radicalise la thèse culturaliste de Hess. Non seulement la mafia est une sous-culture, dont le mafioso est aussi inconscient que le poisson est inconscient de l'eau, mais le nom « Mini », selon lui, ne désigne même pas une personne réelle : « c'est Tizio », un mafieux quelconque, un exemple inventé d'une règle universelle.

11 Salvatore Giuliano était un paysan, bandit et membre actif du Mouvement indépendantiste sicilien. Il est connu pour avoir participé au massacre de Portella della Ginestra (1947) contre des travailleurs réunis pour fêter le premier mai. Onze personnes moururent et vingt-sept furent blessées. Le magistrat italien Giuseppe Di Lello (1992), collaborateur de Falcone, a depuis reconstruit l'événement en soulignant la participation mafieuse à l'attaque. Pour une analyse historique détaillée, voir aussi Lupo (2018).

12 Propos tirés des fragments de visite vidéo-enregistrés (notre traduction).

13 L'attentat à la bombe du 23 mai 1992 où moururent le juge Falcone, la juge Morvillo et trois agents d'escorte de la police.



14 Le premier procès de Cosa Nostra en tant qu'association criminelle unitaire selon la définition de la loi n° 646 du 13 septembre 1982, dont les actes d'accusation furent rédigés par Falcone et Borsellino.

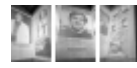

15 Tommaso Buscetta est le plus célèbre collaborateur de justice qui rendit à Giovanni Falcone des déclarations cruciales pour la rédaction des actes d'accusation à la base du maxi-procès.

16 Sur l'Holocauste comme méta-métaphore culturelle de la mémoire du Mal, voir Huysen, 2013.

17 Par exemple le Comitato dei lenzuoli (« Comité des draps »), lancé après la mort de Falcone par un petit groupe de Palermitains hautement diplômés et disposant d'une culture militante, protagoniste d'une célèbre campagne pour conserver la mémoire de l'intolérable attentat contre Falcone ; Libera, l'association fondée par don Luigi Ciotti en 1996 ; Palermo anno uno, association d'associations palermitaines, dont le Comité des draps et le Centro Impastato, constituée entre 1992 et 1993 ; ou encore l'association Addiopizzo, qui lutte contre le racket mafieux en défendant la consommation responsable, constituée entre 2004 et 2006.

## Table des illustrations

	<b>Titre</b>	Fig. 1. Affiche sur le procès Amoroso placée dans le couloir en direction de l'exposition <i>No Mafia Emotion 3.0</i> .
	<b>Crédits</b>	Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-1.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 708k
	<b>Titre</b>	Fig. 2. Paroi de la salle consacrée au bandit Salvatore Giuliano, exposition <i>Sicilian Bandits</i> , 1 <sup>er</sup> étage.
	<b>Crédits</b>	Photo C. Tassinari © No Mafia Memoria
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-2.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 172k
	<b>Titre</b>	Fig. 3. À gauche, l'affiche de l'exposition <i>Funerali di Stato</i> ; à droite, l'une des parois de la salle qui l'accueille, au 1 <sup>er</sup> étage.
	<b>Crédits</b>	Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-3.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 312k
	<b>Titre</b>	Fig. 4. À gauche, un détail du <i>Cabinet d'art de Cornelis van der Geest</i> (Willem van Haecht, 1628, Rubenshuis, Wikimedia Commons, domaine public) ; à droite, une photographie d'une paroi de l'exposition <i>Funerali di Stato (Funérailles d'État)</i> .
	<b>Crédits</b>	Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-4.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 420k
	<b>Titre</b>	Fig. 5. Plan du parcours de l'exposition immersive <i>No Mafia Emotion 3.0</i> diffusé sur un écran au mur.
	<b>Crédits</b>	© No Mafia Memorial (capture d'écran du guide en ligne du No Mafia Memorial, disponible sur smartphone par l'intermédiaire d'un QRcode).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-5.png">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-5.png</a>
	<b>Fichier</b>	image/png, 15k
	<b>Titre</b>	Fig. 6. À gauche, la salle des noms du mémorial Yad Vashem, Jérusalem, 2007.
	<b>Crédits</b>	© David Shankbone, GNU Free Documentatton License. À droite, la « Tour des victimes », No Mafia Memorial, Palerme, 2021. Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-6.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-6.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 388k

	<b>Titre</b> Fig. 7. L'« animation historique » de la « Tour des victimes » au sein de l'exposition immersive <i>No Mafia Emotion 3.0</i> , 2021.
	<b>Crédits</b> Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.
<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-7.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-7.jpg</a>
<b>Fichier</b>	image/jpeg, 188k
	<b>Titre</b> Fig. 8. Photogramme de la vidéo « historique », avec des personnages en pâte à modeler, à l'issue de l'exposition immersive <i>No Mafia Emotion 3.0</i> , 2021.
	<b>Crédits</b> Photo C. Tassinari © No Mafia Memorial.
<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-8.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/10754/img-8.jpg</a>
<b>Fichier</b>	image/jpeg, 300k

## Pour citer cet article

### Référence papier

Carlo Andrea Tassinari, « L'héritage difficile de l'antimafia : une approche sémiotique du musée No Mafia Memorial de Palerme », *Culture & Musées*, 42 | 2024, 130-159.

### Référence électronique

Carlo Andrea Tassinari, « L'héritage difficile de l'antimafia : une approche sémiotique du musée No Mafia Memorial de Palerme », *Culture & Musées* [En ligne], 42 | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2023, consulté le 01 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/10754>

## Auteur

### Carlo Andrea Tassinari

Université de Bologne

Carlo Andrea Tassinari est chercheur post-doctoral Marie Curie à l'université de Bologne. Il est sémioticien, docteur en sciences du langage de l'université Toulouse 2-Jean-Jaurès, docteur en patrimoine culturel de l'université de Palerme et il a été chercheur post-doctoral en sémiotique et design à l'UPR Projekt de l'université de Nîmes. Ses thèmes de recherches principaux sont l'écologie, l'antimafia et l'intelligence artificielle, qu'il a abordés du point de vue de la sémiotique de la culture. Il a publié, entre autres, dans les revues *Communication*, *Actes sémiotiques*, *Versus*, *Lexia*, *E/C*, et il a codirigé *Dendrolatrie : Miti e pratiche dell'immaginario arboreo* (*Dendrolatries : Mythes et pratiques de l'imaginaire arboricole*), paru en 2021, et *Metodo e testualità : Costruzioni analitiche e modi fare* (*Méthode et textualité. Constructions analytiques et façons de faire*), paru en 2022.  
ca.tassinari[at]gmail.com

## Droits d'auteur

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.