



Études irlandaises

43-2 | 2018
Varia

L'échec du mythe de la virilité dans *The Ultras* d'Eoin McNamee

Anne Duflos



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/5815>
DOI : 10.4000/etudesirlandaises.5815
ISSN : 2259-8863

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 18 décembre 2018
Pagination : 143-158
ISBN : 978-2-7535-7693-3
ISSN : 0183-973X

Référence électronique

Anne Duflos, « L'échec du mythe de la virilité dans *The Ultras* d'Eoin McNamee », *Études irlandaises* [En ligne], 43-2 | 2018, mis en ligne le 01 novembre 2018, consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/5815> ; DOI : 10.4000/etudesirlandaises.5815

L'échec du mythe de la virilité dans *The Ultras* d'Eoin McNamee

Anne DUFLOS

Université Charles de Gaulle – Lille 3

Résumé

Dans cet article, je me propose d'analyser les procédés d'écriture qui permettent à Eoin McNamee dans *The Ultras* de dévoiler l'échec de la tentative de rétablissement d'une virilité mythifiée. Par le réinvestissement d'une figure controversée de l'histoire des Troubles nord-irlandais, Robert Nairac, l'auteur souligne la persistance d'un mythe de la virilité dont le deuil entamé ne semble pas fini. Les techniques d'estompage et la juxtaposition des points de vue brouillent non seulement les frontières entre réalité et fiction, mais attestent aussi du caractère fictif du réel. En révélant la hantise du présent par le passé, le roman met en question les récits officiels de la période post-conflit nord-irlandaise, fait surgir l'expérience traumatique et déboullonne l'optimisme de la « propagande de la paix », pour reprendre l'expression de McLaughlin et Baker.

Abstract

*This article examines the writing strategies used by Eoin McNamee in *The Ultras* to unveil the failure of the attempt to rebuild a mythologised manliness. The reshaping of a controversial figure of the Troubles in Northern Ireland, Robert Nairac, enables the author to underline the persistence of a myth of manliness, of which the period of mourning is not yet completed. By shading the realism of the novel and by intertwining several points of view, McNamee is not merely blurring the lines between facts and fiction, but also revealing the fictional aspect of reality. The obsessive nature of the characters' preoccupations with the past questions the post-Troubles official narratives and leads to the eruption of the trauma eschewed by the optimism of the hegemonic discourse, which flourished after the peace agreement in Northern Ireland – a discourse dubbed the 'propaganda of peace' by McLaughlin and Baker.*

■ Introduction

Dans *The Ultras*, McNamee retrace la vie et les derniers moments de l'officier britannique Robert Nairac, homme qui suscite encore de vives polémiques.

Les circonstances de sa mort restent aujourd'hui encore énigmatiques¹. Pour certains, c'est un assassin, impliqué dans plusieurs meurtres de civils et de membres de la PIRA, et pour d'autres, c'est un homme héroïque et courageux, sauvagement assassiné par la PIRA. Officiellement, la dernière interprétation prime : il reçoit, de façon posthume, la croix de Georges, l'un des honneurs les plus élevés pour les civils². C'est autour de ce personnage très controversé, cristallisant les tensions entre communautés, que l'auteur de *The Ultras* tisse son intrigue. La propre quête de McNamee pour découvrir la « vérité » sur Nairac est mise en abyme dans les recherches obsessionnelles d'un ex-policier corrompu, Agnew, qui tente de percer à jour la véritable identité de Robert Nairac : il est persuadé d'accéder à une forme de rédemption en découvrant la vérité sur son implication dans divers homicides (le paramilitaire républicain John Francis Green, les membres du groupe de musique country, The Miami Showband) et en levant le voile sur les circonstances de sa disparition.

C'est donc à travers ce cheminement que Nairac apparaît comme un héros, artefact mythifié d'une virilité toujours en perte de vitesse. Ce protagoniste devient alors symbole d'une virilité perdue, expression qui tient du pléonasme tant la notion de virilité s'appuie sur un idéal réactionnaire qui ne s'actualise jamais vraiment dans le présent. Constamment en crise dans la mesure où elle représente un idéal, cette norme n'est jamais tout à fait réalisable, mais pourtant toujours identifiable en ce qu'elle reste une position de pouvoir. De ce processus de sacralisation émerge une fiction de la virilité, comme expression d'une crise profonde de l'autorité. L'anthropologue Jean-Jacques Courtine rapproche la lecture du mythe³ par Claude Lévi-Strauss de la virilité pour en dégager des caractéristiques communes : « Comme le mythe, la virilité 'se rapporte toujours à des événements passés, 'avant la création du monde', ou 'pendant les premiers âges', en tout cas 'il y a longtemps' (Lévi-Strauss 1978)⁴ ». Nairac incarne cette figure du passé, symbole d'une autre époque, d'avant les traités de paix, ce moment où le compromis n'existe pas, où les agences britanniques fourmillent dans le nord de l'Irlande et cherchent chacune à s'illustrer comme acteur majeur dans le

1. Mark Hilliard, « Fate of undercover British soldier Robert Nairac still a mystery », *Irish Times*, 25 Jan. 2018, [<https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/fate-of-undercover-british-soldier-robert-nairac-still-a-mystery-1.3368677>] Consulté le 2 juillet 2018.

