



« LA VIOLENCE EST CE QUI NE PARLE PAS »

Les traces matérielles de la violence
dans l'histoire

Travaux issus de la journée d'étude des
jeunes chercheurs ENC-EPHE organisée
le 22 juin 2022.

Études réunies par Margaux Faure,
Lisa Lafontaine et Vincent Sarbach-Pulicani.

École nationale des chartes

Date de mise en ligne : juillet 2025.

*Contenu mis à disposition selon les termes de la licence
Creative Commons : attribution, pas d'utilisation
commerciale, pas de modification.*

« I can't believe the news today. » Raconter le Bloody Sunday par l'image dans la presse nord-irlandaise

par LOUISE DE WILDE-CALMETTES ♦

« *I can't believe the news today.* »¹

Raconter le Bloody Sunday par l'image dans la presse nord-irlandaise²

LOUISE DE WILDE-CALMETTES ♦

Le 30 janvier 1972 se tient une marche en protestation au *Special Powers Act* de 1922 institué à nouveau en août 1971 et visant à faire interner sans procès les individus suspectés d'être des membres de l'Irish Republican Army (IRA)³. L'armée ouvre le feu sur la foule réunie au Free Derry Corner, et fait treize morts, âgés entre dix-sept et quarante et un ans, et quatorze blessés. Une quatorzième victime âgée de cinquante-neuf ans meurt quelques mois plus tard de ses blessures⁴. Cet événement – aussitôt décrit comme un massacre par la presse nord-irlandaise, britannique, irlandaise et internationale – donne lieu à un discours sans précédent sur les morts du conflit nord-irlandais. Il s'impose comme le Bloody Sunday et acquiert le statut d'épisode médiatique majeur pour l'Irlande du Nord et les nations qui lui sont liées. En effet, les images générées ce jour-là inondent la presse et la télévision en Irlande et au Royaume-Uni, et tiennent un rôle primordial dans la perception du conflit, de 1972 à nos jours.

1 U2 (1982). *Sunday bloody sunday*, The Edge et Bono, Windmill Lane Studio, Dublin, Irlande : Island Record. CD, 4,38 min.

2 Les images dont il est question dans cet article ne seront pas représentées ici pour des questions de droit.

3 *Belfast Telegraph*, 9 août 1971, p. 1 : « The Prime Minister, Mr. Faulkner, announced dramatically this morning that he is interning, under the Special Powers Act, suspected IRA leaders, who were rounded up in dawn swoops throughout the country by security forces. » (« Le Premier ministre, M. Faulkner, a annoncé ce matin son intention radicale d'interner, grâce au *Special Powers Act*, les chefs présumés de l'IRA qui avaient été arrêtés lors des descentes effectuées à l'aube à travers le pays par les forces de sécurité. »).

4 John Johnston meurt le 16 juin 1972.

Le changement de discours photographique qui s'opère au moment du Bloody Sunday modifie la perception des rapports de force entre les manifestants anti-internement et l'Armée. De plus, s'il se construit au gré de l'événement, le Bloody Sunday fait aussi appel à des représentations des catholiques et des républicains qui sont antérieures au 30 janvier.

I. La construction de l'événement par le journal

1. Un événement visuellement sans précédent

Ce qui diffère des images du mouvement des droits civiques, c'est que l'on fait désormais face à l'Armée et non plus au Royal Ulster Constabulary (RUC), corps composé entièrement de Nord-Irlandais – à 99 % protestants⁵. Par ailleurs, la manifestation comme la parade est un événement collectif, institué et organisé pour les communautés d'Irlande du Nord⁶. Même s'il s'agit d'une procession en dehors de la saison des parades – cette dernière commence au mois d'avril pour les célébrations républicaines de Pâques 1916 et se déroule selon les mêmes codes et modalités. *De facto*, le contraste est saisissant avec la manière dont sont habituellement traitées les parades républicaines dans le protestant *Belfast Telegraph*. En 1968 et 1969, celles-ci sont présentées comme exclusivement émeutières par le premier journal d'Irlande du Nord. On affiche alors des images incriminantes pour appuyer le propos. Les images telles que les emploie le *Belfast Telegraph* sont utilisées comme preuves visuelles de ce qu'avance le journal. On veut faire accroire au lecteur-spectateur que les événements se sont déroulés de la sorte, car les photographies que publie le journal en montrent la même chose. Les événements politiques d'Irlande du Nord n'existent alors pas en premier lieu par l'image, mais parce que le récit qui accompagne le déroulement des Troubles⁷

5 Fabrice Bensimon, « Chapitre xxv – L'Irlande contemporaine (1945-2012) », dans *Histoire des îles britanniques*, éd. Stéphane Lebecq, Paris, 2007, p. 847.

