

Les peintures murales en Irlande du Nord : entre conflictualité et pacification

Loïc PERRIN

Étudiant. Master en Sciences politiques à finalité spécialisée en Politiques européennes

◆ TABLE DES MATIÈRES ◆

I. « Murals » et « Troubles »	345
A. Repères historiques et contextuels	345
1. Une histoire conflictuelle	345
2. La naissance des « murals »	347
3. Les thèmes principaux durant la guerre civile	348
B. Des images	348
1. Des constructions narratives	349
2. La logique externe	351
3. La logique interne	351
C. Des objets au cœur de réseaux	352
1. L'affirmation d'une propriété dans l'espace	353
2. La place des femmes dans l'imagerie nord-irlandaise	355
II. « Murals » et processus de pacification	356
A. Persister	356
1. « Culture wars »	356
2. Les nouveaux thèmes au lendemain du cessez-le-feu	357
3. État des lieux	358
B. Supprimer	359
1. Le « Re-imaging Communities Programme »	359
2. Les autres tentatives	361
C. Utiliser	363
1. Les réseaux touristiques	363
2. Les graffitis	365
3. La prose nord-irlandaise	366
D. Créer	367
1. L'alternative du bottom-up	367
2. Les « murals » de Bogside : des symboles à la place des signes	368
III. Discussion	370
IV. Conclusion	371



Le 31 janvier 2020 à 23 h GMT, le Royaume-Uni sortait officiellement de l'Union européenne. La frontière entre l'Irlande et l'Irlande du Nord devient dès lors une frontière terrestre extérieure de l'UE. Cette refrontiérisation des deux Irlande suscite de nombreux débats tant chez les scientifiques qu'au sein du monde médiatique : le Brexit ne menacerait-il pas le processus de pacification en Irlande du Nord⁽¹⁾ ? La situation politique de cette nation constitutive du Royaume-Uni se révèle donc être un sujet saillant, au cœur de l'actualité récente. Cette prééminence de la question nord-irlandaise, combinée à une volonté d'explorer la relation entre l'art et la politique, nous ont conduits à nous intéresser aux peintures murales en Irlande du Nord. Depuis quatre décennies, les deux communautés (les unionistes d'une part et les nationalistes d'autre part) utilisent l'art mural dans le cadre d'un combat symbolique qui prend place au sein de l'espace public⁽²⁾.

Historiquement, l'utilisation du mur comme support pictural remonte, selon Béguin, au développement de l'art pariétal durant la période paléolithique supérieure⁽³⁾. Cependant, c'est à Pompéi, au I^{er} siècle après J.-C., que nous rencontrons les premières peintures murales « dont les dimensions correspondent à celles de l'édifice »⁽⁴⁾. Il faudra ensuite attendre les années 1920, avec l'émergence du mouvement muraliste mexicain de la post-révolution⁽⁵⁾, pour que la fresque murale fasse son entrée dans l'arsenal des formes d'art urbain⁽⁶⁾. « Contre l'art des galeries, jugé élitiste, fermé sur lui-même, réservé exclusivement à un public d'initiés, le muralisme privilégiera le travail collectif, les méthodes participatives et le dialogue avec l'audience populaire »⁽⁷⁾. De l'autre côté de l'Atlantique, en Irlande du Nord, la prolifération de peintures murales commencera dès les années 1980, en pleine période de guerre civile⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ C. BERBERI, « Irlande du Nord : le Brexit est-il une menace pour le processus de paix et la douce frontière irlandaise ? », *Revue Française de Civilisation Britannique [En ligne]*, vol. 22, n° 2, 2017.

⁽²⁾ G. GOALWIN, « The Art of War: Instability, Insecurity, and Ideological Imagery in Northern Ireland's Political Murals », *Int J Polit Cult Soc*, n° 26, 2013.

⁽³⁾ A. BEGUIN, *Dictionnaire technique de la peinture : Pour les arts, le bâtiment et l'industrie*, 1990.

⁽⁴⁾ S. BRUNEL, L. BRUNELLE-LAVOIE, *La murale urbaine : pratique et fonctions*, Commission des biens culturels du Québec, 2004, p. 7.

⁽⁵⁾ À la suite de la révolution mexicaine de 1910-1920, de nombreux artistes ont peint, sur des murs de lieux publics, des scènes illustrant le contexte révolutionnaire. Ces représentations mettaient notamment l'accent sur le rôle joué par les ouvriers et les paysans durant la révolution. M. K. COFFEY, « Muralism and the people: culture, popular citizenship, and government in post-revolutionary Mexico », *The Communication Review*, vol. 5, n° 1, 2002.

⁽⁶⁾ S. BRUNEL, L. BRUNELLE-LAVOIE, *op. cit.*

⁽⁷⁾ H. BÉCHY, « L'évolution du mur peint au XX^e siècle et sa place dans l'art public », *Les cahiers de la section française de l'ICOMOS*, n° 11, 1988, p. 11.

⁽⁸⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

Cette revue de littérature apporte des éléments de réponse à la question suivante : « Quelle place les peintures murales occupent-elles dans les dynamiques de conflit et de pacification en Irlande du Nord ? ». La structure adoptée est chronologique et thématique. En effet, après une brève contextualisation historique, la place des peintures murales durant la guerre civile est tout d'abord étudiée. Deux facettes sont mises en avant : la peinture murale en tant qu'image, mais également en tant qu'objet au cœur de réseaux. Dans un second temps, les nouvelles dynamiques, auxquelles les fresques sont sujettes au lendemain du cessez-le-feu de 1994 et de l'accord du Vendredi saint, sont abordées, et résumées en quatre mots : persister, supprimer, utiliser, créer.

I. « MURALS » ET « TROUBLES »

A. Repères historiques et contextuels

I. Une histoire conflictuelle

Il convient tout d'abord d'exposer, très synthétiquement, la genèse du conflit nord-irlandais.

La mainmise anglaise sur l'Irlande se précise sous le règne des Tudors, au XVI^e siècle⁽⁹⁾. Le 1^{er} janvier 1801, l'Acte d'Union donne naissance au Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande⁽¹⁰⁾.

Par une loi britannique de 1920 (le « Government of Ireland Act 1920 »), les autochtones catholiques, après une longue lutte, obtiennent une semi-indépendance pour les trois quarts de l'île : l'État libre d'Irlande, composé des 26 comtés « du sud » est né. Les six comtés d'Ulster, formant l'Irlande du Nord, restent toutefois une entité constitutive du Royaume-Uni⁽¹¹⁾. Ils obtiennent cependant, dès 1921, un parlement et un gouvernement décentralisés de Westminster⁽¹²⁾. Malgré la présence de ces nouvelles institutions, le gerrymandering⁽¹³⁾ et l'introduction de la majorité simple au Parlement de Stormont⁽¹⁴⁾

⁽⁹⁾ J. GUIFFAN, *La question d'Irlande*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.

⁽¹⁰⁾ L. COLANTONIO, « Nationalismes et mouvements nationaux en Irlande », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 21, n° 1, 2012.

⁽¹¹⁾ J. GUIFFAN, *op. cit.* ; E. EPINOX, « Les murs de la paix en Irlande du Nord », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 201, n° 1, 2001.

⁽¹²⁾ K. RENON, « Sortir de la violence en Irlande du Nord ? (Partie 1) », *Cultures & Conflits [En ligne]*, n° 29-30, 1998.

⁽¹³⁾ Le gerrymandering consiste « à délimiter les circonscriptions électorales de façon à favoriser un parti politique au détriment des autres » ; J. M. BOURJOLLY, G. LAPORTE et J. M. ROUSSEAU, « Découpage électoral automatisé : Application à l'île de Montréal », *INFOR: Information Systems and Operational Research*, vol. 19, n° 219, 1981, p. 113.

⁽¹⁴⁾ Le Parlement de Stormont est situé dans le quartier Stormont à Belfast.

bénéficient à l'Ulster Unionist Party, dominant la scène politique entre 1921 et 1972⁽¹⁵⁾.

Cette partition de l'île ne marque donc pas la fin de la question irlandaise. En Irlande du Nord, la communauté catholique de souche, et la communauté protestante anglaise issue de colonisation s'opposent : la première est nationaliste, partisane de la réunification de l'île, tandis que la seconde se considère comme unioniste, favorable au maintien de l'union avec la Grande-Bretagne⁽¹⁶⁾. Dans le conflit nord-irlandais, la religion n'est donc pas « un élément essentiel », mais plutôt « un élément distinctif »⁽¹⁷⁾.

Une crise éclate à la fin des années 1960⁽¹⁸⁾. En octobre 1968 et en janvier 1969, des marches pacifiques « réclament la justice, la fin des pouvoirs spéciaux octroyés au gouvernement local en matière de maintien de l'ordre et l'abolition des discriminations à l'encontre des catholiques »⁽¹⁹⁾. Leur violente répression constitue le début des « Troubles », une guerre civile qui durera près de 30 ans⁽²⁰⁾. Les factions unioniste et nationaliste favorables à la lutte armée prendront respectivement le nom de « loyaliste » et « républicain »⁽²¹⁾. Dans le présent article, par souci de lisibilité, les termes « loyaliste, unioniste, protestant » seront employés comme synonymes, de même que les qualificatifs « républicain, nationaliste, catholique ».

Le 31 août 1994, l'IRA, l'Armée républicaine irlandaise, proclame un cessez-le-feu complet et sans équivoque. Les paramilitaires loyalistes annoncent une trêve le 13 octobre de la même année⁽²²⁾. Quatre ans plus tard, est signé l'accord du Vendredi saint, qui bien qu'offrant des perspectives d'un avenir plus optimiste, ne met pas fin à la division profonde entre les communautés⁽²³⁾.

(15) E. EPINOX, *op. cit.* ; J. RENARD, « Belfast – Le rôle des peacelines dans la reproduction d'identités conflictuelles : quelles conséquences sur le processus de réconciliation ? », *Cahiers Mémoire et Politique [En ligne]*, n° 5, 2018, p. 79.

(16) J. GUIFFAN, *op. cit.*

(17) V. PEYRONEL, *Les Relations Communautaires en Irlande du Nord : Une Nouvelle dynamique*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

(18) J. GUIFFAN, *op. cit.*

(19) L. COLANTONIO, « Nationalismes et mouvements nationaux en Irlande », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 21, n° 1, 2012, p. 25.

(20) *Ibid.*

(21) R. TOSSER, « Fresques et marches orangistes », *Les Cahiers du MIMMOC [En ligne]*, n° 5, 2009.

(22) K. RENON, *op. cit.*

(23) J. GUIFFAN, *op. cit.* ; L. COLANTONIO, *op. cit.*

2. La naissance des «muraux»

Les «muraux»⁽²⁴⁾ sont des fresques qui occupent souvent un pignon, un mur entier de maison, une «peaceline»⁽²⁵⁾ ou une zone d'interface, et qui contiennent des images, du texte et des représentations héraldiques ou symboliques⁽²⁶⁾.