2. Aaron Edwards, *The Northern Ireland Troubles: Operation Banner 1969-2007*, Oxford, Ophrey Publishing, 2011, p. 50.

3. « 'Les mythes, écrit Claude Lévi-Strauss, sont in-terminables (p. 14) et leur interprétation ne peut se développer qu'à la façon d'une nébuleuse, sans jamais rassembler de manière durable ou systématique la somme totale des éléments d'où elle tire aveuglément sa substance' (p. 10) ». Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit* (Mythologiques I), Paris, Plon, 1964, p. 402. In Jean Pouillon, « L'analyse des mythes », *L'Homme*, 1966, tome 6 n° 1, p. 100. [<https://doi.org/10.3406/hom.1966.366759>] Consulté le 2 juillet 2018.

4. Jean-Jacques Courtine, (ed.), *Histoire de la virilité. 3. XIX-XXI siècle. La virilité en crise?*, Paris, Points, 2015, p. 474.

conflit. Six ans après la signature du Good Friday Agreement, *The Ultras* d'Eoin McNamee, loin de s'inscrire dans le discours optimiste de la « propagande de la paix⁵ » pour reprendre l'expression de McLaughlin et Baker, est un roman résolument tourné vers le passé qui, en témoignant d'un présent sinistre et lugubre, laisse émerger une voix dissidente.

Tout d'abord, il s'agira d'examiner les stratégies littéraires qui mettent à l'épreuve ce mythe de la virilité. La pratique de l'estompage conduit à un éclatement référentiel qui jette un voile d'opacité sur le réalisme de *The Ultras*. Puis, l'analyse du brouillage des différentes strates de narration ainsi que des points de vue des personnages permettra d'interroger la fiabilité du récit. Grâce à ces divers procédés d'écriture, émerge une virilité fantomatique qui met à mal l'optimisme⁶ du récit de paix exhortant à se détourner du passé sans se questionner sur les conditions nécessaires à la réalisation de cet impératif.

■ Estompage et éclatement référentielle

« 'Who do you think Nairac was?' Agnew said. 'Fucked if I know.'⁷ ». La réponse de Mallon, un ancien collègue d'Agnew, est sans appel. Tout au long du roman, Nairac est désigné tour à tour par une multitude de dénomination : « army boy », « Army Int », « a major », « A captain », « A Guards captain [...] Attached to SAS », « the British captain », « an Englishman in a donkey jacket », « the lost captain », « that English bastard », « the English boy », « the boy soldier », « a deadly boy⁸ ». Il y a une pluralité de dénominations pour une même référence. Au fil du récit, on se rend compte qu'il n'y a pas véritablement d'unification du discours sur lui : les témoignages concernant la personnalité de Nairac ne concordent pas et régulièrement même se contredisent. Robert Nairac est l'expression du paradoxe :

In college years Robert is described as popular, charismatic. But the impression persists that he is already beginning to evade scrutiny, that he is beginning to drop out of sight. There are contradictions with later accounts, anomalies. He is described as without guile and incapable of a 'biting or satirical jest'. But his capacity for cruel practical jokes is recorded by witnesses later on. Contemporaries talk about his charm and wit. Later on his capa-

5. Greg McLaughlin et Stephen Baker, *The Propaganda of Peace – The Role of Media and Culture in the Northern Ireland Peace Process*, Bristol, Intellect, 2010.

6. « When it was signed, the Belfast Agreement was heralded as an historic compromise that would enable and encourage the 'two communities' in the region to transcend their differences and enter a new era of mutual appreciation and co-operation », Colin Coulter et Michael Murray, (ed.), *Northern Ireland After the Troubles: A society in transition*, Manchester, Manchester University Press, 2012, p. 15.

7. Eoin McNamee, *The Ultras*. London, Faber & Faber, 2004, p. 13.

8. McNamee, *op.cit.*

*city for foul language, for gratuitous obscenity is noted. You have a sense of a violent and equivocal undertow*⁹.

De ses années universitaires aux années suivantes, les discours jalonnant sa vie sont marqués par des incongruences, qui traduisent une profonde ambiguïté. Cet effet de paradoxe, généré par des témoignages divergents, donne l'illusion d'être en présence d'un individu spécial qui navigue entre des zones opposées. Ainsi, l'oscillation entre des portraits antagonistes donne une représentation déroutante qui laisse perplexe et suggère l'insaisissabilité d'une quelconque vérité concernant Robert Nairac. Cet éclatement référentiel est renforcé dans la diégèse par les techniques développées au cours des guerres contre-insurrectionnelles¹⁰ qui favorisent un brouillage des finalités, engendrent une dissémination des responsabilités et un évitement des questions éthiques.

Par ailleurs, de *The Ultras* émerge une dissension entre un réalisme forcé – dû au fait que la plupart des événements sont empruntés à l'histoire et que la majorité des personnages ont véritablement existé – et une impression de flottement et de brouillard qui atténue l'expérience réaliste. En effet, au lieu d'avoir recours à l'hypotypose, c'est-à-dire à cette description précise qui transmet la vivacité de la réalité, la narration déploie une technique d'écriture qu'on appelle l'estompage : « Procédé par lequel l'auteur cherche à donner à la réalité un aspect vague¹¹ ».