6 Tom Fraser, *The Irish Parading Tradition: Following the Drum*, Londres, 2000.

7 Chrononyme consacré au conflit s'étalant de la fin des années 1960 à 1998.

s'y réfère constamment. Les images sont donc secondaires par rapport à la construction des récits que développe le journal.

Le portrait, qui dépeint des républicains comme un corps désorganisé, moins discipliné que les parades orangistes⁸, suit les constructions stéréotypiques anciennes sur le caractère incivil des catholiques d'Irlande. Si ces dernières remontent jusqu'au xvii^e siècle, dans le *Belfast Telegraph*, les catholiques sont encore présentés comme tels en mai 1969 par le chef du gouvernement. Dans les articles suivant le 30 janvier 1972 de notre journal, cette dimension disparaît peu ou prou du reportage. En effet, rares sont les photographies faisant état de la manifestation et de son cortège. Cette invisibilisation des images traditionnelles réservées aux Nord-Irlandais républicains va jusqu'à la présence dans le *Belfast Telegraph* de l'image d'une colonne de manifestants disciplinés, mis au pas par l'armée britannique⁹. Une imagerie nouvelle se déploie alors en lieu et place des hordes républicaines et de leur représentation en foule émeutière. Subsiste néanmoins une image de la manifestation dans le *Belfast Telegraph* du 31 janvier 1972¹⁰ ; elle reprend les mêmes codes que ceux mobilisés lors des manifestations de la Northern Irish Civil Rights Association (NICRA)¹¹ dès ses débuts¹². Mais cette unique image où la foule est rendue visible sert au journal d'introduction vers la suite violente des événements par une légende à portée prémonitoire : « The start of a grim day, as civil right marchers make their way through the

8 Les marches orangistes sont des défilés organisés par l'ordre d'Orange comme démonstrations de la domination protestante. Elles sont utilisées pour fédérer la communauté protestante. L'ordre compte encore plus de deux cent mille membres à la fin des années 1970 (Christine Kinealy, « Les marches orangistes en Irlande du Nord : histoire d'un droit », dans *Le Mouvement social*, t. 202-1, 2003, p. 177). Celles-ci ont lieu chaque année entre mars, avec les célébrations de Pâques, et août : c'est la « *marching season* ». La plus importante a lieu le 12 juillet et commémore la bataille de la Boyne, victoire du roi protestant Guillaume III d'Angleterre, dit d'Orange, sur Jacques II d'Angleterre, roi catholique, en 1690.

9 *Belfast Telegraph*, 31 janvier 1972, p. 4.

10 *Ibid.*

11 Créée en 1967, l'association est à l'initiative du mouvement des droits civiques nord-irlandais. Elle organise plusieurs marches en Irlande du Nord qui contribuent à faire évoluer le débat autour de la situation des catholiques nord-irlandais.

12 *Belfast Telegraph*, 7 octobre 1968, p. 4-5, et 11 octobre 1968, p. 15.

Creggan estate¹³. » Une telle formulation appelle deux remarques. En premier lieu, le récit constitué par le journal emploie un point de vue omniscient et le lecteur-spectateur apparaît par le biais de l'image comme témoin d'événements, certes, mais dont il connaît déjà l'issue. Le *Belfast Telegraph* prend ainsi le parti de considérer que ses lecteurs ne vont pas découvrir l'événement dans ses pages, mais qu'ils y cherchent une forme d'explication ou de retour sur des faits déjà établis. Ensuite, alors que la parade a déjà commencé, le journal choisit de mentionner ce « jour sombre » qui se profile. Dans l'environnement du *Belfast Telegraph*, la journée du 30 janvier dont il est question ne commence pas avant le début de la marche, mais à partir de celle-ci. C'est par cette dernière qu'existe la suite des événements. C'est la marche qui permet au massacre du Bloody Sunday de se produire. Ce premier postulat permet d'interroger la part de responsabilité que le journal assigne aux républicains sur la suite des événements.