La tradition muraliste de la communauté unioniste remonte à 1908. Les premières peintures murales représentaient principalement «The Twelfth», une commémoration de la victoire protestante sur les catholiques lors de la bataille de la Boyne, en juillet 1690⁽²⁷⁾.

Le mouvement nationaliste, quant à lui, a tout d'abord utilisé d'autres formes culturelles comme moyen d'expression idéologique, telles que la musique et la littérature, et s'est également consacré à la promotion de la langue et du sport irlandais traditionnels⁽²⁸⁾. Ces efforts, bien qu'efficaces à certains égards, manquaient de visibilité, contrairement aux «muraux» présentes dans l'espace public⁽²⁹⁾. La tradition républicaine de création murale doit ses débuts à un événement majeur, au début des années 1980 : la décision du gouvernement britannique d'imposer l'internement et d'éventuellement retirer le «Special Category Status»⁽³⁰⁾ aux détenus soupçonnés d'appartenir à la PIRA, l'Armée républicaine irlandaise provisoire. Les protestations des membres internés ont abouti au décès de dix grévistes de la faim en 1981⁽³¹⁾. Entre la mort de l'un d'entre eux, Bobby Sands, en mai 1981, et la fin de l'année, 150 peintures murales républicaines sont apparues dans l'espace public nord-irlandais⁽³²⁾. Chaplin souligne que de nombreux muralistes républicains, comme Danny Devenny, ont appris à peindre dans les cours d'art dispensés en prison⁽³³⁾.

(24) Le terme anglo-saxon «muraux» est employé pour désigner spécifiquement les peintures murales en Irlande du Nord ; P. PRAGNERE, «Entre guerre et paix : les murals de Belfast», *Études irlandaises*, vol. 39, n° 1, 2014.

(25) La «peaceline» désigne «le mur, la barrière ou encore toute autre forme de division physique qui sépare les quartiers protestants et catholiques, de manière permanente ou temporaire» ; J. RENARD, *op. cit.*, p. 79.

(26) P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2014.

(27) G. GOALWIN, *op. cit.*

(28) P. GRANT, *Breaking enmities: religion, literature and culture in Northern Ireland, 1967-1997*, Palgrave Macmillan, 1999 ; G. ZIMMERMANN, *Songs of Irish Rebellion: Irish Political Street Ballads and Rebel Songs, 1780-1900*, Folklore Associates, 1967.

(29) G. GOALWIN, *op. cit.*

(30) Ce statut, octroyé dès 1972, est accordé aux prisonniers internés pour des faits de nature paramilitaire. Il donne droits à divers privilèges tels que le droit de porter ses propres vêtements, le droit de ne pas avoir à effectuer de travail en prison, ou encore la possibilité de bénéficier de plus de visites en prison.

(31) O. WOODS, *Seeing Is Believing? Murals in Derry Derry*, Guildhall Press, 1995 ; G. GOALWIN, *op. cit.*

(32) J. CONNWAY, «Unbowed and unbroken: a conversation with Irish republican visual artist Danny Devenny», *Radical History Review*, n° 106, 2010.

(33) A. CHAPLIN, «Art, Protest and Peace: The Murals of the Bogside Artists», in H. CULBERSTON, T. HAWKSLEY, J. MITCHELL et G. VINCETT (éds), *Peacebuilding and the Arts*, Palgrave Macmillan, 2020b.

En réponse, les peintures murales loyalistes ont commencé à proliférer et à dépasser leur rôle commémoratif traditionnel⁽³⁴⁾.

3. Les thèmes principaux durant la guerre civile

Durant la période des « Troubles », les thèmes représentés sur les peintures loyalistes et républicaines différaient.

Du côté unioniste, la signature de l'« Anglo-Irish Agreement » en novembre 1985 est perçue, par les protestants, comme une trahison du gouvernement britannique⁽³⁵⁾. Le gouvernement de la République d'Irlande s'est vu confier un rôle consultatif dans l'administration de l'Irlande du Nord. En réaction à cet accord, nous assistons alors à un déclin des images historico-commémoratives au profit de représentations paramilitaires loyalistes⁽³⁶⁾. Dans les années 1990, les expressions symboliques d'identité, comme les drapeaux, les écussons et les armoiries occupent le premier plan de l'imagerie loyaliste⁽³⁷⁾.

À l'opposé, il y a peu de progression chronologique dans l'utilisation des thèmes chez les républicains⁽³⁸⁾. Goalwin identifie cependant cinq thèmes principaux, présents diachroniquement durant les « Troubles » :

- « Depictions of the hunger strikers and other martyrs to the republican cause.
- Memorials to other, often innocent, victims who died in the conflict.
- Claims to continuity with other revolutionary and civil rights movements around the world.
- Symbolic expressions of identity such as flags, crests, and coats of arms.
- Representations of paramilitary soldiers and the armed struggle itself »⁽³⁹⁾.

Par opposition aux unionistes qui ont couramment employé des thèmes historiques, les « murals » républicains mobilisent une variété de thèmes et de symboles ancrés dans le présent⁽⁴⁰⁾.

B. Des images

Les fresques murales sont des représentations de narratifs communautaires⁽⁴¹⁾. Ces narratifs remplissent, d'une part, une fonction propagandiste.

⁽³⁴⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽³⁵⁾ A. HILL et A. WHITE, « Painting peace? Murals and the Northern Ireland peace process », *Irish Political Studies*, vol. 27, n° 1, 2012.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*

⁽³⁷⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽³⁸⁾ *Ibid.*

⁽³⁹⁾ *Ibid.*, pp. 205-206.

⁽⁴⁰⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽⁴¹⁾ G. GOALWIN, *op. cit.* ; D. LISLE, « Local Symbols: Global Networks: Rereading the Murals of Belfast », *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 31, n° 1, 2006 ; M. FORKER, « Images of

D'autre part, ils permettent au groupe de suivre un processus d'homogénéisation et d'organisation interne⁽⁴²⁾.

I. Des constructions narratives

Les peintures murales sont des représentations sociales de la façon dont les deux groupes en conflit voient leur monde et leur ennemi⁽⁴³⁾.

Tant Lisle que Goalwin proposent une première lecture de ces « murals » selon le cadre conceptuel du mythe, développé par Roland Barthes⁽⁴⁴⁾. Barthes prend lui-même appui sur le modèle saussurien, utilisé en linguistique. Selon Ferdinand de Saussure⁽⁴⁵⁾, le système sémiologique comporte trois termes : un signifié et un signifiant, qui, associés par un rapport arbitraire⁽⁴⁶⁾, forment un signe. Dans le mythe, la relation entre signifiant mythique (« la forme ») et signifié mythique (« le concept ») ne relève pas de l'arbitraire, elle est toujours motivée par l'un ou l'autre lien d'analogie. Cependant, pour le lecteur du mythe, tout se passe comme si l'image (la forme) provoquait naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié⁽⁴⁷⁾. « Dès lors, le mythe est vécu comme une parole innocente : non parce que ses intentions sont cachées, mais parce qu'elles sont naturalisées »⁽⁴⁸⁾.

Ainsi, en vertu des analyses de Lisle et Goalwin, les images murales seraient les signifiants mythiques utilisés par chaque communauté pour véhiculer leur mythe national communautaire⁽⁴⁹⁾. Leur version de l'histoire de l'Irlande du Nord semble naturelle, pure, légitime et innocente⁽⁵⁰⁾. Du côté loyaliste, le mythe présente le système politique dominé par les protestants comme légitime, met l'accent sur les liens avec le Royaume-Uni, et dépeint les paramilitaires loyalistes comme les gardiens héroïques d'un système politique menacé par les dangereux « terroristes » républicains. À l'opposé, le récit républicain évoque le renversement des relations d'autorité politiques et culturelles, lie les natio-

Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings», *Journal of National Taiwan College of Arts*, n° 83, 2008.

⁽⁴²⁾ G. GOALWIN, *op. cit.* ; P. PRAGNERE, « Peintures murales en Irlande du Nord et au Pays basque : mobilisation populaire et création d'identité nationale », *Les Cahiers du MIMMOC [En ligne]*, vol. 5, 2009.

⁽⁴³⁾ M. FORKER, « Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings », *Journal of National Taiwan College of Arts*, n° 83, 2008.

⁽⁴⁴⁾ D. LISLE, « Local Symbols: Global Networks: Rereading the Murals of Belfast », *Leaves*, n° 1, 2015 ; G. GOALWIN, *op. cit.* ; R. BARTHES, *Mythologies*, Seuil, 1957.

⁽⁴⁵⁾ F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1916.

⁽⁴⁶⁾ Par l'exemple, « l'idée de "sœur" n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ø-r qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre » ; F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1916, p. 100.

⁽⁴⁷⁾ R. BARTHES, *op. cit.*

⁽⁴⁸⁾ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 204.

⁽⁴⁹⁾ D. LISLE, *op. cit.* ; G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽⁵⁰⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

nalistes à la République d'Irlande et à des organisations partageant les mêmes idées dans le monde entier, met l'accent sur le martyr et la souffrance humaine, et présente les groupes paramilitaires républicains comme des combattants de la liberté, et non des terroristes, luttant contre la domination politico-culturelle illégitime et injuste des loyalistes⁽⁵¹⁾. Nous faisons donc face à deux mythes concurrents qui se répandent dans l'espace public, chacun se fondant sur une clarté qui « n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat »⁽⁵²⁾.

Lisle propose également une analogie entre la publicité et la peinture murale⁽⁵³⁾. Toutes deux fonctionnent en organisant les symboles appropriés en un message qui peut être facilement et rapidement décodé par un public cible. La représentation murale s'inscrit dans nos désirs subconscients⁽⁵⁴⁾. Selon Forker, qui s'inspire du cadre théorique des « cultural studies » de Woodward, les fresques murales de chaque communauté construisent une version de l'histoire qui est présentée comme vérité immuable⁽⁵⁵⁾. Dans la même lignée, Pragnère considère que l'ensemble des peintures d'une communauté construit « une représentation du monde et du conflit, une image mentale standardisée et répétée qui fait autorité et s'impose comme la représentation à travers laquelle il faut envisager les rapports sociaux »⁽⁵⁶⁾. McCornik et Forker ajoutent d'ailleurs qu'il est possible d'analyser le symbolisme des murals à travers des oppositions binaires : « Inside/outside, defenders/attackers, good/evil, weak/powerful, religion/irreligion »⁽⁵⁷⁾.

Enfin, nous noterons que, d'après Pragnère⁽⁵⁸⁾, ce sont les élites politiques qui construisent les répertoires de représentations. Il y aurait une instrumentalisation des processus d'identification par les élites. Il ne considère pas pour autant que la population se laisse aveuglément déterminer par celles-ci : selon lui, « les répertoires de références pour la construction identitaire sont pré-définis par des conditions historiques et par un contexte politique et social, et suggérés, voire imposés dans l'espace public par des acteurs politiques »⁽⁵⁹⁾. Rolston ajoute d'ailleurs que les peintres muralistes peuvent être considérés comme les « intellectuels organiques » de Gramsci⁽⁶⁰⁾. Il s'agit « des intellectuels

(51) *Ibid.*

(52) R. BARTHES, *op. cit.*, p. 2.

