

De la pratique militante à la fabrication du patrimoine

Le cas des murales d'Orgosolo en Sardaigne

From militant practices to heritage constitution: the example of the Sardinian murales in Orgosolo

Francesca Cozzolino



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/conflits/18781>

DOI : [10.4000/conflits.18781](https://doi.org/10.4000/conflits.18781)

ISSN : 1777-5345

Éditeur :

CECLS - Centre d'études sur les conflits - Liberté et sécurité, L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 45-64

ISBN : 978-2-343-02618-3

ISSN : 1157-996X

Référence électronique

Francesca Cozzolino, « De la pratique militante à la fabrication du patrimoine », *Cultures & Conflits* [En ligne], 91/92 | automne/hiver 2013, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 31 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/18781> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/conflits.18781>

De la pratique militante à la fabrication du patrimoine

Le cas des *murales* d'Orgosolo en Sardaigne *

Francesca COZZOLINO

Francesca Cozzolino est docteur en anthropologie sociale, chercheur associé au centre d'anthropologie de l'écriture de l'EHESS à Paris. Elle enseigne l'anthropologie de l'image et de l'écriture à l'école nationale supérieure d'arts décoratifs de Paris et intervient dans plusieurs écoles d'art et design (ENSCI-Les Ateliers, Paris ; Ésa des Pyrénées, Pau). Elle a notamment publié « L'invention et le devenir d'une tradition. Les murales d'Orgosolo en Sardaigne », Cultures & Sociétés, 25, 2013 et « La nozione di artificazione nel caso dei murales della Sardegna », in M. Giammaitoini (ed.), La sociologie delle arti tra storia e storie di vita, CLEUP, Roma, 2012. Actuellement elle dirige avec Ariela Eipstein (LISST-Toulouse) un numéro spécial de la revue Nuevo Mundo sur les murales en Europe et Amérique Latine (parution en 2014).

L'utilisation d'images dans les mouvements contestataires et dans les pratiques militantes est courante, mais elle connaît des formes et des usages différents selon l'histoire et les cultures. La relation que l'image entretient avec les mouvements politiques dont elle est issue a constitué le questionnement de départ qui nous a incité à mener une étude sur un cas de peinture murale en insistant sur l'analyse visuelle, mais également en privilégiant une approche anthropologique qui permet d'insérer l'image dans une pensée générale de la relation sociale ¹. Les *murales* sont ici saisis comme une production sociale à part entière et comme une véritable « entrée » pour comprendre le monde social du village sarde d'Orgosolo. Nous traiterons ici d'un cas de peinture murale qui s'est développé en Sardaigne à partir de la fin des années 1960 et

*. L'auteur tient à remercier Xavier Crettiez pour sa relecture attentive et ses conseils.

1. Cette approche s'inscrit dans la lignée de travaux d'anthropologues tels que Maquet et Gell et d'historiens de l'art comme Belting, qui remettent en cause une conception de l'art en termes esthétiques pour faire valoir celle de l'art comme science humaine. Voir : Maquet J., *L'anthropologie et l'esthétique : un anthropologue observe les arts visuels*, Paris, Métailié, 1993 ; Gell A., *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Bruxelles, Les presses du réel, 2009 (trad. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998) ; Belting H., *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

qui demeure toujours visible.

Aujourd'hui, Orgosolo compte près de deux cent cinquante peintures murales qui s'inspirent presque toutes de thématiques politiques. La majorité d'entre elles a été réalisée par Francesco Del Casino avec la collaboration régulière des élèves de l'école primaire du village. Suite à l'expérience d'Orgosolo, la pratique du muralisme s'est diffusée dans toute l'île et aujourd'hui, plus de soixante-dix villages présentent des peintures murales réunissant un total de près de mille fresques ².

Ainsi, nous nous sommes intéressés à des objets graphiques produits par un genre de peinture murale qui s'inscrit dans la tradition de la grande fresque narrative qui a émergé au début du XX^e siècle dans le Mexique post-révolutionnaire ³, et plus généralement sur le continent latino-américain ⁴.

Il s'agit de peintures de grande taille, réalisées sur des murs dans l'espace public, et ayant une intention ou une dimension politique. Ce type de peinture murale trouve un nouvel élan dans les pratiques de revendication identitaire des *murales chicanos* ⁵ au cours des années 1970 et influencera par la suite l'émergence des pratiques de peinture murale politique en Europe ⁶ singulièrement dans les années 1980. Elle connaît aujourd'hui une réactualisation dans

2. L'ensemble des données visuelles recueillies au cours des voyages de terrain (2005-2009) a été rassemblé dans un volume nommé « catalogue » qui accompagne la thèse. Cet outil a été construit avec l'intention de poser un regard scientifique sur les objets étudiés et dans l'intention de refuser la technique de l'inventaire puisque nous n'avons pas fait de repérage exhaustif de toutes les *murales* de la Sardaigne. Il ne s'agit pas non plus d'un catalogue raisonné car nous n'avons pas affaire à un seul artiste, mais d'un document rassemblant 800 clichés et qui a permis d'inventorier 310 fresques dans toute l'île. Ce que nous nommons catalogue est un recueil d'images, classées, organisées et commentées par des légendes incluant les transcriptions et traductions des écrits accompagnant les *murales*.
3. Nous renvoyons à une sélection de travaux les plus récents pour chacun des cas de peinture murale nommée. Pour les mexicains : Lee A. W., *Painting on the left. Diego Rivera, radical politics and San Francisco's public murals*, Berkley, University of California Press, 1999 ; Hornedo A.C., « Du "peuple" aux "masses" : l'esthétisation de la politique chez les peintres muralistes mexicains », *Interfaces*, 29, 2009-2010, pp. 207-215.
4. Voir : Epstein A., « "Des tambours sur les murs" : La mise en images des Afro-descendants de Montevideo », *Espaces et Sociétés*, 154, 2013/3, pp. 17-32 ; Kunzle D., *The murals of Revolutionary Nicaragua*, Los Angeles, University of California Press, 1995 ; Garcia-Castro A., « Les murs comme support du politique : la brigade Chacón au Chili (1989-1997) », *Cultures & Conflits*, 57, 2005, pp. 259-275.
5. Voir : Espagnol L., *Le Chicago Murals Group*, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; Latorre G., *Walls of empowerment. Chicana/o indigenist murals of California*, Austin, University of Texas Press, 2008 ; Le Texier E., *Quand les exclus font de la politique : le barrio mexicain de San Diego*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2006 ; Le Texier E., « Minorités et espace public dans la ville. Le "Chicano Park" à San Diego (Californie) », *Espaces et sociétés*, 123, 2006, pp. 85-98 ; Treguer A., *Chicanos. Murs peints des États-Unis*, Nancy, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.
6. Voir : Jarman N., "Painting Landscape: the place of murals in the symbolic construction of urban space", in Buckley A., *Symbols in Northern Ireland*, Belfast, The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1998, pp. 81-92 ; Pragnère P., « Peintures murales en Irlande du Nord et au Pays basque : mobilisation et création d'identité nationale », *Cahiers du MIMMOC*, 5, 2010 ; Santino J., *Signs of War and Peace: Social Conflict and the Uses of Symbols in Public in Northern Ireland*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004.

son pays d'émergence, le Mexique, à la suite de l'apparition de nouvelles formes graphiques (tags, pochoirs, graffitis) et de leurs réemplois dans des stratégies d'actions déployées par divers mouvements sociaux ⁷.