2. Le rattachement à un imaginaire irlandais

Si cette narration des événements s'applique à répondre aux questionnements sur la nature de l'événement chez les lecteurs du journal, il s'agit aussi de rassurer leurs inquiétudes. Bénéficiant d'un arsenal étendu de discours à sa disposition, le *Belfast Telegraph* se charge de transmettre des récits et des réflexions plus personnelles sur l'événement à partir d'articles d'opinion comme il a déjà pu le faire par le passé¹⁴. L'article écrit par Edmund Curran à la suite du Bloody Sunday illustre bien ce statut de l'opinion face aux inquiétudes que révèlent les événements¹⁵. Entre le programme de télévision du jour et d'autres faits divers concernant les Troubles, il publie un texte intitulé « There is in this place an O'Casey tragedy being played out in real life »¹⁶. Ce long titre, surplombant la page, mérite que l'on s'y intéresse en raison de ce qu'il évoque. O'Casey dont il est

¹³ « Le début d'un jour maussade, alors que les marcheurs pour les droits civiques s'élancent à travers le quartier de Creggan. »

¹⁴ « John Pepper's Column », dans *Belfast Telegraph*, 5 décembre 1970, p. 6.

¹⁵ *Belfast Telegraph*, 31 janvier 1972, p. 6.

¹⁶ « Il se joue en ces lieux une véritable tragédie d'O'Casey. »

question ici est une référence à la littérature irlandaise. Dramaturge et militant nationaliste né à Dublin en 1880, il participe aux mouvements révolutionnaires d'Irlande du début du xx^e siècle, notamment comme secrétaire général de l'Irish Citizen Army (ICA) jusqu'en 1914 – organisation républicaine à l'origine de l'insurrection pascale de 1916. Nombre de ses écrits évoquent les luttes des révolutionnaires irlandais et leurs conséquences, comme *The Shadow of a Gunman* (1923) où il rappelle la répression des activités militantes pour les habitants des classes populaires dublinoises. L'évocation d'O'Casey, dans un commentaire, de l'événement qui vient de se produire, contribue à construire une dimension tragique. Ce recours à la littérature relègue par ailleurs le massacre au rang de fiction lointaine, intolérable réalité pour celui qui y est confronté.

De même, l'intitulé de l'article s'accompagne d'une photographie d'un homme, non identifié : « A man lies in a pool of blood in the Bogside¹⁷. » S'il est impossible de dire si l'homme est un survivant ou non du massacre, la légende permet aux lecteurs d'estimer qu'il est une victime des événements de la veille, car cette photographie a bien été prise dans le Bogside¹⁸. Cette incertitude autour du statut vital du sujet attire l'œil de celui qui voit le journal pour le transformer en lecteur. De fait, le récit dévoilé par Curran se lie à cette image dès son *incipit* : « I saw the blood, and heard the solemn avengeful voice and felt the pain of Londonderry's Bogside this January day¹⁹. » Il introduit ainsi une narration, à la première personne, très romancée de son vécu des événements du 30 janvier 1972. Dans la suite de l'article, il évoque le sang d'une victime, Bernard McGuigan, mais sans indiquer clairement s'il s'agit de l'homme figurant plus haut. À partir des conclusions du rapport Saville de 2010, il est possible d'affirmer que McGuigan est bel et bien l'homme de la photographie²⁰. Néanmoins,

17 « Un homme repose dans une mare de sang dans le Bogside. »

18 Quartier populaire de Derry où a eu lieu le Bloody Sunday. On évoquera particulièrement la zone allant de Flahan Street à William Street (Rossville Flats) où l'armée ouvre le feu sur les manifestants. Le Bogside est adjacent au quartier de Creggan, lieu de départ de la manifestation ce jour-là.

19 « Je vis le sang, entendis la solennelle et vengeresse voix, et sentis la douleur du Bogside de Londonderry en ce jour de janvier. »

20 En recoupant l'image avec des photographies de Gilles Peress du même jour puis avec des rapports d'enquête sur le Bloody Sunday de 2010, il est possible

l'anonymat dans lequel le plonge la légende permet de condenser en un seul cadavre celui des treize puis quatorze autres qui seront reconnus comme les victimes du massacre.