(53) D. LISLE, *op. cit.*

(54) *Ibid.*

(55) M. FORKER, *op. cit.*, 2008 ; K. WOODWARD, *Identity and difference: culture, media, and identities*, Maidenhead, Open University Press, 1997.

(56) P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009, p. 47.

(57) M. FORKER et J. MCCORNICK, « Walls of history: the use of mythomoteurs in Northern Ireland murals », *Irish studies review*, vol. 17, n° 4, 2009, p. 428.

(58) P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009.

(59) *Ibid.*, p. 43.

(60) B. ROLSTON, « Re-imaging: Mural painting and the state in Northern Ireland », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 15, n° 5, 2012.

d'un nouveau type qui naissent directement des masses, mais restent en contact avec elles»⁽⁶¹⁾.

2. La logique externe

Ces narratifs s'inscrivent eux-mêmes dans le cadre d'un combat symbolique au sujet de la perception du monde social. En effet, Goalwin constate qu'ils remplissent une double fonction, qui prend source dans le modèle bourdieusien⁽⁶²⁾. Ces mythes nationaux aident à nourrir et former les deux idéologies, en créant des narratifs que les organisations des deux côtés peuvent utiliser pour consolider l'identité de groupe (fonction interne), et mobiliser le soutien du groupe pour les efforts politiques (fonction externe)⁽⁶³⁾.

Intéressons-nous d'abord à la dimension objective/externe. Ce sont «les démonstrations qui visent à exposer un groupe, sa taille, et sa force, sa cohérence, qui cherchent à le rendre visible»⁽⁶⁴⁾. Les «murals» sont adressées à une audience externe comme outil de propagande⁽⁶⁵⁾. Elles renforcent la mobilisation, et continuent à légitimer la stratégie de lutte politique et militaire⁽⁶⁶⁾.

Principalement sur les «murals» républicaines, les rapprochements avec des révoltes en divers endroits du globe contribuent à assimiler les luttes des nationalistes irlandais avec celles des Cubains, des Palestiniens, ou encore des Basques, afin de les insérer dans un même combat. La comparaison suscite des réactions d'intérêt médiatique et soutien de l'opinion internationale⁽⁶⁷⁾. Pragnère identifie donc une fonction externe à portée internationale, particulièrement présente chez les catholiques, et propose le schéma suivant : «Comparaison → universalisation → légitimation → mobilisation»⁽⁶⁸⁾.

3. La logique interne

Il y a également une dimension subjective/interne par laquelle le groupe agit en essayant de «transformer les catégories de perception et d'appréciation du monde social, les structures cognitives et évaluatives par lesquelles il est construit»⁽⁶⁹⁾. Tant Pragnère que Goalwin s'accordent pour dire que les «murals» contribuent à homogénéiser les deux mouvements communautaires et

⁽⁶¹⁾ Traduction par l'auteur ; A. GRAMSCI, *Selections from the Prison Notebooks*, London, Lawrence and Wishart, 1971, p. 652.

⁽⁶²⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽⁶³⁾ P. BOURDIEU, «Social Space and Symbolic Power», *Sociological Theory*, vol. 7, n° 1, 1989 ; G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽⁶⁴⁾ Traduction par l'auteur ; P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 20.

⁽⁶⁵⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽⁶⁶⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009.

⁽⁶⁷⁾ *Ibid.*

⁽⁶⁸⁾ *Ibid.*

⁽⁶⁹⁾ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 20.

à renforcer leur cohésion propre⁽⁷⁰⁾. Elles participent au processus de création de groupe. En effet, les fresques murales permettent au groupe de définir sa propre identité à travers diverses représentations visuelles⁽⁷¹⁾. Cette question de l'identité nationale est présentée comme une question essentielle à la survie du groupe et donc de l'individu, « l'existence sociale de l'individu étant assimilée à son existence tout court »⁽⁷²⁾. Le sentiment d'appartenance communautaire est ainsi amplifié, et la polarisation des communautés est renforcée⁽⁷³⁾.

Pragnère évoque plusieurs mécanismes contribuant à façonner cette identité communautaire homogène⁽⁷⁴⁾.

Tout d'abord, les « murals » proposent un socle commun standardisé de références qui est ainsi mobilisable par l'entière de la communauté. Tout le monde utilisera les mêmes signes et symboles.

Ensuite, les références internationales des peintures républicaines n'ont pas qu'une fonction externe : elles font aussi comprendre aux acteurs locaux que « leur combat n'est pas isolé »⁽⁷⁵⁾, et qu'il est légitime. Elles contribuent à mettre en valeur le statut de victime, et justifient « par la comparaison le combat et les moyens utilisés pour le mener à son terme »⁽⁷⁶⁾.

Enfin, la représentation d'événements vécus les fait ainsi s'élever au statut d'événements historiques, donnant le sentiment à la population qu'elle participe à un combat « dans lequel le rôle qu'elle joue est exemplaire »⁽⁷⁷⁾. L'actualité s'inscrit dans la mémoire, il y a une historicisation des références récentes. De plus, en mobilisant des références passées et présentes simultanément, les « murals » inscrivent l'engagement dans la continuité historique : s'engager, c'est « rester fidèle aux objectifs des anciens »⁽⁷⁸⁾.

C. Des objets au cœur de réseaux

Les « murals » ne sont pas que des images. Ce sont également des artefacts qui s'inscrivent dans une situation spatio-temporelle bien particulière⁽⁷⁹⁾. Elles

⁽⁷⁰⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009 ; G. GOALWIN, *op. cit.* ; B. ROLSTON, *op. cit.*, 1987.

⁽⁷¹⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽⁷²⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009, p. 43.

⁽⁷³⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009 ; G. GOALWIN, *op. cit.*

⁽⁷⁴⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009.

⁽⁷⁵⁾ *Ibid.*, p. 53.

⁽⁷⁶⁾ *Ibid.*

⁽⁷⁷⁾ *Ibid.*, p. 47.

⁽⁷⁸⁾ *Ibid.*, p. 39.

⁽⁷⁹⁾ M. FORKER, *op. cit.*, 2008 ; N. JARMAN, « Painting Landscapes: The Place of Murals in the Symbolic Construction of Urban Space », in A. BUCKLEY (éd.), *Symbols in Northern Ireland, Belfast*, Belfast, Institute of Irish Studies, 1998 ; N. JARMAN, J. MCCORMICK, « Death of mural », *Journal of Material Culture*, vol. 10, n° 1, 2005 ; D. MCCAVANA, J. MCDONALD, « The walls of Belfast speak louder than words », in C. HAHNEL-MESNARD, M. LIENARD-YETERIAN, C. MARINAS (dir.), *Représen-*

sont également au cœur de réseaux de signification, dépassant le clivage idéologique traditionnel⁽⁸⁰⁾.

1. L'affirmation d'une propriété dans l'espace

Selon Jarman, situer les « murals » dans leur contexte spatial permet de dégager des fonctions qui ne sont pas identifiées en les analysant uniquement comme des images⁽⁸¹⁾. McAtackney considère que cette différenciation entre spatialité et imagerie dans le contexte nord-irlandais peut être mise en relation avec le cadre conceptuel de Baker, selon lequel le mur de Berlin peut être à la fois considéré comme mur-surface, « Wand », et mur-barrière, « Mauer »⁽⁸²⁾.

En effet, les « murals » sont le symbole d'une affirmation de propriété sur l'espace public et des marqueurs de territoire. Elles rappellent aux habitants leur appartenance communautaire⁽⁸³⁾. La logique interne/externe développée pour « les murals en tant qu'images » est également d'application dans le cadre d'une analyse de leur matérialité. La fresque murale permet à une personne d'identifier un territoire comme celui de sa propre communauté, « ce qui crée une logique d'inclusivité et d'auto-identification en affirmant une présence communautaire sur un territoire délimité »⁽⁸⁴⁾. Cependant, cet « affichage des identités s'opère également dans une logique exclusiviste pour toute personne ne faisant pas partie de la communauté »⁽⁸⁵⁾. En effet, cela assure qu'un membre de l'autre communauté ne se sente pas le bienvenu. Il y a donc un processus de « dialectique identitaire »⁽⁸⁶⁾. Les « murals » marquent un territoire britannique ou protestant, bien plus qu'un territoire habité en majorité par des Britanniques ou des protestants⁽⁸⁷⁾. La présence des « murals » dans l'espace modifie donc le contexte physico-social de l'environnement dans lequel elles sont peintes⁽⁸⁸⁾.

tations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre, Paris, Éditions de l'École Polytechnique, 2008 ; P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009.

⁽⁸⁰⁾ D. LISLE, *op. cit.* ; B. ROLSTON, « Women on the walls: Representations of women in political murals in Northern Ireland », *Crime Media Culture*, vol. 14, n° 3, 2018.

⁽⁸¹⁾ N. JARMAN, *op. cit.*, 1998.

⁽⁸²⁾ L. MCATACKNEY, « Peace maintenance and political messages: The significance of walls during and after the Northern Irish "Troubles" », *Journal of social archaeology*, vol. 11, n° 1, 2011 ; F. BAKER, « The Berlin Wall: Production, preservation and consumption of a twentieth century monument », *Antiquity*, vol. 67, n° 257, 1993, p. 710.

⁽⁸³⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009.

⁽⁸⁴⁾ J. RENARD, *op. cit.*, p. 89.

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*

⁽⁸⁶⁾ *Ibid.*

⁽⁸⁷⁾ D. MACCAVANA, J. MCDONALD, *op. cit.*

⁽⁸⁸⁾ N. JARMAN, J. MCCORMICK, *op. cit.*, 2005.

Par exemple, la fresque républicaine de Sean Maguire n'est pas simplement un mémorial à un violoniste nationaliste catholique légendaire : elle devient la personnification du nationalisme idéologique. Elle joue un rôle de marqueur du territoire nationaliste, car elle est située dans le quartier nationaliste de la Falls Road à Belfast⁽⁸⁹⁾.



PPCC Antifa, Wandbild : Sean Maguire (West-Belfast),
partage autorisé, 29/07/2007,
consultée le 31/10/2021 sur : <https://www.flickr.com/photos/>

En plus de cela, le fait de peindre sur un mur permet à la revendication identitaire de s'inscrire dans la durée : la « mural » s'intègre dans le quotidien et banalise l'action de revendication⁽⁹⁰⁾. Cela aboutit donc à la sanctuarisation de certains lieux⁽⁹¹⁾. Cependant, bien que les « murals » soient caractérisées par leur permanence, c'est une permanence qui dépend des intérêts et les besoins des communautés qui créent, maintiennent et remplacent les images, mais aussi de facteurs divers comme le temps, les stratégies gouvernementales de redéveloppement, ou encore des campagnes politiques⁽⁹²⁾. Les « murals » ont une durée de vie et une biographie : leur signification et valeur changent donc à travers le temps. Certaines peintures sont simplement ignorées ou abandonnées jusqu'à ce qu'elles disparaissent, mais le plus souvent, leur élimination est un proces-

⁽⁸⁹⁾ M. FORKER, *op. cit.*, 2008.