Une expérience ethnographique, conduite entre 2005 et 2009 nous a amené à plusieurs reprises dans le village d'Orgosolo où ce phénomène de peinture murale trouve ses origines. Cette pratique a été observée dans son environnement actuel, fort différent de son contexte d'émergence, permettant de mettre en lumière son évolution. Notre intention n'était pas seulement de savoir « comment c'est arrivé », mais de saisir le devenir de cette pratique et de rendre ainsi compte d'un phénomène en cours. Nous nous sommes ainsi intéressé à la vie sociale ⁸ de ces objets graphiques, à leur production, leur contexte de réalisation, leur circulation sur différents supports, leurs usages, leur statut et leur réception. Nous avons préféré dès lors décrire des processus plutôt que des images figées, ajoutant à l'analyse visuelle celle des usages.

Dans la lignée des travaux d'Alfred Gell ⁹, nous avons étudié cette production d'objets graphiques en la situant à l'intérieur d'un réseau de relations entre « agents ». Nous avons voulu insister sur l'idée développée par cet auteur : une image ne produit des effets que dans la mesure où elle est insérée dans une relation sociale. Puisque ce phénomène de peinture murale relève également de l'écriture exposée, nous avons mis à profit les travaux de Béatrice Fraenkel ¹⁰ autour de la notion d'acte d'écriture pour développer une analyse des énoncés affichés. Dans une telle perspective pragmatique, souhaitant interroger des actes et non seulement des textes et des images, il s'agit de montrer le changement d'usages de ces *murales*. Cette posture, relevant d'une analyse des *murales* en termes d'action, implique un intérêt pour les pratiques dont ces objets sont issus, l'usage qui en est fait et leurs effets.

Cette procédure nous a permis de repérer des indices nous suggérant de situer cette pratique dans un répertoire d'actions contestataires (peindre, afficher, écrire sur le mur, etc.) qui utilise des éléments linguistiques et iconographiques provenant de l'imaginaire « militant ». En effet, ces *murales* mettent en scène des formes visuelles ancrées dans des productions graphiques issues de mouvements sociaux contestataires et s'inscrivent dans une tradition militante, usant du répertoire iconographique comme d'un outil contestataire. Cependant, nous montrons comment cette pratique en Sardaigne ne repré-

7. C'est le cas par exemple des formes de résistance visuelle affichées sur les murs de la ville de Oaxaca. Voir Frérot C., *Resistencia Visual*, Oaxaca 2006, Paris, Talmart, 2009.

8. Appadurai A., *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Londres/New-York, Cambridge University Press, 1986.

9. Gell A., *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, op.cit.

10. Voir : Fraenkel B., « Les écritures exposées », *Linx*, 1994, pp. 99-110 ; « Graffiti : un mauvais genre ? » in Poueyto J. L. (ed.), *Illetrismes et cultures*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 131-150 ; « Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture », *Études de communication*, 29, 2006, pp. 69-93 ; « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », *Langage et société*, 121-122, 2007, pp. 101-112.

sente plus aujourd'hui une action de contestation, mais répond à des situations et à des conventions qui font de ces artefacts graphiques des objets patrimoniaux. En effet, si la culture de la fresque présente dans ce village est fortement liée au répertoire d'actions militantes, sa permanence n'est pas due à une lointaine fonction contestataire mais à la fonction mémorielle – toujours à l'œuvre – dont les fresques sont chargées.

Genèse et mutation d'une pratique

Orgosolo est le nom d'un village situé dans la partie montagneuse du nord de la Sardaigne où s'est développée une pratique tout à fait singulière de peintures murales transformant les murs tout d'abord en supports de paroles politiques, puis en trames de récits historiques de la communauté locale. Réalisées pour la plupart d'entre elles pendant les années 1970 et 1980, ces peintures relèvent de l'héritage d'un fort militantisme de contestation qui avait animé le village au cours des années post-1968. La première peinture murale d'Orgosolo est réalisée en 1969 par la compagnie théâtrale anarchiste Dioniso de Milan (*cf.* document 1). Elle représentait l'Italie sous les traits d'une femme portant un chapeau aux couleurs du drapeau américain et tenant dans la main une balance. Sur l'un de ses plateaux était représenté un berger sarde ; sur l'autre, un homme avec une voiture, symbole du capitalisme. La balance penchait du côté des « patrons ». Dans la représentation de l'Italie, il y avait un grand point d'interrogation à la place de la Sardaigne et, plus bas, une reproduction du Vatican. À travers ce signe de ponctuation semble être posée cette question : quelle place tient cette île dans la politique du gouvernement italien ?



Document 1

Au cours de cette période, Orgosolo était la destination d'un certain « tourisme politique » de contestation qui se reconnaissait dans les initiatives et les idées du *Circolo Giovanile* d'Orgosolo. Créée à la fin de l'année 1967, cette association à but culturel réunissait un grand nombre de militants du Parti communiste italien (PCI) mais aussi de la Démocratie chrétienne (DC). Son objectif premier était d'intéresser les jeunes aux problèmes de la communauté et de les inciter à s'engager vers la recherche de solutions et vers un brassage intellectuel ¹¹. Initialement, l'association se déclarait laïque et indépendante de tous partis politiques et autres types d'organisations. Ces deux éléments conduiront peu de temps après (à la fin de l'année 1968) à une scission, suite à la séparation des adhérents de la DC et du PCI. À partir de cette période, le *Circolo* s'inscrit complètement dans les démarches du Parti socialiste italien d'unité prolétaire (PSIUP) et entre dans un rapport conflictuel avec la DC. Au sein de cette association, qui comptait à sa naissance 150 adhérents, dans un village de 4 000 habitants, deux catégories sociales étaient majoritaires : les intellectuels et les ouvriers. La catégorie des bergers était en revanche sous-représentée, même si une grande partie des actions du *Circolo* les visait et entendait mettre en valeur leurs conditions sociales et leurs problèmes ¹². Les activités du *Circolo* pouvaient se résumer à des actions de politisation et de sensibilisation auprès des habitants du village que les adhérents menaient avec une attention particulière. Elles portaient sur la situation sociale des bergers et des ouvriers ainsi que sur le besoin de développer une conscience de classe. Le *Circolo* aspirait à une véritable révolution des aspects de la vie aussi bien politiques que sociaux. En premier lieu, ses membres attaquèrent les institutions politiques (le conseil municipal, dominé à l'époque par les membres de la DC) et religieuses (l'Église et ses prises de position). Ensuite, ils visèrent une série de réformes : l'école, la situation sociale des bergers et des ouvriers ainsi que la condition de la femme au sujet de laquelle ils menèrent une véritable enquête sociologique. Leurs actions prévoyaient la diffusion de documents d'information ainsi que l'organisation d'événements culturels (projections, expositions, débats, conférences) pour informer sur la situation d'autres communautés en Chine et en Amérique latine dont ils se sentaient proches par sensibilité ou par affinités idéologiques. Les membres du collectif essayèrent aussi d'apporter leur soutien aux grands combats idéologiques et politiques de l'époque à un niveau international, usant de l'affiche comme principal mode d'exposition de leurs doléances. Ils s'en servirent une première fois à l'occasion de la mobilisation pour la grève générale qui conduisit à l'occupation des locaux de la mairie du village entre le 11 et le 14 novembre 1968. À cette occasion, apparurent les célèbres et nombreuses affiches produites dans l'atelier du *Circolo* sur le modèle des *dazibaos* chinois.