En cherchant à identifier le corps inerte publié par le *Belfast Telegraph*, d'autres éléments sont portés à notre connaissance. L'impact de la balle reçue par Bernard McGuigan et la vue de son cadavre mutilé choquent même les photographes présents sur place²¹. En effet, le rapport d'enquête de 2010 sur les événements du 30 janvier 1972 indique que : « Bernard McGuigan was killed instantly by a rifle shot that hit the side of his head behind his left ear, when he was a few yards south of the south end of Block 1 of

d'établir que c'est bien l'image du cadavre de Barney McGuigan que le *Belfast Telegraph* a décidé d'imprimer.

- 21 « I'm trying to remember my emotions... I know that at one point I was shooting and crying at the same time. I think it must've been when I saw Barney McGuigan dead. By the time I had reached him, people were still huddling by the telephone box, protecting themselves from the shooting. He was alone. Then a priest [Father Tom O'Hara] arrived and started to give him the Last Rites. I remember taking a few pictures then. I remember I was crying as I was doing it. I remember that I didn't want to intrude too much, but that at the same time I felt this obligation to shoot, to document. It is always the same fucked-up situation: you are damned if you do and damned if you don't... This was the first time I saw what a real war weapon can do. I mean the destruction, the impact of it. Up until then, I thought that bullets killed you but they would kill you kind of neatly. You understand what I'm saying? This was the first time I realised the terrible destruction that those things create. » (« Je tente de me rappeler mes émotions... Je sais qu'à un moment donné je prenais mes photographies et pleurais simultanément. Je pense que ce doit être lorsque j'ai vu Barney McGuigan mort. Lorsque je l'ai atteint, des gens étaient encore blottis contre la cabine téléphonique, se protégeant eux-mêmes des tirs. Il était seul. C'est là qu'un prêtre [Père Tom O'Hara] arriva et commença à lui donner l'extrême-onction. Je me souviens prendre quelques photographies alors. Je me souviens que je pleurais en les prenant. Je me souviens que je ne voulais pas m'imposer, mais je sentais aussi cette obligation de prendre ces photographies, de documenter. C'est toujours la même situation dégueulasse : tu es maudit si tu les prends, et maudit quand même si tu ne les prends pas. C'était la première fois que j'ai vu ce qu'une vraie arme de guerre peut faire. Je veux dire la destruction, les répercussions que cela a. Jusqu'alors, je pensais que les balles te tuaient, mais qu'elles te tuaient un peu proprement. Tu vois ce que je veux dire ? C'était la première fois que je comprenais la destruction terrible qu'engendrent ces choses. ») (Trisha Ziff, « Entretien avec Gilles Peress », dans *Hidden Truths: Bloody Sunday 1972*, Santa Monica, 1998, p. 72-74.)

the Rossville Flats²². » Par conséquent, les photographies prises par Gilles Peress attestent qu'en sortant à l'opposé de l'oreille gauche, la balle qui a tué Bernard McGuigan a laissé une plaie béante au niveau de l'orbite de l'œil droit, comme le mentionne Fulvio Grimaldi²³. Il existe ainsi de nombreuses photographies documentant le corps blessé de Bernard McGuigan, mais le *Belfast Telegraph* ne les publie pas pour autant. Ce choix laisse à penser que certaines images sont jugées trop difficiles pour être publiées dans le journal. Le *Belfast Telegraph*, à l'instar des autres journaux, ne montre aucun plan de face d'une victime du 30 janvier à sa une. À notre connaissance, seul le *Daily Mirror* fait exception.

II. Des luttes externes au journal pour la visibilité

1. Un tremplin politique

La parution dans le journal de telles images n'est pas anodine, même pour un journal protestant d'Irlande du Nord pendant les années 1970 : les négociations autour de la construction visuelle de l'information, et généralement des discours médiatiques qui se jouent en 1972, s'inscrivent dans une dynamique plus large. Plusieurs éléments amènent en effet à considérer qu'un journal comme le *Belfast Telegraph* joue un rôle de premier plan dans le théâtre des opérations nord-irlandaises. Il faut ici considérer plusieurs des acteurs du conflit pour qui l'opinion publique occupe une place essentielle. En effet, les discours émis par le gouvernement ne sont pas similaires à ceux de l'Armée ou bien encore des organisations paramilitaires. La présence dans la presse nord-irlandaise de certaines images ou discours relève en conséquence de luttes pour la visibilité exercées par les différents corps et organisations engagés dans le conflit. Cette présence

²² « Bernard McGuigan est mort sur le coup, touché par une balle de fusil derrière son oreille gauche à quelques mètres au sud du bloc 1 de Rossville Flats. » (Conclusions de l'enquête Saville, vol. VII, 2010, p. 128.)