⁽⁹⁰⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009.

⁽⁹¹⁾ N. JARMAN, *op. cit.*, 1998.

⁽⁹²⁾ N. JARMAN, J. MCCORMICK, *op. cit.*, 2005.

sus actif. Jarman et McCornik considèrent que le cycle de vie d'une « mural » peut prendre fin de sept façons différentes : « (1) Retirement ; (2) Redundancy ; (3) Recycling ; (4) Redevelopment ; (5) Reclamation ; (6) Remonstrance and (7) Restoration »⁽⁹³⁾.

2. La place des femmes dans l'imagerie nord-irlandaise

Les « murals » ont longtemps été considérées comme constituant exclusivement des expressions idéologiques des loyalistes ou républicains. Pour Lisle, une telle compréhension réduit les luttes complexes en Irlande du Nord à un conflit entre deux groupes. Il est nécessaire de repositionner les « murals » au sein de réseaux de signification et d'interprétation beaucoup plus larges⁽⁹⁴⁾. Parmi ces réseaux, la question de la place des femmes dans le paysage mural nord-irlandais est abordée, tant par Rolston que par Lisle⁽⁹⁵⁾.

Dans l'imagerie nord-irlandaise imprégnant l'espace public, les femmes sont sous-représentées⁽⁹⁶⁾. « *The silence of murals on an issue or topic can speak volumes of the structures of power in a society* »⁽⁹⁷⁾. À partir d'une analyse de 2.398 « murals » nord-irlandaises peintes depuis 1981, Rolston affirme que seules 325 d'entre elles représentaient des femmes. Il met cependant en évidence une disparité entre les communautés : 272 des 1.320 fresques murales républicaines analysées contenaient des représentations de femmes, soit 21,0 %, alors que du côté unioniste, seulement 53 « murals » sur les 1.078 étudiées les représentaient, soit 0,5 %⁽⁹⁸⁾.

À cela s'ajoute le fait que lorsque les femmes sont représentées, elles le sont généralement dans « des rôles secondaires » (attendre leur mari emprisonné) ou dans des « rôles féminins », telles que la protection du foyer⁽⁹⁹⁾. Cependant, Rolston met en avant une différence thématique en fonction de la communauté considérée. Chez les républicains, les thèmes principaux mettant en scène des femmes sont l'histoire, l'activisme et le volontariat armé, tandis que chez les loyalistes, les thèmes de l'histoire, la royauté et des victimes sont prédominants⁽¹⁰⁰⁾. Pour appréhender cette disparité, Rolston cite Alison, qui affirme que l'IRA, l'Armée républicaine irlandaise a été plus encline à inclure les femmes dans des rôles paramilitaires⁽¹⁰¹⁾. À travers leurs « murals », l'IRA a attribué

⁽⁹³⁾ Le lecteur intéressé trouvera des exemples et définitions plus précises quant à ces processus dans l'article de Jarman et McCornik ; *ibid.*, p. 55.

⁽⁹⁴⁾ D. LISLE, *op. cit.*

⁽⁹⁵⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2018 ; D. LISLE, *op. cit.*

⁽⁹⁶⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2018.

⁽⁹⁷⁾ *Ibid.*, p. 22.

⁽⁹⁸⁾ *Ibid.*

⁽⁹⁹⁾ D. LISLE, *op. cit.*

⁽¹⁰⁰⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2018.

⁽¹⁰¹⁾ M. ALISON, « Women as Agents of Political Violence: Gendering Security », *Security Dialogue*, vol. 35, n° 4, 2004 ; B. ROLSTON, *op. cit.*, 2018.

aux femmes un rôle de « freedom fighter »⁽¹⁰²⁾. Toutefois, Lisle précise que ces représentations ne sont qu'un exemple de « add women and stir » ; en d'autres termes, il s'agit d'expressions visuelles du féminisme libéral⁽¹⁰³⁾. Du côté unioniste, une seule fresque représente des femmes dans un rôle militaire⁽¹⁰⁴⁾. En effet, les activités des femmes loyalistes tournaient autour du « welfare work » : soutenir les hommes prisonniers, nettoyer les armes, ou encore l'aide de premiers soins⁽¹⁰⁵⁾. Le loyalisme a donc été moins soucieux d'inclure les femmes dans les tâches militaires⁽¹⁰⁶⁾.

Ce constat est porteur d'une double dimension représentative et performative. Sur le plan de la représentation, les peintures murales des deux communautés reflètent ainsi les structures de domination masculine de la société⁽¹⁰⁷⁾. Mais il y a également une facette performative : ces peintures produisent des images stéréotypées de la masculinité et de la féminité, et renforcent ainsi l'hégémonie patriarcale⁽¹⁰⁸⁾. « *They (...) reaffirm the troubles as primarily a masculine experience* »⁽¹⁰⁹⁾.

II. « MURALS » ET PROCESSUS DE PACIFICATION

A. Persister

I. « Culture wars »

Malgré le cessez-le-feu et l'accord du Vendredi saint, le conflit suit une voie par laquelle l'atténuation de la violence physique conduit à son déplacement vers d'autres domaines, tels que l'environnement visuel, où « *the struggle can go on* »⁽¹¹⁰⁾. « *In Northern Ireland political conflict can, to some extent, be seen as having come to be displaced onto symbolic conflict, a process stemming perhaps most obviously from the cessation of paramilitary activity, with symbolic conflict providing a means of continuing the struggle by other means.* »⁽¹¹¹⁾ Les « murals » jouent un rôle de catalyseur de la violence dans la période post-1994⁽¹¹²⁾.

⁽¹⁰²⁾ M. ALISON, *op. cit.*, p. 454.

⁽¹⁰³⁾ D. LISLE, *op. cit.*, 2006.

⁽¹⁰⁴⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2018.

⁽¹⁰⁵⁾ M. ALISON, *op. cit.*, p. 452.

⁽¹⁰⁶⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2018.

⁽¹⁰⁷⁾ *Ibid.*

⁽¹⁰⁸⁾ D. LISLE, *op. cit.* ; B. ROLSTON, *op. cit.*, 2018.

⁽¹⁰⁹⁾ D. LISLE, *op. cit.*, p. 41.

⁽¹¹⁰⁾ A. HILL, A. WHITE, « The flying of Israeli flags in Northern Ireland », *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 15, n° 1, 2008, p. 42.

⁽¹¹¹⁾ *Ibid.*, p. 44.

⁽¹¹²⁾ A. HILL, A. WHITE, « Painting peace? Murals and the Northern Ireland peace process », *Irish Political Studies*, vol. 27, n° 1, 2012.

Pour qualifier cette nouvelle ère nord-irlandaise, Renard évoque la notion de guerre culturelle, issue du Peace Monitoring Report⁽¹¹³⁾. «Le conflit politico-militaire de l'Irlande du Nord s'est transformé en un conflit politico-culturel, une série de "Culture wars", depuis les cessez-le-feu des années 1990. [...] Les guerres culturelles de l'Irlande du Nord se déroulent dans l'espace physique : défiler sur autoroutes, ériger des drapeaux dans les quartiers, peindre des peintures murales (...).»⁽¹¹⁴⁾ L'art serait-il la continuation de la guerre par d'autres moyens ?

2. Les nouveaux thèmes au lendemain du cessez-le-feu

Les communautés ont fait évoluer leurs représentations, sans pour autant les dépolitiser. Les paramilitaires loyalistes et républicains étaient déterminés à rappeler au public et aux médias qu'ils continueraient d'exister⁽¹¹⁵⁾. Hill et White constatent l'existence d'un basculement pictural vers le symbolisme politico-sectaire notamment le drapeau et les parades⁽¹¹⁶⁾.

Lehni et Callaghan mettent cependant en évidence les différentes trajectoires thématiques suivies par les communautés⁽¹¹⁷⁾.

Les loyalistes ont continué à réaliser de nombreuses peintures paramilitaires dans les années 1990 et au début des années 2000⁽¹¹⁸⁾. De nouvelles confrontations ont été représentées sur les «murs», «reflétant une insécurité apparente due à la voix croissante du Sinn Féin» – l'aile politique de l'IRA – dans la période post-1998⁽¹¹⁹⁾.

Contrairement aux loyalistes, la transition vers une imagerie identitaire plutôt qu'ouvertement violente et paramilitaire s'est effectuée plus rapidement chez les républicains⁽¹²⁰⁾. En effet, les muralistes nationalistes se tournent vers des sujets politiques relatifs à la lenteur du processus de paix, ou présentent le point de vue républicain sur des questions telles que le déclassement, le maintien de l'ordre ou la collusion⁽¹²¹⁾. De plus, de nombreuses nouvelles «murs» républicaines et nationalistes ont représenté des scènes de l'histoire irlandaise

⁽¹¹³⁾ J. RENARD, *op. cit.*

⁽¹¹⁴⁾ Traduction par l'auteur ; Community Relations Council, *Northern Ireland Peace Monitoring Report*, n° 4, 2016, p. 123.

⁽¹¹⁵⁾ M. CALLAGHAN, «Painting over the Past: Political Palimpsests in Northern Ireland and the Complexities of the Whitewash Initiative», in J. LINDER, K. NOVAK, D. SCHAUB, S. Y. TAM, C. ZANINI (éds), *Topography of Trauma: Fissures, Disruptions and Transfigurations*, Brill Rodopi, 2019.

⁽¹¹⁶⁾ A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012.

⁽¹¹⁷⁾ C. LEHNI, «Murals after 'the Troubles': Rebuilding the Image of Northern Ireland (1994-2012)», *Leaves*, n° 1, 2015 ; M. CALLAGHAN, *op. cit.*

⁽¹¹⁸⁾ C. LEHNI, *op. cit.*

⁽¹¹⁹⁾ Traduction par l'auteur ; M. CALLAGHAN, *op. cit.*, p. 227.

⁽¹²⁰⁾ C. LEHNI, *op. cit.*

⁽¹²¹⁾ *Ibid.*

et ont dédié plus d'espace à ceux qui étaient morts pendant les « Troubles », créant ainsi de « murals » pouvant être catégorisées comme monuments commémoratifs⁽¹²²⁾. Pour Callaghan, le changement républicain le plus important fut la décision de ne plus peindre de nouvelles fresques murales comprenant des armes à feu⁽¹²³⁾.