Cette technique est produite grâce à l'emploi d'estompes qui sont mises en œuvre dans le récit. Les formules impersonnelles associées à des termes lexicaux qui contiennent à chaque fois le sème du flou et de l'indétermination sont très répétitives : « there was a sense of », « there was a tendency towards », « there was an undercurrent of secret record », « there was an atmosphere », « there was a smell », « there was a theme of », « there is the impression of », « there were unwanted undertones of erotic possibility », « there was the accumulation of [...] there was rumours of¹² », etc. Imprégnant la totalité du récit, ces locutions impersonnelles, telles que « there was/were », sont des présentatifs dont la fonction d'assertion est en partie ébranlée par les compléments des présentatifs (« sense », « impression », « atmosphere », « tendency ») qui traduisent l'imprécision. Ainsi, les postulats ne sont jamais tout à fait identifiables et restent toujours vagues. Les substantifs utilisés marquent l'abstraction et mettent à mal le

9. McNamee, *op.cit.*, p. 149.

10. La guerre contre-insurrectionnelle désigne une nouvelle forme de guerre menée par les agences étatiques pour contrecarrer les groupes non-étatiques qui mettent à mal le pouvoir en place. Elle diffère de la guerre traditionnelle qui se caractérisait par un affrontement d'État à État. Au cours de ces guerres contre-insurrectionnelles s'est développée une véritable doctrine qui vise à obtenir le soutien de la population locale en employant diverses techniques, notamment psychologiques.

11. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975, p. 435.

12. McNamee, *op.cit.*

réalisme du roman : « a/the sense of », « atmosphere », « a/the feeling of », « an air of », « an/the impression », « an/the idea of¹³ ». Cette isotopie de la nébulosité participe de l'estompage qui s'étend à tout le roman, enveloppant le réel d'un filtre brumeux. L'alternance entre article indéfini et défini indique à quel point l'indéfini a envahi le champ référentiel. Ce qui est indéterminé à l'origine devient une sensation connue du locuteur si bien que se créent des anaphores associatives. L'indétermination se répand : l'inconnu devient une composante habituelle et familière de l'univers narré. Cette présupposition d'existence d'un vague absolu, d'une abstraction toujours déjà-là, gagne les lecteurs et complexifie l'identification référentielle : la réalité s'enveloppe d'un voile, un filtre floute le contour des objets et des situations. L'incertitude généralisée s'étend aux personnages et aux lecteurs qui remettent systématiquement en question la fiabilité du narrateur.

Cet estompage est littéralement représenté sur une photo satellite de Belfast que David, chargé des opérations psychologiques au sein des services secrets britanniques, a accroché sur l'un des murs de son bureau : « *It had a blurry feel to it. The streets were indistinct in places, shadowy and ill-defined. The purpose of the image was to provide a clear strategic overview, but in fact it suggested shadowy activity, something barely discerned flooding in from the suburbs, the far-flung industrial estates*¹⁴. »

Comme on l'a vu pour les substantifs tels que « sense », « atmosphere », « tendency », il y a dans *The Ultras* le recours très explicite à des termes dont le signifié évoque littéralement l'imprécision et propage directement le flou. C'est le cas encore de l'utilisation extrêmement récurrente du pronom indéfini « something » qui favorise l'indétermination référentielle générale concourant à rendre cet effet brumeux, l'impression d'un réalisme vague et un effet d'oralité. À ce pantonyme se joint l'emploi foisonnant du verbe d'état « sembler » (« to seem ») qui marque clairement la modalité de l'énonciation et laisse transparaître à la fois la subjectivité du narrateur et son champ limité de connaissance qui paraît se borner à celui des apparences et des hypothèses. De même, l'expression comparative « as if » est utilisée de manière particulièrement fréquente dans le roman. Le stylisticien Henri Morier appelle « estompe » l'image impressive ou hypothétique,

[i]mage qui ne repose pas sur la comparaison objective, valable pour chacune de deux réalités connues, mais sur la comparaison subjective, établie entre un objet connu et un second objet sans rapport formel, de poids, de masse, ni de couleur avec le premier, mais qui produit sur la

13. *Ibid.*

14. McNamee, *op.cit.*, p. 44.

sensibilité de l'auteur une impression analogue à celle que produirait le premier¹⁵.

L'expression comparative « as if » foisonne dans *The Ultras*. C'est le cas lorsque Nairac, pendant son entraînement de boxe, se scrute dans le miroir jusqu'à ce qu'il éprouve la sensation qu'il observe une illustration d'un livre d'anatomie appartenant à son père¹⁶. On a accès à l'image de Nairac tel qu'il se perçoit : il a l'impression de correspondre au modèle de virilité transmis par la figure paternelle. Le sujet a la sensation d'incarner l'image souhaitée. De même, plus loin, David éprouve le sentiment que Nairac est autorisé à entrer dans son bureau¹⁷, mais cela reste impalpable et intuitif.

Ce que dit Henri Morier à propos de ce procédé rhétorique est éclairant dans le cas de Nairac : « l'image hypothétique¹⁸ établit un rapport avec l'invisible; elle ouvre la porte à toutes les intuitions de l'au-delà : elle ne peut se déployer que dans un espace mystique¹⁹ ». Le recours à cette estompe transmet ainsi un caractère transcendant à Nairac et contribue à la mythification de ce dernier.