²³ « His right eye had been shot out and there was a hole where his eye should have been. » (« Son œil droit avait été expulsé et il y avait un trou là où son œil aurait dû être. ») (*Ibid.*, p. 144.)

est d'une part affirmée par l'Armée et le gouvernement qui manifestent directement la volonté de faire paraître les mesures qu'ils implémentent dans les journaux, notamment le *Belfast Telegraph*. Aussi, dans une note du 12 février 1971, avant la mise en place de l'internement administratif, une lettre est adressée au département du « Social Development » par l'exécutif nord-irlandais²⁴. Le gouvernement applique de nouvelles mesures à partir du 15 février et souhaite les voir publiées dans la presse nord-irlandaise nationale et locale. Le *Belfast Telegraph* y apparaît nommément ainsi que deux autres publications nationales : le *Newsletter* et l'*Irish News*. Dans l'immédiate suite du Bloody Sunday, les journaux non seulement nord-irlandais mais aussi britanniques reprennent des éléments de discours identiques d'une rédaction à l'autre, témoignant une fois de plus de l'imposition de discours dominants dans les médias. Si ces volontés de contrôle des narrations allant jusqu'à des opérations de manipulation de l'information²⁵ contribuent à maintenir un discours soumis à l'approbation de l'Armée, c'est par l'image notamment que d'autres tentent de négocier leur présence dans l'espace public.

De fait, pour l'IRA provisoire et les organisations républicaines, les événements du Bloody Sunday sont l'occasion d'une production abondante d'images témoignant de violences inouïes à l'égard de civils nord-irlandais dans des situations n'impliquant aucun danger pour l'armée. En effet, plusieurs témoignages soulignent que certaines des victimes sont décédées de dos ou même rampant au sol. Aussi, l'IRA provisoire et le Sinn Féin²⁶ cherchent-ils à diffuser ces images-témoignages qui, si elles ne peuvent être publiées dans un journal national ou local traditionnel, peuvent être mobilisées dans le journal du parti créé en 1970, *An Phoblacht*, ou dans le cadre d'autres initiatives. Eamon Melaugh, un proche de Bernard McGuigan, se souvient avoir échangé avec des membres du Sinn Féin au sujet

²⁴ Pat S. (12/02/1971), *Correspondance*, Public Records Office of Northern Ireland (Belfast), Civil Authorities (Special Powers) Act 1922, Belfast, Royaume-Uni.

²⁵ Des psyops sont organisées tout au long des années 1970 par le biais notamment du Psyops Working Committee (Conclusions de l'enquête Saville, vol. IX, p. 134).

²⁶ La création d'une IRA provisoire à partir d'une scission du groupe paramilitaire initial l'IRA fin 1969 s'accompagne d'une scission du parti politique associé, le Sinn Féin.

de photographies qu'il avait lui-même prises d'une autre victime, Michael McDaid, car celui-ci y apparaît encore en vie, alors même que la fusillade avait pris fin²⁷. On notera que s'il n'est plus en possession des photographies après les avoir confiées pour publication à John Lloyd, journaliste de *Time-Out*, ces photographies circulent, car il évoque en avoir vu une copie « récemment »²⁸. Dans une volonté de formuler un contre-récit du Bloody Sunday, le même Eamon Melaugh est amené par des membres de l'IRA provisoire au Free Derry Corner²⁹ quelque temps après les événements, afin de montrer à John Cooke, un journaliste amené clandestinement, des photographies de Melaugh témoignant des positions dans lesquelles sont décédées les victimes³⁰. Cette expérience se répète de nouveau auprès de Sam Gillespie, un autre individu présent ce jour-là avec un appareil photographique³¹. Succinctement, un autre point doit être soulevé : les hommes dont il est question ici ne sont pas tous des photographes professionnels. Eamon Melaugh est membre de la NICRA et photographe amateur³². Sam Gillespie n'est pas non plus un professionnel³³. Il s'agit là aussi d'une autre manière dont se construit et existe l'image : la démocratisation du matériel photographique invite chacun à produire ses propres images. Robert White – lui aussi amateur³⁴ – fait face au cas de figure inverse et détruit, à la demande d'autres individus qu'il ne nommera pas, certains négatifs et photographies en raison de leur caractère incriminant pour les émeutiers.