3. État des lieux

En 2011-2012, seuls 9,5 % des peintures à Belfast ne sont pas politiques et concernent des thèmes tels que la sécurité routière, la lutte contre les drogues, le suicide, ou encore la décoration de bureaux de poste, de supérettes ou de pharmacies⁽¹²⁴⁾. « La nécessité de renforcer la conscience et les identités nationales comme éléments dominants de la structuration de l'espace public est toujours vivace pour les commanditaires des peintures qui étouffent toute autre représentation de la vie sociale »⁽¹²⁵⁾. Pour Goulding et McCroy, les « murals » peuvent, encore aujourd'hui, être analysées selon deux dimensions communautaires interne/externe, d'où la notion « d'unfinished revolution » employée par ceux-ci⁽¹²⁶⁾. Durant le printemps 2019, toutes les « murals » présentes à Falls Road et New Lodge, deux sites historiquement républicains, ont été photographiées et compilées dans deux corpus. « Le principal facteur de différenciation identifié lors des visites de terrain sur les deux sites était la disparité des conditions d'audience. Par exemple, les messages des peintures murales du New Lodge – une zone essentiellement résidentielle – visent les habitants de la région et propagent des messages de soutien aux organisations républicaines dissidentes et aux prisonniers. »⁽¹²⁷⁾ Il y a donc une fonction interne prédominante. À Falls Road, c'est l'inverse. La fonction de communication externe est dominante : nous retrouvons principalement des thèmes internationaux destinés à susciter l'adhésion du public externe à la lutte⁽¹²⁸⁾.

Selon un sondage d'opinion « Northern Irish Life and Times Survey », réalisé en 2010, le niveau de qualification agit sur leur perception des « murals ». Ainsi, plus le niveau de qualification est élevé, plus les personnes se déclarent « dérangées » par les peintures murales. Plus il est bas, moins elles sont affectées. Les personnes les plus exposées aux fresques sont les moins perturbées, puisque les « murals » se situent essentiellement dans les quartiers socialement défavo-

⁽¹²²⁾ M. CALLAGHAN, *op. cit.*

⁽¹²³⁾ *Ibid.*

⁽¹²⁴⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2014.

⁽¹²⁵⁾ *Ibid.*, p. 25.

⁽¹²⁶⁾ S. GOULDING, A. MCCROY, « Representing the (un)finished revolution in Belfast's political murals », *Critical Discourse Studies*, vol. 1, n° 27, 2020, p. 2.

⁽¹²⁷⁾ Traduction par l'auteur ; *ibid.*, p. 10.

⁽¹²⁸⁾ *Ibid.*

risés. Ces peintures constituent donc un mode de communication davantage utilisé par les classes populaires, qui leur portent un regard plus favorable⁽¹²⁹⁾.

En conclusion, le paysage visuel nord-irlandais est toujours imprégné par l'imagerie identitaire, malgré la signature de l'accord du Vendredi saint⁽¹³⁰⁾. Cependant, la littérature identifie plusieurs évolutions qui caractérisent cette période post-1998. Elles se résument en trois mots : supprimer, utiliser, créer.

B. Supprimer

Depuis le début des années 2000, l'effacement de certaines représentations murales militaires et violentes s'est déroulé de deux manières différentes : soit par le biais de programmes gouvernementaux⁽¹³¹⁾, soit par le biais d'initiatives directes des communautés, et en particulier des groupes paramilitaires des deux camps⁽¹³²⁾.

I. Le «Re-imaging Communities Programme»

En 2005, la politique stratégique globale «A Shared Future» est lancée par les autorités nord-irlandaises pour promouvoir le développement de bonnes relations en Irlande du Nord. En 2006, le «Re-imaging Communities Programme» s'inscrit dans ce cadre. Il s'agit de la tentative la plus importante, jusqu'à ce jour, d'intervenir dans l'environnement visuel de l'Irlande du Nord⁽¹³³⁾.

«Re-imaging Communities» est une initiative multiagences dirigée par l'Arts Council of Northern Ireland (ACNI), avec 3,3 millions de livres sterling de financement pour une période initiale de 3 ans, et ayant pour objectif «*to encourage communities to reflect on and plan for ways of replacing divisive imagery with imagery that reflects communities in a more positive manner*»⁽¹³⁴⁾. Il s'agissait donc d'effacer, de remplacer et/ou de transformer des peintures murales paramilitaires et sectaires⁽¹³⁵⁾.

Hill et White, Rolston, Lezni, et Callaghan sont très critiques quant à cette initiative⁽¹³⁶⁾.

⁽¹²⁹⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2014.

⁽¹³⁰⁾ S. GOULDING, A. MCCROY, *op. cit.* ; P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2014.

⁽¹³¹⁾ M. CALLAGHAN, *op. cit.* ; A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012 ; C. LEHNI, *op. cit.*, 2015 ; B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

⁽¹³²⁾ N. JARMAN, J. MCCORMICK, *op. cit.*, 2005 ; C. LEHNI, *op. cit.*, 2015 ; B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

⁽¹³³⁾ A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012.

⁽¹³⁴⁾ Independent Research Solutions, *Evaluation of the Re-imaging Communities Programme: A Report to the Arts Council of Northern Ireland*, 2009, p. vii.

⁽¹³⁵⁾ A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012.

⁽¹³⁶⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012 ; A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012 ; C. LEHNI, *op. cit.* ; M. CALLAGHAN, *op. cit.*

Tout d'abord, le programme n'a permis que le remplacement et la transformation d'un nombre minime de peintures. De nombreuses peintures sectaires et paramilitaires sont encore présentes⁽¹³⁷⁾. Pour Lehni, cela maintient non seulement le souvenir d'un passé troublé, mais démontre aussi l'influence continue des groupes paramilitaires⁽¹³⁸⁾. Selon Callaghan, soixante et une peintures murales dans les districts loyalistes et unionistes et vingt-trois dans les régions républicaines et nationalistes ont été remplacées⁽¹³⁹⁾. Particulièrement peu de peintures nationalistes ont été sujettes à ce programme, ce qui s'explique sûrement par une certaine méfiance de la part des républicains pour un programme contrôlé par l'État visant à modifier le contenu des peintures murales, lesquelles ayant longtemps servi à exprimer leur résistance face à l'État britannique⁽¹⁴⁰⁾.

Deuxièmement, le « Re-imaging Communities Programme » aurait contribué à renforcer les identités communautaires distinctes plutôt que de permettre aux expressions d'une identité partagée d'émerger. En effet, le programme ne traitait pas les communautés sur le même pied d'égalité⁽¹⁴¹⁾. Rolston évoque notamment l'exemple d'une peinture murale nationaliste représentant « The Flight of the Earls » dans le quartier d'Ardoyne au nord de Belfast, dans laquelle une épée a dû être retirée à la suite d'une demande de l'ACNI, alors que de nombreuses peintures murales unionistes commémorant la Première Guerre mondiale et présentant des armes à feu font toujours partie du paysage visuel⁽¹⁴²⁾. Il se demande alors avec humour : « *How can a four-century-old sword be more contentious than a century-old gun?* »⁽¹⁴³⁾. Un autre exemple est celui de la peinture du « Grim Reaper », qui a été remplacée par une image de William d'Orange sur son cheval blanc. Bien que l'ACNI affirme que ce dernier est un symbole reflétant la culture orangiste, il s'agit toutefois du financement public d'une icône loyaliste incarnant une victoire protestante sur les catholiques⁽¹⁴⁴⁾.

Le troisième problème concerne l'impact plus large, au-delà de la modification du champ visuel, que le programme aura sur les communautés. Le « Re-imaging Communities Programme » néglige les problèmes socio-économiques complexes auxquels font face les communautés⁽¹⁴⁵⁾.

Quatrièmement, les peintures murales politiques sont très populaires auprès des touristes, et il est difficile de maintenir un intérêt pour des peintures murales qui sont apolitiques⁽¹⁴⁶⁾.

(137) C. LEHNI, *op. cit.* ; A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012.

(138) C. LEHNI, *op. cit.*

(139) M. CALLAGHAN, *op. cit.*

(140) C. LEHNI, *op. cit.*

(141) *Ibid.*

(142) B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

(143) *Ibid.*, p. 458.

(144) A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020b.

(145) A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012.

(146) B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

Cinquièmement, ce programme a été accusé de constituer une tentative superficielle d'esthétisation⁽¹⁴⁷⁾. Deux raisons sont avancées.

D'une part, ce programme faisait appel à des artistes extérieurs aux communautés, choisis par l'ACNI⁽¹⁴⁸⁾. Or historiquement, les « murals » ont été peintes par des artistes qui l'ont fait parce qu'ils étaient engagés dans leur communauté. « *They were the mouthpieces, articulating the fears and hopes of their respective communities.* »⁽¹⁴⁹⁾ Les approches bottom-up qui caractérisent les « murals » sont donc en contradiction avec l'approche top-down de ce programme gouvernemental⁽¹⁵⁰⁾. Aucun programme de Re-imaging lancé par l'État ne peut déterminer unilatéralement l'avenir des peintures murales⁽¹⁵¹⁾.

D'autre part, l'interdiction de messages ouvertement politiques a engendré la production de nouvelles peintures murales qui étaient pour la plupart extrêmement anodines, représentant souvent des scènes rurales qui contrastaient avec l'environnement dans lequel elles apparaissaient. L'attachement d'une communauté à une « mural » est pourtant un facteur crucial pour lui assurer une présence dans le temps⁽¹⁵²⁾. Certains soupçonnent que le résultat logique de cette intervention top-down de l'État est de supprimer la politique de la tradition murale pour fournir des images agréables qui, même si elles sont des prouesses artistiques, en disent peu sur l'identité et les croyances de la communauté⁽¹⁵³⁾.

Cependant, Callaghan se demande tout de même si le remplacement des peintures murales paramilitaires et sectaires, bien que provoqué par une nouvelle forme de contrôle – un programme officiel parrainé par le gouvernement – pourrait avoir un impact positif sur la diminution du conflit communautaire⁽¹⁵⁴⁾. Il explique que certains auteurs défendent le postulat selon lequel ces rappels visuels des hostilités auraient une fonction performative sur le maintien des tensions. C'est ce que pense Finlayson : selon lui, la performativité des peintures contribue à la persistance des divisions en Irlande du Nord après 1994⁽¹⁵⁵⁾.

2. Les autres tentatives

Lehni mentionne cependant que certaines « murals » ont pu être modifiées, hors du cadre du « Re-imaging Communities Programme », grâce à la coopéra-

⁽¹⁴⁷⁾ A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012.

⁽¹⁴⁸⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

⁽¹⁴⁹⁾ *Ibid.*, p. 457.

⁽¹⁵⁰⁾ C. LEHNI, *op. cit.*

⁽¹⁵¹⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

⁽¹⁵²⁾ A. HILL, A. WHITE, *op. cit.*, 2012.