La stratégie textuelle de l'estompage consolide simultanément le mythe de la virilité de Nairac tout en le troublant, comme dans cet extrait, qui pointe l'inauthenticité de ce dernier :

Agnew noticed that Robert swore continuously but that there was something awkward in the way he swore, stilted, as if he had learned the words late in life. That he would sometimes insert the swearwords into the wrong part of the sentence. You had the feeling that he was working too hard at the sentence. The constructions seemed laboured over and unwieldy²⁰.

L'impression d'Agnew suggère que la façon de parler de Robert Nairac est artificielle et peu naturelle, ce qui révèle l'échec de sa performance. Ce passage associe les différentes estompes vues précédemment : image impressive/hypothétique (« as if »), le « you » générique, le substantif à la connotation vague et subjective « feeling » et le verbe d'état « seem ». L'estompage a pour effet d'introduire une incertitude sous-jacente, toujours latente, sur la réalité/vérité de cette virilité et une tension incessante entre l'irréel et le réel.

15. Morier, *op. cit.*, p. 524.

16. McNamee, *op. cit.*, p. 24.

17. *Ibid.* p. 43.

18. Selon Morier, l'image impressive dérive de l'image hypothétique, qu'il associe au romantisme et dont le concepteur est plus spécifiquement Chateaubriand. Reposant sur cette même « comparaison subjective », l'image hypothétique inclut l'usage de tournures telles que : « on dirait », « comme si », « une espèce de », « on eût dit », etc. Dans l'ensemble de son dictionnaire, Morier utilise les deux adjectifs qualificatifs, « impressive » et « hypothétique », de manière interchangeable. p. 443-525.

19. Morier, *op. cit.*, p. 525.

20. McNamee, *op. cit.*, p. 173.

À toutes ces estompes qui créent ce brouillage référentiel viennent s'ajouter des imprécisions notables et récurrentes sur des éléments factuels propres au passé historique. Au début du roman, les témoignages sont unanimes pour rapporter que la nuit de l'enlèvement de Nairac, il était au *Three Steps Inn*²¹. À la fin du roman, il rentre dans le *Mountain Inn* avant de disparaître²². De même, alors que le meurtre des membres du Miami Showband est, à deux reprises, daté le 31 juillet 1975²³, l'épisode relaté plus loin place l'événement la nuit du 14 juillet²⁴. Ce brouillage des lieux et des dates, d'une part, génère la suspicion et a pour effet de mettre en question la fiabilité des témoignages et des faits, et d'autre part, signale l'impossibilité d'une reconstitution du passé comme une histoire cohérente. Ces événements symbolisent, allégoriquement et de façon métonymique, les différentes interprétations du passé dans le nord de l'Irlande et l'impossible réconciliation autour d'un passé commun. Elmer Kennedy-Andrews explique clairement ces divergences d'interprétations dans le rapport à la violence entretenu par des positions antagonistes : « *Within Nationalist history, violence is sanctioned, resistance is self-legitimizing, to the extent that it is successful in contributing to the founding of the state. Thus, one man's 'terrorist' is another man's 'freedom-fighter'; 'criminal murder' in one context is 'the armed struggle' in another; an 'outrage' at one historical moment is 'heroic action' at another. There is state terrorism as well as paramilitary terrorism*²⁵. »

Par ailleurs, à mesure que l'histoire se déroule, on assiste à une confusion des points de vue des personnages. Lorsque Knox, un agent britannique des services de renseignements extérieurs (MI6), rend visite à son ex-collègue David, agent britannique chargé des opérations psychologiques (PSYOPs) avant son internement dans une institution psychiatrique, ce dernier observe la tenue vestimentaire de son visiteur : « *Knox was wearing a Barbour jacket and a check shirt and looked as if he had just come from a day's stalking on the moors. Stalk meaning approach under cover. Stalk meaning to steal*²⁶. » La manière de s'exprimer en définissant les différents termes à l'aide de courtes phrases, attribuée jusque-là à Nairac, semble avoir contaminé David. L'instance narrative se perd dans le récit : l'Agnew du temps de la narration abandonne sa reconstitution et sa présence se fait sentir dans le temps de l'histoire racontée. En outre, Agnew commence à s'exprimer de la même façon que Nairac précédemment dans le récit²⁷.

21. McNamee, *op.cit.*, p. 3.

22. *Ibid.*, p. 236.

23. *Ibid.*, p. 9, 198.

24. *Ibid.*, p. 207-8.

25. Elmer Kennedy-Andrews, *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969: (De)Constructing the North*, Dublin, Four Courts Press, 2003, p. 12.

26. McNamee, *op.cit.*, p. 244.

27. *Ibid.*, p. 216.

Concernant le personnage de Nairac, cette indécision quant au référent dans le réel nous amène à penser que nous sommes bel et bien en présence d'une virilité mythifiée. Dans cette entreprise qui cherche à combler les lacunes autour de Nairac et de sa mort, l'esthétique du mythe est perceptible notamment à travers l'estompage qui donne au passé des allures indistinctes caractéristiques d'un passé mythologique jamais réellement discernable, jamais exactement situable, toujours reconstitué dans un projet présent : « La référence des récits peut paraître appartenir au passé, elle est en réalité toujours contemporaine de cet acte. C'est l'acte présent qui déploie à chaque fois la temporalité éphémère²⁸ ».

On observe une nostalgie des temps passés, un engouement pour une époque révolue. Cette virilité apparaît comme l'objet d'un deuil sans fin : McNamee donne à voir des personnages masculins dont le deuil de la virilité est inachevé. Malgré la fin des métarécits propres à la postmodernité²⁹, *The Ultras* montre finalement que, concernant la masculinité stéréotypée, on se heurte à un mur, car le culte pour la virilité ne s'affaiblit pas³⁰.

■ Virilité fantomatique et pessimisme

L'esthétique d'un réalisme altéré, comme c'est le cas dans *The Ultras*, est propice à faire surgir l'expérience traumatique. En effet, les personnages n'ont souvent pas clairement conscience d'être touchés par le trauma et l'écriture de l'estompage est un procédé qui permet de rendre compte de ce sentiment diffus. En donnant un aspect flottant et vague à des événements supposés réels, *The Ultras* développe une esthétique réaliste estompée qui suggère l'impossibilité de reconstituer véritablement les événements passés en Irlande du Nord. Ce mode de représentation n'est pas seulement un moyen pour montrer la tentative de ressusciter un mythe de la virilité dont les hommes n'auraient pas fait le deuil, il est également propice à la création d'un espace obscur qui voit resurgir les fantômes du passé. Henri Morier distingue deux aspects à l'usage des estompes : celui du « voile », auquel il donne une valeur onirique plutôt positive – il permettrait le développement de l'imagination dans des espaces inoccupés – et celui de la « pénombre », auquel il prête une atmosphère gothique : « Cette fois l'estompage creuse des abîmes, des espaces noirs ; il jette comme une mante de ténèbres sur les apparences, cherchant à provoquer les questions de l'angoisse en présence de l'inconnu³¹ ». La « pénombre », décrite par Morier et développée dans le roman

28. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 42.

29. Lyotard, *op. cit.*

30. Olivia Gazalé, *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017.

31. Morier, *op. cit.*, p. 444.

d'Eoin McNamee, constitue un terrain favorisant les réminiscences des expériences traumatiques du passé. Comme le souligne Gaïd Girard,

[l]'utilisation du genre « noir » dans cette vision post-moderne permet à McNamee de s'émanciper du discours humaniste forcément bipolarisé sur l'Irlande du Nord, et Belfast en particulier. Elle lui permet également de s'approcher au plus près d'une représentation de la violence sectaire dégagee des appartenances idéologiques habituelles tout en maintenant la référence au réel³².

Les nombreux témoignages concernant Nairac et les recherches autour de lui sont des traces d'un passé traumatique collectif dont la part d'inconnu apparaît irréductible. L'esthétique de la pénombre imprègne le roman dans son intégralité : « *You had a sense of a shadowy apparatus being brought into play, opening the whole episode to levels of meaning, giving structure to the dread that people felt, the shifting unease*³³. » Rares sont les moments de grâce dans lesquels la lumière pénètre les interstices de cette atmosphère lourde et pesante. Quand la lumière fait une apparition, elle n'est jamais véritablement tangible, ni associée à une forme d'espoir. Elle est mélancolique, comme quand Angela, l'ex-femme d'Agnew, lui rappelle la perte de son statut de policier en utilisant le passé : « *These things are the beacons in the bleak post-marital landscapes they occupied. They shone a melancholy light*³⁴ ». La lumière ne perce qu'au moment où Agnew retrouve le corps de sa fille Lorna sur la plage : « *the blue-black clouds interspersed with dense, silvery light. [...] The light glistened off the roofs of the caravans [...]. Thunder rolled beyond the mountains. There were intimations of unseen lightning*³⁵ ». Cette lumière est abondante mais furtive ; elle vient se jouer de la tristesse d'Agnew et disparaît aussitôt pour devenir intangible, réduite aux fugaces éclairs d'un orage.

Ces procédés littéraires élaborent un univers intemporel, flou et indistinct qui favorise l'esthétique du mythe. Nairac symbolise un sauveur pour les hommes qui le côtoient : « *They needed Robert to help them dream their way through this*³⁶. » Bien qu'il soit un pronom représentant, « they » renvoie à un antécédent vague et indéterminé (« *There were those who did not believe [...] There were those who believed [...] Unnamed eyewitnesses*³⁷ ») qui peut constituer une foule d'individus et faire allusion à une conception collective. Cette phrase implique que ces hommes ont perdu toute forme d'espoir mais que Nairac leur permet d'affron-

32. Gaïd Girard, « Eoin McNamee n'est-il qu'un provocateur ? Entre film noir et post-humain », *Études irlandaises*, n° 36-2, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 109.

33. *Ibid.*, p. 13.

34. *Ibid.*, p. 108.

35. *Ibid.*, p. 251.

36. *Ibid.*, p. 13.

37. *Ibid.*

ter les difficultés liées au conflit, de contrer le pessimisme ambiant et de lutter contre leur désespoir. Robert Nairac est alors leur héros inespéré et tant attendu, celui qui incarne leurs aspirations et désirs les plus profonds et qui leur permet de dissoudre, du moins pour un temps, leur angoisse. Grâce à lui, ces hommes se vivent comme des héros dont la mission est indispensable à la survie de leur nation. Il exalte leur sentiment de grandeur. Il apparaît à de nombreuses reprises dans le roman comme un personnage permettant aux protagonistes de réaliser leur virilité. Il occupe cette fonction de médiateur de manières différentes pendant les deux périodes principales durant lesquelles se déroule le récit : lorsque l'intrigue se situe au cœur des Troubles dans les années soixante-dix, il est un élément vital et nécessaire à la performance de la virilité des protagonistes, mais aussi *a posteriori* la découverte de sa véritable identité symbolise pour Agnew une quête qu'il pense salvatrice. Elle lui permet de pallier son sentiment de crise de la masculinité.

▣ Destinée tragique et brouillage des strates de narration

Plusieurs fois dans le roman, il semblerait que Robert Nairac suive une trajectoire prédestinée et qu'il soit privé de son libre arbitre. Dans la tragédie grecque, les héros sont souvent empruntés à l'univers de la mythologie. Ils sont donc connus des spectateurs avant même que ne commence la pièce. Robert Nairac n'est pas un personnage fictif et, à ce titre, la connaissance de son décès prématuré par les lecteurs ne fait pas de doute. Sa mort est d'ailleurs relatée dès les premières pages de *The Ultras*. Tout au long du roman, l'impression qu'il marche inéluctablement vers sa mort confère une tonalité tragique à ce personnage.

Dès le début du roman, cette idée que Nairac n'est pas maître de ses actions est exprimée : « There is a theme of popular band music running through Robert's narrative. [...] Robert seemed to be drawn to the places where you heard country music³⁸ ». Ces lieux ont une connotation morbide dans le récit de vie de Nairac, qu'il s'agisse de sa propre mort – le soir de sa disparition, il assiste à un concert de musique country dans le pub The Three Steps – ou de son implication supposée dans le meurtre des membres du groupe de musique country The Miami Showband. Une force supérieure – relayée par l'emploi de la structure passive « to be drawn », associée au verbe d'état « to seem » –, dépouille Nairac de son autonomie et le pousse à accomplir ce qui semble relever de son destin.

Surprenant à cet égard, le passage qui relate sa mort dans l'un des derniers chapitres laisse entrevoir un homme las, désolé et profondément triste, ayant connaissance des termes de sa propre mort et suggérant même une forme de suicide tant il avance consciemment vers sa mort : « *The phrase wars of attrition came into*

38. *Ibid.*, p. 22.

*Robert's mind. [...] He could feel the sadness growing in him now, the desolation. [...] He knew that they would be waiting for him outside. He knew that he would meet his sorrow with their own*³⁹. » Cette prescience (« knew ») ainsi que cette impression de n'avoir aucune échappatoire (le modal « would » ayant valeur de futur dans le passé : « he would meet ») participent de la prédestination de cette mort prématurée et ancrent le récit dans un registre tragique, d'autant qu'il avait déjà évoqué ce pressentiment à plusieurs reprises⁴⁰.

À la fin de la soirée, l'un des membres du groupe qui a joué dans le bar propose à Nairac de le ramener. Dans la première version de ce passage, narrée dans le premier chapitre du roman, les moteurs de ses choix sont explicites : Nairac ne veut pas laisser son arme à l'intérieur de la voiture, pour ne pas devoir en référer à son retour à la caserne. En revanche, à la fin du roman, dans une redite de ses derniers instants, son refus est énigmatique et le mouvement de résignation de Nairac initié au début de cette séquence se poursuit. Il participe à l'action et, dans le même temps, la subit. Il sait qu'il va mourir et avance inexorablement vers sa mort dans une acceptation de son sort qui est mise en scène avant une justification d'ordre générique – Robert Nairac doit mourir pour respecter une forme de pacte de lecture :

*He shook his head. There were narrative conventions to be observed. Closure of a kind was to be effected by means of the obscured episodes, the dream sequences. The struggle in the car park. The abduction. The report of a wounded man being removed from outside a nearby hotel by men with English accents. The attempted escape. The man kneeling and weeping. The body, if there was a body, being removed, being conveyed through the darkness in delinquent cortege. Cortege meaning procession. Nocturnal meaning night*⁴¹.

Les premières lignes de cet extrait mêlent différentes strates temporelles de narration qui se rencontrent et se répondent. À la focalisation interne succède un commentaire du narrateur : le récit doit obéir à une forme de prescription dictée par les conventions narratives. Mais cette affirmation est un paradoxe car elle est justement une manière de se jouer des codes auxquels elle prétend se soumettre. Le dévoilement de l'importance de la vraisemblance, caractéristique propre au réalisme historique de cette littérature, met à mal l'illusion romanesque. Différentes séquences temporelles fusionnent dans l'espace de ce court paragraphe et les points de vue s'entremêlent. D'abord, le passé le plus lointain de l'intrigue correspond à l'année 1977, quelques heures avant la mort de Nairac. Ensuite, le temps du récit principal se déroule en 2001, année au cours de laquelle Agnew tente

39. *Ibid.*, p. 235, 237.

40. *Ibid.*, p. 8, 45.

41. *Ibid.*, p. 237.

de restituer les événements. Enfin, le temps d'énonciation, celui d'un narrateur omniscient qui organise les différentes focalisations, est indéterminé. Cette intrication des temps du récit et des perspectives est ambiguë, ce qui contribue à jeter le doute sur l'origine de ce commentaire. Si ce dernier émane de Nairac, l'anticipation de son sort à venir tend à lui concéder des qualités de visionnaire, ce qui corrobore finalement le portrait d'un homme doué de qualités que seul un être supérieur possède. Mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'Agnew, qui est à l'origine de la reconstitution du point de vue de tous les personnages, ou alors d'un narrateur, qui rend apparentes ses volontés et contraintes d'écriture, ou encore d'une autre instance – comme Knox, membre des services secrets britanniques, par exemple, qui exprime à plusieurs occasions la nécessité de manipuler les récits –, qui cherche à cultiver le mystère autour de Nairac. Le fait que ces diverses interprétations restent, une à une, plausibles, sème le doute sur les faits historiques mentionnés par les phrases suivantes : « *The struggle in the car park. The abduction. [...]* ». Ces données issues de différents témoignages posent question. Si on retient la dernière version interprétative proposée, c'est-à-dire la manipulation des informations par Knox (ou quelconque autre personnage) celle-ci serait alors partie intégrante des stratégies et propagandes de communication des techniques contre-insurrectionnelles de guerre? La dimension fictive que le roman réaliste imite se révèle au sein même de l'ancrage référentiel. La frontière entre vérité historique et mensonge romanesque devient floue, pour ne pas dire inexistante.

Ce commentaire sur les moyens à disposition pour clôturer le récit (« by means of the obscured episodes, the dream sequences ») met en question la véracité des renseignements résumant les indications connues à propos de la mort de Nairac et suggère une volonté d'opacifier l'événement. Après l'interpénétration des temps et des points de vue, on assiste à un effet d'accélération produit par l'énumération qui produit un effet-liste – accumulation de phrases courtes composées uniquement de groupes nominaux. Le tempo romanesque s'en voit bousculé. La mort de Nairac représente alors le point d'orgue de cette (con)fusion entre histoire et fiction. Mais cette liste traduit surtout l'abandon de la narration, l'usure et le sentiment d'échec face à l'aporie que représente la tâche entreprise, manifestement démesurée.

À la suite de cette série d'informations sur les circonstances de la mort de Nairac, sa présence se fait à nouveau sentir à travers les énoncés définitionnels « *Lacrimae meaning tears* » et « *Nocturnal meaning night*⁴² ». Déjà présentes au début du roman lors du premier récit de la mort de Nairac, ces deux phrases impriment une trajectoire circulaire dans la structure narrative et rappellent l'enfance de Nairac ainsi que les premières instructions de son père. La nuit symboli-

42. *Ibid.*, p. 237.

sant la mort, sa mention au début du roman, dans les premiers moments au cours desquels on a accès au point de vue de Nairac, indique aussi sa condamnation par avance, le *fatum* qui pèse sur lui. Cette reconfiguration temporelle en structure tragique circulaire suggère un système clos sur lui-même : sans possibilité d'ouverture, le temps est dès lors statique, tourné vers le passé, rétrospectif en même temps qu'introspectif, voué à être ressassé sur un mode répétitif. La mise en récit dit l'expérience traumatique en ressuscitant un fantôme, en pratiquant la redite mais sans jamais aboutir à une clôture ou à une forme quelconque d'apaisement. À l'inverse, elle conduit à la tragédie dans le présent narratif : le suicide de Lorna, la fille de l'enquêteur Agnew. Cette deuxième écriture de la mort est terrible car elle n'apporte aucune véritable nouvelle information. C'est comme si l'enquête d'Agnew n'avait servi à rien : le mystère de la mort de Nairac reste entier et le désinvestissement d'Agnew de sa propre vie a des répercussions irréversibles.

Jusqu'à la fin Nairac abrite cette tension entre le normal et l'exceptionnel : doué d'une conscience supérieure en étant capable de déceler l'instant de ses dernières heures à vivre, il n'en reste pas moins un être mortel. Sa mort contre-carre l'idéal de puissance et de contrôle qu'est censée incarner la virilité. Dès lors, en mourant il est rendu vulnérable. Le mythe tombe en même temps qu'il se réalise. En effet, en succombant, il est renvoyé à sa condition de simple mortel mais il échappe, du même coup, à la dévirilisation de l'âge et reste à jamais cet homme vif, ce boxeur dynamique. David est conscient de ce mouvement : « *He didn't want to start seeing him as a legend now that he was gone. David knew how that worked, the processes of it. The charisma of premature death*⁴³. » Cette mort en martyr à une cause mal définie achève de le sacraliser : le mystère de sa disparition participe du processus mythologique. La dimension tragique tient en partie au fait qu'Agnew, comme les lecteurs, sait que Nairac va mourir. La fin doit coïncider avec l'Histoire. L'écriture se négocie entre les limbes de la vraisemblance, des rumeurs et faits rapportés au sujet de Nairac.

■ Virilité défaillante

Par ailleurs, les motivations du héros ne sont jamais claires et sont toujours le fruit de l'imagination des personnages qui l'entourent et rapportent les informations à son sujet. En ce sens, il cristallise idéaux, aspirations et rancœurs. Certains éléments viennent perturber l'image de la virilité. D'abord, le viol dont Nairac est victime à Ampleforth par un personnage qui deviendra par la suite son mentor, Walmsley⁴⁴. Ce passage évoque le spectre de la pédophilie par des

43. *Ibid.*, p. 243.

44. *Ibid.*, p. 82.

prêtres en Irlande. Même si l'éducation de Nairac se fait en Angleterre, cette agression dévoile certaines pratiques violentes qui ont lieu en toute impunité dans les grandes institutions, maisons-des-hommes, fabricatrices de solidarité masculine et de virilité. Le viol de Nairac expose la défaillance d'un tel modèle de virilité. Plus tard, Nairac subit une relation sexuelle forcée par un inconnu sur le chemin des toilettes dans un bar⁴⁵. L'homme forcera sa langue dans la bouche de Nairac et le relâchera violemment. Encore une fois cette agression est narrée comme inévitable : « *the encounter gave all the signs of something that would have come to pass no matter what was ordained by the participants*⁴⁶ ». En sachant que la vie de Nairac est une reconstitution, qui, à travers différents points de vue, cristallise beaucoup de désirs de personnages, on peut se demander à quel point cette scène dans les toilettes d'un bar ne témoigne pas du spectre de l'homosexualité qui hante toujours l'hétérosexualité. Butler observe :

*As a set of sanctions and taboos, the ego ideal regulates and determines masculine and feminine identification. Because identifications substitute for object relations, and identifications are the consequence of loss, gender identification is a kind of melancholia in which the sex of the prohibited object is internalized as a prohibition. This prohibition sanctions and regulates discrete gendered identity and the law of heterosexual desire. [...] But clearly not all gender identification is based on the successful implementation of the taboo against homosexuality. If feminine and masculine dispositions are the result of the effective internalization of that taboo, and if the melancholic answer to the loss of the same-sexed object is to incorporate and, indeed, to become that object through the construction of the ego ideal, then gender identity appears primarily to be the internalization of a prohibition that proves to be formative of identity*⁴⁷.

L'association de l'agression sexuelle et de l'homosexualité apparaît à deux reprises dans la vie de Nairac comme une projection de cette intériorisation de la prohibition chez les autres personnages masculins à l'origine de la construction de Nairac en figure mythologique. Ainsi, chez Nairac, il existe parfois une tension avec des éléments considérés comme non-virils – ici l'homosexualité – qui reflète l'obligation de l'hétérosexualité en tant que système rigide. Dans une interview réalisée par Peter Osborne et Lynne Segal, Judith Butler explique : « I think that crafting a sexual position, or reciting a sexual position, always involves becoming haunted by what's excluded. And the more rigid the position, the greater the

45. McNamee, *op. cit.*, p. 205-206.

46. *Ibid.*, p. 205.

47. Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York, London, Routledge, 1999, p. 79-80.

ghost, and the more threatening it is in some way⁴⁸ ». Lorna est la seule qui émet explicitement l'hypothèse que Nairac puisse être homosexuel⁴⁹, parce que, selon elle, il n'est fait mention de pratiquement aucune femme dans les documents concernant Nairac. Elle ajoute qu'à l'époque, l'homosexualité est encore pénalisée, ce qui expliquerait éventuellement l'absence totale d'informations à ce sujet. Même si la valeur de tabou de l'homosexualité joue probablement plus dans son occultation que sa pénalisation juridique.

Ces différents éléments vont de pair pour exposer les doutes et les failles d'une virilité par définition essentialiste et toute puissante. Dans cette écriture tragique du personnage, il y a clairement une volonté de mise à l'épreuve du mythe de la virilité. Le récit de ce personnage déchaînant les passions pourrait permettre une catharsis et mener à la purgation d'Agnew et des lecteurs sur le mode aristotélien. Mais cette médiation par le symbole et le récit n'a pas les effets escomptés. La narration de la lente déchéance de Robert Nairac coïncide avec celle d'Agnew, qui n'arrive pas à faire la lumière sur la mort de ce dernier et dont la réhabilitation s'enlise et se brise à la découverte de la mort de sa fille. Profondément pessimiste et sans espoir, *The Ultras* relate une histoire dans laquelle le protagoniste principal, enchaîné au passé, est dans l'incapacité de vivre au présent. Loin de louer l'avenir comme c'est le cas dans la « propagande de paix », le roman met à mal ce discours dominant.

■ Conclusion

Avec ce fourmillement de données vraies et moins vraies, de rumeurs avérées et d'éléments fictifs, *The Ultras* montre la difficulté d'accéder à la vérité notamment en raison des techniques psychologiques, de communication et de propagande utilisées pendant le conflit. Le roman expose aussi le processus mythologique mis en place concernant Nairac et qui a permis de passer de l'histoire à la légende. La fabrication du héros est collective : chacun des personnages participe à sa manière à étoffer le mythe. Agnew échoue dans sa quête de la « vérité » et, avec elle, la conception stéréotypée de la masculinité achoppe : le mystère de Nairac reste intact – la vérité des événements qui jalonnent sa vie demeure insaisissable –, l'aporie sur laquelle débouche cette tentative de restitution montre les limites d'un système oppressif. La transformation de Nairac en mythe n'aura pas eu les fonctions libératrices et compensatoires attendues. Ainsi, contrairement aux récits mythologiques, il n'y a pas de grande révélation ou de dénouement satisfaisant, pas non plus de fonction éthique. En réponse à l'injonction à dépasser le présent,

48. Judith Butler, « Gender as Performance », *Radical Philosophy*, n° 67, été 1994, pp. 32-39. [<https://www.radicalphilosophy.com/interview/judith-butler>] Consulté le 2 juillet 2018.

49. McNamee, *op. cit.*, p. 214.

Anne Duflos

à se projeter dans l'avenir et à faire fi du passé du discours hégémonique de la paix, McNamee met en scène une impasse où les personnages sombrent dans la mélancolie du mythe de la virilité.