Il s'agit ainsi d'une démarche double. D'une part, il y a la volonté de faire émerger un contre-récit à partir d'images amateurs, présentées à des journalistes professionnels pour montrer un autre aspect des événements ; d'autre part, les républicains cherchent à dissimuler de potentiels éléments incriminants pouvant mettre

²⁷ Conclusions de l'enquête Saville, vol. IX, 2010, p. 92.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Mural* dans le Bogside marquant l'entrée de Free Derry à l'intersection de Rossville Street et Fahan Street.

³⁰ Conclusions de l'enquête Saville, vol. IX, 2010, p. 93.

³¹ *Ibid.*, p. 94.

³² *Ibid.*, p. 89.

³³ *Ibid.*, vol. III, 2010, p. 175.

³⁴ *Ibid.*, vol. IX, 2010, p. 94.

à mal le contre-récit. Cette lutte pour la visibilité est d'autant plus frappante qu'elle se joue face à un récit dominant, repris et accepté mot pour mot par les journaux d'Irlande du Nord. En émane donc pour les organisations opposées à l'État au Nord la nécessité de trouver des moyens de se rendre visible au sein de l'espace public dont on a pu voir quelques codes visuels – avec notamment le traitement des photographies du corps de Bernard McGuigan.

2. *La construction parallèle de l'image mentale et de la mémoire*

Il semble primordial de revenir sur les photographies que le journal diffuse. De fait, les événements du Bloody Sunday sont très relayés par des séries de photographies publiées dans la presse reprenant un même schéma : peu ou pas de photographies de la manifestation, quelques images des corps inertes des victimes recouverts d'un drap et des images d'émeutes que les lecteurs-spectateurs connaissent pour les voir régulièrement en Irlande du Nord. À partir du 2 février 1972³⁵, date des premières funérailles des victimes, apparaissent les photographies des cercueils, des cérémonies à l'église et des parades funéraires. C'est autour de ces morts que se construit l'événement, écartant peu ou prou les raisons qui ont poussé à cette manifestation dont l'enjeu mémoriel est immédiatement pris en charge. Si l'on a déjà développé le recours à la fiction irlandaise, il faut ajouter qu'il s'agit d'un traitement exclusivement régional de l'événement, comme en témoigne la comparaison avec les journaux britanniques. Là où des œuvres de fictions irlandaises sont évoquées dans le *Belfast Telegraph*, les journaux britanniques utilisent en particulier une citation de Bernadette Devlin. La députée républicaine du Mid-Ulster interrogée à la suite des événements évoque un autre événement impliquant cette fois le mouvement sud-africain des droits civiques : Sharpeville. En 1960, l'Armée ayant ouvert le feu sur des civils lors d'une manifestation, soixante-neuf personnes, dont des femmes et des enfants, décédèrent lors de ce massacre. Et Bernadette Devlin³⁶ de poursuivre, dans son entretien : « This is our Sharpeville and we

³⁵ *Belfast Telegraph*, 2 février 1972, p. 1 et 8.

³⁶ *The Journal*, 31 janvier 1972, p. 1.

will never forget it³⁷. » Dès son avènement, le Bloody Sunday engendre nombre d'initiatives qui visent à instituer l'événement comme un tournant. En février 1972, sont produites et diffusées des chansons à la mémoire des victimes du 30 janvier et un monument commémoratif est érigé en 1974³⁸. L'image n'est pas en reste dans la production culturelle – quoique d'une popularité limitée, qui intervient alors. Certaines d'entre elles circulent toujours. C'est le cas de celles montrant le Père Edward Daley agitant son mouchoir blanc pour permettre à trois hommes de se rendre hors de la zone de Rossville Flats où a eu lieu le massacre. Ces derniers portent la dépouille de Jackie Duddy, Nord-Irlandais de dix-sept ans, qui compte ainsi parmi les plus jeunes victimes. Il faut ici parler d'images au pluriel, car un enregistrement vidéo existe de cette scène, ainsi que trois séries de photographies prises par Frederick Hoare³⁹, Stanley Matchett⁴⁰ et Fulvio Grimaldi.