⁽¹⁵³⁾ M. CALLAGHAN, *op. cit.*

⁽¹⁵⁴⁾ *Ibid.*

⁽¹⁵⁵⁾ A. FINLAYSON, « The problem of 'culture' in Northern Ireland: a critique of the Cultural Traditions Group », *The Irish Review*, n° 20, 1997.

tion étroite avec les groupes paramilitaires qui ont produit les « murals »⁽¹⁵⁶⁾. Cependant, même si cette collaboration peut être vue comme un élément positif, elle démontre avant tout que ces groupes continuent à exercer une influence constante sur l'imagerie nord-irlandaise. Ce ne serait donc pas les « murals » qui continuent de diviser la société, comme le pense Finlayson, mais bien le soutien populaire et paramilitaire dont elles bénéficient encore aujourd'hui qui garantissent leur maintien⁽¹⁵⁷⁾.

Jarman et McCornik mobilisent un exemple qui va dans le sens de la thèse défendue par Lehní⁽¹⁵⁸⁾. En 2000, le Northern Ireland Housing Executive a décidé de détruire un bloc d'appartements présentant une peinture murale de l'Ulster Volunteer Force (UVF)⁽¹⁵⁹⁾, avec l'indication « Prepared for Peace, Ready for War ». La branche locale de l'UVF a autorisé la destruction du bâtiment à l'unique condition que la peinture soit représentée sur un nouveau mur. Cela montre l'importance des peintures pour les groupes paramilitaires en tant que marquages de leur pouvoir et de leur présence continue dans la zone. Cela montre aussi pourquoi très peu de « murals » sont enlevées sans l'accord local⁽¹⁶⁰⁾.

Inversement, entre 2002 et 2007, les unionistes ont remplacé, de leur propre initiative, plusieurs peintures murales paramilitaires et sectaires. Une partie du financement de cette transformation a été fournie par les groupes paramilitaires locaux et les communautés elles-mêmes. Certaines organisations, telles que la « West Belfast Athletic & Cultural Society » ont parrainé le remplacement de ces « murals » sectaires par 15 « murals » présentant l'histoire unioniste. Par conséquent, même si certaines peintures sectaires loyalistes ont été enlevées avec le soutien des paramilitaires, elles furent remplacées par d'autres « murals » à caractère historico-identitaire⁽¹⁶¹⁾.

Pour Kenneth Bush, cette influence paramilitaire contribue à transformer l'espace public visuel nord-irlandais⁽¹⁶²⁾. Dans la théorie économique, le qualificatif « public » renvoie à une double caractéristique : la non-rivalité et la non-excluabilité⁽¹⁶³⁾. Or, la condition *sine qua non* de non-excluabilité fait défaut, du fait de ce contrôle paramilitaire toujours actuel. L'emploi de l'expression « espace semi-privé/semi-public » serait, selon Bush, plus adéquat.

⁽¹⁵⁶⁾ C. LEHNI, *op. cit.*

⁽¹⁵⁷⁾ *Ibid.*

⁽¹⁵⁸⁾ N. JARMAN, J. MCCORMICK, *op. cit.*, 2005.

⁽¹⁵⁹⁾ Il s'agit d'un groupe paramilitaire loyaliste.

⁽¹⁶⁰⁾ *Ibid.*

⁽¹⁶¹⁾ B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

⁽¹⁶²⁾ K. BUSH, « The politics of post-conflict space: the mysterious case of missing graffiti in 'post-troubles' Northern Ireland », *Contemporary Politics*, vol. 19, n° 2, 2013.

⁽¹⁶³⁾ Par non-excluabilité, on désigne l'impossibilité d'exclure un agent de l'utilisation d'un bien/service. La non-rivalité, quant à elle, signifie que la consommation d'un bien/service par une personne supplémentaire ne diminue pas la quantité disponible pour les autres agents ; P. BELLE-FLAMME, « Le piratage des biens d'information », *Regards économiques*, vol. 12, n° 17, 2003.

C. Utiliser

Certains auteurs mettent en évidence des dynamiques de pacification qui se construisent sur la base des « murals » existantes : ces dernières se situent au cœur de réseaux touristiques⁽¹⁶⁴⁾, constituent des supports pour les graffitis⁽¹⁶⁵⁾ et sont sujettes à la dérision dans la prose nord-irlandaise⁽¹⁶⁶⁾.

I. Les réseaux touristiques

Au lendemain du cessez-le-feu de 1994, face à une fracture identitaire toujours persistante, l'Irlande du Nord a commencé à proposer diverses visites guidées de la ville, organisées par les compagnies locales de bus et de taxis⁽¹⁶⁷⁾. Le « dark tourism »⁽¹⁶⁸⁾ s'est développé fortement à Belfast⁽¹⁶⁹⁾.

Plusieurs arguments, permettant d'envisager *a priori* ce développement touristique comme un vecteur de pacification, sont développés par Jarman, Lisle, McDowell et Vicherat Mattar⁽¹⁷⁰⁾.

Primo, les touristes constituent une audience externe qui regarde les « murals » en intégrant les récits historiques des deux groupes. Le regard touristique contribue à mêler les narratifs hétérogènes pour former une histoire commune⁽¹⁷¹⁾. McDowell partage la thèse de Vicherat Mattar. Selon elle, le touriste est celui qui, en portant un regard extérieur sur le paysage visuel identitaire, pourrait jouer un rôle de médiation dans le conflit, et ainsi favoriser l'avènement d'une société post-conflictuelle⁽¹⁷²⁾. Dès lors, ce tourisme nord-irlandais peut être qualifié de « politique », car le touriste dépasse son rôle traditionnel

⁽¹⁶⁴⁾ N. JARMAN, *op. cit.*, 1998 ; D. LISLE, *op. cit.* ; S. MCDOWELL, « Selling Conflict Heritage through Tourism in Peacetime Northern Ireland: Transforming Conflict or Exacerbating Difference ? », *International journal of heritage studies: IJHS*, vol. 14, n° 5, 2008 ; D. VICHERAT MATTAR, « Speaking Walls: Contentious Memories in Belfast's Murals », in S. H. AWAD, B. WAGONER (éds), *Street Art of Resistance*, Springer International Publishing, 2017 ; M. WELCH, « Signs of trouble: Semiotics, streetscapes, and the Republican struggle in the North of Ireland », *Crime, media, culture*, vol. 16, n° 1, 2020.

⁽¹⁶⁵⁾ K. BUSH, *op. cit.* ; D. LISLE, *op. cit.*

⁽¹⁶⁶⁾ S. SCHWERTER, « Coded Voices Speaking from the Walls : les fresques murales de Belfast dans la prose nord-irlandaise », *Revue LISA/LISA e-journal [En ligne]*, vol. 12, n° 3, 2014.

⁽¹⁶⁷⁾ S. MCDOWELL, *op. cit.*

⁽¹⁶⁸⁾ Le « dark tourism » peut être défini comme l'acte de voyager ou de visiter des sites, attractions et expositions qui ont comme thème principal la mort réelle ou recréée, la souffrance ou l'apparence macabre ; P. STONE, « Dark tourism and 'spectacular death' : Towards a conceptual framework », *Annals of tourism research*, vol. 83, 2020.

⁽¹⁶⁹⁾ D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.*

⁽¹⁷⁰⁾ N. JARMAN, *op. cit.*, 1998 ; D. LISLE, *op. cit.* ; D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.* ; S. MCDOWELL, *op. cit.*

⁽¹⁷¹⁾ D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.*

⁽¹⁷²⁾ S. MCDOWELL, *op. cit.*

« *of simply absorbing the environment that they find themselves in* » : il devient lui-même un acteur politique⁽¹⁷³⁾.

Secundo, les itinéraires touristiques et les circuits de bus aident à relier et à reconnecter de nombreux quartiers séparés depuis longtemps⁽¹⁷⁴⁾. Ces nouveaux itinéraires touristiques permettent de voir la ville sous d'autres angles⁽¹⁷⁵⁾, et offrent la possibilité de considérer la ville segmentée comme une unité⁽¹⁷⁶⁾. Ils établissent des liens entre les sites, en dépassant les frontières sectaires : « *On the bus the sectarian boundaries are dissolved, at least for a short time* »⁽¹⁷⁷⁾.

Tertio, ces visites se sont avérées aussi populaires auprès des habitants de Belfast, qui redécouvraient ainsi leur propre ville⁽¹⁷⁸⁾.

Cependant, Lisle, McDowell, Vicherat Mattar et Welch tempèrent ces affirmations et ne cachent pas leur scepticisme quant à la réelle contribution à la pacification que peut représenter le tourisme⁽¹⁷⁹⁾. Tous les quatre ne sont pas convaincus que le tourisme puisse servir *in fine* à briser les récits monolithiques pour construire un avenir partagé.

D'une part, pour les touristes, les nombreuses « murals » peuvent suggérer une vision romantique de la violence, voire une nostalgie de la créativité artistique dont les communautés ont fait preuve lors de la réalisation de ces « murals »⁽¹⁸⁰⁾.

D'autre part, le tourisme contribue, selon Vicherat Mattar et McDowell, à cristalliser les histoires uniques⁽¹⁸¹⁾. En effet, les cartes postales, affiches, et autres marchandises touristiques s'inscrivent toujours dans les récits conventionnels qui caractérisent chaque côté de l'opposition communautaire⁽¹⁸²⁾. De plus, les financements dédiés au développement du tourisme sont octroyés à l'une ou l'autre communauté. Par exemple, le Nord Ireland Tourist Board (NTIB) a lancé une stratégie touristique officielle, dès février 1998. L'organisation touristique « Failte Feirste Thiar », financée par le NTIB, est, entre autres, chargée de la promotion des circuits touristiques en taxi à West Belfast. Généralement, le conducteur est membre d'une des deux communautés, et délivre dès lors un regard partisan et subjectif, qui soutient une vision communautarisée des « Troubles », au détriment des autres conceptions⁽¹⁸³⁾. « *The production of "political" tourism can be understood to be contributing to a broader process*

⁽¹⁷³⁾ *Ibid.*, p. 408.

⁽¹⁷⁴⁾ N. JARMAN, *op. cit.*, 1998 ; D. LISLE, *op. cit.*

⁽¹⁷⁵⁾ N. JARMAN, *op. cit.*, 1998.

⁽¹⁷⁶⁾ D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.*

⁽¹⁷⁷⁾ N. JARMAN, *op. cit.*, 1998, p. 90.

⁽¹⁷⁸⁾ *Ibid.*

⁽¹⁷⁹⁾ D. LISLE, *op. cit.* ; D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.* ; S. MCDOWELL, *op. cit.* ; M. WELCH, *op. cit.*

⁽¹⁸⁰⁾ D. LISLE, *op. cit.*

⁽¹⁸¹⁾ D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.* ; S. MCDOWELL, *op. cit.*

⁽¹⁸²⁾ D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.*

⁽¹⁸³⁾ S. MCDOWELL, *op. cit.*

of external legitimisation for localised sectarian politics and geographies.»⁽¹⁸⁴⁾ Welch rejoint McDowell sur le constat qu'elle posait 12 ans plus tôt: selon lui, les acteurs culturels (tels que les guides touristiques) contribuent encore aujourd'hui à véhiculer une version de l'histoire, loyaliste ou républicaine, auprès des touristes⁽¹⁸⁵⁾.

À noter que McDowell et Pragnère constatent que la langue basque est souvent proposée dans les circuits touristiques républicains⁽¹⁸⁶⁾. Cela souligne l'importance, encore actuelle, d'une quête de reconnaissance internationale cherchée par les nationalistes, notamment auprès des autres minorités luttant pour leur indépendance⁽¹⁸⁷⁾.

2. Les graffitis

Tant Lisle que Bush s'accordent pour dire que le graffiti, en règle générale, est une représentation publique, et porteuse de transgressivité⁽¹⁸⁸⁾. Bien que ce postulat soit partagé par les deux auteurs, le constat qu'elles posent l'une et l'autre en analysant le contexte nord-irlandais diverge.

Lisle, qui publie un article en 2006, regarde positivement le développement des premiers graffitis⁽¹⁸⁹⁾. Elle voit dans ce phénomène les prémises du développement d'une troisième force dans le conflit communautaire entre loyalistes et républicains. Pour elle, certaines des interventions politiques les plus astucieuses et satiriques sont venues des graffitis urbains, ajoutés sur les «murs» existantes. Ces graffitis révèlent «*a city that is engaged not only in the sectarian struggles so common in media representations but also in a sophisticated and humorous commentary about the transition from conflict to peace*»⁽¹⁹⁰⁾. Tandis que les fresques s'appuient sur des symboles sectaires, les graffitis ont leur propre collection de signes et d'images: ils sont des «murs» politiques à part entière, qui expriment les désirs et les aspirations d'une sous-culture radicalement cosmopolite d'artistes, de musiciens, d'étudiants, de DJs, et d'écrivains, plutôt que des communautés repliées sur elles-mêmes et idéologiquement prisonnières de leur sectarisme⁽¹⁹¹⁾.

A contrario, Bush, qui publie son article en 2013, constate qu'il y a très peu de graffitis en Irlande du Nord⁽¹⁹²⁾. Selon elle, cela s'explique par la présence encore actuelle des structures paramilitaires qui profèrent explicitement

⁽¹⁸⁴⁾ *Ibid.*, p. 418.

⁽¹⁸⁵⁾ M. WELCH, *op. cit.*

⁽¹⁸⁶⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009; S. MCDOWELL, *op. cit.*

⁽¹⁸⁷⁾ P. PRAGNERE, *op. cit.*, 2009.

⁽¹⁸⁸⁾ D. LISLE, *op. cit.*; K. BUSH, *op. cit.*

⁽¹⁸⁹⁾ D. LISLE, *op. cit.*

⁽¹⁹⁰⁾ *Ibid.*, p. 47.

⁽¹⁹¹⁾ *Ibid.*

⁽¹⁹²⁾ K. BUSH, *op. cit.*

des menaces à l'encontre des graffeurs. Kenneth Bush déplore l'absence de forces critiques suffisantes pour résister à ces groupements, empêchant ainsi l'émergence d'une culture du graffiti. De plus, Goulding et McCroy rejoignent Bush, et critiquent ouvertement la thèse de Lisle⁽¹⁹³⁾. Alors que cette dernière considère que les « murals » ne sont pas un simple reflet des communautés, mais plutôt des images circulant à travers des réseaux (telles que les graffitis), les deux auteurs constatent que le clivage identitaire occupe toujours le devant de la scène en Irlande du Nord (*cfr* C. « État des lieux »).

3. La prose nord-irlandaise

Encore aujourd'hui, des « murals » avec des slogans politiques ainsi que des acronymes d'organisations paramilitaires imprègnent la physionomie de la ville. En tant que phénomène urbain, elles sont devenues un sujet important dans la prose de l'Irlande du Nord, et en particulier, dans les « Troubles novels » (des romans traitant du conflit nord-irlandais)⁽¹⁹⁴⁾. Alors que les « Troubles novels » publiés durant les années 1970 et 1980 avaient un ton pessimiste, et favorisaient la perspective de l'un ou de l'autre camp, Schwerter constate qu'à partir de la première déclaration de cessez-le-feu de l'IRA en 1994, des romans et récits tournés vers le carnavalesque commencèrent à paraître. Maniant l'humour et l'ironie pour présenter les animosités communautaires sous un nouvel angle, les auteurs font souvent allusion aux « murals » « de manière subversive pour attirer l'attention sur l'absurdité du conflit »⁽¹⁹⁵⁾.

Schwerter emploie la théorie de Burton Pike, qui mobilise deux termes : celui de « real city » pour se référer à un complexe urbain existant et celui de « word city » pour faire allusion à la représentation imaginaire d'une ville réelle⁽¹⁹⁶⁾. Les auteurs construisent leur ville fictive en choisissant certains éléments du modèle existant.

Trois « Troubles novels » sont analysés dans la recherche de Schwerter : « Sacrifice of Fools » d'Ian McDonald, « Eureka Street » de Robert McLiam Wilson, et « That Which Wasde » de Glenn Patterson⁽¹⁹⁷⁾.

À titre d'exemple, dans le roman « Sacrifice of Fools », l'auteur, dépeignant Belfast comme grise et pluvieuse, décrit une peinture murale fictive présentant un slogan. Le slogan évoqué présente de nombreuses fautes d'orthographe, dont les protagonistes du roman se moquent. À travers cette histoire fictive, l'auteur raille des lacunes grammaticales et orthographiques présentes dans les

(193) S. GOULDING, A. MCCROY, *op. cit.*

(194) S. SCHWERTER, *op. cit.*

(195) *Ibid.*, p. 4.

(196) P. BURTON, *The Image of the City in Modern Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1981 ; S. SCHWERTER, *op. cit.*

(197) I. MCDONALD, *Sacrifice of Fools*, Londres, Vista, 1997 ; R. MCLIAM WILSON, *Eureka Street*, Londres, Vintage, 1996 ; G. PATTERSON, *That Which Was*, Hamish Hamilton Ltd, 2004.

« murals », soulignant ainsi le niveau rudimentaire d'instruction des peintres et leur manque de crédibilité politique⁽¹⁹⁸⁾.

En juxtaposant des acronymes d'organisations paramilitaires (UFF, UYM), avec une insulte destinée à la communauté catholique (FTP) ou encore un club de foot (MUFC) dans une énumération, ce mélange arbitraire devient grotesque. McDonald décrit l'incompréhension d'un protagoniste de l'histoire, qui ne vient pas d'Irlande du Nord, face à ces lettres en tous sens gravées sur une « mural ». Ainsi, l'auteur fait donc allusion à d'autres visions du monde qui laissent « paraître la population de Belfast comme étroite d'esprit et bornée »⁽¹⁹⁹⁾. McLiam Wilson et Patterson adoptent toute une série de procédés similaires, selon Schwerter⁽²⁰⁰⁾. Tous les trois utilisent donc le langage des « murals » de « la real city » pour attirer l'attention sur l'absurdité du conflit et les défauts de la société nord-irlandaise, et prônent ainsi un dépassement de l'opposition sectaire par le dialogue et la compréhension⁽²⁰¹⁾.

D. Créer

Après avoir abordé les dimensions « persister, supprimer et utiliser », il convient d'envisager désormais la facette « créer ». En effet, la création de nouvelles « murals » constituant des vecteurs pour la compréhension partagée est abordée par la littérature⁽²⁰²⁾. C'est le cas notamment des « murals » de Bogside⁽²⁰³⁾.

I. L'alternative du bottom-up

Forker pense que l'art mural peut être utilisé comme un vecteur de pacification, en créant de nouveaux symboles partagés⁽²⁰⁴⁾. Il met en évidence quelques rares exemples de « murals » reposant sur des symboles non sectaires ni diviseurs. « *Perhaps more symbols of Northern Ireland literacy figures such as Brian Friel, Louis MacNeice, and the Nobel Laureate Seamus Heaney could be celebrated in public spaces.* »⁽²⁰⁵⁾

⁽¹⁹⁸⁾ I. McDONALD, *op. cit.* ; S. SCHWERTER, *op. cit.*

⁽¹⁹⁹⁾ I. McDONALD, *op. cit.* ; S. SCHWERTER, *op. cit.*, p. 11.

⁽²⁰⁰⁾ R. MCLIAM WILSON, *op. cit.* ; S. SCHWERTER, *op. cit.* ; G. PATTERSON, *op. cit.*

⁽²⁰¹⁾ S. SCHWERTER, *op. cit.*

⁽²⁰²⁾ A. CHAPLIN, « Langer's Logic of Signs and Symbols: Its Sources and Application », *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, vol. 3, n° 4, 2020a ; M. FORKER, *op. cit.*, 2008 ; B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012 ; D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.*

⁽²⁰³⁾ M. CALLAGHAN, *op. cit.* ; A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a ; A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020b.

⁽²⁰⁴⁾ M. FORKER, *op. cit.*, 2008.

⁽²⁰⁵⁾ *Ibid.*, p. 28.

Cependant, Rolston, Chaplin et Vicherat Mattar ne pensent pas que la réalisation de « murals » dépolitisées, comme ce fut le cas lors du « Re-imaging Communities Programme », est une alternative efficace pour la construction de la paix⁽²⁰⁶⁾. La réimagerie doit se construire en encourageant les communautés locales à dire ce qu'elles craignent et ce à quoi elles aspirent dans le nouveau dispositif politique : il y a une nécessité d'articuler l'imagerie avec leur identité politique actuelle, comme elles l'ont fait avec succès lors de l'époque précédente⁽²⁰⁷⁾. Il ne s'agit donc pas de peindre des « murals » aux thèmes aseptisés, ou de supprimer à tout prix toute image des « Troubles », mais bien de créer des « murals » qui rappellent les « Troubles », sans pour autant imposer une vision de l'Histoire⁽²⁰⁸⁾. Les « murals » de Bogside constituent un exemple de cette démarche⁽²⁰⁹⁾.

2. Les « murals » de Bogside : des symboles à la place des signes

Les 12 peintures de Bogside ont été réalisées entre 1994 et 2006 par trois artistes locaux : Tom Kelly, son frère William et leur ami Kevin Hasson⁽²¹⁰⁾. Les « murals » qu'ils ont peintes forment « The People's Gallery ». Elles ne contiennent aucun slogan ou texte politique. Elles ne montrent aucun emblème, des drapeaux ou des symboles qui les associeraient à un parti politique particulier ou groupe paramilitaire. L'objectif principal des peintures murales de Bogside est de se souvenir et de raconter l'histoire d'habitants ordinaires. Par exemple, la peinture « The Rioter » symbolise la confrontation entre la jeunesse et l'armée britannique durant le conflit⁽²¹¹⁾. Dans « The Petrol Bomber », peinte en 1994, bien que représentant un acte de violence, le garçon se défend avec du gaz, utilisé par le RUC, la police nord-irlandaise de l'époque des « Troubles ». « *The masked face ascribes a much more complex significance to the image, as its anonymity suggests the child functions as a stand-in for any child as well as for Ireland, as signified by the badge on his shirt. As such the boy represents every Irish citizen and, in turn, Ireland as a whole.* »⁽²¹²⁾

(206) B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012 ; A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a ; D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.*

(207) B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

(208) A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a ; D. VICHERAT MATTAR, *op. cit.*

(209) A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020b.

(210) A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a ; M. CALLAGHAN, *op. cit.*

(211) A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a.

(212) M. CALLAGHAN, *op. cit.*, p. 228.



Anonyme, *The Petrol Bomber*, partage autorisé, 28/05/2017, consultée le 12/04/2021 sur : https://pixabay.com/fr/photos/l-architecture-de-l-homme-personnels-23_96_048/

Cette imagerie est analysée par Chaplin grâce à la théorie de la philosophie de l'art Susanne K. Langer, qui différencie le signe et le symbole⁽²¹³⁾.

Le signe indique l'existence passée, présente ou future d'une chose, d'un événement ou d'une condition⁽²¹⁴⁾. « Selon cette définition, une cicatrice indique une blessure – signalant quelque chose dans le passé ; la fumée indique un incendie simultané – signalant quelque chose dans le présent ; et les nuages indiquent la pluie à venir – signalant quelque chose dans le futur »⁽²¹⁵⁾. Le signe est donc perçu comme ayant une relation causale avec ce qu'il veut signaler⁽²¹⁶⁾.

Le symbole, lui, est propre à l'homme, contrairement au signe qui existe également dans le monde animal. Il « diffère du signe en ce sens qu'au lieu d'inciter le sujet à réagir devant un état de choses, il provoque plutôt chez lui un acte de penser qui va lui permettre de concevoir le phénomène »⁽²¹⁷⁾. « *It is the conceptions and not the things that symbols directly "mean"* », déclare Langer⁽²¹⁸⁾. Il y a donc une différence entre employer le mot « la reine » dans une conversation et dire « la reine ! » en guise d'annonce de l'arrivée imminente de Sa Majesté. Dans ce dernier cas, le mot « reine » est utilisé comme signe. Dans le

(213) S. K. LANGER, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1990 [3rd Revised edition] ; A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a.

(214) S. K. LANGER, *op. cit.*

(215) Traduction par l'auteur ; A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a, p. 47.

(216) *Ibid.*

(217) M. AUCOIN, « Susanne Langer et le symbolisme artistique, essai de synthèse », *Cahier d'information sur la recherche en éducation musicale*, 1987, n° 2, p. 38.

(218) S. K. LANGER, *op. cit.*, p. 61.

premier cas, le symbole « reine » évoquera, dans l'esprit de celui qui l'entend, les conceptions propres qu'il se fait du concept de « reine »⁽²¹⁹⁾.

Ainsi, nombreuses peintures murales sectaires seraient des signes, propageant des messages sans équivoque⁽²²⁰⁾. Cette conception de la « mural » comme signe peut être mise en parallèle avec les théories de Goalwin et Lisle qui mobilisent la notion de « mythe » de Roland Barthes⁽²²¹⁾ (cfr B.1. « Des constructions narratives »). *A contrario*, les douze peintures murales des artistes de Bogside constitueraient plutôt des symboles ouverts et non discursifs, qui sont des supports pour la conception, la réflexion, et la commémoration. Elles articulent l'expérience vécue qui ne peut être simplement capturée dans des mots simples et des slogans⁽²²²⁾. Alors que les artistes travaillent à la maintenance et à la restauration de leurs peintures murales sur leurs échafaudages, les résidents s'arrêtent souvent pour discuter et partager leurs souvenirs des « Troubles ». Ces fresques fournissent un point de discussion naturel (« a confession box ») pour des conversations et souvenirs – une étape nécessaire dans le processus de pacification⁽²²³⁾. Chaplin illustre d'ailleurs cette dynamique par une citation de l'archevêque Desmond Tutu : « *A wound must be cleaned out and examined before it will heal. It is the unexamined wound that festers and finally poisons* »⁽²²⁴⁾. Il est en effet reconnu depuis longtemps, par ceux qui travaillent dans les domaines de la paix et réconciliation, « qu'afin de restaurer la confiance et la compréhension mutuelles, il est essentiel de partager et d'apprendre à écouter les histoires de chacun »⁽²²⁵⁾.

III. DISCUSSION

Pour décrire le point final de ce processus discursif initié par les « murals » de Bogside, Adrienne Chaplin reprend les mots du théologien Stanley Hauerwas : « *Reconciliation happens when my enemy tells me my story and I am able to say: "Yes, that is my story."* »⁽²²⁶⁾. Initialement, cette citation figurait sur la page de garde de la première version de cet article, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui.

En effet, l'optique de l'avènement d'une histoire commune et consensuelle comme finalité du processus de réconciliation néglige le caractère conflictuel inhérent à la sphère politique. Chantal Mouffe a d'ailleurs montré qu'au

⁽²¹⁹⁾ Traduction par l'auteur ; A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a.

⁽²²⁰⁾ *Ibid.*

⁽²²¹⁾ G. GOALWIN, *op. cit.* ; D. LISLE, *op. cit.* ; R. BARTHES, *op. cit.*

⁽²²²⁾ A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020a.

⁽²²³⁾ A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020b, p. 108.

⁽²²⁴⁾ A. C. JOSEPH, *The People's Gallery: The Bogside Artists*, Londonderry, Guildhall Press, 2001, p. 45.

⁽²²⁵⁾ Traduction par l'auteur ; A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020b, p. 110.

⁽²²⁶⁾ *Ibid.*, p. 110.

sein de l'espace public, l'objectif « n'est pas d'arriver à un consensus sans exclusion – ce qui reviendrait à la création d'un “nous” qui n'aurait pas comme corrélat un “eux” – mais de parvenir à établir la discrimination “nous/eux” d'une manière qui soit compatible avec le pluralisme »⁽²²⁷⁾. Dès lors, la dynamique de partage des vécus, catalysée par les « murals » de Bogside, ne doit pas être interprétée comme l'amorce d'un processus de négociation dont l'aboutissement se concrétiserait par la conclusion d'un accord tacite sur une version uniformisée de l'histoire. Au contraire, il est possible de déceler dans cette démarche l'introduction progressive du pluralisme agonistique au sein de la sphère publique.

Toutefois, la notion de « commun » ne doit pas être rejetée pour autant. Les fresques de Bogside forment du « commun », à la fois tangible et imagé. Elles participent à la constitution d'un monde commun d'objets et d'images, qui sont reconnus et acceptés par les deux communautés, tout en étant soumis à des interprétations plurielles⁽²²⁸⁾. Elles font naître de nouvelles instances collectives de dialogue, où chacun peut apprendre à écouter des histoires divergentes.

Cette coexistence du « commun » et du pluralisme est peut-être la clé de voute d'une société en voie de réconciliation. Des travaux ultérieurs consacrés à la contribution du muralisme dans le processus de pacification mériteraient toute attention.

IV. CONCLUSION

La présente revue de littérature s'articule autour de la question de recherche suivante : « Quelle place occupent les peintures murales dans les dynamiques de conflit et de pacification en Irlande du Nord ? ». La réponse à cette question appelle à une distinction temporelle entre deux périodes.

Durant les « Troubles », les « murals » sont, tout d'abord, appréhendées en tant qu'imagerie, en tant que représentations visuelles imprégnant l'espace public nord-irlandais. Par le biais de ces fresques, chaque communauté construit son propre narratif communautaire⁽²²⁹⁾. La représentation murale de ces narratifs joue un rôle propagandiste (fonction externe), mais permet également au groupe de suivre un processus d'homogénéisation et d'organisation interne⁽²³⁰⁾. Cependant, la matérialité des « murals » et leur place au sein de réseaux de signification sont également abordées par la littérature. En effet, en tant qu'artefacts,

⁽²²⁷⁾ C. MOUFFE, « Politique et agonisme », *Rue Descartes*, vol. 67, n° 1, 2010, p. 19.

⁽²²⁸⁾ Comme le mentionne Hannah Arendt dans son ouvrage « Condition de l'homme moderne », « vivre ensemble dans le monde : c'est dire essentiellement qu'un monde d'objets se tient entre ceux qui l'ont en commun, comme une table est située entre ceux qui s'assoient autour d'elle ; le monde, comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes » ; H. ARENDT, *Condition de l'Homme moderne*, 2018 [Nouvelle édition], Paris, Calmann-Lévy, p. 105.

⁽²²⁹⁾ M. FORKER, *op. cit.*, 2008.

⁽²³⁰⁾ G. GOALWIN, *op. cit.*

elles contribuent à modifier le contexte spatio-temporel dans lequel elles se situent⁽²³¹⁾. Selon Rolston et Lisle, elles transcendent également le clivage communautaire en participant au renforcement et à la légitimation des inégalités homme/femme⁽²³²⁾.

Au lendemain du cessez-le-feu de 1994 et de l'accord du Vendredi saint, malgré l'amorce d'un processus de pacification, les « murals » s'inscrivent dans une Irlande du Nord encore marquée par le clivage identitaire. D'après Goulding et McCroy, les fonctions externe et interne susmentionnées constituent un cadre théorique toujours pertinent pour analyser la place de ces « murals »⁽²³³⁾. Toutefois, trois dynamiques potentiellement pacificatrices font leur apparition. *Primo*, plusieurs tentatives de suppression des « murals » sectaires et paramilitaires ont vu le jour, et ce soit par le biais de programmes gouvernementaux, soit par le biais d'initiatives directes des communautés⁽²³⁴⁾. *Secundo*, les « murals » héritées de l'époque des « Troubles » sont utilisées dans de nouveaux réseaux. Elles attirent les touristes étrangers, qui portent un regard externe sur ces narratifs communautaires concurrents⁽²³⁵⁾. Elles constituent des supports pour l'expression d'une troisième voie dépassant le clivage identitaire, les graffitis⁽²³⁶⁾. Elles sont également sujettes à la dérision dans la prose nord-irlandaise⁽²³⁷⁾. *Tertio*, certains auteurs mettent en avant l'invention de nouvelles « murals », catalysant l'expression des vécus⁽²³⁸⁾. Un exemple de cette démarche est la réalisation des douze « murals » de Bogside, qui, plutôt qu'entretenir le récit d'un des pôles de l'opposition, créent des espaces de discussion où peuvent s'exprimer librement souvenirs et histoires multiples – « une étape essentielle dans le processus de guérison » d'une société divisée⁽²³⁹⁾.

(231) N. JARMAN, *op. cit.*, 1998.

(232) B. ROLSTON, *op. cit.*, 2018 ; D. LISLE, *op. cit.*

(233) S. GOULDING, A. MCCROY, *op. cit.*

(234) C. LEHNI, *op. cit.*

(235) S. MCDOWELL, *op. cit.*

(236) D. LISLE, *op. cit.*

(237) S. SCHWERTER, *op. cit.*

(238) B. ROLSTON, *op. cit.*, 2012.

(239) Traduction par l'auteur ; A. CHAPLIN, *op. cit.*, 2020b, p. 109.