11. Voir Muggianu P., *Orgosolo '68-'70. Il triennio rivoluzionario*, Studiostampa, Nuoro, 1998, p. 24.

12. Comme le montrera la grande action de sensibilisation et de mobilisation à l'occasion de l'occupation des pâturages de la zone de Pratobello par les militaires de l'OTAN en 1969. Cette protestation aboutira au retrait du projet militaire.

Mais cet activisme s'est vu rapidement contrarié. En effet, la répression politique et judiciaire qui prit forme suite aux manifestations de Pratobello¹³ affaiblit les membres du *Circolo* qui avaient déjà été lourdement handicapés par leur échec à l'occasion des élections de 1970. Après ces événements, au milieu des années 1970, le *Circolo* ferma ses portes. Certains de ses membres s'éloignèrent alors d'Orgosolo (comme ce fut le cas du professeur de dessin Francesco Del Casino¹⁴), mais les affiches restèrent sur les murs du village. Pour ne pas les oublier, certaines furent transformées en peintures murales (cf. documents 2 et 3).



Document 2

Il fallut ensuite attendre 1975 pour que, dans le cadre d'un projet éducatif, Francesco Del Casino, revenu à Orgosolo, propose à ses élèves de fêter le trentième anniversaire de la libération de l'Italie du fascisme en réalisant une recherche sur les résistants de la région pour les peindre d'abord sur papier puis sur les murs. Ainsi, le professeur encouragea ses élèves à peindre sur les murs les dessins qu'ils avaient auparavant réalisés en cours :

« Furent réalisées plus ou moins deux cents affiches qui furent placardées sur les murs du village, dans les journées précédant le 25 avril, et à cette occasion naquit l'idée de faire un "mur", c'est-à-dire de traduire notre idée de la résistance dans une forme moins fragile qu'une affiche¹⁵. »

13. La lutte de Pratobello intervient en 1969 après l'accord entre les Américains et le gouvernement italien pour la création d'une base de l'OTAN dans un pâturage près d'Orgosolo. Elle consiste à faire occuper ces territoires par la population locale afin d'empêcher la création de cette base par l'armée. Voir *Circolo Giovanile d'Orgosolo, Sa lotta di Pratobello*, texte photocopié, Orgosolo (Nuoro), 1969 et Muggianu P., *Orgosolo '68-'70. Il triennio rivoluzionario*, op.cit.
14. Originaire de la ville de Sienne, puis marié à une femme du village, Francesco Del Casino a occupé le poste de professeur de dessin dans l'école primaire d'Orgosolo entre 1965 et 1970. Suite à sa participation aux événements de la lutte de Pratobello et son implication dans les activités militantes du *Circolo Giovanile* d'Orgosolo, en qualité de militant et de dessinateur de la plupart de ses affiches, le professeur fut éloigné du village pendant quelques années qu'il passera à enseigner dans une école sur la côte de l'île. Il rentrera à Orgosolo pour retrouver son ancien poste en 1975 jusqu'en 1985. C'est au cours de cette période qu'il réalisera la plupart des fresques du village dans le cadre de projets pédagogiques impliquant ses élèves. Rentré en Toscane en 1985, il continuera à réaliser des fresques à l'occasion de ses nombreux retours en Sardaigne, à l'aide de certains de ses anciens élèves, devenus peintres par la suite.



Document 3

D'un exercice pédagogique de classe, la réalisation de *murales* devint une activité régulière pour Del Casino, assisté de nombreux soutiens : ses élèves, de vieux paysans et de nombreux villageois bénévoles. Toute occasion et tout thème d'actualité pouvaient devenir le point de départ d'un *murale* : l'opposition à la destruction du bois de Lula, l'épisode de la mort d'ouvriers dans une fabrique de la région, la commémoration d'une lutte ouvrière, l'expression de solidarité aux exilés chiliens, etc. Il s'agissait au départ de reproduire des événements concernant les luttes locales soutenues par le *Circolo Giovanile* mais ensuite, les thèmes ne se limiteront pas à cette seule dimension. Ils évoquèrent également les positions idéologiques des habitants sur des événements locaux, mais aussi nationaux et internationaux : problèmes du chômage, lutte pour l'émancipation de la femme, guerre d'Espagne, coup d'État chilien, jusqu'aux événements plus récents comme la guerre du Golfe, la destruction des tours jumelles de New York, les manifestations contre le G8 de Gênes ou la récente guerre en Irak.

Dans la lignée de l'expérience d'Orgosolo, le muralisme s'est diffusé dans toute la Sardaigne. L'apparition de cette pratique dans d'autres villages fut la conséquence soit de déplacements de personnes (Del Casino ou bien ses anciens étudiants), soit de l'écho du phénomène d'Orgosolo et San Sperate ¹⁶

Ceci est le cas de Gianfranco Fistrale et Teresa Podda actuellement en charge de la restauration de ses fresques.

15. Extrait du témoignage de Francesco Del Casino, in Vincent E. (ed.), *Il paese. Taccuino di Orgosolo 1964-1984*, Cagliari, Edes, 1985, p. 93. Traduction de l'auteur.
16. Il s'agit d'un village dans le sud de l'île où une autre figure importante pour l'émergence de la peinture murale était active, l'artiste Pinuccio Sciola.

qui conduisit à l'arrivée de nouveaux acteurs (des artistes locaux aux institutions régionales). Suite à cette dissémination des *murales* et à leur progressive reconnaissance intellectuelle ¹⁷, le phénomène des peintures murales en Sardaigne a subi une importante mutation. D'outil de contestation politique ou artistique à objectif pédagogique, la peinture murale est devenue un élément de célébration de l'histoire du village. Elle s'est aussi progressivement imposée comme une composante fondamentale de la politique de réaménagement urbain et un élément moteur des programmes culturels des différentes municipalités. De plus, elle constitue aujourd'hui un important attrait touristique ¹⁸ au niveau national et international, surtout pour les villages situés à l'intérieur de l'île qui ne bénéficient pas de la force d'attraction des zones côtières (cf. document 4).



Document 4

17. À partir de 1978, l'évocation du muralisme dans la presse ne concerne plus seulement des articles rédigés par des journalistes. Ce phénomène suscite aussi des réflexions d'architectes, d'historiens de l'art et des muralistes eux-mêmes. En 1981, 80 photographies de peintures murales de la Sardaigne sont présentées à l'occasion de l'exposition itinérante sur l'art public organisée en France dans le château de Caen. Le catalogue de l'exposition, intitulé *L'art public*, présente un chapitre entier consacré à la Sardaigne dont les textes furent écrits par Pablo Volta, François Chatel, Franck Popper (*L'art Public*, Paris, Jacques Damase, 1981). La même année, Gille De Bure publie l'ouvrage *Des murs dans la ville* (Paris, L'Enquerre, 1981) qui traite du muralisme. La Sardaigne y est représentée par six photographies des murales des villages d'Orgosolo et Bitti, qui apparaissent dans la section des murs « militants ». Au début des années 1990, un véritable objet d'étude s'est construit. C'est en cette période qu'apparaissent les premières publications entièrement dédiées au phénomène sarde : Mannironi R., *Arte murale in Sardegna*, Cagliari, Incaspisano, 1994 ; Piredda G. A., *I murales di Orgosolo*, Olbia, R. Balzano, 1994 ; Rubano P. et Fistrale G., *Murales politici della Sardegna*, Bolsena, Massari, 1998 ; Barnoux Y., *Murales de la Sardaigne*, Paris, Ettore Gasperini Editore, 2001.
18. Satta G., *Turisti a Orgosolo. La Sardegna pastorale come attrazione turistica*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 127-157.

Cette diffusion a entraîné un changement dans le statut des peintures murales qui étaient, à l'origine, articulées autour de thématiques politiques et idéologiques. En 2000, l'administration municipale met à disposition plusieurs dizaines de millions de liras pour la conservation et la restauration des peintures murales du village et confie cette mission aux étudiants de l'école d'art de la ville. Ce n'est qu'une première initiative pour la valorisation de ces fresques dont la restauration sera effectuée à plusieurs reprises ¹⁹. Au printemps 2007, la question de cette restauration est traitée au niveau régional : la direction des affaires culturelles de la région Sardaigne décide de cataloguer certains *murales* et de créer des fiches répertoriées dans ses archives. Une nouvelle époque commence durant laquelle la préoccupation principale semble être celle de la conservation des *murales* et leur documentation. Cette période est marquée par l'inauguration, le 15 mai 2010, d'une structure muséale : le *Centro di Documentazione del Supramonte* ²⁰. Ce centre de documentation sur le patrimoine socio-anthropologique et architectural du village inclue une aile dédiée aux *murales*. Elle est nommée *Radichinas*, ce qui signifie « les racines » en sarde.

L'enracinement dans un répertoire d'actions contestataires

Au moment de leur apparition, ces « racines » graphiques ne relèvent pas de la pratique artistique mais de procédés d'action typiques des pratiques militantes. L'analyse iconographique et linguistique du *corpus* de peintures que nous avons classé et légendé à travers la création d'un catalogue, nous a permis de saisir l'ambiance graphique produite par les *murales* et d'y repérer les indices visuels propres à l'iconographie contestataire. Il s'agit d'une iconographie construite autour de l'actualité politique qui met en avant des symboles de la culture protestataire : poings, mains, uniformes, objets appartenant au monde militant (tracts, affiches, banderoles). On distingue trois catégories dans l'ensemble iconique qui peuple les murs du village : les « grandes figures morales » de l'histoire politique contemporaine (Che Guevara, Gandhi, Gramsci, Rosa Luxemburg, etc.), les personnages imaginaires (des bergers ou des habitants fictifs du village) et des foules ou des collectifs (des locaux en train de manifester ou alors des scènes collectives de vie rurale). La majorité de ces fresques reproduisent des scènes de conflits, des manifestations et des rassemblements. En ce qui concerne les contenus et les sujets, se dégage une tendance dominante, des origines du phénomène jusqu'à aujourd'hui : la mise en scène par des fresques d'actions de contestation. À caractère antimilitariste, parfois plus simplement pacifiste ou à tendance commémorative d'une lutte précise (nous distinguons un groupe de cinq *murales*

19. Merlini P., « Un progetto di tutela per i dipinti », *La Nuova Sardegna*, 12 octobre 2006, p. 7.

20. Fiorino D. R., Giannatasio C., *Trame materiali e significati immateriali nel mosaico paesistico-culturale invisibile, inaccessibile, inesistente*, Actes du congrès international et interdisciplinaire IPSAPA/ISPALÉM, Gorizia, 24-25 septembre 2009. La présente communication est disponible en DVD, attaché à la revue *Architettura del paesaggio*, 22, 2010, pp. 1569-1604.

reproduisant et célébrant des moments de la lutte de Pratobello), ce type de fresques constitue presque la moitié du corpus analysé.

Un nombre limité de peintures semble témoigner de l'étroite relation entre affiches et *murales*, perceptible dans différents témoignages. Il s'agit de sept fresques, toutes réalisées par Francesco Del Casino entre 1970 et 1980, qui reproduisent l'une des affiches produites par le *Circolo Giovanile* (cf. document 5) ou qui reprennent le format de l'affiche (cf. document 6). Un autre groupe de peintures, toutes réalisées par le même artiste, se distingue des autres en présentant des phénomènes de mise en abîme de l'écrit. Il s'agit de *murales* dans lesquels sont reproduits des pancartes, des affiches, un tract, une plaque commémorative ou un livre, jusqu'à arriver à la présence de l'objet écrit dans la peinture elle-même, comme dans le cas de fresques sur lesquelles nous trouvons, collées dans l'espace graphique de l'image, des pages de journaux datées de l'époque de leur réalisation. Tous ces cas témoignent d'une forte présence de l'écrit et du « support d'écriture » dans les *murales*. Si nous constatons que le nombre de cas pouvant valider les discours recueillis au sujet de la paternité des affiches sur les fresques est plutôt limité – puisque seulement sept fresques reprennent le format de l'affiche – ces dernières, ainsi que les cas de mise en abîme des inscriptions, nous amènent à nous interroger sur la raison qui a pu motiver une telle mise en scène de l'écriture. Il faut également remarquer que tous les *murales* présentant un tel phénomène ont été réalisés par Francesco Del Casino. La reproduction d'un objet d'écriture sous forme d'image, la promiscuité des deux registres – iconique et linguistique – visible dans la plupart des fresques, l'attachement à des objets écrits, la transformation d'écrits en images : tout cela renforce l'hypothèse selon laquelle ces *murales* ont été conçus comme des supports d'une action d'écriture. Nos observations portent sur un ensemble de 208 *murales* dont 149 contiennent une écriture. Il existe donc des peintures sans écriture, mais ceci n'est jamais le cas pour les peintures à caractère contestataire. Les fresques dépourvues d'éléments linguistiques sont le plus souvent celles représentant des personnages folkloriques, ou bien des motifs abstraits. La présence de l'écriture dans cette typologie de peintures est un des premiers éléments qui nous a incité à chercher les origines de ce phénomène non pas dans une culture artistique, mais dans une culture politique, et plus précisément dans des pratiques contestataires.

De plus, dans presque toutes les fresques réalisées avant les années 1990, la langue utilisée n'est pas l'italien. Environ un quart de ces inscriptions sont rédigées dans la langue locale : l'*orgolese* (dérivé du sarde), ce qui laisse penser que ces écrits étaient au départ destinés aux seuls habitants du village. Plusieurs résidents interrogés sur les choix linguistiques des *murales* ont déclaré préférer que les écrits soient en sarde car selon eux, l'utilisation de l'*orgolese* répond au fait qu'« on écrit comme on parle ». Nous nous trouvons ici face à une ambivalence entre langue maternelle et langue officielle, opposition



Document 5

courante dans un territoire où il existe une langue dominante et une langue minoritaire. L'usage de l'*orgolese* peut ainsi être interprété comme un acte de revendication identitaire dont la langue incarne à la fois la volonté de survie d'une tradition de communication locale et l'ambition d'émergence communelle d'un groupe soudé par une histoire et une culture propre. Bien évidemment, il s'agit aussi d'une prise de position par laquelle la parole locale prend la relève de la parole institutionnelle. À ce propos, l'anthropologue Tracy Heartherington avait d'ailleurs remarqué, à l'occasion de l'un de ses voyages de terrain en Sardaigne :

« Ainsi que le souligne Jaffe (1996) en se référant à la Corse, une situation de langage différenciée peut renforcer la constitution du local contre l'État. A Orgosolo, la langue sarde est la seule pratiquée à la maison, et généralement la seule utilisée dans d'autres contextes sociaux, privés



Document 6

ou informels. L'italien, en revanche, est la langue de la bureaucratie, du droit et de toutes ses contraintes, ainsi que celle des politiciens et de toutes leurs équivoques ²¹. »

La présence de ces écrits dans les *murales* témoigne encore une fois de leur appartenance au domaine des pratiques contestataires : en dessinant et en écrivant sur le mur, on manifeste, on conteste, on refuse, on s'oppose, on critique, on se rebelle, on entreprend une action politique, on affiche une façon de penser et de se positionner. Comme le confirme un des habitants du village :

« Les *murales* réalisés au début étaient purement politiques, on avait le désir de montrer à travers les *murales* et les écrits qu'il y avait une autre façon de penser ²². »

Les écritures, toujours peintes et réalisées à la main, s'affichent avec une simplicité graphique typique du lettrage de style vernaculaire. Cette simplicité revient également dans le choix de la rédaction avec des formes langagières simples et un vocabulaire repérable serti de mots récurrents : *popolo, lotta, sostegno, compagni* (Peuple, lutte, soutien, camarades). On peut observer des phrases qui se répètent (l'exhortation adressée aux femmes, aux hommes, aux bergers et aux ouvriers à être solidaires et unis dans la même lutte), avec un vocabulaire qui relève d'un système culturel précis et qui fait référence à des périodes historiques explicites (Mai 68, la période des coups d'État en Amérique latine). On vérifie ici ce que suggérait Leonard Smith à propos des graffitis réalisés par les mutins français en 1917 : « le socialisme fournit un langage de protestation déjà constitué ²³ ». Ici, l'emprunt des formes langagières contestataires est évident, offrant aux fresques un caractère immédiatement politique, complétant la lecture culturaliste qui peut être faite de dessins et de représentations graphiques.

Le discours politisé affiché s'inscrit dans une période de grande ferveur militante, le but étant d'offrir un message rapide, compréhensible par les habitants du village, et censé les inciter à prendre position ou à s'impliquer dans un débat. On trouve ainsi des phrases appartenant au genre du slogan telles que : « Femmes unies dans la lutte », « On veut des engrais et pas des balles », ou encore « Le moment est venu, peuple, d'en finir avec les abus. Renversons les mauvaises coutumes, renversons l'arrogance ». Le choix des thèmes indique que ces écrits renvoient à une culture politique partagée, celle d'une contestation de la domination subie, d'une remise en cause des distinctions sociales traditionnelles, comme celles entre hommes et femmes ou encore entre

21. Heartherington T., "In the rustic kitchen: real talk and reciprocity", *Ethnology*, 40, 2001, p. 340. Traduction en français de la rédaction.

22. Tous les entretiens réalisés initialement en italien ont été directement traduits en français pour en faciliter la lecture au public francophone.

23. Smith L., *Between Mutiny and Obedience. The case of French Fifth Infantry Division during World War I*, Princeton, Princeton University press, 1991, p. 193.

ouvriers et patrons, enracinée dans les mouvements sociaux des années 1970²⁴. Il faut aussi relever que dans les deux tiers des peintures, la politique du gouvernement italien est remise en cause. Le thème le plus récurrent est en effet la dénonciation des acteurs politiques, certaines peintures évoquant plus clairement leur incompétence ou bien la corruption des élites dirigeantes.

L'idée première de cette action d'affichage, délibérément liée à l'actualité, était de répondre au coup par coup aux événements, comme l'écrit un ancien membre du *Circolo* dans ses mémoires : « À cette époque, tout était mis au mur, tout était public, nos affiches étaient un peu comme les journaux muraux des chinois, les *dazibao*, je pense. Voilà, on avait pris l'inspiration un peu de ça aussi ». Si les *murales* reprennent le format et les écrits des affiches politiques, on notera l'absence presque systématique de revendication authentifiée du propos affiché à travers l'usage de la signature. Cette absence de signature dans des textes rédigés de façon collective s'inscrit dans une tradition, celle de l'anonymat, convention que nous retrouvons souvent dans les affiches politiques. L'exemple de Mai 1968 en France montre ainsi comment l'anonymat est revendiqué au bénéfice d'une signature collective comme celle de l'« Atelier populaire ». Mais à Orgosolo, la situation est plus ambiguë, car l'absence de signature ne signifie pas anonymat, puisque l'auteur est connu et reconnu. Le signataire est en effet absent mais l'auteur, même s'il n'est pas forcément le scripteur, est connu comme en témoignent les habitants du village interrogés il y a quelques années : « Je le sais que c'est Del Casino, parce que j'étais là », « Mais je peux le voir par le style », « C'est Del Casino qui a fait tous les *murales* », « Et justement, c'est quand il n'y a rien écrit que l'on sait que c'est lui qui les a faits ! ». Dans sa définition des actes de langage, John Langshaw Austin pose le problème de l'attachement des énoncés à leurs auteurs. À l'oral, cet attachement est évident étant donné que l'énoncé sort de la bouche de l'auteur. Comme le souligne Béatrice Fraenkel dans son essai sur la performativité de l'écriture, à l'écrit, « la signature comble cette faiblesse. [...] Signer son nom est un acte d'écriture assimilé ici à l'acte de prononcer *Ego*, il permet au scripteur d'entrer en scène²⁵ ». L'absence de signature dans le cas de ces actes d'écriture nous amène à déduire qu'il n'y a pas d'*ego* à mettre en scène, mais que l'auteur cherche au contraire à faire disparaître son nom, non pour rechercher l'anonymat mais pour mettre en avant l'intention d'une participation collective (celle de ses élèves et des habitants du village). Il s'agit d'un refus militant et savant, il est sans doute possible d'y voir aussi un refus sélectif car tous les habitants d'Orgosolo savent qu'il est l'auteur des fresques. La non-signature renvoie alors à un entre-soi, une forme d'économie « auctoriale » qui est tout à fait conforme au statut plus général de l'écrit dans l'espace public. Interrogé sur l'absence de signature, Francesco Del Casino justifie son

24. Calvet L. J., *La Production révolutionnaire, slogan, affiches, chansons*, Paris, Payot, 1976 ; Garelli G., *Il linguaggio murale*, Milan, Garzanti, 1978.

25. Fraenkel B., « Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture », art. cit., p. 71.

choix par le fait que la production d'un *murale* n'était pas conçue comme la réalisation d'une œuvre picturale mais comme une action d'écriture collective, à finalité politique. Ainsi, en se rattachant à cette tradition ²⁶, l'auteur des peintures évoque à nouveau le mode d'action du militant.

De la protestation à la commémoration

L'usage d'une iconographie contestataire et d'énoncés appartenant au genre du slogan contribue à mettre en scène un univers visuel habité par la figure du militant, ses objets (pancartes, affiches, tracts, journaux) et ses modes opératoires (manifestations, cortèges). Cependant, l'acte d'écriture n'arrive pas à atteindre ici l'un des objectifs du graffiti politique : persuader. L'effet d'ordre immédiat des écrits – leur force illocutoire dirait Austin – est désactivé par le fait que les énoncés ne sont plus d'actualité et s'inscrivent dans un univers fictionnel, celui de la représentation picturale. Ainsi, l'enquête menée sur le terrain et les données recueillies par la méthode du parcours commenté ²⁷ nous ont permis de valider l'hypothèse que ces écrits ne fonctionnent plus comme une invitation à agir ou à contester l'ordre en vigueur, mais que leur permanence sur les murs du village les dote d'une nouvelle performativité : ils agissent en tant que porteurs d'une mémoire collective du village, ils construisent et affichent l'identité de la communauté (au même titre que les logos des villes ²⁸) ou encore servent de signalétique locale ²⁹. En effet, ce n'est

-
26. L'anonymat des affiches de contestation politique est une pratique qui puise dans les commémorations de la période de la Commune, puis de la résistance jusqu'aux plus récentes actions militantes des étudiants de Mai 68 ou encore des mouvements féministes militants. Nous faisons référence à cette histoire de l'affiche typographique politique, mise en exposition à la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine sous le titre « Colère, parole, affiche, action » (14 novembre 2012-24 février 2013) et qui retrace la généalogie de deux siècles d'histoire de l'écrit urbain au cours d'événements comme la Commune de Paris avec ses appels à rejoindre les barricades, les petits placards concoctés à la main par des résistants anonymes pendant l'Occupation, ou encore les slogans insolents de Mai 68.
27. Cette méthode, mise au point au sein de l'équipe Anthropologie de l'écriture (EHESS, Paris) dans le cadre du projet de recherche « Écologie et politique de l'écrit » (programme de recherche ANR 2006-2008) a été construite à partir de la remise en question de méthodes de recherche sur la perception de l'espace urbain développées par le Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON) de l'école d'architecture de Grenoble. Il s'agit d'une déambulation dans la ville effectuée avec des habitants du village, au cours de laquelle toute énonciation est enregistrée et par la suite analysée. Deux points fondamentaux indiquent la spécificité du module du parcours commenté pensé au sein de l'équipe d'Anthropologie de l'écriture. D'une part, les habitants rencontrés ne sont pas des usagers « sans qualité » d'un espace public urbain. Au contraire, nous avons choisi de mettre en avant la figure du citoyen-expert qui possède un savoir et un savoir-faire particulier de la déambulation urbaine, à la faveur de son métier, de ses activités, de ses inclinations personnelles ou de ses engagements collectifs. D'autre part, nous n'avons pas procédé à des mesures quantitatives, relevés métrologiques ou architecturaux précis, comme en avaient réalisés les chercheurs du Cresson pour étudier la perception sonore d'un espace. Tout en conservant les protocoles de l'enregistrement sonore *in situ* et de la prise de vue photographique, nous avons préféré explorer les voies de l'analyse graphique, avec des schémas cinétiques et la construction de *storyboards* pour chacun des parcours effectués.
28. Il est d'ailleurs courant que les commerçants se servent de l'image d'une des fresques de Del Casino, comme marque du territoire. C'est le cas d'un producteur de vin local reproduisant sur l'étiquette des bouteilles l'image de la fresque qui se trouve sur la façade de sa maison.

pas seulement leur énoncé ou leur énonciateur qui les charge d'efficacité mais leur affichage. Désactivés de leur force illocutoire, leur performativité ne se mesure plus dans les énoncés ou les images affichés, mais dans la durée de leur exposition. Celle-ci continue à construire l'image d'Orgosolo comme un village en révolte. Ainsi, la fonction mémorielle de ces fresques, ancrée dans un passé mythifié, agit sur le présent en inscrivant partout et de manière permanente dans l'espace public l'image d'une parole rebelle volontairement rendue publique. En 2009, une série des peintures murales réalisées dans le cadre des célébrations des quarante ans de la lutte de Pratobello, illustre la fonction commémorative qui leur est conférée. On y retrouve une fresque confectionnée en hommage aux manifestations antimilitaristes sur le plateau du Larzac. Réalisée par des anciens militants français invités à Orgosolo pour les célébrations de Pratobello, la « fresque du Larzac ³⁰ » trouve sa place sur la rue principale du village, à côté d'une peinture qui reproduit les affiches produites par le *Circolo Giovanile* en 1968 et 1969 pendant l'occupation des pâturages de Pratobello (cf. document 7). Peinte sur la façade de l'ancienne mairie du village, cette fresque qui représente l'un des combats locaux les plus emblématiques de l'histoire de la communauté d'Orgosolo, assume ici la fonction de mémorial. La fonction commémorative est celle qui justifie la réalisation de la plupart des fresques du village, s'inscrivant ainsi pleinement dans la tradition de la fresque patrimoniale, célébrant les figures héroïques d'une communauté ³¹. En appelant à la commémoration des faits de Pratobello – ou d'autres luttes antimilitaristes (Larzac) – ces fresques viennent proposer des références héroïques, le militant ou des personnages politiques tels que Gramsci, en accord avec une idéologie protestataire. Nous ne sommes plus dans la situation d'un appel au vote ni d'un appel à l'action, comme dans le cas des affiches ayant inspiré les peintres, mais dans une entreprise de commémoration d'un passé mythifié. Celle-ci alimente d'une part un sentiment de nostalgie chez des

D'autres commerçants reproduisent un détail des fresques directement sur leur carnet de visite.

29. Les murales constituent de véritables points de repère dans l'espace vécu par chaque habitant. Le cas de fresques nommées pour fixer un point de rendez-vous était fréquent par exemple : on se donne rendez-vous « devant la fresque des socialistes » ou encore « devant celle de Mussolini ». Pour plus d'informations sur la dimension performative des écrits muraux, nous renvoyons le lecteur à notre thèse de doctorat : *Les peintures murales d'Orgosolo en Sardaigne. Étude anthropologique*, thèse de doctorat en anthropologie sociale, sous la direction de Béatrice Fraenkel, Paris, EHESS, 2010 (voir chapitre 5, « La mise en espace », pp. 260-318).
30. Cette fresque a été peinte en mai 2009 par un groupe de français invité à Orgosolo afin de témoigner de leur participation au combat antimilitariste qui a impliqué la population du plateau de Millau dans les années 1970-1980 pour éviter l'extension d'un camp militaire sur le causse du Larzac. L'invitation faite à l'occasion des célébrations des quarante ans de la lutte de Pratobello devait permettre d'établir un lien entre diverses luttes et dans différents univers socio-politiques. Cette tentative vise à désingulariser une fresque locale en montrant encore une fois une ouverture vers l'international.
31. C'est le cas aussi bien de fresques « militantes » comme *The wall of respect*, peint en 1967 à Chicago par William Wolker et figurant l'histoire noire américaine et ses héros, que des fresques patrimoniales faisant l'histoire de France, comme dans le cas étudié par Natalie Heinrich à Belfort (Heinich N., « Au pied du mur : sur une fresque en milieu urbain », *Sociologie et société*, 21-2, 1989, pp. 91-101).



Document 7

habitants qui ont participé aux manifestations des années 1968-1970. D'autre part, elle rencontre la volonté de toute une partie de la communauté d'inscrire une tradition récente – la pratique de la peinture murale et la culture de la fresque – dans l'histoire du village³². Il s'agit d'une histoire récente qui met en scène une figure précise – le militant – dans un univers international.

Cette iconographie, telle qu'elle s'affiche, vise à pérenniser l'idée ou l'illusion d'une ambiance de protestation permanente. Mais l'objectif de cette couverture graphique et picturale de l'espace public n'est nullement de contester mais plutôt de convaincre de la présence durable d'un certain modèle historique. Ainsi, le marquage graphique commémoratif de l'espace public participe de l'affirmation d'un modèle historique à défendre pour occulter une histoire ancienne, bâtie sur la figure du berger-bandit³³ et sur l'isolement géo-

32. Cette histoire patrimonialisée en 2010 par la création d'un centre de documentation sur les peintures murales – *Radichinas* – a également fait l'objet de manifestations artistiques (comme les concours de peinture murale de 1993) et d'actions pédagogiques. C'est le cas du projet « À la recherche de nos racines », mis en place pendant l'année scolaire 1999-2000 à l'école élémentaire d'Orgosolo. Cette initiative prévoyait deux moments. Une première phase avait pour but la réalisation de plusieurs peintures murales dans le village à l'aide du professeur Francesco Del Casino, invité pour ce projet à faire un cours sur les *murales* dans le monde et expliquer la naissance de la peinture murale dans le village. Une deuxième phase prévoyait le recueil des poésies de poètes locaux. Le projet a été réalisé grâce à une subvention régionale dans le cadre des financements régionaux pour le soutien de la langue sarde. L'objectif des professeurs était alors de transmettre aux élèves, non seulement des connaissances sur une pratique qui est devenue une tradition et un élément d'histoire du village, mais également sur le respect pour des artefacts déclarés comme étant de l'art et traités comme des biens du patrimoine public.
33. Satta G., *Turisti a Orgosolo...*, *op.cit.* ; Satta G., « Maiali per i turisti », in V. Siniscalchi (ed.), *Frammenti di economie*, Pellegrini, Cosenza, 2002, pp. 127-157.

graphique³⁴. L'iconographie murale contestataire à Orgosolo contribue à inscrire sur un temps long, plus long que l'urgence de l'affiche ou l'immédiateté du slogan activiste, une certaine période de l'histoire du village. Ce récit historique est institutionnalisé à plusieurs niveaux et promu en raison d'une adaptation du village au marché touristique³⁵. Les habitants privilégient cette histoire à celle du « village de bandits » qui, pendant des années, a caractérisé Orgosolo : une image fortement négative (liée notamment à la pratique des enlèvements d'hommes politiques, d'industriels ou de figures d'importance nationale tel que le compositeur Fabrizio de André³⁶) reposant sur des enquêtes criminologiques³⁷ et des chroniques judiciaires, qui a été romancée dans des films à la fin des années cinquante³⁸ et perdure encore aujourd'hui. Les guides touristiques contribuent également à mettre en avant ce profil « contestataire » du village et figent son exotisme dans un certain modèle (fondé sur l'esprit de contestation et la figure du berger-bandit) séduisant aux yeux des touristes³⁹, au même titre que d'autres produits locaux (comme le repas avec les bergers dans une Sardaigne « insolite »⁴⁰ ou la rencontre avec un bandit).

Mais derrière l'affichage d'une parole engagée se manifeste l'illusion d'une pratique véritablement politique. La réalisation de peintures murales ne se traduit pas en pérennisation d'une pratique militante, mais relève avant tout de l'action de commémoration de l'activisme passé. La mise en scène graphique

-
34. Le Lannou M., *Pastori e contadini di Sardegna*, Cagliari, Della Torre, 2006 [1979] (version originale : *Pâtres et paysans de la Sardaigne*, Tours, Arrault, 1941).
35. Banchisio B., *Narciso in vacanza. Il turismo in Sardegna tra storia e mito*, Cagliari, AM&D, 1994.
36. Voir à ce sujet : Brigaglia M. (ed.), *Storia della Sardegna*, Villanova Monteleone, Soter, 1995 ; Corda E., *La legge e la macchia. Il banditismo sardo dal settecento ai giorni nostri*, Milan, Rusconi, 1985 ; Dore P., *Orgosolo. Santi e briganti*, Ozieri, Il torchietto, 1993 ; Pigliaru A., *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Milan, Giuffré, 1975.
37. C'est le cas du livre enquête de Cagnetta F., *Banditi a Orgosolo*, Firenze, Gualardi, 1975. Cette publication est la suite de plusieurs enquêtes menées par Cagnetta à Orgosolo entre 1950 et 1954. Une première version incomplète des résultats de ces enquêtes rassemblait plusieurs essais et fut publiée sous le titre « Inchiesta su Orgosolo », dans la revue *Nuovi Argomenti* (vol. 10, septembre-octobre 1954). La publication fut censurée par le ministère de l'Intérieur italien (le ministre était alors M. Scelba). Une procédure judiciaire s'ensuivit, empêchant la publication intégrale de l'enquête. La version complète de l'enquête fut publiée d'abord en France (*Bandits d'Orgosolo*, Paris, Buchet-Chastel, 1963) et pour la première fois en Italie, en 1975.
38. C'est le cas du célèbre film de Vittorio De Sata, *Banditi a Orgosolo*. Ce film, réalisé en 1959 à Orgosolo et primé à la Biennale du cinéma de Venise en 1962, a eu un rôle important dans la construction imaginaire de l'identité du village d'Orgosolo.
39. Une enquête menée par la municipalité d'Orgosolo, entre les mois de juin et octobre 1998, a enregistré 39 939 présences pendant cette période qui est considérée comme la « haute saison ». Voir *Indagine sul turismo a Orgosolo*, actes de la table ronde : « Iniziative di servizi locali e regionali per l'imprenditoria delle zone interne » organisée par la région de Nuoro, grâce aux subventions pour le projet n°261 titré : « Lavori di pubblica utilità », du 23 janvier 1999 à la bibliothèque municipale d'Orgosolo.
40. Formule employée par les brochures « Voyages de la Sardaigne, été 2007 » de l'agence de voyage FRAM.

d'un combat local donne au mur qui l'affiche le statut d'un objet patrimonial où le *murale* prend ici la fonction d'un mémorial.

Le texte caché des *murales* d'Orgosolo

À la différence d'autres territoires où une iconographie contestataire est affichée dans l'espace public (comme l'Irlande du Nord, la Corse ⁴¹ ou encore le Chili ⁴²), nous nous trouvons dans une situation très particulière à Orgosolo, puisque ces fresques ne sont ni le fruit de commandes d'État ⁴³ ni un acte de résistance purement anonyme. Réaliser une peinture murale à Orgosolo n'a jamais été considéré comme un acte déviant ni sauvage comme ce put être le cas pour des graffitis. Les peintures étaient accomplies à la lumière du jour avec le consentement de citoyens participatifs et l'accord tacite de la municipalité, qui ne s'est jamais opposée à cette pratique, l'a toujours tolérée et même soutenue sur le tard par des programmes de restauration visant à conserver ces fresques. Si les thématiques iconographiques représentées permettent d'affirmer qu'il y a dans le village une culture murale de résistance à la parole d'État, la présence des fresques et leur pérennité au cœur du village ne font pas penser à un espace public sous surveillance. Au contraire, il

s'agit davantage d'encourager un espace public démocratique au sein duquel on peut publiquement s'exprimer, prendre partie pour une cause ou bien affirmer sa solidarité avec les victimes d'un attentat (comme dans le cas de la peinture en hommage à la chute des deux tours du World Trade Center en 2001, cf. document 8) ou des conflits sociaux (comme dans le cas de la peinture en mémoire des émeutes dans la banlieue parisienne en 2005, cf. document 9). Le message de ces peintures rendues publiques n'est pas un discours de dominés s'opposant au discours officiel. Il n'y a pas ici d'opposition entre un texte caché et un texte public, dans le sens où l'entend Scott ⁴⁴ dans son étude sur les



Document 8

41. Crettiez X., Piazza P., « Des murs qui parlent. L'iconographie contestataire nationaliste en Corse » in Sommier I., Crettiez X. (eds.), *Les Dimensions émotionnelles du politique. Chemins de traverse avec Philippe Braud*, Rennes, PUR, 2012, pp. 143-162.
42. Antonia García Castro, « Les murs comme support du politique : la brigade Chacón au Chili (1989-1997) », art. cit.
43. Comme au Venezuela par exemple, voir l'article de Fabrice Andreani dans ce numéro.
44. Scott J., *La Domination ou les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, 2008.



Document 9

formes de la résistance populaire. Si un discours de dominés existe dans le cas présent, il s'agit ici du discours public. En revanche, ce qui demeure caché concerne des conventions tacites quant à la tolérance ou non des sujets représentés. Deux cas d'effacement sont explicites quant à ces « non-dits ». Dans le premier cas, il s'agit de l'effacement, la nuit-même de sa réalisation, de la représentation du Vatican sur une fresque que la compagnie Dioniso avait réalisé en 1969. Le second est beaucoup plus récent (1998). Cette peinture qui n'est plus visible actuellement a été réalisée par Gino Satta, un anthropologue en résidence à Orgosolo, et par certains habitants du village qui, dans les années 1970-1980, se réunissaient sous le nom du collectif Les abeilles pour les besoins d'une étude sur le tourisme. Elle représente le repas avec les bergers. Il s'agit d'une formule donnée par les opérateurs touristiques aux déjeuners en plein air organisés par des habitants d'Orgosolo dans la localité de Montes située à quatre kilomètres du village. Plus précisément, y sont peints un cochon en train de rôtir avec, à ses côtés, un berger entouré de touristes en train de les photographier qui parle au téléphone portable. Un détail de cette représentation avait été rejeté par certains membres de la communauté. Le visage du berger a été effacé avec de la peinture noire par des anonymes la nuit suivant sa réalisation (cf. document 10). Les réactions provoquées par cette peinture, qui conduiront à son effacement, sont représentatives d'une part d'un changement de statut des peintures murales de ce village, d'autre part d'une volonté de maintien d'une certaine typologie de représentation : soit mettant en scène un univers traditionnel fondé sur la figure du berger, soit un univers militant et ses attributs visuels. Ce travestissement d'une fresque orientée autour de la vie collective du village confrontée à l'arrivée du tourisme de masse et profondément inscrite dans une activité économique du quotidien, atteste de la volonté presque exclusivement militante des fresques



Document 10

murales d'Orgosolo. Si la culture de la lutte politique ou de la commémoration militante est mise en image, on refuse d'y fonder des représentations plus domestiques et directement matérialistes qui fragilisent l'ambition politique du discours public. Ainsi, un récit traditionaliste se confond avec celui défendant la lutte contestataire et volontairement tournée vers l'altérité. Car si la contestation de l'État italien ou bien de la tyrannie des gouvernements totalitaires trouvent leur place dans l'espace public, ce n'est pas le cas pour des sujets, comme la montée en puissance du marché touristique, qui affectent directement la vie du village. Ceci explique en partie le fait que la plupart de ces peintures murales sont encore présentes et qu'elles n'ont pas disparu, même quand l'esprit de contestation qu'elles évoquent s'est épuisé et quand leurs écrits ne sont plus d'actualité.

Ainsi, c'est dans la construction d'une nouvelle image publique que les *murales* quittent le passé pour agir sur le présent. Ils agissent avant tout dans la fabrication d'une ambiance graphique, qui semble façonner une nouvelle esthétique de la ville où les *murales* priment sur tout écrit exposé et qui voit la prolifération d'une forme hybride : l'enseigne peinte. Ils entraînent la création d'une nouvelle économie marquant l'apparition de nouvelles professions (les guides, les bergers-restaurateurs) et de nouvelles offres touristiques (le petit train des *murales*, le repas avec les bergers). Ils engendrent ainsi la fabrication d'un nouveau patrimoine culturel commun.