III. Patrimonialisation des images

1. *Émotions patrimoniales, passions identitaires*

Quand il évoque les « passions identitaires »⁴¹, Daniel Fabre revient sur les affects que se voit attribuer un patrimoine dès lors qu'il est considéré comme une représentation de soi. Dans ces scènes qu'immortalisent les photographes, professionnels ou non, lors du Bloody Sunday, se construisent des représentations durables et rapidement intégrées à l'imaginaire républicain, si bien que les objets qu'elles évoquent prennent une valeur mémorielle :

In Ireland, perhaps more than in other cultures, collective groups have expressed their values and assumptions through their represen-

³⁷ « Ceci est notre Sharpeville et jamais nous ne l'oublierons. »

³⁸ Brian Conway, *Commemoration and Bloody Sunday*, Londres, 2010.

³⁹ Photographie de Frederick Hoare, « The body of Jack Duddy is carried away », dans *Belfast Telegraph*, 30 janvier 1972, en ligne : <https://fredhoare.wordpress.com/bloody-sunday-derry-1972/>.

⁴⁰ *Daily Mirror*, 31 janvier 1972, p. 1 et 14-15.

⁴¹ Daniel Fabre, *Émotions patrimoniales*, Paris, 2013, p. 17.

tations of the past. There is no evidence, moreover, that this preoccupation is abating; if anything, questions of collective memory and commemoration have assumed a new prominence in recent years⁴².

C'est le cas de cet ensemble d'images qui perdure le plus dans l'imaginaire du Bloody Sunday. Du fait des logiques de diffusion des images entre les rédactions, les trois photographes professionnels qui prennent des clichés de la scène les vendent aux journaux britanniques et nord-irlandais. Ainsi chaque rédaction obtient-elle une des photographies de la série. D'un journal à l'autre, on retrouve des photographies prises parfois par le même photographe à quelques secondes d'intervalle. Ces images inondent donc la presse nord-irlandaise et britannique pour des raisons symboliques. Assurément, elles permettent d'évoquer les éléments les plus marquants d'un événement qui s'inscrit dans un contexte ne se prêtant pas aux simplifications. Cependant, ces images sont aussi des marqueurs de la production de l'information visuelle en Irlande du Nord. Elles sont disponibles en si grande quantité du fait de la présence accrue de photographes professionnels et même internationaux.

Les photographies du cortège funèbre de Jackie Duddy deviennent si présentes que la scène se retrouve par la suite comme *mural* sur les murs de Derry⁴³ et intègre le patrimoine dans son sens premier. Par ailleurs, dans les collections du musée national de l'Ulster, on retrouve cette fresque dans une photographie prise par Frankie Quinn, un photojournaliste catholique travaillant sur le conflit à partir des années 1980⁴⁴. Cette photographie de 1992 montre un rassemblement avec, en fond, la fresque représentant la série d'images de Jackie Duddy. Quand elle nous a été transmise dans sa version numérique par l'Ulster Museum d'Irlande du Nord, aucune

⁴² « En Irlande, peut-être plus que dans d'autres cultures, les groupes collectifs ont exprimé leurs valeurs et leurs présomptions à travers leurs représentations du passé. De plus, rien n'indique que cette préoccupation s'atténue ; au contraire, les questions de mémoire collective et de commémoration ont pris une nouvelle importance ces dernières années. » (Ian McBride, *History and Memory in Modern Ireland*, Cambridge, 2001, p. 3.)

⁴³ Pour toutes les questions relatives aux termes utilisés, on reprendra les pages sur la terminologie rédigées par Brendan O'Leary dans Brendan O'Leary, *A Treatise on Northern Ireland*, t. II : *Control*, Oxford, 2021.

⁴⁴ Photographie de Frankie Quinn, « Rally 1992 », Ulster Museum.

information ne permettait d'en connaître la provenance exacte. Toutefois, en 1999, le collectif The Bogside Artists présenta une peinture murale en hommage au Bloody Sunday à Rossville Street⁴⁵. Ces deux fresques semblent identiques, mais certains éléments diffèrent, et le doute subsiste quant au lien entre les deux. Néanmoins, le site indique que la fresque a été retouchée pour contrer les effets des intempéries et corriger certains détails. Il est important de souligner que ces pratiques liées à l'image s'inscrivent dans la continuité de rites mémoriels liés à cet événement.

2. *L'image comme voie d'entrée au musée*

En revanche, l'iconisation de certaines images contribue à la mythification de l'événement. De la même manière que les éditeurs du *Belfast Telegraph* préfèrent rapprocher les événements de ressorts fictionnels, ce procédé diminue le caractère immédiatement violent des faits énoncés. Le passage de la photographie à la peinture confère une existence plus abstraite à la scène, par exemple. Aussi, certains éléments tirés des photographies en arrivent-ils à devenir eux aussi des objets patrimoniaux, et sortent les images de leur dimension iconique immatérielle. C'est le cas du mouchoir blanc du prêtre Daley évoqué plus tôt. À la mort de l'homme d'Église, il est décidé que le linge conservé jusqu'alors par sa famille sera confié au musée de Free Derry, afin d'en assurer la conservation. La patrimonialisation au travers de l'image se parachève ainsi, car l'objet dans le musée s'accompagne d'un rappel des faits, et d'une des photographies prises par Fulvio Grimaldi. C'est la constitution d'un objet-personne tel que l'a décrit Nathalie Heinich⁴⁶ ; il convient de préserver la photographie, car c'est à partir d'elle que s'établit une mémoire en constitution. L'espace revendiqué par le journal est celui que revendiquent les Bogside Artists quand ils font usage de cette image. Les photographies reproduites de la sorte sont des peintures des Troubles.

⁴⁵ Martin Melaugh, *Bloody Sunday Murals*, Archives CAIN, en ligne : <https://cain.ulster.ac.uk/bogsideartists/mural3/>.

⁴⁶ Nathalie Heinich, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », dans *L'art en conflits : l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, éd. Bernard Edelman et Nathalie Heinich, Paris, 2002, p. 102-134.

L'image joue ainsi un rôle essentiel au moment du Bloody Sunday, car elle permet à certains discours de prendre racine dans le long terme en leur conférant une circulation accrue et immédiate qui favorise leur diffusion. Elle est efficace car, dans un environnement continuellement textuel, elle donne les moyens à des événements de s'exprimer par le visible. Ces images de violence sont aussi des représentations et des appels à d'autres imaginaires qui permettent de faire rentrer ce dont elles témoignent dans l'économie visuelle du lecteur-spectateur, devenue celle du journal. Cette importance de l'image dans le journal se joue aussi par des tentatives de visibilité de certains récits contre d'autres. Ceux-ci mettent en concurrence des réseaux d'acteurs capables de garantir la crédibilité de l'information, à défaut de sa véracité. Si le rôle attribué à l'image s'assortit d'autres procédés qui participent à l'institutionnalisation de l'événement comme tournant dans le conflit, l'image compte parmi ceux qui engendrent des pratiques multiples, allant de la photographie amateur jusqu'à la patrimonialisation de photographies et des objets qu'elles enregistrent.

Enfin, un dernier aspect qu'il conviendrait d'explorer permettrait de revenir sur la manière dont sont représentés ces événements violents depuis l'étranger. Nous avons pu voir comment l'écrit conditionne la réception de certaines images dans le cadre de leur édition. Le rapport image-texte dont la page se fait le théâtre s'opère au gré des espaces dans lesquels les choix éditoriaux préalables décident de faire circuler une représentation. En effet, la circulation sérielle de telles images ne s'accompagne pas des mêmes messages visuels et textuels au gré des espaces, et ce, malgré une uniformité des représentations et des pratiques d'exploitation de l'espace public. De la même manière, il peut aussi s'agir de choix issus non pas de la contextualisation textuelle dans l'édition, mais du processus de production de l'image. La compréhension de ces modalités pourra ainsi approfondir la transmission des représentations selon les espaces, mais également la lecture faite *a priori* des images en amont des procédés de fabrication de l'information visuelle.

LOUISE DE WILDE-CALMETTES

Diplômée de Master (2023), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne