



HAL
open science

L'écriture des masculinités dans la fiction nord-irlandaise contemporaine

Anne Duflos

► **To cite this version:**

Anne Duflos. L'écriture des masculinités dans la fiction nord-irlandaise contemporaine. Linguistique. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017. Français. NNT : 2017LIL30020 . tel-01774373

HAL Id: tel-01774373

<https://theses.hal.science/tel-01774373v1>

Submitted on 23 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Charles de Gaulle – Lille 3

École Doctorale SHS de Lille (ED 473)

Laboratoire CECILLE (EA, 4074)

*Thèse en vue de l'obtention du grade de Docteur de
l'Université de Lille*

Discipline : études irlandaises.

présentée et soutenue publiquement par

Anne Duflos

le 1^{er} décembre 2017

L'écriture des masculinités dans la fiction nord-irlandaise contemporaine

Directrice de thèse :

Madame la Professeure Alexandra POULAIN

Membres du jury :

Madame la Professeure **Fiona MCCANN** (Charles-de-Gaulle – Lille 3)

Madame la Professeure **Clíona NI RIORDAIN** (Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Madame la Professeure **Gaïd GIRARD** (Bretagne Occidentale – Brest)

Monsieur le Professeur **Thierry ROBIN** (Bretagne Occidentale – Brest)

Madame la Professeure **Alexandra POULAIN** (Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Remerciements

S'engager dans un projet de thèse c'est partir, enthousiaste, à la découverte de terres encore inexplorées de la recherche et vouloir défricher les contrées broussailleuses des bibliothèques universitaires dans l'espoir d'y trouver des trésors insoupçonnés ; c'est s'aventurer sur les pistes parfois sinueuses, parfois fructueuses, des colloques, journées d'étude, sans rebrousser chemin ; c'est vibrer à l'idée des années à venir... C'était compter sans les embuches, temples maudits, et autres pénuries d'eau et dérèglements de boussole. L'idéal aventureux cède bien vite la place à la réalité plus amère du terrain, aux nœuds inextricables, aux impasses, et enfin à ses propres limites, que l'on ne surmontera qu'à la suite d'un travail assidu, quotidien et méthodique.

Si la thèse est un travail personnel, elle ne peut néanmoins être solitaire et s'enrichit nécessairement de lectures, de rencontres et de discussions. C'est pourquoi je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont accompagnée tout au long de ce périple.

En premier lieu, je tiens à rendre hommage à Alexandra POULAIN, ma directrice de thèse, qui a su insuffler en moi le goût de la recherche et qui m'a donné l'opportunité, par ses encouragements et conseils avisés, d'emprunter ce chemin de vie. Ce travail n'aurait pu aboutir sans la confiance qu'elle m'a accordée. Je la remercie profondément de m'avoir accompagnée et encouragée à me dépasser.

Je tiens également à saluer Fiona McCANN qui m'a inspirée par son travail et qui a eu la gentillesse de m'orienter dans la constitution de mon corpus.

Un grand merci à Pascal DEPRE, Erika DUPONT, Antoine YOUNSI, Claire SZCZESNY et Julia RICHARD pour leurs relectures, leurs suggestions et leur aide.

Je remercie du fond du cœur ma mère, mon père et ma sœur pour leur présence et leur soutien. À chaque instant de doute, ils m'ont épaulée, écoutée et rassurée. Ce sont eux qui m'ont transmis les qualités essentielles à la réalisation de ce doctorat, que sont la rigueur, le goût de l'effort et la capacité à se remettre en question.

Je remercie vivement Hélène VAN COMPERNOL pour son amitié de longue date, sa compagnie pétillante et son écoute bienveillante.

Et enfin, je remercie Damien MIKOLAJCZYK pour son amour, son soutien sans faille et son humour décapant. Ses métaphores sans cesse renouvelées m'auront aidée à relativiser les instants d'incertitudes et de découragements inhérents à la thèse. Sa présence jusqu'aux dernières retouches aura été précieuse, pour ne pas dire indispensable, à l'accomplissement de ce travail de recherche.

Table des matières

Introduction	9
I. Le contexte nord-irlandais.....	10
1920 – 1968	11
1969 – 1998	13
La querelle révisionniste.....	19
La situation « post-conflit » : un discours optimiste face à une réalité complexe	21
II. Approche théorique	26
III. Masculinités et genre	29
De la nature à la culture : le combat féministe.....	29
Le concept de « genre » et les études de genre.....	33
Une définition du genre.....	36
Masculinités et masculinisme.....	36
Comment articuler masculinité et virilité ?.....	39
Masculinités et société nord-irlandaise	40
Masculinités et société post-conflit.....	45
IV. État de l'art.....	48
V. Problématique	50
VI. Corpus.....	52
Chapitre 1 : La suprématie de la masculinité	54
1.1. Le stéréotype, la catégorisation sociale et la hiérarchisation	55
1.2. Naturalisation d'une masculinité monolithique	60
1.2.1. « Never mind them » (<i>LC</i> , 63) : men or fuckers ?.....	60
1.2.2. Essentialisation de la masculinité.....	69
1.2.3. Violence.....	73
1.2.3.1. Pulsions de violence : « steroid munchers » (<i>F</i> , 75)	73
1.2.3.2. Du plaisir de la violence	76
1.2.3.3. (In)signifiante de la violence : « nothing happened » (<i>NB</i> , 178)	78
1.2.3.4. « 'A fucking man done it, what else?' » (<i>U</i> , 187) : une violence exclusivement masculine ?	82
1.3. « men have to be men because men are men » (<i>LC</i>, 129) : la fabrique de la virilité	86
1.3.1. « 'Ah, come in, son,' said Daddy. 'Let me tell you something, Judas, about us men.' » (<i>LC</i> , 107) : virilité en devenir	87
1.3.2. Les « maisons des hommes » : lieux de reproduction de la masculinité dominante	89
1.3.2.1. « there was a methodology at work here, a theology of ruin » (<i>U</i> , 56) : l'institution scolaire	91
1.3.2.2. « 'What a powerful bunch of men!' » (<i>BonP</i> , 119) : le sport, une pratique virile	93

1.3.2.3. « 'You fight for your country, a man has enemies.' » (<i>U</i> , 154) : (para)militarisation	95
1.3.3. « he was so a man of male eccentricity that he could include pretty fridges » (<i>LC</i> , 78) : rejet de la féminité	101
1.4. La performance de la masculinité	107
1.4.1. « Men wandered from room to room with pipes in their mouths. » (<i>U</i> , 26)	107
1.4.2. « It looked weighty, chipped, exuding a dullish authority. » (<i>NB</i> , 41) : de l'importance des armes.....	119
1.4.3. Le couloir : arène de monstration de la virilité.....	129
1.4.4. La dynamique de la domination masculine	131
1.4.4.1. « in parody of an arcane duellist » (<i>U</i> , 103) : rivalités masculines.....	132
1.4.4.2. « the dalliance, indifference, interruptions, and mockery of them other boyos, those bastards, the police. » (<i>LC</i> , 7) : la hiérarchie interne.....	135
1.4.4.3. « John Doe was a bit touchy and could still smart easily at any perceived threat to his manhood. » (<i>LC</i> , 78) : crise de la masculinité	145
1.4.4.4. « We couldn't break Stretch Armstrong. But maybe we just didn't try him hard enough. » (<i>F</i> , 226) : Éternelle virilité.....	157
1.4.4.5. Reconfiguration de la guerre : de la virilité aux masculinités.....	161

Chapitre 2 : La subordination de la féminité 166

2.1. Violence domestique	168
2.1.1. Violence physique.....	169
2.1.2. Violence sexuelle.....	175
2.1.3. Violence psychique	176
2.2. Le viol	182
2.3. Objectivation des femmes	202
2.4. « All the women he'd met so far had been exactly like that » (<i>LC</i>, 56) : quand les hommes homogénéisent	215
2.4.1. De l'importance de l'apparence des femmes	216
2.4.2. « 'Her ears were blocked to reason.' » (<i>LC</i> , 24) : une irrationalité toute féminine	217
2.4.3. De l'incapacité à penser les femmes violentes à leur normalisation ?	220
2.4.4. La figure maternelle	232
2.5. Reflet de l'adhésion des femmes à la domination masculine	238
2.6. Police de genre	244

Chapitre 3 : Une stratégie féministe qui tend vers le queer 252

3.1. La différence sexuelle en question	254
3.2. « Échapper à la psychanalyse »	259
3.2.1. L'abjection du maternel : caricature d'un poncif de la psychanalyse	260
3.2.2. La figure du « psy », une position de pouvoir	264
3.2.3. Transidentité et psychiatrie dans <i>Breakfast on Pluto</i>	275

3.2.4. Le « <i>normale</i> » en question	285
3.3. Dénaturalisation du genre	293
3.3.1. « ultra-masculine bras » (<i>LC</i> , 249) : mise à l'épreuve de la vérité anatomique.....	293
3.3.2. Insaisissable essence.....	298
3.3.3. La performance de la féminité : entre théâtralité et performativité.....	303
3.3.4. Destruction symbolique de la virilité.....	308
3.4. Remise en cause du principe de catégorisation	314
3.4.1. « When I say women, I don't know if that's technically correct. » (<i>LC</i> , 8) : la contingence de la binarité de genre.....	314
3.4.2. Identités ethno-religieuses en Irlande du nord : entre antagonisme et ressemblance.....	320
3.4.3. « He was a true good Irishman » (<i>NB</i> , 191) : le racisme irlandais	323
3.4.4. Identités circonstancielles.....	328
3.4.5. Intersectionnalité	330
3.5. Les limites du féminisme antipatriarcal	336
3.6. « the question of the Heterosexual Woman » (<i>NB</i>, 294) : un « essentialisme stratégique »	340
3.7. Imbrication des sphères publique et privée	345
3.7.1. Le paratexte : outil pour questionner le politique	346
3.7.2. « of course it was about the Border » (<i>NB</i> , 116) : de l'usage polysémique des frontières.....	347
3.7.3. Occultation de l'intime.....	352
3.7.4. La posture <i>camp</i> de Patrick Pussy : une hiérarchisation inversée.....	353
3.8. Ambiguïté des frontières de genre	359
3.8.1. « 'Fighting to keep my natural anatomical ambiguity was my very greatest achievement.' » (<i>NB</i> , 273).....	360
3.8.2. Spectre du féminin et masculinisme chez Cookie.....	365
3.8.3. L'« entre-deuisme » de Big Julie	368
3.8.4. Valorisation des drag queens	371
3.8.5. L'« entre-deuisme » équivoque de Patrick Pussy : « a twilight zone of a disaster »	372

Chapitre 4 – Production d'un discours en retour : les scories du passé... 377

4.1. Les (tentatives de) réactualisation de la virilité	382
4.1.1. Le « hardman », le « gunman » et le « terroriste ».....	382
4.1.1.1. Les « gunmen » du passé	384
4.1.1.2. Confrontation du « hardman » et du « gunman ».....	388
4.1.1.3. Parodie du « hardman ».....	396
4.1.1.4. Parodie du « gunman ».....	400
4.1.1.5. Le « terroriste » nord-irlandais : assimilation du « gunman » et du « hardman ».....	410
4.1.2. Le « traître » : la virilité défailante.....	415
4.1.3. La figure paternelle.....	418
4.1.3.1. De l'absence des pères... ..	419

4.1.3.2. ... à la domestication des hommes ?.....	422
4.1.3.3. La violence des pères.....	424
4.1.4. Masculinités marginalisées et hégémoniques, un héritage colonial.....	425
4.1.5. La fabrique d'un héros : poétique d'un mythe de la virilité qui échoue.....	435
4.1.5.1. Robert Nairac, la construction d'un mythe.....	435
4.1.5.1.1. Un embrayeur de virilité.....	438
4.1.5.1.2. Une transcendance mystique.....	440
4.1.5.1.3. Une virilité mytho-poétique ?.....	445
4.1.5.1.4. La réminiscence du « hardman ».....	447
4.1.5.2. Les techniques contre-insurrectionnelles.....	451
4.1.5.2.1. Qui contrôle Nairac ?.....	451
4.1.5.2.2. Des perceptions coloniales.....	455
4.1.5.2.3. Un contexte propice à la confusion.....	457
4.1.5.3. Instrumentalisation des récits.....	459
4.1.5.3.1. La fiction dans la réalité.....	459
4.1.5.3.2. Qui contrôle le récit ?.....	463
4.1.5.4. Une virilité fantôme.....	464
4.1.5.4.1. Estompage et éclatement référentiel.....	464
4.1.5.4.2. Un réalisme altéré.....	470
4.1.5.4.3. Un héros tragique : entre réalité et fiction.....	471
4.1.5.4.4. Échec de la virilité.....	477
4.2. Manifestations de l'expérience traumatique.....	482
4.2.1. La virilité fragilisée : un trauma impossible.....	483
4.2.2. Impossible présent.....	488
4.2.3. Le retour des morts.....	493
4.2.4. Mémoire et oubli.....	500
4.2.4.1. Chaos temporel et vérités mouvantes.....	500
4.2.4.2. Échec de la reconstitution mémorielle.....	503
4.2.4.3. Mémoire absente.....	505
4.2.5. Un trauma global pour une critique systémique.....	507
4.2.5.1. Le trauma quotidien.....	507
4.2.5.2. La banalisation du trauma.....	510
4.2.5.3. Une pathologisation généralisée.....	513
4.2.5.4. Des dysfonctionnements sociétaux.....	515
 Conclusion générale.....	 520
 I. Anti-virilité et discours en retour.....	 521
II. Un pessimisme fécond.....	524
III. L'espoir de la fiction.....	527
 Bibliographie.....	 529
 I. Corpus primaire :.....	 529

2.	Études irlandaises :	529
3.	Irlande du Nord :	530
4.	Littérature :.....	533
5.	Genre et masculinités :.....	534
6.	<i>Trauma Studies</i> :	540
7.	Divers.....	540
8.	Usuels.....	542

Introduction

Longtemps délaissée, et ce même au sein des études de genre, l'analyse des masculinités connaît depuis ces dernières années un essor certain. Cependant, malgré les nombreux intérêts heuristiques qu'elle pourrait représenter dans le contexte « post-conflit » nord-irlandais, l'observation des masculinités n'a sollicité que très peu d'attention. L'étude des masculinités, en abordant de manière inéluctable le caractère genré de la violence, du pouvoir et de l'idée de nation, offre pourtant une grille de lecture très riche et accroît considérablement les ressources qui permettent une exégèse des œuvres nord-irlandaises post-conflit. En effet, en développant des modalités d'écriture qui mobilisent et reconfigurent les stéréotypes de la masculinité, des auteur.e.s interrogent les récits dominants. Cette thèse présente une analyse des masculinités dans six romans nord-irlandais. L'objectif sera de montrer que ces romans, grâce à leur reconfiguration de la virilité, s'organisent en contre-récit qui vient ébranler l'optimisme du discours hégémonique perceptible dans le nord de l'Irlande.

Dans un premier temps, une présentation de l'ère géopolitique dans laquelle les romans étudiés apparaissent permettra de saisir la spécificité du contexte nord-irlandais. Puis, une introduction définitionnelle sur les études de genre, des masculinités et de ses controverses me conduira à expliquer ma démarche méthodologique. Je montrerai ainsi l'intérêt que représente l'étude des masculinités dans le contexte « post-conflit » nord-irlandais. Je présenterai ensuite les quelques recherches existantes qui ont été menées dans cette direction. Mon introduction s'achèvera par l'énonciation de ma problématique de thèse et la présentation de mon corpus.

I. Le contexte nord-irlandais

In Northern Ireland Catholics are Blacks who happen to have white skins. This is not a truth. It is an oversimplification and too facile an analogy. But it is a better oversimplification than that which sees the struggle and conflict in Northern Ireland in terms of religion. Catholics and Protestants are not quarrelling with one another (most of them) because of matters of theology or faith. [...] The Northern Ireland problem is a colonial problem, and the 'racial' distinction (and it is actually imagined as racial) between the colonists and the natives is expressed in terms of religion (Paor 1971, 13).

Les problèmes spécifiques à l'Irlande du Nord remontent bien avant la partition de 1921. Dès le XIII^{ème} siècle, les Écossais s'implantent en Ulster sans toutefois que leur présence pose trop de problèmes ; ils s'intègrent facilement à la région en raison de la relative similarité des deux cultures. C'est au XVI^{ème} siècle, lorsque Jacques I^{er}, puis Elizabeth I^{ère} lancent une campagne de colonisation de l'Ulster – à laquelle le terme de *Plantations* fait référence – que naissent les deux communautés antagonistes qui ne cessent de s'affronter pendant des siècles. Les terres des Irlandais sont confisquées pour être redistribuées à des protestants anglais ou écossais provoquant de nombreuses rébellions chez les catholiques – particulièrement en Ulster où cette politique des *Plantations* est plus importante que dans le reste de l'Irlande. De nombreux catholiques fuient vers d'autres comtés, ce qui explique leur moindre présence en Irlande du Nord – selon un recensement réalisé en 2011, les protestants sont majoritaires et représentent environ 48 % de la population nord-irlandaise alors que les catholiques forment une importante minorité, approximativement 45 %¹ (Congressional Research Service 2017, 2).

¹ Ces chiffres sont publiés dans un rapport récent du service de recherche du Congrès, une agence fédérale américaine. Lien URL : <https://www.fas.org/sfp/crs/row/RS21333.pdf> [Consulté le 04/08/2017].

1920 – 1968

L'Irlande du Nord en tant qu'entité politique est créée par le *Government of Ireland Act* de 1920. À Belfast, un gouverneur représente le pouvoir britannique et quelques députés siègent au Parlement de Westminster. L'Irlande du Nord dispose de ses propres institutions : le Parlement local – *Stormont*² –, ainsi qu'un gouvernement aux pouvoirs restreints. Ces organes politiques nord-irlandais touchent des domaines importants de la vie politique, tels que l'enseignement, l'agriculture, la police ou encore la justice. Dans le but de mettre fin à l'agitation politique engendrée par la Partition, le Parlement d'Irlande du Nord se dote d'une loi d'exception : le *Special Powers Act* qui permet au Ministre de l'Intérieur de disposer des pleins pouvoirs si cela lui semble nécessaire. Alors qu'un tiers des membres de la *Royal Ulster Constabulary* (RUC) – le service de police créé en 1922 –, est censé être catholique (proportionnellement à la population nord-irlandaise), cette proportion n'est pas respectée dans les faits. À la RUC, s'ajoutent les *B Specials*, une section de réservistes volontaires employés à temps partiel et réquisitionnés en cas de besoin. La communauté catholique fait l'objet d'une ségrégation par le régime de Belfast, notamment dans les secteurs de l'emploi et du logement (Paor 1971, 146-47), qui dure près d'un demi-siècle. L'historien Liam de Paor n'hésite pas à employer le terme de « Unionist party machinery » pour décrire le système en vigueur en Irlande du Nord³.

Dans les années 1960, une multitude de facteurs font évoluer la situation. Tout d'abord, le développement des médias de masse permet à la population d'accéder plus facilement à l'information. De plus, on remarque une progression de l'œcuménisme avec la formation de

² Le château de Stormont accueille depuis 1973 l'Assemblée d'Irlande du Nord qui succède au Parlement d'Irlande du Nord (1922-1972). Le terme de *Stormont* est souvent utilisé comme métonymie pour désigner les appareils politiques nord-irlandais.

³ « It was a coalition of interests which were fully united only in their determination never to let the Catholics take over – the determination still, after three centuries, of colonial settlers to resist native rule at all costs. Since Northern Ireland was not an independent state, this aim had to be pursued with some circumspection, through a political machine that would regularly and efficiently deliver a solid Unionist vote, and through a measure of intimidation and discrimination that would be sufficient to keep the large minority cowed and in subjection without arousing the undue interest of the outside world – especially the parliament of Westminster. The Unionist party machinery was perfected by building up the Orange institute and integrating it fully into the party and into the state – a secret religious brotherhood which enabled an almost totalitarian system to be perfected within the forms of a parliamentary democracy » (Paor 1971, 131-32).

partis et d'associations – le parti d'Alliance⁴ ou le mouvement pour les femmes (*the Northern Ireland Women's Rights Movement*) – qui ne se revendiquent d'aucune confession spécifique et se veulent fédérateurs. Par ailleurs, divers événements internationaux, tels que les revendications pour l'égalité civique des Noirs américains et le mouvement de contestation des étudiants, influencent la population nord-irlandaise et engendrent une prise de conscience de la réalité vécue par les catholiques. Une mouvance libérale et modérée émerge au sein du parti unioniste. L'arrivée au pouvoir en 1963 de Terence O'Neill change la donne en amorçant un rapprochement des deux communautés. Même si O'Neill est souvent considéré comme modéré et progressiste, il n'empêche que son discours reste profondément ancré dans un mépris colonialiste – caractéristique de l'époque – et a pour effet de mécontenter les deux communautés. C'est ce que souligne l'historien Thomas Bartlett :

[...] stating that if Catholics were treated fairly, they would become like Protestants and stop having eighteen children. His double whammy here was quite extraordinary, for the crass condescension in his remark outraged Catholics, while the prospect of fair treatment for 'disloyalists' rang alarm bells for Unionists (Bartlett 2010, 490).

Souvent attribuée aux populations d'origine immigrée dans les anciens pays impérialistes, la prétendue anormalité de leur taux de natalité est constituée en véritable problème de société et témoigne, en Irlande du Nord, d'un contexte colonial. Liam de Paor observe que ce « problème » justifie les discriminations dont la communauté catholique fait l'objet :

The higher Catholic birth rate has been, since the foundation of Northern Ireland as a separate state, a constant subject of Unionist warnings to the Protestant population. The fear of being out-bred has ever been present, and the Unionists have been able to call on the Protestant employers and workers alike to exert economic pressure to drive Catholics out of the area. This undoubtedly is one of the chief functions served by the recurring riots and pogroms in Belfast: driving Catholics out, whenever the pressure of their numbers was felt, has been a feature of these (Paor 1971, 129).

En 1965, O'Neill rencontre le Premier ministre de la République d'Irlande Sean Lemass, événement historique qui conduit le parti nationaliste à accepter de siéger pour la première fois au sein du Parlement d'Irlande du Nord. Cependant, ces efforts, tout comme le refus d'O'Neill d'interdire la commémoration du cinquantenaire de Pâques 1916, suscitent à la fois un sentiment

⁴ À ses débuts le parti d'Alliance défend une ligne unioniste modérée et non-confessionnelle. Ses membres refusent d'être étiquetés « nationalistes » ou « unionistes », et revendiquent leur classement dans « autre ».

de trahison et la colère des protestants extrémistes qui s'organisent en faction paramilitaire ; reprenant le nom d'une ancienne milice unioniste, l'*Ulster Volunteer Force* (UVF) est née. Parallèlement, en 1966, la *Northern Irish Civil Rights Association* (NICRA) est fondée pour mettre fin aux discriminations à l'encontre des catholiques. Cette nouvelle organisation revendique le suffrage universel pour les élections locales, la suppression du *gerrymandering* – une technique de découpage minutieux des circonscriptions dans le but d'assurer la majorité politique aux unionistes même lorsqu'ils sont numériquement minoritaires –, l'abolition de la législation d'exception comme, par exemple, le *Special Powers Act* et la réforme de la police – en particulier l'abolition des *B Specials*. À ce moment, les revendications ne mentionnent nullement la réunification de l'île. La NICRA, recrutant de façon très large, rassemble des catholiques, des protestants libéraux mais aussi des travaillistes et même des membres de l'IRA (*the Irish Republican Army*). Celle-ci, à cette époque, accorde sa priorité à des changements politiques et sociaux, et n'est plus active militairement. La NICRA a pour mode d'action le recours aux manifestations non-violentes. En octobre 1968, lors d'une marche pacifiste à Derry⁵ interdite par le Ministre de l'Intérieur, la police charge les manifestants. Les images sont retransmises dans le monde entier et c'est le point de départ des Troubles, un conflit qui dure près de trente ans et qui fait plus de trois mille morts.

1969 – 1998

Peu de temps après ce premier incident, des étudiants de *Queen's University* fondent le mouvement *People's Democracy* et reprennent les manifestations pacifistes. Cependant, les forces de l'ordre ont des comportements violents vis-à-vis des manifestants et se montrent souvent complices des organisations paramilitaires loyalistes, entraînant la radicalisation du mouvement de contestation. Au cours de l'année 1969, à la suite de débordements pendant les traditionnelles

⁵ La ville de Derry est appelée aussi Londonderry. Parce qu'il reflète le point de vue communautaire ethno-nationaliste, le choix d'utiliser une terminologie plutôt qu'une autre est très controversé : la population unioniste et les autorités britanniques utilisent plutôt le terme de « Londonderry », alors que les catholiques et la République d'Irlande lui préfèrent « Derry ». Même si le nom officiel de cette ville est « Londonderry », je choisis le terme « Derry » dans la mesure où il est déjà l'anglicisation du mot gaélique *Doire*.

manifestations⁶ orangistes⁷, des troupes britanniques sont envoyées pour calmer la situation en Irlande du Nord, qui devient le théâtre de violents affrontements. De plus, la dissolution des *B Specials* mécontente les protestants extrémistes. L'année 1970 se caractérise par de nouveaux troubles, ainsi que par la victoire de Ian Paisley⁸ aux élections partielles du Parlement nord-irlandais. Si en premier lieu, les troupes britanniques qui sont envoyées pour essayer de maintenir l'ordre dans la région sont bien accueillies par les catholiques, peu de temps après, elles inspirent l'hostilité, causée par plusieurs descentes dans des quartiers catholiques et par les accusations de connivence avec les protestants unionistes⁹. Il faut aussi ajouter que l'attitude des soldats britanniques change lorsque ces derniers sont pris pour cibles par l'IRA (Goldring et Ní Ríordáin 2012, 46). Cette dernière, comme son homologue politique, le Sinn Féin, a suivi une orientation socialiste et abandonné la lutte armée. Une scission s'opère à l'intérieur même de l'IRA, donnant naissance à l'IRA provisoire – *the Provisional Irish Republican Army* (PIRA).

En avril 1970, l'*Ulster Defence Regiment* (UDR) se composant presque exclusivement de protestants est intégré à l'armée britannique à la suite de la dissolution des *B Specials*. Les membres de l'UDR s'illustrent souvent par leur comportement brutal et leur manque de neutralité¹⁰. Les catholiques se tournent alors progressivement vers l'IRA, qui gagne de plus en plus d'adhérents. Par ailleurs, aux revendications des catholiques qui en premier lieu concernent presque exclusivement l'égalité civique et sociale vient peu à peu s'ajouter la question de la réunification de l'Irlande.

En août 1970, les nationalistes et républicains modérés forment le *Social Democratic Labour Party* (SDLP). En 1971, la répression s'accroît, menant le SDLP à boycotter le Parlement d'Irlande du Nord. En outre, la décision de rétablir l'« internement sans procès »

⁶ L'Ordre d'Orange en Irlande du Nord commémore tous les ans, le 12 juillet, la bataille de la Boyne de 1640. Le protestant Guillaume d'Orange remporta la victoire sur le catholique Jacques II. Cette commémoration, hautement symbolique, permet aux protestants de rappeler aux catholiques leur condition de vaincus.

⁷ L'Ordre d'Orange est un groupe que l'on peut qualifier de franc-maçonnerie protestante. Il fut créé en 1795 dans le but même de commémorer la victoire de Guillaume d'Orange.

⁸ Ian Paisley vient s'ajouter au rang des protestants radicaux. Il est à l'origine de la création en 1951 de l'Église Presbytérienne libre - *Free Presbyterian Church*. Il fonde également en 1971 le *Democratic Unionist Party* (DUP), un groupe unioniste dissident qui représente la branche radicale unioniste.

⁹ Cela n'a pas toujours été le cas, comme le fait observer l'historien Jean Guiffan : ce sont les extrémistes protestants qui, au début, s'opposaient violemment aux soldats britanniques. Ian Paisley alla même jusqu'à les qualifier de SS (Guiffan 2006, 219).

¹⁰ La proportion de catholiques au sein de l'UDR chute de 20 % à 2 % (Guiffan 2006, 220).

(*internment without trial*) en vertu du *Special Powers Act* conduit à un regain des émeutes et attentats perpétrés par l'IRA provisoire :

In the small hours of 9 August, 'Operation Demetrius' was rolled out, and within twenty-four hours over 342 suspects (all republican) had been arrested. Widespread violence followed leading to seventeen deaths within forty-eight hours, the burning of more than 150 houses, and the displacement of over 7,000 people, almost entirely Catholic. Police intelligence had been very poor and out of date, resulting in the apprehension of very few of the new players in the Provisional movement. [...] Deaths and injuries among soldiers and civilians soared in the weeks following internment (4 dead in the four months before internment, 114 dead in the four months after) (Bartlett 2010, 512-13).

Le SDLP et l'IRA officielle mettent en place une campagne de désobéissance civile, incitant les catholiques à ne pas payer leurs impôts ou leurs loyers. La question de la réunification de l'île se faisant de plus en plus pressante, les protestants extrémistes prennent peur et mettent sur pied une nouvelle organisation, l'*Ulster Defence Association* (UDA), qui devient rapidement le plus important des groupes paramilitaires loyalistes. Le 30 janvier 1972, alors que la NICRA manifeste dans le but de protester contre les arrestations arbitraires, les troupes britanniques tirent sur la foule, faisant treize victimes. Cet événement qu'on appelle communément « le dimanche sanglant » (*Bloody Sunday*) a un retentissement médiatique considérable. À la suite de cet incident, le gouvernement nord-irlandais est suspendu et l'Irlande du Nord se voit administrée directement par Londres grâce au *Northern Ireland Office* (NIO). Westminster affiche une politique d'apaisement en faisant plusieurs concessions en faveur des catholiques, tels que la libération de quelques prisonniers politiques. L'IRA officielle décrète alors un cessez-le-feu et l'IRA provisoire lui emboîte le pas.

Cette nouvelle politique de la part de Londres inquiète les extrémistes protestants. Ainsi, la trêve est rompue, les troubles ne tardent pas à reprendre ; durant l'été 1972, on assiste à une nouvelle recrudescence de violence dont l'incident du « vendredi sanglant » (*Bloody Friday*) de Belfast durant lequel la PIRA place vingt-six bombes au cœur de la ville, tuant neuf personnes et blessant cent trente civils. Un arsenal de guerre est déployé pour investir les « zones interdites » des loyalistes et républicains – *no-go areas* – et l'ordre est ainsi rétabli. Le 22 novembre 1973, après maintes négociations, le premier gouvernement inter-communautaire est constitué. Quelques jours plus tard, lors d'une conférence tripartite à Sunningdale, les représentants des gouvernements de Dublin, Londres et Belfast s'accordent à reconnaître la double dimension

irlandaise et britannique de l'Irlande du Nord et préconisent ainsi la mise en place d'un Conseil d'Irlande composé de représentants des deux îles. Tout laisse présager les prémices d'une solution politique au problème ulstérien¹¹. C'est sans compter la véhémence avec laquelle réagirent les unionistes radicaux. Ces derniers se rassemblent pour faire front commun dans le but de faire échouer l'accord de Sunningdale grâce à une coalition, l'*United Ulster Unionist Council* (UUUC). Les organisations paramilitaires protestantes recourent également à la violence en perpétrant des attentats à la voiture piégée à Dublin tuant trente-trois personnes. L'IRA¹² riposte par un attentat quelques mois plus tard à Birmingham qui fait dix-neuf morts. Pendant ce temps, pour manifester leur désaccord avec les initiatives de partage des pouvoirs, un mouvement loyaliste intersyndical, l'*Ulster Workers' Council* (UWC) déclenche une grande grève qui plonge la région dans une profonde paralysie.

L'administration directe reprend après la chute de l'Exécutif intercommunautaire. L'instauration d'une politique de criminalisation débouche sur la suppression du *Special Category Status* – concédé aux prisonniers politiques en 1972. Les premiers détenus criminalisés sont reçus dans la prison de Maze (Long Kesh) en 1976. La *blanket protest* qui consiste à refuser de porter l'uniforme des prisonniers, est relayée par une grève de l'hygiène (*the dirty protest*) : refusant de se laver et maculant les murs de la prison de leurs excréments, les détenus inaugurent une nouvelle manière d'exprimer leurs protestations. Ne parvenant pas à mobiliser le gouvernement britannique, les prisonniers commencent une grève de la faim en décembre 1980. Croyant avoir obtenu la restauration de leurs statuts de prisonniers de guerre, ils décident de mettre un terme à cette grève quelques mois plus tard. Force est de constater qu'aucune concession n'a lieu : le mouvement reprend de plus belle en mars 1981. Le monde entier suit l'épreuve de force. Au total, cette deuxième grève de la faim aboutit à la mort de dix détenus dont Bobby Sands qui, lorsqu'il meurt, vient d'être élu député – pour les circonscriptions de Fermanagh et du sud de Tyrone – à la Chambre des Communes du Royaume-Uni. Si les prisonniers n'obtiennent aucun changement concret de leur statut, ils attirent l'attention et la sympathie de la communauté internationale. À

¹¹ J'utilise parfois le terme « ulstérien(ne) » ou « Ulster » dans le souci de varier les appellations. Il est cependant important de rappeler que si l'Irlande du Nord est composée de six comtés (Derry, Antrim, Tyrone, Down, Fermanagh et Armagh) situés dans la province d'Ulster, cette région en comprend neuf en tout. Les trois autres comtés (Donegal, Cavan et Monaghan) font partie de la République d'Irlande.

¹² Désormais, par soucis de clarté, lorsque l'IRA sera mentionnée, il s'agira de l'IRA active militairement – si tel n'est pas le cas, je préciserai. À chaque fois que se produit une scission au sein de l'IRA, celle qui choisit de continuer la lutte armée se considère comme étant la seule IRA légitime.

partir de 1981, le Sinn Fein change de stratégie et décide de présenter des candidats aux élections des conseils municipaux, mais continue à boycotter les assemblées tandis que l'IRA, son homologue paramilitaire, n'abandonne pas la lutte armée.

Le 30 mai 1983, à Dublin, le « Forum pour une Nouvelle Irlande » rassemble les trois principaux partis politiques de la République d'Irlande, le *Fianna Fáil*, le *Fine Gael* et le *Labour Party*, ainsi que le SDLP d'Irlande du Nord. Les différents partis unionistes – le parti de l'Alliance inclus – déclinent l'invitation et le Sinn Fein n'est pas convié en raison de son soutien aux actions terroristes menées par l'IRA. Les nationalistes modérés que réunit ce rassemblement avancent trois solutions possibles négociables pour l'Irlande du Nord : un État unitaire, un État fédéral ou confédéral, une autorité conjointe (double souveraineté de Londres et de Dublin). Les catholiques reconnaissent publiquement pour la première fois la dimension britannique de l'Irlande du Nord. Les unionistes n'accueillent pas pour autant avec enthousiasme les résolutions proposées par le Forum. Conjointement, des négociations se tenant dans le plus grand secret entre Londres et Dublin, aboutissent à l'accord anglo-irlandais signé le 15 novembre 1985 à Hillsborough. Celui-ci reconnaissait les deux traditions britannique et irlandaise en Irlande du Nord et institue une conférence inter-gouvernementale anglo-irlandaise. Le gouvernement britannique admet donc un droit de regard de la part de la République d'Irlande. L'accord réaffirme qu'aucun changement du statut de l'Irlande du Nord ne se produira sans le consentement de la majorité de la population nord-irlandaise. Les unionistes s'y opposent à nouveau car ils considèrent tout arrangement avec Dublin comme anathème. Des mouvements de grèves loyalistes marqués par de violents affrontements éclatent, exprimant ainsi le profond désaccord des protestants. L'IRA relance également une série d'attentats entraînant une sévère répression de la part des troupes britanniques.

En décembre 1993, pendant que la guerre bat son plein, le Premier ministre britannique John Major et le Premier ministre de la République d'Irlande (*Taoiseach of Ireland*) Albert Reynolds signent une « Déclaration conjointe » – aussi appelée « la déclaration de Downing Street ». Ce document stipule une fois de plus la volonté de prendre en main le processus de paix et de faciliter la conclusion d'un accord entre les deux communautés. Par ailleurs, la déclaration mentionne la possibilité d'une Irlande unie si tel est le désir de la majorité de la population. Les deux ministres acceptent l'éventuelle abrogation des articles irrédentistes de la constitution de

1937 et l'article concernant la partition du *Government of Ireland Act* de 1920. Ils invitent tous les partis à entreprendre des négociations à condition que ceux-ci renoncent à la violence. L'IRA annonce un cessez-le-feu le 31 août 1994. Le 13 octobre 1994, les différentes organisations militaires loyalistes font de même. Ainsi, les négociations commencent et le 22 février 1995, un document-cadre anglo-irlandais est rendu public. Mais, les discussions achoppent sur la question du désarmement des organisations paramilitaires républicaines et loyalistes et le processus de paix s'enlise. Le 9 février 1996, l'IRA déclare la fin du cessez-le-feu et reprend ses attaques à la bombe. Les ministres anglais et irlandais promettent l'ouverture de négociations multipartites le 10 juin 1996. Faute d'un cessez-le-feu de la part de l'IRA, le Sinn Féin se voit refuser l'accès aux discussions pour la paix.

La réélection de Bill Clinton, l'élection de Tony Blair, et l'arrivée au pouvoir de Bertie Ahern en République d'Irlande, changent la donne et tous trois se mettent à œuvrer pour reprendre les pourparlers de paix. L'accord du Vendredi Saint (*the Good Friday Agreement*), appelé également accord de Belfast, est signé le 10 avril 1998¹³. L'article du *Government of Ireland Act* datant de 1920 qui mentionne la partition est abrogé même si l'Irlande du Nord fait toujours partie intégrante du Royaume-Uni car c'est le choix de la majorité de la population à ce moment-là. Les articles 2 et 3¹⁴ de la constitution de 1937, dénoncés par les unionistes, sont supprimés. Leur abrogation est soumise par référendum aux habitants de la République d'Irlande qui votent massivement pour la suppression de ces deux articles. L'accord du Vendredi Saint instaure plusieurs institutions concédant une semi-autonomie à l'Irlande du Nord ; une assemblée de cent-huit membres est élue à la représentation proportionnelle – celle-ci nomme un Premier ministre et un Vice-Premier ministre –, un conseil nord-sud constitué de ministres de Belfast et de Dublin est établi pour faciliter la prise de décisions sur des questions d'intérêts communs, et un conseil irlandais britannique rassemble des représentants des gouvernements irlandais, britanniques, écossais, gallois et nord-irlandais. L'accord comprend également diverses réformes concernant la police et la justice telles que l'instauration de commissions de désarmement des organisations

¹³ Voici le lien vers l'intégralité de l'accord : <http://cain.ulst.ac.uk/events/peace/docs//agreement.htm> [Consulté le 04/08/2017].

¹⁴ Article 2 : « Le territoire national comprend toute l'île d'Irlande, les îles et les eaux territoriales qui s'y rattachent. » Article 3 : « En attendant la réunification du territoire national et sans préjudice du droit du Parlement et du gouvernement institués par la présente constitution d'exercer leur juridiction sur l'ensemble du territoire, les lois votées par le Parlement ont les mêmes domaine et étendue d'application que les lois de l'État libre d'Irlande et ont les mêmes effets extraterritoriaux. » Lien URL : <http://mjp.univ-perp.fr/constit/ie1937.htm> [Consulté le 04/08/2017].

paramilitaires. L'accord est largement approuvé le 22 mai 1998 par référendum : 71% des électeurs nord-irlandais et 94% des électeurs de République d'Irlande. Le 1er juillet 1998 David Trimble (UUP¹⁵) est élu en tant que Premier Ministre et Seamus Mallon (SDLP) reçoit le poste de Vice-Premier ministre.

La querelle révisionniste

En abordant de manière factuelle les Troubles, j'ai tenté de tracer les grandes lignes du conflit. Il est important de savoir que ces événements sont au cœur d'une querelle animant les historiens en Irlande. Cette dispute entre révisionnistes et antirévisionnistes fait rage au moment des Troubles. Le révisionnisme en Irlande naît sous l'impulsion des *Irish Historical Studies* fondées à la fin des années 1930 principalement par des historiens ayant fait leurs études dans les universités londonienne (Theodore William Moody et Robert Dudley Edwards). Les révisionnistes entreprennent de réexaminer l'histoire irlandaise qui, selon eux, dépend trop d'une vision nationaliste. Il est vrai qu'après la formation de l'*Irish Free State* (1922), l'histoire officielle a pu se constituer de manière monolithique comme menant à l'aboutissement d'un État Irlandais justifiant par là-même ses institutions. Cependant, Clíona Ní Ríordáin et Maurice Goldring soutiennent que l'entreprise politique de ces historiens révisionnistes est clairement palpable. Selon eux, leur finalité consiste à

montrer que les racines du conflit ne se trouvaient pas dans la colonisation anglaise dont il fallait se libérer, mais dans une conception ethnique du peuple irlandais qui éliminait les protestants de son histoire. Tous les grands traumatismes historiques – la Grande Famine, l'émigration, les guerres civiles – étaient revisités en les nettoyant de leur armure idéologique antianglaise. [...] La tradition unioniste était présentée comme un facteur de modernité et de démocratie face à une Église catholique rétrograde. Les réponses se montrèrent aussi vigoureuses que les attaques, rappelant que tout peuple opprimé a le droit et le devoir de mobiliser une mémoire que les conquérants ont meublée à leur manière et dans leur intérêt (Goldring et Ní Ríordáin 2012, 36-37).

¹⁵ L'*Ulster Unionist Party* est le premier parti unioniste à exister. Il a aujourd'hui perdu beaucoup de ses électeurs au profit du plus radical *Democratic Unionist Party* (DUP) fondé par Ian Paisley en 1971.

Dans son article « Irish Historical ‘Revisionism’: State of the Art or Ideological Project? », l’historien M. A. G. O Tuathaigh affirme que la culmination du débat sur le révisionnisme coïncide avec la période des Troubles mais n’en est pas à l’origine, même si le conflit tend à accroître la virulence de la controverse (O’Tuathaigh 1995, 310). En s’appuyant entre autres sur l’historien Ronan Fanning, il soutient qu’il existe une pluralité au sein des approches révisionnistes qui ne peuvent se résumer, selon lui, à la destruction de l’histoire traditionnelle irlandaise¹⁶. Ce que réfute Desmond Fennell qui, dans son article « Against Revisionism », révèle les implications de l’initiative révisionniste :

What is the popular image of historical revisionism in Ireland today? A retelling of Irish history which seeks to show that British rule of Ireland was not, as we have believed, a *bad* thing, but a mixture of necessity, good intentions, and bungling; and that Irish resistance to it was not, as we have believed, a *good* thing, but a mixture of wrong-headed idealism and unnecessary, often cruel, violence. The underlying message is that in our relations with Britain on the Irish question the Irish have been very much at fault (Fennell 1995, 184-85).

Dans son essai « Nationalism and Historical Scholarship in Modern Ireland », Brendan Bradshaw, lui aussi fervent antirévisionniste, affirme que l’impartialité – « value-free » – prônée par les révisionnistes ne permet pas de prendre en compte l’aspect traumatique de l’histoire irlandaise¹⁷. Selon Seamus Deane, la prétendue objectivité revendiquée par les révisionnistes n’est qu’un leurre qu’il expose sans détour dans son article « Wherever Green is Read » :

the revisionists are now themselves more vulnerable to revision because their pseudo-scientific orthodoxy is so obviously tailored to match the prevailing political climate – especially in relation to the Northern crisis – that its claims to ‘objectivity’, to being ‘value-free’, have been abandoned as disguises no longer needed (Deane 1995, 234).

¹⁶ « it must not be inferred [...] that the writing of scholarly or academic history should be taken as synonymous with seeking to undermine the tradition of physical force nationalism; the different meanings and usages of ‘revisionist’ must be recognized » (O’Tuathaigh 1995, 310-11).

¹⁷ « the trauma of the nineteenth-century famine reveals, perhaps more tellingly than any other episode of Irish history, the inability of practitioners of value-free history to cope with the catastrophic dimensions of the Irish past. [...] This was by assuming an austerely clinical tone, as befitting academic discourse, and by resort to sociological euphemism and cliometric excursi, thus cerebralising and, thereby, desensitizing the trauma » (Bradshaw 1995, 204).

La situation « post-conflit » : un discours optimiste face à une réalité complexe

The 'narratives of progress' that often inform official discourse on Northern Ireland are undermined further when we turn to consider the state of communal relations in the region after more than a decade of the peace process. 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 (Coulter et Murray 2008, 15).

Au lendemain de l'accord du Vendredi Saint, des rancœurs persistent et les violences ne cessent pas. Élise Féron, spécialiste des conflits internationaux, qualifie le conflit d'« irrésolu » et parle « d'un véritable travail de lobbying et d'usure de la part des gouvernements irlandais, britannique et américain ». Selon elle, « en plaçant la pacification avant tout autre objectif, les négociateurs ont en réalité déplacé l'objet des négociations : le problème n'est en effet pas tant celui de l'arrêt des combats, que celui des causes qui les ont fait naître » (Féron 2000, 5-6).

Le 15 août 1998, un groupe dissident de la PIRA, la Real IRA (RIRA¹⁸), perpétue l'attentat le plus meurtrier des Troubles (vingt-neuf morts) à Omagh. La confiance est donc toujours absente. Par ailleurs, les institutions mises en place par l'accord du Vendredi Saint doivent être suspendues plusieurs fois entre 2000 et 2007. Les tensions persistent, surtout autour de la réforme du service de police, notamment le transfert d'autorité de Londres à Belfast pour les affaires de justice et de police, et du désarmement des groupes paramilitaires. En novembre 2001, la RUC est remplacée par un nouveau système de police, le *Police Service of Northern Ireland* (PSNI) qui ne sera reconnu officiellement par le Sinn Féin qu'en janvier 2007. Quant à la démilitarisation, elle n'aura pas lieu avant 2005. En octobre 2006, l'accord de St-Andrews aboutit au rétablissement du gouvernement décentralisé en mai 2007. Néanmoins, en 2009, des groupuscules dissidents de la PIRA – la RIRA et la *Continuity Irish Republican Army* (CIRA¹⁹) – perpètrent une série d'attentats sanglants, preuve de l'instabilité toujours présente en Irlande du

¹⁸ La RIRA apparaît à la suite d'une division avec la PIRA en 1997.

¹⁹ La CIRA apparaît à la suite d'une division avec la PIRA en 1986.

Nord. Il faut attendre l'accord de Hillsborough signé en février 2010 pour assister au transfert de pouvoir entre Londres et Belfast sur les questions de police et de justice.

Par ailleurs, de nombreuses tensions se cristallisent toujours autour du passé et de ses interprétations, souvent abordés par des expressions telles que « the legacy of violence » ou encore « dealing with the past ». Selon le politologue Duncan Morrow, les rancœurs du passé alimentent toujours la vie politique (Morrow 2012, 31). Bien qu'il n'y ait pas véritablement de consensus sur la manière de procéder, l'injonction à tourner la page, à faire fi du passé, ou tout du moins à l'accepter, imprègne de manière presque unanime les discours dominants. Selon la sociologue Barbara Mistral – citée par Patricia Lundy et Mark McGovern dans leur article « Telling Stories, Facing Truths: Memory, Justice and Post-conflict Transition » – ce discours est propre à notre époque et ne concerne pas seulement l'Irlande du Nord : « coming to terms with the past has emerged as the grand narrative of our times » (Lundy et McGovern 2012, 29).

En outre, la récente sortie en 2013 du livre d'Anne Cadwallader, *Lethal Allies, British Collusion in Ireland* a eu un retentissement médiatique assez considérable et relance le débat autour de la justice et de la reconnaissance d'une réalité encore parfois niée. Elle revient sur une série de meurtres perpétrés dans les années 70 par le *Glenanne Gang* et qui implique des membres de l'UDR et de la RUC. Dans un entretien, elle affirme que les Nord-irlandais ont soif de vérité et recherchent des faits réels, solides et démontrés. Elle s'attache également à faire émerger un récit différent et révèle la complexité du conflit, qui tend parfois à être simplifié à outrance, réduit à un affrontement entre deux communautés :

the narrative that we've all got is that it was Protestant against Catholic, and I think that this is beginning to show people that both parts of the community were being manipulated from outside, by authorities, power, and London, and Stormont [...]²⁰ (Cadwallader 2013).

Les voix comme celles d'Anne Cadwallader qui éclairent des zones d'ombre du conflit et questionnent le manque de transparence des autorités vis-à-vis de certains événements tendent à être marginalisées, voire parfois discréditées, notamment parce qu'elles pourraient menacer un équilibre encore fragile.

²⁰ Entretien avec Anne Cadwallader. Lien URL : <https://www.youtube.com/watch?v=05sigYFww2s> [Consulté le 04/08/2017].

Le processus de paix²¹ est marqué par tout un récit particulièrement optimiste qui insiste sur le vivre-ensemble, la paix, la réconciliation. Comme le souligne Stefanie Lehner, le processus de paix nord-irlandais a été salué et présenté comme promettant une transformation radicale de la société :

The Northern Ireland peace process has been hailed as promising a radical transition of a society marked by violent conflict to one dedicated 'to the achievement of reconciliation, tolerance, and mutual trust, and to the protection and vindication of the human rights of all', as Paragraph 2 of the Belfast or Good Friday Agreement envisages it (Lehner 2011a, 65).

Greg McLaughlin et Stephen Baker, dans leur ouvrage *The Propaganda of Peace, The Role of Media and Culture in the Northern Ireland Peace Process*, qualifient cette rhétorique, qui se diffuse en Irlande du Nord pendant cette période, de « propagande de la paix ». Selon eux, cette « propagande » n'avait pas uniquement pour but la paix entre les nationalistes et les unionistes, elle préparait la région à entrer dans une logique capitaliste. Selon ce discours libéral humaniste, la stabilité politique promue par cet accord de paix serait ce qui permettrait à l'Irlande du Nord d'accéder à la prospérité économique et donc de percevoir ce qu'ils appellent « les dividendes de la paix ». En étudiant les représentations et discours présents pendant cette période de transition dans la sphère publique (presse écrite, séries télévisées, expositions dans les musées), ils montrent qu'un réel changement a eu lieu. Mais au lieu de vanter les mérites d'une telle mutation, ils soulèvent un paradoxe, à savoir la suppression du débat politique et un appauvrissement de l'imaginaire culturel. En effet, selon Greg McLaughlin et Stephen Baker, les productions culturelles de la période qui précède le processus de paix, en développant un vrai questionnement sur l'identité et la nation, se sont montrées plus riches d'intérêt. Ils dénoncent l'expansion d'un récit spécifique qui marginalise les voix dissidentes, condamne toute forme de militantisme et glorifie la domesticité (McLaughlin et Baker 2010).

²¹ Le processus de paix désigne toutes les initiatives et tentatives de résoudre le conflit et de voir la paix s'installer en Irlande du Nord. Ainsi il n'y a pas vraiment de consensus sur le début du processus de paix ; certains choisissent la date butoir de 1994, premier cessez-le-feu de l'IRA, d'autres préfèrent 1988, date à laquelle John Hume (SDLP) et Gerry Adams (Sinn Fein) se rencontrent. Il n'existe pas non plus d'accord unanime sur la fin du processus de paix ; les accords de 1998 sont généralement envisagés comme marquant la fin du conflit mais les événements qui suivent, en particulier les accords de St-Andrews et de Hillsborough, peuvent être considérés comme partie intégrante du processus de paix.

Dans son ouvrage *Vers la paix en Irlande du Nord : communication politique et publicité télévisuelle 1988- 1997*, Renée Dickason analyse la stratégie de communication de la campagne publicitaire *Advertising for Peace* menée de 1988 à 1997 par les autorités nord-irlandaises – le *Northern Ireland Office* – et réalisée par l’agence nord-américaine McCann-Erikson implantée à Belfast. Sans affirmer qu’il s’agit de propagande, Renée Dickason analyse les caractéristiques du dispositif qui s’y apparente²². Si cette étude se concentre sur une campagne en particulier, elle montre bien les moyens médiatiques mis en œuvre pour influencer l’opinion publique (Dickason 2000).

À l’œuvre dans les différentes sphères de la société – presse écrite, télévision, politique, publicité –, ce récit n’est pourtant pas en adéquation avec la réalité nord-irlandaise. Comme le soulignent les sociologues Colin Coulter et Michael Murray, le discours dominant véhicule l’idée que les différences entre communautés ont été dépassées, et que celles-ci avancent désormais ensemble main dans la main vers un nouvel horizon : « At the heart of official discourse has been the contention that the people of Northern Ireland have turned their backs on their historical differences and are moving inexorably towards a brighter future » (Coulter et Murray 2008, 18-19). Pourtant, la polarisation politique n’a jamais été aussi importante. Aux élections de 2003, Ian Paisley (DUP) et Gerry Adams (Sinn Fein) prennent la tête de leurs communautés respectives, évinçant les partis plus modérés. Le 8 mai 2007, on assiste à l’élection d’Ian Paisley en tant que Premier ministre et de Martin McGuinness en qualité de Vice-Premier ministre, cohabitation qui semble improbable mais qui fonctionne à la surprise générale. Depuis la signature de l’accord du Vendredi Saint, la construction de « *peace walls* » – murs qui séparent les deux communautés – n’a fait qu’augmenter. En 1998, on en comptait vingt-deux, en 2012, on peut en dénombrer quarante-huit (Congressional Research Service 2017). Malgré le « vivre-ensemble » prôné par les accords de Belfast, on constate que le système scolaire ainsi que le développement des logements restent fortement polarisés. En effet, Elise Féron explique que « [l]a mixité en matière d’habitat, de loisirs, de mariage demeure l’exception, et l’homogénéité confessionnelle la règle » (Féron 2000, 8). L’identité ethno-nationale semble toujours polariser la société dans son ensemble. En outre, s’il est vrai que le nombre de morts dus au conflit a incontestablement baissé – et on ne peut que s’en réjouir et reconnaître ce constat –, les agressions

²² Voir à ce sujet le chapitre « Propagande versus publicité ? » dans l’ouvrage de Renée Dickason, *Vers la Paix en Irlande du Nord : communication politique et publicité télévisuelle (1988-1997)* (Dickason 2000, 71-76).

sectaires ont pourtant augmenté de manière significative. En l'espace d'un an – 2008-2009 – le journaliste David McKittrick fait mention d'un total de mille cinq cent agressions à caractère sectaire, ce qui équivaut à une moyenne de quatre par jour, comme le rapportent Greg McLaughlin et Stephen Baker (McLaughlin et Baker 2010, 97). À cela, ils ajoutent d'autres faits, tout aussi problématiques, tels que les intimidations, la pauvreté ou encore l'exclusion sociale. Le discours hégémonique, en glorifiant l'apaisement, tend à nier ces réalités :

Yet these realities have barely been acknowledged in the media and cultural representations we have considered in this volume. Instead, the overwhelming emphasis of the propaganda of peace has been a discourse of 'no alternative' – effectively a denial of politics in preference for domesticated consumerism – just at a time when what is really needed in Northern Ireland, post devolution, is politically engaged public discourse and active citizenship (McLaughlin et Baker 2010, 97).

On l'a vu, après 1998, le conflit n'est pas complètement réglé ; cette période s'est caractérisée par une instabilité institutionnelle profonde jalonnée de quelques épisodes meurtriers et par des réalités sociales et économiques qui contrecarrent l'optimisme des discours dominants. Au début de l'année 2013, la décision de faire flotter le drapeau du Royaume-Uni au-dessus de la mairie de Belfast uniquement à l'occasion d'événements particuliers et non plus en permanence comme c'était le cas auparavant, avait provoqué des regains de violence de la part d'une partie de la communauté unioniste, révélant la persistance des tensions autour de la symbolique des identités ethno-nationalistes.

II. Approche théorique

Résolument pluridisciplinaire, cette thèse convoque diverses approches – études de genre, études des masculinités, études irlandaises, études post-coloniales, études culturelles – qui se croisent, s’influencent entre elles et se complètent. C’est sous le prisme des masculinités et dans une perspective féministe que j’aborde mon corpus. En adoptant une démarche propre aux *cultural studies*, qui s’attachent à dévoiler les liens entre culture et pouvoir²³, mon intention est d’examiner la manière dont les esthétiques de ces fictions nord-irlandaises interrogent les discours dominants.

Les romans sur lesquels se porte mon attention font partie des « médiacultures » au sens que donnent à ce terme les sociologues Éric Macé et Éric Maigret dans *Penser les médiacultures, nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* publié en 2006. Même si leurs travaux représentent avant tout un plaidoyer pour valoriser l’étude des médias, nombre de leurs remarques s’appliquent à la manière dont j’envisage l’interaction entre les fictions étudiées et les récits présents dans la sphère publique. « En décloisonnant l’étude sur les médias (traditionnellement réservée aux spécialistes de la communication) de celle sur les cultures (apanage des spécialistes de l’art, du cinéma, de la culture) et de celles sur les politiques des représentations (réservée aux penseurs du politiques) [*sic*] », Éric Macé et Éric Maigret définissent les « médiacultures » comme des « points d’intersection des phénomènes démocratiques contemporains de construction du sens et de la valeur » (Maigret et Macé 2005, 10). Utiliser cette approche permet de ne pas opérer de hiérarchie entre d’un côté le savant, le légitime, la Culture, l’Art et de l’autre, le populaire, le vulgaire, la culture de masse ; clivage que l’on retrouve également au sein même de la littérature – qu’on pense au cas, par exemple, de la littérature de gare. Selon Antoine Compagnon, « [t]out jugement de valeur repose sur un constat d’exclusion. Dire que tel texte est littéraire, c’est toujours sous-entendre que tel autre ne l’est pas » (Compagnon 1998, 34). Au même titre que tout objet culturel ou artistique, quels que soient sa

²³ Le point de vue épistémologique des études féministes est d’ailleurs très proche de celui des études culturelles puisqu’il apporte un éclairage sur « le rapport que *tout* savoir entretient avec une position de pouvoir, qu’il renforce, renverse ou modifie en retour » (Dorlin 2008, 7).

forme ou son support, la littérature – et plus particulièrement les romans de fiction ici – produit socialement du sens et interagit avec le réel. Au sein de toute société, on peut observer « des conflits de définitions »²⁴ qui trouvent leur traduction jusque dans les « médiacultures » et notamment dans les fictions. Les romans que j'étudie sont, à ce titre, le réceptacle de ces tensions qui sont, dès lors, continuellement rejouées.

S'agissant du contexte nord-irlandais, les conflits de définitions foisonnent ; les termes, toujours chargés politiquement, véhiculent des lignes idéologiques. Ainsi, le choix des mots est régulièrement sujet à controverse. C'est le cas dans la manière même d'évoquer les Troubles – finalement c'est un euphémisme qui est retenu pour parler officiellement du conflit –, de mentionner la zone géopolitique (*Northern Ireland, Ulster, the North of Ireland, the six counties*), de parler des acteurs (les paramilitaires, les terroristes), d'invoquer l'histoire de l'Irlande (la querelle révisionniste) ou encore dans le simple fait de citer Londonderry plutôt que Derry. Dans son ouvrage *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969: (De-)constructing the North*, Elmer Kennedy-Andrews dévoile le caractère idéologique de certains idiomes :

For the humanistic, bourgeois narrative to maintain its hegemonic control, political violence can be understood only as outside the law, disruptive, discontinuous, unavailable for narration. By representing violence as irrational outrage, anarchy unleashed, the history of domination is made to appear as a legitimate process of civilisation. For what both the 'nationalist' and 'imperialist'/'revisionist' perspectives have in common is their recognition that the end of violence is the formation of a new social and political order. 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. Political violence, it would seem, always needs to be theorised or narrativised in order to make sense of it (Kennedy-Andrews 2003, 12).

Ainsi, les textes, qu'ils soient conservateurs, réactionnaires ou transgressifs reflètent les frictions et rapports de force présents dans la société. Au-delà de ce simple rôle de témoins d'une

²⁴ « On peut dès lors observer que l'exercice du pouvoir au sein des rapports sociaux donne lieu en permanence à des 'conflits de définition' entre légitimation et délégitimation, 'naturalisation' et 'problématisation', transgression et disqualification, justification et contestation, dépolitisation et repolitisation, occultation et publicité, événement et non-événement, force de l'institué et dynamique de l'instituant, performativité et subversion des codes. C'est d'ailleurs bien sur cette base que les *cultural studies* ont été fondées, *en considérant la culture non plus comme un champ de domination idéologique mais comme un champ de conflits entre hégémonies et contre-hégémonies*. Et ceci est vrai pour toutes les formes d'expression culturelle, indépendamment des hiérarchies culturelles 'légitimes' » (Éric Macé 2005, 47-48).

époque et de ses conflits, les textes interagissent avec la réalité, et « construisent aussi conflictuellement la réalité » (Éric Macé 2005, 42). Dans le même temps que les romans témoignent des tensions perceptibles dans la société, ils la transforment, la modifient, l'altèrent. Le sociologue Éric Fassin rappelle aussi la dimension performative de la littérature. Il explique que le travail littéraire contribue « à élaborer des représentations socialement disponibles pour penser le monde. Le discours littéraire [...] est généralement délaissé par les sciences sociales, à moins de n'y jouer qu'un rôle d'illustration. En réalité, la littérature n'est pas qu'un simple reflet, discours symptomatique de l'époque ; elle contribue à produire les représentations, et participe ainsi d'un ordre politique » (Fassin 2009, 19). Marie-Hélène Bourcier, dans la préface de l'ouvrage collectif *Comment faire des études-genre avec de la littérature*, observe que les études sociologiques restent dominantes lorsqu'il s'agit d'évoquer les questions de genre. Elle rappelle alors la « puissance de la littérature et des études littéraires » (Bourcier 2014, 13) et souligne leur potentiel :

Ce que la sociologie décrit et réifie, quand elle se contente de re-marquer l'existence de normes de genres avec force [de] terrains empiriques, sondages et typologies, la littérature et les études littéraires l'opèrent, la re-performent et favorisent ainsi plus sûrement le débordement du système sexe/genre dominant abusivement naturalisé (Bourcier 2014, 17).

Les romans de mon corpus, loin de constituer un prétexte pour parler de masculinités en Irlande du Nord, mettent à mal les conceptions essentialistes de la virilité et rejouent les tensions qui animent les discours présents dans la sphère publique ulstérienne. Dans cette introduction, j'insiste sur la dimension performative de la littérature et des fictions à dessein, pour rappeler la puissance politique des récits. Les romans de ce corpus doivent ainsi être envisagés comme des sites de conflits, des espaces textuels de tensions entre hégémonies et contre-hégémonies.

III. Masculinités et genre

Historiquement et culturellement variable, la masculinité résiste à une définition figée. Pour problématiser la masculinité et son articulation avec d'autres concepts essentiels pour cette recherche tels que *genre, domination, nationalisme, violence, situation post-conflit, performance, hégémonie, contre-hégémonie*, parmi d'autres, il est indispensable de retracer l'apparition des études sur les masculinités. S'inscrivant dans le champ des études féministes et de genre, elles émergent dans les années 1980 dans le monde anglo-saxon. Afin d'appréhender les masculinités en tant que constructions sociales et dans une perspective féministe, il faut revenir sur l'épistémologie féministe et comprendre ce qui se joue dans les études de genre.

De la nature à la culture : le combat féministe

La plupart des individus quittent ainsi l'enfance pour l'âge adulte avec des structures cognitives, des catégories d'entendement, un équipement mental de caractéristiques considérées comme typiques de leur sexe, du point de vue du groupe familial, du groupe social, et plus généralement, de la société dans laquelle ils évoluent (Charpentier 2005, 91).

Les spécificités anatomiques et le dimorphisme visible entre les femmes et les hommes ont permis de justifier et d'institutionnaliser une hiérarchie entre les deux sexes. En effet, dans nos sociétés occidentales, la domination masculine a été une caractéristique essentielle des rapports sociaux de sexe, même si elle tend à s'atténuer au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Certains diront qu'elle s'est recomposée de manière plus subtile. La plupart du temps, elle n'est plus considérée comme légitime, mais elle se maintient et ses effets sont toujours apparents. Pendant longtemps, les arguments biologiques et psychologiques ont suffi à installer un sentiment d'évidence qui, revendiquant la « nature » et l'« instinct » de l'un ou de l'autre sexe, négligeaient

et/ou dissimulaient l'importance du paramètre social, de manière à légitimer l'autorité des hommes sur les femmes. Ainsi, l'effet peut être pris pour la cause et on donne pour explication ce qu'il conviendrait en fait d'expliquer. Dans son ouvrage *De la division du travail social*, Emile Durkheim rend compte de ce travers dans ces termes : « Les faits sociaux ne sont pas le simple développement des faits psychiques, mais les seconds ne sont en grande partie que le prolongement des premiers à l'intérieur des consciences » (Charpentier 2005, 92). Cependant, les effets d'inégalités prétendument produits par une différence des sexes ont longtemps été délaissés par les penseurs du social. C'est d'ailleurs le cas d'Emile Durkheim qui ne prend pas en compte ses propres réflexions et développe des arguments biologisants lorsqu'il s'agit de justifier l'inégalité homme/femme. Il cite et relaye les travaux du Docteur Gustave Lebon :

Le volume du crâne de l'homme et de la femme, même quand on compare des sujets d'âge égal, de taille égale et de poids égal, présente des différences considérables en faveur de l'homme, et cette inégalité va également en s'accroissant avec la civilisation, en sorte qu'au point de vue de la masse du cerveau, et, par suite, de l'intelligence, la femme tend à se différencier de plus en plus de l'homme (Durkheim 2007, 21).

Emile Durkheim reprend les propos de Gustave Lebon à son compte pour légitimer les différences fonctionnelles des hommes et des femmes dans les sociétés, et poursuit : « Suivant cet observateur, cet écart progressif serait dû à la fois, au développement considérable des crânes masculins et à un stationnement ou même une régression des crânes féminins » (Durkheim 2007, 24). La naturalisation de la différence des sexes a été un discours bien ancré, qui persiste encore parfois dans des propos essentialistes. Il existe une réelle difficulté à dépasser le discours naturaliste qui, en assimilant le corps humain au corps social, légitime la position de dominées qu'occupent les femmes.

Pour contester ce naturalisme, il faut attendre Simone de Beauvoir qui publie en 1949 *Le Deuxième sexe* dont la phrase « On ne naît pas femme, on le devient » (Beauvoir 1949, 13) est restée emblématique. Elle y révèle le caractère construit du sexe et sa valeur sociale. L'idée que le sexe est donc à l'origine non prédictif et qu'il relève de l'histoire socioculturelle d'une société et de son temps commence à se former. Son œuvre inspire les féministes de la deuxième vague²⁵ qui

²⁵ La première vague du féminisme désigne les femmes qui, à la fin du XIX^{ème} siècle, réclament les mêmes droits civils et juridiques que les hommes. Elle a pour mouvement emblématique les suffragettes.

font leur apparition à la fin des années 1960, notamment avec le Mouvement de Libération des Femmes (MLF).

Dans les années 1970, on assiste donc à un renouveau de la pensée féministe ; l'androcentrisme²⁶ y est dénoncé et l'oppression des femmes en tant que groupe y est décrite. Inspirées par les analyses marxistes et une conception matérialiste de l'histoire, ces féministes, qu'on qualifiera de « matérialistes » ou parfois de « radicales », s'inscrivent dans une logique de lutte contre la domination masculine (Nicole-Claude Matthieu, Christine Delphy, Colette Guillaumin, Monique Wittig notamment). Christine Delphy, probablement la plus emblématique analyste de cette période et du mouvement matérialiste, appréhende la domination via le concept de « patriarcat » (Delphy 2008b) qui désigne l'oppression systémique des femmes par les hommes. Leur démarche, en même temps que la dénonciation de cette domination économique et symbolique, s'efforce de dénaturer les différences hommes/femmes. Elles développent aussi l'idée que le personnel est politique et opèrent un brouillage entre sphères publique et privée. Les féministes dites « matérialistes » sont majoritaires en France, mais il existe aussi d'autres mouvances au sein du féminisme français. C'est le cas par exemple des féministes différentialistes²⁷ dont les principales figures sont Luce Irigaray, Julia Kristeva et Hélène Cixous. Toutefois, ces dernières sont restées relativement marginalisées en France, notamment parce que les féministes matérialistes, majoritaires, ont vivement critiqué ce courant, l'accusant d'essentialiser des différences socialement construites. Elles sont pourtant reconnues et très influentes aux États-Unis où elles ont trouvé un large écho et incarnent paradoxalement le « French Feminism²⁸ ».

Plus récemment, on parle de troisième vague du féminisme pour désigner les changements qui surviennent au milieu des années 1990. Elle se caractérise tout d'abord par la prise en compte des minorités sexuelles LGBT (Lesbiennes, Gays, Bi, Trans), de leurs situations ainsi que de leurs revendications. Les féministes de la troisième vague montrent que l'oppression ne se limite pas au

²⁶ L'androcentrisme est le fait d'envisager les hommes ou le sexe masculin comme le référent principal. Le problème de ce mode de pensée est qu'il se présente souvent comme neutre ou objectif alors qu'il ne prend en compte qu'une partie de l'humanité. Dans la vision androcentrique, l'homme incarne ainsi le sujet universel.

²⁷ Les féministes différentialistes, en cherchant à caractériser une identité féminine qui serait fondamentalement différente – « l'écriture féminine » d'Hélène Cixous, par exemple –, tendent à renaturaliser la différence des sexes et en cela à essentialiser les identités de genre.

²⁸ Elsa Dorlin souligne le problème que revêt cette expression « dans la mesure où, peut-être à l'exception de Luce Irigaray, ces trois références occupent une place très excentrée dans la pensée féministe française » (Dorlin 2008, 8).

couple asymétrique homme/femme mais qu'elle concerne aussi, entre autres, celui d'hétérosexualité/homosexualité (l'orientation sexuelle) ou encore celui d'identités cisgenre/transgenre. Le terme « transgenre » est parfois utilisé pour qualifier les personnes qui n'entreprennent pas d'opération de conversion sexuée en opposition au terme « transsexuel ». Parce que ce dernier ainsi que ses pendants – transsexualité, transsexualisme – ont d'abord été forgés par la psychiatrie et induisent une forte dimension psychologique, j'utiliserai le terme « transgenre », et parfois « transidentité », en tant que terme-parapluie – comme c'est maintenant souvent le cas – pour désigner toute personne dont l'identité de genre transgresse son assignation de genre – le genre déclaré à l'état civil. La *Transyclopédie*²⁹ propose cette définition : « qualification d'une personne dont l'identité de genre est en décorrélation sociale et en attente de corrélation avec l'état civil » (Thomas, Espineira et Alessandrin 2012, 40). Tout comme le terme « transgenre », celui de « cisgenre » est un néologisme qui est introduit dans le champ académique par la militante transgenre Julia Serano en 2007 et qui désigne les hommes masculins et les femmes féminines. Apparu en réaction à la pathologisation de la transsexualité, le concept met en lumière le rapport de pouvoir qui existe entre cisgenre et transgenre. Puisque les cisgenres ou cissexuels incarnent la norme et sont perçus comme neutres, ces derniers accèdent à un statut de privilégiés dont ils n'ont souvent pas conscience (Thomas, Espineira et Alessandrin 2012, 134-35). Les activistes de la troisième vague dénoncent la binarité du système hétéro-sexiste et revendiquent aussi plus ouvertement leur orientation sexuelle. À l'exception de Monique Wittig qui dénonce « la pensée straight » (Wittig 2007) et l'hétérosexualité comme un système politique oppresseur³⁰, les féministes matérialistes de la deuxième vague sont restées plutôt laconiques à propos de ces sujets. Les militant.e.s de la troisième vague mettent en question la sexualité « comprise comme système politique, en l'occurrence l'hétérosexualité reproductive, qui définit le féminin et le masculin par la polarisation sexuelle socialement organisée des corps³¹ » (Dorlin 2008, 55) – dans les études féministes qui jusque-là avaient tendance à se centrer exclusivement sur le couple binaire sexe/genre. Par ailleurs, les féministes de la troisième vague prennent en

²⁹ À travers cet ouvrage militant, les auteur.e.s (Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas et Arnaud Alessandrin) retracent l'évolution des différents courants trans, répertorient le lexique qui constitue cette thématique et analysent des œuvres qui mettent en scène des trans.

³⁰ Il faut donc nuancer ces trois vagues féministes qui restent schématiques et loin d'être homogènes ; il existe, en effet, une diversité au sein de chaque vague et des idées qui sont considérées comme symboliques de la troisième vague avaient déjà été énoncées lors de la deuxième vague.

³¹ Ce qui fait dire à Elsa Dorlin que non seulement le genre précède le sexe mais aussi la sexualité.

compte ce qu'on appelle « l'intersectionnalité ». Les processus d'analogie entre « race », « sexe », et « classe » formulés pour critiquer la naturalisation qui légitime l'oppression, se trouvent vivement critiqués (Bourcier 2005, 145) – notamment car le recours à ces analogies a délaissé la question de l'imbrication des rapports de domination. Le concept d'intersectionnalité, développé par la juriste afro-américaine Kimberlé Williams Crenshaw, figure majeure de la *Critical Race Theory* – théorie critique raciale –, permet de penser l'imbrication des différents paramètres identitaires qui font l'objet de discriminations et qui, lorsqu'ils sont cumulés, tendent à éclipser les victimes. En outre, les travaux de la philosophe Judith Butler sont généralement associés à la troisième vague du féminisme – parfois appelée « féminisme post-moderne ». Inspirée par le post-structuralisme et l'importance que ces théoricien.ne.s accordent à la dimension discursive, elle introduit l'idée du genre en tant que performance et repose à nouveaux frais l'articulation sexe/genre. Elle influence d'ailleurs le queer, un nouveau mouvement qui se constitue dans les années 1990. Cette mouvance, on le verra, rejette la notion de normalité et lutte ainsi contre la normativité.

Le concept de « genre » et les études de genre

D'abord utilisé dans le monde médical durant la première moitié du XX^{ème} siècle, le « rôle de genre » sert aux médecins dans le traitement hormonal et/ou chirurgical imposé aux enfants nés intersexes³² – appelés alors « hermaphrodites ». John Money et Robert Stoller, respectivement psychologue et psychiatre états-uniens, popularisent le terme de « genre » et le dissocient du sexe biologique³³. Les féministes nord-américaines reprennent alors cette distinction pour remettre en question la dimension biologique qu'on retrouve dans le terme « sexe » ou l'expression « la

³² « [...] enfant qui témoigne d'une ambiguïté sexuelle de naissance. Le problème n'est pas que le corps n'a pas de sexe ou n'est pas *sexué* – il l'est ; le problème n'est pas que le processus physio-anatomique de sexuation n'a *pas* fonctionné – il a fonctionné ; le problème, pour les médecins est qu'il a *mal* fonctionné : il n'a pas donné lieu à une identité sexuelle identifiable comme « mâle » ou « femelle ». Aussi l'intervention consiste à intervenir sur ces corps intersexes pour leur assigner, non pas un sexe (ils en ont déjà un), mais le *bon* sexe » (Dorlin 2008, 33-34).

³³ Même si les féministes se sont appropriées le terme de genre, elles refusent l'application médicale du terme que les travaux de John Money et Robert Stoller ont engendrée. Éric Fassin fait valoir que « l'empire médical du genre n'est pas seulement un savoir, c'est aussi, inséparablement, un pouvoir » (Fassin 2008, 377). D'ailleurs, le suicide de David Reimer à la suite d'un traitement de réassignation sexuelle recommandé et suivi par John Money, est souvent instrumentalisé par les opposants de « la théorie du genre ». À ce sujet voir aussi le chapitre III intitulé « Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality » (Butler 2004, 57-74).

différence des sexes». À partir des années 1970, la notion de « genre » pour se référer à la dimension sociale du sexe dit « biologique » s'étend ainsi aux travaux sur les rapports sociaux de sexe. Grâce à des échanges entre les États-Unis et la France, les recherches traitant des rapports entre sexe et genre constituent la majeure partie des études féministes.

Cependant, dans les années 1990, alors qu'outre-Atlantique les études de genre sont très présentes dans les universités, elles peinent à s'installer dans le paysage universitaire français, et ce pour plusieurs raisons : d'une part, les études de genre s'inscrivant dans le prolongement des études féministes sont des disciplines engagées, militantes qui, par là même, sont accusées de partialité. Il semble toujours difficile de faire le deuil de l'existence d'une prétendue objectivité³⁴ ou scientificité, qui serait menacée par le manque de distance entre le sujet et son objet d'étude. D'autre part, un certain anti-américanisme³⁵ est notable dans la sphère universitaire française, qui se manifeste par une défiance à l'égard de toutes les nouvelles *studies*³⁶. La défiance à l'encontre des *gender studies* ne vient pas seulement du milieu universitaire et concerne également les propos de certaines militantes féministes françaises³⁷. Si celles-ci se sont largement approprié l'outil « genre », elles ont du mal à accepter le changement de termes – « études de genre », plutôt

³⁴ En sollicitant Christine Delphy, Elsa Dorlin affirme que la revendication d'une certaine objectivité n'est pas idéologiquement neutre : « La prétendue neutralité scientifique est une posture politique. Comme l'écrit Christine Delphy : 'Qu'il n'y ait pas de connaissance neutre est un lieu commun. Mais de notre point de vue cela a un sens très précis. Toute connaissance est le produit d'une situation historique, qu'elle le sache ou non. Mais qu'elle le sache ou non fait une grande différence ; si elle ne le sait pas, si elle se prétend 'neutre', elle nie l'histoire qu'elle prétend expliquer [...]. Toute connaissance qui ne reconnaît pas, qui ne prend pas pour prémisses l'oppression sociale, la nie, et en conséquence la sert objectivement.' » (Dorlin 2008, 20).

³⁵ Marie-Hélène Bourcier relie ce rejet des *studies* venues d'outre-Atlantique en partie à l'exigence d'une objectivité : « Pour ce qui est du stéréotype culturel de l'américanité, il masque mal le propos critique de cet ancrage « subjectif ». On voudrait sans doute, même dans les sciences humaines françaises, continuer d'opposer tranquillement subjectivité et objectivité, avec un modèle hypothético-déductif à la clé ou des manières de vérification empruntées aux sciences dures » (Bourcier 2005, 12).

³⁶ Par *studies*, j'entends les nouvelles approches issues du monde académique anglo-saxon et qui ont rencontré de vives critiques en France : *gender studies*, *cultural studies*, *subaltern studies*, *postcolonial studies*, *fan studies*, *porn studies*, *queer studies*, etc. Ainsi, les *postcolonial studies* ou encore les *cultural studies* rencontrent également des difficultés à s'institutionnaliser. Ces problèmes d'acceptation sont dus en partie aux différentes visions politiques des contextes français et anglo-saxon, notamment à l'égard de leurs politiques d'immigration, mais aussi de leur traitement des minorités et plus généralement des identités. Les reproches formulés aux *studies* en général sont nombreux et le but n'est pas d'être exhaustif. Marie-Claude Smouts résume ainsi les obstacles rencontrés par les « postcolonial studies » en France dans l'ouvrage collectif indiqué ci-dessous : « défiance à l'égard du postmodernisme [...], rigidité des cloisonnements disciplinaires, primordialisme républicain et difficulté à penser l'altérité [...], persistance du traumatisme colonial [...] ... » (Smouts et Balandier 2007, 59).

³⁷ À ce sujet, Marie-Hélène Bourcier dénonce un certain front commun entre féministes et universitaires français : « Tout se passe comme si féminisme et savoir universitaire défendaient conjointement une certaine idée de la hiérarchie des savoirs et des usages, une politique unitaire, républicaine, hétérocentrée et le sujet qui va avec, pour ne pas dire une certaine idée de la nation face à l'émergence des identités dans le champ politique et les médias » (Bourcier 2005, 19).

qu'« études des femmes » ou « études féministes » – pour désigner leur champ de recherche. Elles entrevoient dans cette nouvelle appellation une possible occultation des femmes et du rapport de pouvoir entre hommes et femmes. Selon elles, le potentiel politique n'est pas présent dans la terminologie « *gender studies* ».

Il faut rappeler que les études de genre naissent sous l'impulsion de Judith Butler, dont la plupart des féministes matérialistes se méfient. Ce problème révèle la querelle entre féministes matérialistes et féministes *queer*³⁸, conflit typiquement français que l'on retrouve entre le matérialisme et le poststructuralisme. Les premières reprochent aux secondes l'élitisme de leur jargon, jugé trop théorique, ainsi que la dépolitisation à laquelle le poststructuralisme conduirait inévitablement. Cette dispute tend néanmoins à s'atténuer, et des chercheurs essaient de développer des approches qui allient les deux courants³⁹.

Même si, à la suite de ces réticences, les études de genre commencent à être acceptées en France à la fin des années 1990, elles suscitent encore la polémique aujourd'hui pour des raisons radicalement différentes – notamment lorsque certains parents d'élèves s'élèvent contre l'enseignement de la prétendue « théorie du genre », ainsi qu'elle est évoquée par ses détracteurs⁴⁰.

³⁸ Le numéro 43 de la revue *Agone* intitulé *Comment le genre trouble la classe* illustre la critique matérialiste des études de genre avec des articles très virulents tels que « Ce que le tournant postmoderne a fait au féminisme », « Pourquoi le poststructuralisme est une impasse pour le féminisme », « Peut-on penser une construction performative du genre ? » dans lesquels les propos de la philosophe et féministe queer Elsa Dorlin sont critiqués et « l'inflation de babélisme » de Judith Butler dénoncée (Discepolo et Le Beuze 2010). *A contrario*, Marie-Hélène Bourcier, dans son article « Material girl en guerre contre Madonna et le *queer* : le 'woman-identified' lesbianisme radical en France de 2002 à 1980 », défend le *queer* et le genre en tant que performance contre les attaques des féministes matérialistes – dans ce chapitre, ce sont surtout les écrits de Nicole-Claude Mathieu qui sont visés (Bourcier 2005, 131-54). La discussion entre Léo Thiers-Vidal et Sabine Masson, retranscrite dans l'article « Pour un regard féministe matérialiste sur le queer, échanges entre une féministe radicale et un homme anti-masculiniste », reflète également les tensions entre les deux courants (Thiers-Vidal 2013, 138-49).

³⁹ Voir notamment à ce sujet l'article de Sophie Noyé « Pour un féminisme matérialiste et queer » (Noyé 2014).

⁴⁰ Pour en savoir plus sur cette polémique, lire l'article d'Anne-Charlotte Husson : « 'La théorie du genre' n'existe pas » (Husson 2013).

Une définition du genre

Si, on l'a vu, le genre désigne une construction sociale, il ne se limite pas à cela. En France, pendant longtemps, on lui a préféré l'expression – d'ailleurs encore parfois utilisée – « rapports sociaux de sexe » qui indique la relation de pouvoir qui existe entre le masculin et le féminin. Ainsi, le genre peut être défini d'une part comme le rôle social et culturel, c'est-à-dire construit sur une supposée différence sexuelle, et d'autre part comme un principe de pouvoir qui régit l'ordre social et qui désigne un rapport d'inégalité : une hiérarchie entre le masculin et le féminin, entre les hommes et les femmes, entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, entre les identités cisgenres et les identités transgenres.

Masculinités et masculinisme

Après ce large détour qui a permis de donner un premier aperçu des tensions qui animent le champ des études féministes et de genre, il convient à présent de s'intéresser plus précisément au concept de « masculinité ». Cette digression était toutefois nécessaire dans la mesure où les désaccords susmentionnés structurent également la manière d'envisager la masculinité. Il convient de rappeler tout d'abord que le masculin n'a pas toujours été questionné car il a souvent incarné le neutre, l'objectif, la norme. En outre, les études de genre ont longtemps concerné exclusivement les femmes, c'est-à-dire la construction de la féminité, et le concept de masculinité en tant que construction sociale a eu tendance à être délaissé. L'étude des masculinités a donc été intégrée dans les études de genre plus tardivement et a subi un accueil très réservé, particulièrement en France. Les *Men's Studies* ont été développées à la fin des années 1980 dans les universités anglophones, surtout en Australie grâce à la sociologue Raewyn Connell et à son concept de « masculinité hégémonique » – sur lequel nous reviendrons. Tout en rappelant les lacunes et impasses des études sur la masculinité, Elsa Dorlin souligne, quant à elle, la richesse et le potentiel qu'elles peuvent générer :

L'articulation des rapports de pouvoir se révèle une problématique particulièrement heuristique pour examiner l'historicité des normes de la masculinité. Quelque peu délaissée, la question de la masculinité, permet d'éviter l'écueil méthodologique qui consiste à rabattre les problématiques de genre sur l'étude des seules femmes. [...]

La norme dominante de la masculinité est difficilement saisissable dans son historicité dans la mesure où elle s'est constituée comme la forme même du Sujet. [...] On comprend dès lors comment cette norme dominante de la masculinité constitue une véritable ressource politique majeure, une ressource convoitée et/ou contestée, qui conditionne les dispositifs d'assujettissement comme les processus de subjectivation (Dorlin 2008, 100).

Dans le volume 3 d'*Histoire de la virilité*, l'historien Christopher E. Forh distingue deux manières de penser le masculin qui reflètent le clivage divisant les chercheurs en sciences humaines et sociales. D'une part, du point de vue matérialiste le masculin est envisagé au prisme de la domination masculine et/ou du patriarcat, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu et de Christine Delphy, et s'intéresse plutôt au maintien des normes masculines et à l'oppression qu'exercent les hommes. De ce point de vue, on observe des réactions de défiance envers ce nouveau champ d'étude en France. Les chercheur/euse.s analysant le masculin sont donc souvent prié.e.s de se justifier, et ce parfois à juste titre⁴¹, et de prouver qu'il/elle.s ne versent pas dans un certain masculinisme⁴² déjà bien présent dans les discours hégémoniques de la sphère publique⁴³. Cette suspicion se retrouve par exemple dans plusieurs ouvrages et notamment dans l'article d'Anne-Marie Devreux « Les résistances des hommes au changement social : émergence d'une problématique », qui préconise à la place de l'étude des masculinités l'étude des hommes en tant que dominants (Devreux 2012, 5-20). D'autre part, le point de vue poststructuraliste s'attache à déceler les failles, les ambiguïtés, les déviations par rapport aux modèles dominants de la masculinité. Par cette démarche, est remise en cause la rigidité d'un concept tel que le patriarcat qui véhicule l'idée d'une classe d'hommes figée et monolithique. L'accent est plutôt mis sur la fluidité et l'instabilité identitaire de cette catégorie.

⁴¹ Le sociologue Daniel Welzer-Lang, l'un des premiers à s'intéresser aux hommes et aux *Men's Studies* en France, est, par exemple, accusé d'avoir opéré un glissement vers le masculinisme (Association LesBienNées 2011) (Brochure antimasculiniste 2010).

⁴² Le masculinisme est une attitude antiféministe qui consiste à accuser le féminisme et plus généralement les femmes d'avoir engendré un malaise chez les hommes, une perte de repères, un sentiment de confusion. À ce sujet, voir par exemple les ouvrages intitulés *Le mouvement Masculiniste au Québec, l'antiféminisme démasqué* (Blais et Dupuis-Déri 2008), *Contre le masculinisme, guide d'autodéfense intellectuelle* (Collectif Stop Masculinisme 2013), et l'ouvrage collectif *Les antiféminismes* (Devreux et Lamoureux 2012).

⁴³ On peut en juger à l'écho médiatique que trouvent les mouvements masculinistes tels que « SOS papa » et « SVP papa » ou encore les thèses défendues par les polémistes et essayistes Éric Zemmour et Alain Soral. Le masculinisme est aussi présent dans de nombreux discours consensuels qui par là même le rendent encore plus pernicieux.

Les penseurs poststructuralistes reprochent aux matérialistes une analyse en termes de domination qui tend à réifier le patriarcat et à rendre les individus impuissants face à des structures sociales surplombantes et sclérosantes. Ainsi, les tenant.e.s d'une approche poststructuraliste pensent que la radicalité de l'idéal matérialiste qui consiste en l'abolition du genre et le renversement de la domination masculine, annihile la capacité d'agir des acteurs sociaux et les laisse désarmés face à un système asymétrique qui perdure malgré l'omniprésence d'un discours fondé sur la lutte contre les discriminations. Dès lors, le *queer* préconise la prolifération des genres et use de stratégies diverses telles que le détournement des normes par la parodie par exemple, ce qui, pour les partisan.e.s d'une approche matérialiste, apparaît frivole et peu soucieux de la dimension économique. Cependant, la vision poststructuraliste et son analyse foucauldienne en termes de pouvoir – à partir du moment où il y a du pouvoir, il y a production de résistance⁴⁴ – révèlent la marge de manœuvre des individus avec des notions telles que l'« agency », l'« embodiment », l'« empowerment ». Comme d'autres l'ont souligné⁴⁵, ces deux approches peuvent être envisagées dans leur complémentarité. Les apports de diverses féministes qui ont contribué et contribuent encore à faire avancer ce champ d'étude seront sollicités. Tout en prenant en compte la situation asymétrique des rapports sociaux de sexe et en évitant de sombrer dans l'idéologie antiféministe et masculiniste, il me semble qu'il faut appréhender la masculinité comme plurielle et non figée. À l'instar du géographe Yves Raibaud, je m'efforcerai tout au long de cette thèse de « penser le masculin dans une perspective féministe⁴⁶ ». Il s'agira donc de faire dialoguer les différents paradigmes féministes pour se rendre compte parfois que l'un d'entre eux favorise une grille de lecture qui paraît plus pertinente et plus juste pour l'étude des textes du corpus.

⁴⁴ « [...] l'exercice du pouvoir [...] form[e] une relation qui en même temps qu'il assujettit produit les conditions d'une action qui résiste à cet assujettissement » (Eric Macé 2015, 30).

⁴⁵ Dans *Histoire de la virilité*, Christopher E. Forth donne des exemples de plusieurs chercheurs.e.s en sciences humaines qui concilient les deux approches : Todd W. Reeser dans *Masculinities in Theory: An Introduction*, Chris Haywood et Máirtín Mac an Ghaill dans la plupart de leurs ouvrages sur les masculinités, et Sofia Aboim dans *Plural masculinities : the remaking of the self in private life* (Courtine 2015, 138).

⁴⁶ Intervention lors du colloque intitulé « Ecole, loisirs, sport, culture : la fabrique des garçons » qui s'est tenu à Pessac en mai 2013 (Raibaud 2013) et duquel sont issus deux volumes en collaboration avec Sylvie Ayral, *Pour en finir avec la fabrique des garçons* (Ayral et Raibaud 2014b; Ayral et Raibaud 2014a).

Comment articuler masculinité et virilité ?

Comment peut-on définir la masculinité et cette autre notion qu'on considère parfois comme un synonyme, la virilité ? L'historienne nord-américaine Joan W. Scott dit du genre qu'il est une manière de signifier les rapports de pouvoir⁴⁷. Tout comme le genre, la masculinité et la virilité révèlent les rapports de pouvoir au sein d'une société. Selon Éric Fassin, « si la virilité reste une question importante alors que le contenu ne cesse de varier, c'est bien que c'est une manière de penser l'ordre du monde et pas seulement la place des hommes et des femmes⁴⁸ » (France Culture: Hommes, masculinité, virilité 2011). Il observe ensuite que la virilité n'a pas toujours été définie par rapport aux femmes et que cette manière d'envisager la virilité et la féminité comme des notions relationnelles est plutôt moderne et date du XVIII^{ème} siècle. La virilité était avant tout définie par rapport à d'autres hommes ; c'était le cas par exemple dans les sociétés esclavagistes (entre les maîtres considérés comme les hommes et les esclaves considérés comme des sous-hommes), dans la Grèce antique (entre les adultes et les plus jeunes), dans les rapports coloniaux et c'est encore le cas par exemple dans les relations postcoloniales et/ou de classes. Éric Fassin rappelle les propos de l'historienne Arlette Farge, qui souligne que la virilité est toujours envisagée comme problématique chez les autres (France Culture: Hommes, masculinité, virilité 2011). Ainsi, la notion de virilité s'imbrique dans la façon de penser la nation et la citoyenneté. Et ceci est particulièrement vrai, on le verra, dans le contexte nord-irlandais.

Jusqu'ici j'ai employé indifféramment les termes de masculinité et de virilité : bien que ces deux termes soient très fortement liés, il convient à présent de les distinguer et d'en éclaircir les nuances comme les implications. Parler de virilité plutôt que de masculinité a pu constituer un choix chez certains chercheurs français afin de se démarquer des études anglophones où les termes *virility* ou *manliness* sont très peu utilisés. S'il est difficile de donner une définition figée des deux termes, puisqu'ils sont profondément liés au contexte culturel toujours mouvant, on peut

⁴⁷ « The core of the definition rests on an integral connection between two propositions: gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationship of power » (Scott 1986, 16).

⁴⁸ Émission de radio du 20/10/2011. France Culture. Hommes, masculinité, virilité, à partir de l' « Histoire de la virilité ». Lien URL : <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-hommes-masculinite-virilite-a-partir-de-l-histoire-de-la-virilite-grand-ent> [Consulté le 04/09/2015].

cependant dire que la virilité est une forme idéalisée de la masculinité. En d'autres termes, la virilité est une norme. Selon Éric Fassin, utiliser le terme de « masculinité » plutôt que de « virilité » permet de ne pas préjuger de son contenu (France Culture: Hommes, masculinité, virilité 2011). La virilité représenterait donc une forme de masculinité plutôt traditionnelle, essentialisée et donc réservée aux « biohommes⁴⁹ », comme le souligne Joseph Valente dans son ouvrage *The Myth of Manliness in Irish National Culture, 1880-1920* :

[W]e should construe manliness as an instrument of patriarchy tailored to the demands of a gradually democratizing era in the British Isles for a greater degree of moral suasion in the regulation of gender norms. An instrument, then, not of masculine *rule* but of masculine *hegemony*. The honorific title of manliness was at once an assertion of male authority and an apologia for such authority as morally legitimate and conducive to the welfare of the whole community. As such a hegemonic lever, manliness had to remain ontologically affixed to the masculine gender position; otherwise, it could not serve to secure and advance an exclusively male dominion (Valente 2011, 2).

Joseph Valente définit la virilité (*manliness*) comme une catégorie idéologique et souligne l'instrumentalisation de celle-ci à des fins de contrôle des populations considérées comme subalternes. J'utiliserai donc le terme de virilité lorsqu'il s'agira d'évoquer une masculinité stéréotypée.

Masculinités et société nord-irlandaise

Dans son ouvrage *Sons of Ulster, Masculinities in the Contemporary Irish Novel*, Caroline Magennis attire l'attention sur l'omniprésence des hommes au sein de la société nord-irlandaise : « To the observer, the conflict in Northern Ireland seems particularly masculine, that is, the figureheads of the main political parties are all men and those engaged in violence appear to be almost exclusively male » (Magennis 2010, 9). En effet, le conflit impliquant les paramilitaires et

⁴⁹ Le terme « biohomme » permet de prendre de la distance avec la « vérité » du sexe dit biologique. Il est employé pour parler d'un individu dont l'identité sexuée ne pose pas question et qui est considéré comme un homme par la société. J'emprunte ce terme à la philosophe Beatriz Preciado : « Vous vous croyez des biofemmes, mais vous prenez la pilule, des biohommes, mais vous prenez du Viagra, vous êtes normaux et vous prenez du Prozac [...] » (Preciado 2014, 357).

les mouvements nationalistes, ainsi que la prédominance de deux religions patriarcales ne laissent que peu de place aux femmes.

Caroline Magennis dénonce également la dimension sexiste du conflit nord-irlandais : « The rhetoric of sectarian conflict is unashamedly masculinist and, at times, borders on the misogynist » (Magennis 2010, 9). Cathy Harkin, membre d'un groupe d'aide aux femmes situé à Derry utilise le terme de « *armed patriarchy* » pour parler du Nord de l'Irlande (Ward 2006, 280). L'utilisation de l'expression « patriarcat armé », désignant les hommes à la fois des forces de sécurité et des groupes paramilitaires, permet de dénoncer aussi les violences domestiques – de 1996 à 2003, les chiffres augmentent considérablement, passant de 6 727 à 15 516⁵⁰. La guerre civile a tendance à supplanter les débats concernant les inégalités de sexes au profit de débats sur le territoire et la nation. Les questions de genre sont complètement évacuées au profit des questions relatives aux identités ethno-nationalistes. Aussi existe-t-il une réelle difficulté à dépasser les divisions ethniques. Le groupe ethnique est présenté comme la finalité politique de la lutte, entraînant une mise à l'écart de tous les intérêts transversaux, tels que l'appartenance à une classe sociale ou le genre. En Irlande du Nord pendant les Troubles, la question du genre reste donc, en règle générale, subalterne à la cause nationaliste. Les difficultés à penser les différents axes d'oppression dans leur totalité et les tensions entre les deux éléments identitaires sont manifestes. C'est le cas, par exemple, lorsque les femmes de la prison d'Armagh décidèrent de participer, elles aussi, au *dirty protest* à l'instar de leurs homologues prisonniers à Long Kesh. Selon Rebecca Pelan, « The debate as to whether this action was a feminist or a nationalist issue became the most divisive in the history of Irish feminism » (Pelan 2005, 64).

Même après le conflit, la sociologue Theresa O'Keefe dévoile à quel point l'identité ethno-nationale prime toujours sur l'identité de genre. Elle réalise des entretiens de femmes nord-irlandaises au début des années 2000 (O'Keefe 2012) et constate que la plupart d'entre elles peuvent localiser le moment exact où elles se sont rendu compte qu'elles appartenaient à telle ou telle communauté. En revanche, aucune d'entre elles ne se rappelle comment elle a pris conscience de son identité de genre. Ceci permet de montrer plusieurs choses : la première est que le genre en tant que paramètre identitaire est tellement essentialisé qu'il ne pose pas question et qu'il apparaît comme naturel et non construit. La seconde est que l'identité ethno-nationale est

⁵⁰ Selon les statistiques de police citées par Margaret Ward (Ward 2006, 280).

toujours le principal élément à travers lequel les femmes nord-irlandaises se construisent et se définissent ; le genre, la classe, par exemple, restant secondaires.

Par ailleurs, les discours sur le genre sont étroitement liés aux discours nationalistes et communautaristes. Le conflit ethno-nationaliste nord-irlandais renforce ainsi la division traditionnelle des rôles féminins et masculins. Ainsi, les hommes et les femmes incarnent des statuts différents au sein des mouvements nationalistes ; l'homme, engagé dans une lutte militaire et politique, est envisagé comme protecteur et défenseur de sa patrie alors que la femme sécurise le foyer et est censée trouver sa place dans la domesticité. Les discours masculiniste et nationaliste/unioniste⁵¹ tendent ainsi à se renforcer l'un l'autre et à afficher des valeurs qui peuvent paraître indissociables. La sociologue Joane Nagel démontre l'existence d'une confusion lorsqu'il s'agit de déterminer si une qualité est plutôt masculiniste ou nationaliste :

the culture of nationalism is constructed to emphasize and resonate with masculine cultural themes. Terms like honour, patriotism, cowardice, bravery and duty are hard to distinguish as either nationalist or masculinist, since they seem so thoroughly tied to both the nation and to manliness (Nagel 2005, 251-52).

Le conflit en Irlande du Nord participe de la construction de masculinités stéréotypées, comme le souligne Fidelma Ashe : « the onset of the Troubles reinforced traditional forms of masculinities and created conditions that preserved men's power in both public and private arenas » (Ashe et Harland 2014, 747). Et si la masculinité n'est pas à l'origine du conflit, elle a contribué à l'entretenir, le façonner et à lui donner la forme qu'il a prise. La masculinité militarisée n'est pas seule figure du contexte ulstérien des Troubles ; les corps masculins ont revêtu différentes formes usant de stratégies identitaires diverses. Fidelma Ashe rend compte de cette fluctuation des masculinités pour mieux rappeler leur inhérente instabilité :

the construction of militarized and violent masculinities shifted during the period of the conflict. [...] [T]he figure of the gunman was only one expression of violent masculinities. The spectacle of the emaciated bodies of the hunger strikers exposed the fluidity of militarized masculinities and demonstrated how the bodies of men and the ideals of masculinity, bravery, sacrifice and stoicism could be deployed through the practices of suffering and martyrdom to expose the cruelty and corruption of the enemy (Ashe et Harland 2014, 752).

⁵¹ Lorsque le lien est fait entre nationalisme et masculinisme, le nationalisme inclut également le mouvement unioniste, comme lorsqu'on parle d'identité ethno-nationale pour désigner soit les nationalistes républicains, soit les unionistes loyalistes.

En outre, la dimension post-coloniale de la situation nord-irlandaise sera prise en compte pour notre étude des masculinités dans la mesure où le discours colonial est fortement genré, ce qui tend à complexifier et à reconfigurer les notions de masculinité et de virilité. Le sociologue et psychologue indien Ashis Nandy est l'un des premiers à mettre en relation masculinité et colonisation. Pendant la colonisation en Inde, il montre qu'un rapport d'homologie s'est produit entre domination politique et sexuelle (Nandy 2009, 4), un processus observable dans la plupart des contextes coloniaux (Joly 2011, 139-56). La virilité est donc devenue un moyen de signifier les rapports de pouvoir entre colonisés et colonisateurs. Ces derniers ont véhiculé un discours qui tendait à classer les hommes colonisés dans deux catégories stéréotypées ; soit ils étaient représentés comme efféminés et faibles, soit comme violents et sauvages. Elsa Dorlin explique que « [l]'émasculat[i]on symbolique (et parfois effective) des hommes esclavagisés ou colonisés comporte alors le double avantage d'attester leur moindre virilité *et* de réprimer leur virilité animale » (Dorlin 2008, 102). Cette double représentation permettait ainsi aux colons, d'une part, de légitimer leur présence, et d'autre part, de se poser comme représentatifs de la « bonne » masculinité, de l'équilibre, du normal situé entre deux excès (Dorlin 2008, 102). Le contexte irlandais n'échappe pas à ce trait du discours colonial ; Joseph Valente observe :

As 'metrocolonials,' at once members and wards of the British metropole, as white 'natives,' at once racially similar and subjacent to the British imperialist, the Irish occupied, even constituted, a decisive negative border to the Imaginary self-portrait of English manhood. We should not be surprised, therefore, that when it came to the Irish, this double bind took its most visible and powerful form. It materialized and was implemented on either side by the feminizing discourse of Celticism and the bestializing discourse of simianization, which cooperated in representing the 'mere' Irish as racially deficient in manhood and so unready for emancipation (Valente 2011, 11).

Matthew Arnold a commenté, dans son essai *On the Study of Celtic Literature* (1867), la prétendue sentimentalité des Celtes, et le trope du violent terroriste irlandais a aussi été largement diffusé dans la littérature et les médias. Matthew Arnold écrivait :

Sentiment is, however, the word which marks where the Celtic races really touch and are one; sentimental, if the Celtic nature is to be characterised by a single term, is the best term to take. [...] no doubt the sensibility of the Celtic nature, its nervous exaltation, have something feminine in them, and the Celt is thus peculiarly disposed to feel the spell of the feminine idiosyncrasy; he has an affinity to it; it is not far from its secret. [...] The Celt, undisciplinable, anarchical, and turbulent by nature, but out of affection and admiration giving himself body and soul to some leader, that is not a promising political

temperament, it is just the opposite of the Anglo-Saxon temperament, disciplinable and steadily obedient within certain limits, but retaining an inalienable part of freedom and self-dependence; but it is a temperament for which one has a kind of sympathy notwithstanding (Arnold 1919, 80-86).

Nombre de thrillers qu'on appelle communément « the Troubles-trash » ont contribué à véhiculer la figure paradigmatique du terroriste irlandais. Dans son article « The Troubles as Trash », John Bowyer Bell observe un lien entre le discours véhiculé dans les thrillers et la propagande britannique :

The moral nearly every time is that violence corrupts both the cause and the man. The more complex the man corrupted, the better the thriller; but never, never is there an indication that violence in fact may pay decent wages in the coins of political power. The common reader is not yet ready for a politically successful 'terrorist' organization as once he was not for the good red Indian... Thus in some small strange way the thrillers on Irish matters may have played a part in the British campaign to restore order, if not justice, to Ulster. In bold strokes of black and white, they have painted the jolly ploughboy, the Irish Rebel, the romantic gunman, as a terrorist, futile, brutal, at best misguided, at worse a callous killer. Surely the British could not ask for more (Bell 1987, 334).

Pour prendre un exemple plus précis dans la production littéraire nord-irlandaise, le roman *London Irish* de Zane Radcliffe véhicule ce type de représentations et ne suscite, à ma connaissance, aucune critique. Plutôt récent (la date de publication originale est 2002), ce roman qui contient des protagonistes extrêmement caricaturaux est plébiscité et l'auteur reçoit un prix des lecteurs, le *WHSmith People's Choice Award for New Talent*. Il relate l'histoire de Bic, un protestant nord-irlandais installé à Londres qui tombe amoureux de Roisin, fraîchement arrivée d'Irlande du Nord. Très vite, on comprend que les frères de Roisin, Eamon et Cathal, sont membres de l'IRA et préparent ce qu'on pense au début n'être qu'un simple enlèvement mais qui sera en fait un attentat. Rory, le troisième frère resté en Irlande du Nord est dépeint comme ayant de gros problèmes d'alcool et ayant commis des attouchements sur une jeune fille de quinze ans. Lors d'un concert dans un pub irlandais où le décor est terriblement stéréotypé, Bic décrit son aversion pour ces « Oirish chain pubs » : « Everything was just so *forced* ». Alors qu'on pourrait penser qu'il critique uniquement l'aspect surfait du lieu, la remarque suivante permet d'effacer toute ambiguïté : « It's the sort of thing that makes you wish the potato famine had never ended » (Radcliffe 2012, 195). Sous couvert de cynisme, la légèreté avec laquelle le héros Bic évoque une catastrophe qui décima près de la moitié de la population irlandaise et qui est parfois apparenté à

un génocide permet de comprendre que, plus que le manque d'authenticité, c'est la culture irlandaise en tant que telle qui est visée. Eamon et Cathal sont accompagnés de Dermot qui s'est enfui de prison alors qu'il avait entrepris d'une grève de la faim depuis six jours. D'une part, leurs actions sont totalement dépolitisées dans la mesure où les raisons qui les poussent à agir ne sont jamais évoquées. D'autre part, leur immoralité et la violence avec laquelle ils agissent les rendent inhumains ; Dermot viole Roisin, Eamon et Cathal exigent de leur sœur Roisin qu'elle passe la nuit avec Bic pour mettre à bien leur plan. Pour couronner le tout, alors que pendant toute la durée du roman, les lecteurs pensent, tout comme Roisin, que ses parents ont été tués par les loyalistes, Bic se rend compte qu'il est accidentellement à l'origine de l'accident de voiture et que les frères de Roisin n'ont cessé de lui mentir pour instrumentaliser leur cause. Lors d'une dernière altercation entre Bic, Roisin et ses frères, ces derniers n'ont aucun scrupule à essayer de se débarrasser de Roisin, un sacrifice considéré comme nécessaire pour sauver leur peau: « Roisin, you'll become the biggest martyr Ireland's ever had » (Radcliffe 2012, 330). Du fait de leur fanatisme, de leur manque de pitié et de leur insensibilité, Dermot, Cathal et Eamon incarnent le stéréotype du « terroriste ». En dressant un portrait extrêmement caricatural des paramilitaires, Zane Radcliffe livre un roman peu novateur et l'on peine à comprendre l'enthousiasme qu'il suscite. Si Greg McLaughlin et Stephen Baker remarquent un changement dans les représentations télévisuelles des paramilitaires à partir de 1994, ils observent que, dans les années 1970 et 1980, les paramilitaires – surtout républicains – étaient dépeints comme des brutes sanguinaires dérangées psychologiquement et leurs actions vidées de tout contenu politique (McLaughlin et Baker 2010, 51-52).

Masculinités et société post-conflit

In postconflict contexts, changing the culture of organizations and institutions that typically embody aggressive values of masculinity is important (Ward 2006, 281).

Dans la mesure où les discours ethno-nationaliste et masculiniste tendent à converger et à s'entretenir mutuellement, la transformation de la masculinité apparaît comme un enjeu crucial

pour parvenir à une paix durable. L'historienne du genre en Irlande Margaret Ward observe que la société nord-irlandaise n'a pas encore vraiment résolu le problème de la figure masculine du guerrier présente dans les organisations paramilitaires – « the 'warrior-type' of masculinity » (Ward 2006, 267). Selon elle, la culture de la masculinité violente doit être contrée :

there can be no sustainable future until there is a strong social and political movement against the culture of violent masculinity. This culture embraces the youngster who proudly pronounces that he is a "hard man," through the aggressive behavior of male politicians, to the physical force tradition within the two communities (Ward 2006, 279).

Pour ce faire, l'analyse des discours qui se forment autour de la masculinité lui semble indispensable ainsi que le développement de stratégies pour changer les identités masculines qui ont nourri et relayé la violence du conflit. Elle cite la psychologue clinicienne Tina Sideris, spécialisée dans les questions de genre et plus particulièrement de masculinité :

men's identities 'may emerge more damaged from a period of conflict and if during reconstruction no attention is paid to alternative positive masculinities in opposition to essentialist masculinity, the reassertion of traditional gender norms and roles is inevitable' (Strickland et Duvvury 2003, 9) (Ward 2006, 281).

Dans son article « From Paramilitaries to Peacemakers : The Gender Dynamics of Community-Based Restorative Justice in Northern Ireland » (2009), Fidelma Ashe montre que les chercheurs qui ont analysé les programmes communautaires de justice réparatrice – *community-based restorative justice* – en Irlande du Nord développent, sans en avoir conscience, un discours sur la masculinité démilitarisée qui tend à ignorer sa dimension genrée. En examinant le rôle des hommes qui étaient dans le passé engagés dans des groupes paramilitaires et qui, à présent, s'impliquent dans ce type de dispositif non-violent, ils insistent ainsi sur l'idée d'une masculinité altérée :

In effect community-based restorative justice scholarship of this kind inadvertently traces changes in military masculinities to non-violent reconstituted masculinities. As political conditions have shifted in Northern Ireland so too have new forms of masculinity emerged (Ashe 2009, 306).

À la place d'identités hégémoniques violentes, agressives et militarisées, sont exposées de nouvelles formes de subjectivités et d'identifications. L'auteure questionne aussi les implications de ces

travaux qui, selon elle, réaffirment la position hégémonique des hommes dans cette période transitionnelle et excluent le traitement des relations genrées au sein des communautés, tout en naturalisant la position de leader des hommes en raison de leur engagement dans le conflit passé (Ashe 2009, 310).

Dans son article sur les masculinités post-conflit, Stefanie Lehner affirme que : « the post-conflict situation requires a transformation of masculinity : a switch from the formerly hegemonic retributive model of the 'hard-man' to a more sensible, restorative male subjectivity – a putative 'peacenik'-type » (Lehner 2011a, 67), résumant ainsi l'enjeu que représente une mutation des masculinités pour le maintien de la paix.

Par ailleurs, l'Irlande du Nord n'échappe pas aux difficultés économiques que connaissent les sociétés occidentales capitalistes et néolibérales. Fidelma Ashe observe que les problèmes sociaux que rencontrent les jeunes hommes nord-irlandais les amènent parfois à développer une certaine forme d'admiration envers des groupes paramilitaires. Ainsi imiter et incarner les modèles d'hyper-masculinités que donnent à voir ces groupes leur donnent un moyen de se valoriser (Ashe 2009, 756). L'Irlande du Nord n'échappe pas non plus au discours sur la crise de la masculinité, qui se diffuse dans la plupart des sociétés occidentales et sur laquelle on reviendra amplement pour nuancer et préciser ce que cette crise signifie et implique.

IV. État de l'art

Dans l'article cité plus haut, Fidelma Ashe mentionne l'insuffisante production de recherches autour des masculinités en Irlande du Nord :

Despite critical studies of masculinities being an important and growing part of global social inquiry, to date there has been a dearth of studies into masculinities in Northern Ireland. In particular, despite over forty years of political conflict, the notion of violent masculinities has not been considered an important variable in analysis of that conflict (Ashe 2009, 758).

Néanmoins, il existe quelques contributions dont les auteur.e.s s'intéressent à l'étude des masculinités dans la production littéraire et culturelle. Tout d'abord, l'ouvrage de Caroline Magennis intitulé *Sons of Ulster, Masculinities in the Contemporary Irish Novel* publié en 2010 est à noter. Cette monographie développe trois axes liés à l'étude des masculinités : « Bodies », « Performances » et « Violence ». Certes, la démarche peut sembler similaire à la mienne dans la mesure où je compte aborder, entre autres, ces trois thèmes ; cependant, son corpus primaire est différent du mien⁵² : elle s'intéresse surtout à Glenn Patterson et Robert McLiam Wilson. Contrairement aux œuvres de mon corpus, le discours hégémonique qu'observent Greg McLaughlin et Stephen Baker est palpable dans la production de ces deux auteurs. Par ailleurs, la périodisation de Caroline Magennis n'est pas tout à fait la même que la mienne – son corpus primaire s'étend de 1955 à 2008 - ; l'aspect post-conflit et les discours autour du processus de paix sont à peine évoqués⁵³. Mais ce qui contribue peut-être le plus à différencier son travail du mien est l'absence totale d'auteure femme de son corpus primaire, comme si l'étude des masculinités ne pouvait se faire qu'à travers des textes écrits par des hommes.

Il faut noter aussi la publication de l'ouvrage collectif sorti en 2011 *Irish Masculinities, Reflections on Literature and Culture* coordonné par Caroline Magennis et Raymond Mullen, qui réunit deux contributions spécifiques au Nord de l'Irlande et à la littérature : « 'You're dying for

⁵² À l'exception d'Eoin McNamee, mais ses analyses se concentrent principalement sur *Resurrection Man* et non sur *The Ultras*.

⁵³ Cet aspect figure tout de même dans une sous-partie de l'axe « Violence » intitulée « 'South Belfast's Concerned Classes' » : *The Battle for Hegemonic Masculinity in Transitional Northern Ireland* (Magennis 2010, 134-40).

me' : Representations of Masculinity in Contemporary Northern Irish Popular Women's Fiction » de Maeve Davey et « Post-Conflict Masculinities: *Filiative* Reconciliation in *Five Minutes of Heaven* and David Park's *The Truth Commissioner* » de Stefanie Lehner qui établit un parallèle intéressant entre le concept de « filiation » d'Edward Saïd et les masculinités post-conflits en Irlande du Nord. À noter aussi, l'ouvrage *How Irish Women Writers Portray Masculinity, Exposing the Presumptions of Patriarchy* (2006) de Nainsi J. Houston, qui analyse la représentation des masculinités dans les écrits d'auteurs exclusivement femmes : Clare Boylan, Maeve Kelly, Mary O'Donnell and Anne Haverty, toutes originaires de la République d'Irlande. La récente monographie de Fiona McCann *A Poetics of Dissensus: Confronting Violence in Contemporary Prose Writing from the North of Ireland* (2014), si elle ne traite pas directement des masculinités, inclut les questions de genre et son analyse m'a fortement inspirée. En outre, parce qu'elle examine les romans d'Anna Burns et celui de Tara West qui ne font l'objet que de très peu d'analyses – voire d'aucune en ce qui concerne *Fodder* –, Fiona McCann produit une précieuse ressource pour ma propre recherche. Par ailleurs dans son récent ouvrage (2011) *Subaltern Ethics in Contemporary Scottish Literature: Tracing Counter-Histories*, Stefanie Lehner revient sur *Breakfast on Pluto* et *The Ultras*. Dans le domaine cinématographique, nous pouvons aussi mentionner l'analyse de Joseph Paul Moser, *Irish Masculinity on Screen: The Pugilists and Peacemakers of John Ford, Jim Sheridan and Paul Greengrass*.

Les liens entre les masculinités et la particularité du contexte sociohistorique de l'Irlande du Nord post-conflit sont, je l'ai montré, très étroits et leurs imbrications dans les romans qui composent mon corpus renvoient des discours qui mettent en question les grands récits présents dans la sphère publique nord-irlandaise. Si j'ai choisi de m'intéresser à la littérature de fiction en particulier, c'est pour sa dimension subversive. Comme le souligne Antoine Compagnon, « [l]a littérature confirme un consensus, mais elle produit aussi de la dissension, du nouveau, de la rupture » (Compagnon 1998, 39). C'est justement la complexité de cette dialectique entre conformisme et subversion qui fera l'objet de mon attention.

V. Problématique

Malachi O'Doherty, dans son article « Don't talk about the Troubles », s'inquiète du mépris d'une grande partie des intellectuels face à la production artistique – théâtre et romans de fiction – qui traite des Troubles en Irlande du Nord. À l'origine de son article se trouve le désintérêt affirmé du dramaturge Gerry Stembridge pour la littérature concernant les Troubles lorsque le présentateur du programme télévisé *The View*, diffusé par la chaîne irlandaise RTE, lui demandait son opinion sur le dernier roman de David Park *The Truth Commissioner*. Malachi O'Doherty observe que l'attitude de Gerry Stembridge n'est pas isolée et que les départements « fictions » de la BBC donnent l'instruction aux producteurs de ne pas soumettre des sujets relatifs aux Troubles (O'Doherty 2008, 15). Selon lui, le conflit inspire une profonde gêne en même temps qu'une certaine peur à l'idée de remuer cette période tragique :

It's not hard to see why the Troubles are an embarrassment. For one thing, they went on far too long. They seemed to represent a society which was incapable of learning from the sensible and mannered intellectuals. The sensible and mannered intellectuals quickly ran out of things to say and concluded, therefore, that the violence was just an embarrassing lapse into barbarism. The North, as far as Dublin was concerned, was the attic in which the mad uncle might be allowed to drink himself to death. But there is another reason. For although the Troubles went on too long, there is a prevailing idea that they ended too easily. But they ended. And maybe the best thing is not to scrutinise how they ended and to test the compromises by which they ended, in case we bring them back. Better to pretend that Northern Ireland is, after all, as British as Finchley and concentrate on making programmes that people in Finchley would enjoy as much as people in Dublin would (O'Doherty 2008, 15).

Mon travail entreprend d'étudier la production littéraire qui brave ces interdits et défie ce que Malachi O'Doherty nomme une « ignorance délibérée » – « wilful ignorance » (O'Doherty 2008, 15). Dans la mesure où, d'une part, ils évoquent, directement ou de manière plus subtile les Troubles, et où, d'autre part, ils véhiculent des représentations dysfonctionnelles de la société nord-irlandaise, les romans publiés pendant la décennie qui suit le traité de paix résistent aux réprobations ; ils interrogent le conflit, le processus de paix et la période post-Troubles.

Il s'agira d'analyser comment les écritures fictionnelles du nord de l'Irlande retravaillent les stéréotypes de la masculinité pour produire un discours « en retour ». Ce terme est élaboré par Michel Foucault dans son ouvrage *Histoire de la sexualité 1, La volonté de savoir*. Il explique comment

l'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa 'naturalité' et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée. Il n'y a pas d'un côté le discours du pouvoir et en face, un autre qui s'oppose à lui. Les discours sont des éléments ou des blocs tactiques dans le champ des rapports de force ; il peut y en avoir de différents et même de contradictoires à l'intérieur d'une même stratégie ; ils peuvent au contraire circuler sans changer de forme entre des stratégies opposées (Foucault 1994, 134-35).

Ainsi, le discours en retour est un discours qui ne se situe pas en dehors du pouvoir, mais qui s'appuie sur le discours inscrit dans le pouvoir et qui a pour effet de le déjouer.

Il faut admettre un jeu complexe et instable où le discours peut être à la fois instrument et effet de pouvoir, mais aussi obstacle, butée, point de résistance et départ pour une stratégie opposée. Le discours véhicule et produit du pouvoir ; il le renforce mais aussi le mine, l'expose, le rend fragile et permet de le barrer (Foucault 1994, 133).

Dans mon corpus, une dialectique entre conformisme et subversion des codes de la virilité est à l'œuvre. En partant du principe que la masculinité est étroitement liée à l'idée de nation, qu'elle structure les rapports de pouvoir et la manière d'envisager l'ordre social, je soutiendrai que les stratégies textuelles des romans sont à mettre en lien avec le discours hégémonique présent en Irlande du Nord dans la période transitoire post-conflit. Je montrerai ainsi que ces romans se constituent en contre-discours dans la mesure où ils viennent questionner le discours hégémonique présent dans la sphère publique⁵⁴ et ainsi ébranler ce grand récit de la modernité qui diffuse une rhétorique sur le vivre-ensemble, la paix et la réconciliation.

⁵⁴ Ici, il faut distinguer la sphère publique de l'espace public. Ces deux concepts sont souvent associés voire confondus. La sphère publique est d'abord symbolique et politique. Elle fait référence à des débats publics. Alors que la notion d'espace public peut être entendue de manière plus concrète comme les « espaces publics urbains » (Éric Macé 2005, 2).

VI. Corpus

Mon corpus primaire est constitué de *Breakfast on Pluto* de Patrick McCabe (1998), *No Bones* d'Anna Burns (2001), *Fodder* de Tara West (2002), *The Ultras* d'Eoin McNamee (2004), *Little Constructions* d'Anna Burns (2007) et *The Truth Commissioner* de David Park (2008). Ces romans s'inscrivent dans un contexte précis et une période significative qui débute avec une date marquante – 1998 – qui correspond à la signature de l'Accord de Belfast/du Vendredi Saint. La signature de ce traité de paix « met fin »⁵⁵ au conflit nord-irlandais qui dure depuis trente ans. La périodisation de mon corpus s'étend sur dix ans et s'achève donc en 2008. Qualifié de « post-conflit », ce moment est caractérisé par une situation transitoire et par là même instable.

En dépit de mon corpus réduit, la représentativité de ce dernier n'a pas été négligée. Les identités ethno-nationalistes (communautés nationaliste catholique républicaine et unioniste protestante loyaliste) et genrées des auteur.e.s sont variées et réparties équitablement. Aussi, les œuvres étudiées ont eu des réceptions très différentes : alors que certains romans ont rencontré un succès indiscutable (traductions, adaptation cinématographique), d'autres ont bénéficié d'une couverture médiatique plus discrète. Par ailleurs, bien plus qu'un souci de représentativité, les stratégies d'écriture déployées dans ces romans pour reconfigurer les masculinités ont été le moteur essentiel de leur rapprochement dans cette étude. En effet, grâce notamment à la présence d'une voix ironique et à la remotivation de modèles virils du passé, les romans développent une écriture qui permet une réflexivité sur les stéréotypes genrés et sur la situation nord-irlandaise post-conflit. Les intrigues de *Breakfast on Pluto*, *No Bones* et *The Ultras* se situent en plein cœur des Troubles dans les années 70. *Fodder* et *The Truth Commissioner* ont pour toile de fond la société nord-irlandaise post-conflit. Et enfin, dans *Little Constructions* est racontée l'histoire de la famille des Doe dans une ville fictive, Tiptoe Floorboard, dont certains aspects permettent d'établir un lien avec le contexte nord-irlandais. Les auteur.e.s ont tous vécu pendant la période

⁵⁵ Cette terminologie est à nuancer. Les « Troubles » sont souvent circonscrits à trente années de 1968 à 1998. Cependant, si les violents affrontements entre communautés cessent largement, la rupture n'est pas aussi nette. Comme souligné précédemment, les crises politiques s'enchaînent voyant en 2002 la suspension du gouvernement d'Irlande du nord et la signature de nouveaux accords en 2006, the St Andrews Agreement. Ces événements sont détaillés plus loin.

des Troubles et sont tous nés en Irlande du Nord. Seul Patrick McCabe est né à Clones dans le comté de Monaghan situé dans le nord de l'Irlande, mais pas en Irlande du Nord. Néanmoins, *Breakfast on Pluto* traite de manière novatrice à la fois de la masculinité et des Troubles. Outre le fait que le choix d'évoquer les Troubles révèle l'influence et les répercussions du conflit à l'extérieur des frontières circonscrites à l'Irlande du Nord, l'esthétique développée dans le texte de Patrick McCabe participe – au même titre que les autres romans de mon corpus – à la constitution d'un contre-récit.

Les textes du corpus sont des lieux privilégiés de conflits idéologiques. En effet, les romans ne reflètent pas une réalité préexistante mais offrent une configuration de la réalité qui, en adoptant un point de vue particulier et une mise en récit spécifique, légitiment ou à l'inverse questionnent les conceptions des lecteurs. Parce que les stéréotypes renvoient à des représentations répandues et considérées comme authentiques, leur écriture peut amener soit à renforcer les idées préconçues des lecteurs, soit à bouleverser leurs attentes et leurs systèmes de croyance. L'écriture des romans étudiés fait un usage stratégique du stéréotype. En effet, la manière dont sont convoqués les stéréotypes de la masculinité dans le corpus permet de dévoiler la virilité et ainsi de questionner les visions stéréotypées de la masculinité qui sont véhiculées dans la société nord-irlandaise.

Il s'agira dans un premier temps de montrer que les stéréotypes de la masculinité sont retravaillés par diverses stratégies textuelles. Ensuite, il sera question d'analyser la mise en récit de la subordination des femmes, variable fondatrice de la virilité. Ces deux chapitres soutiendront que mon corpus reconfigure le stéréotype de la masculinité en anti-virilité. Dans un troisième chapitre, je montrerai que des romans à l'étude, se dégage une orientation queer, dans la mesure où le système genré dans son ensemble est mis en question et le fondement même du stéréotype, de la catégorisation et de la hiérarchisation, est ébranlé. Enfin, dans un dernier chapitre, je soutiendrai que cette écriture particulière des masculinités permet la constitution d'un discours en retour qui conteste le récit hégémonique de paix qui se propage en Irlande du nord dans les années 1990 et 2000.

Chapitre 1 : La suprématie de la masculinité

Dans ce premier chapitre, je me propose d'analyser les modalités de dévoilement de la virilité à l'œuvre dans les romans étudiés. Mon corpus, en exagérant les traits stéréotypés de la virilité, élabore la masculinité comme un anti-stéréotype au sens que lui donne Éric Macé. Dans un premier temps, l'essentialisation et l'homogénéisation à outrance de la virilité sortent de l'invisibilité les mécanismes de naturalisation et de justification de la domination masculine. La présence d'une voix ironique autour de laquelle se construit cette écriture particulière du stéréotype permet aux lecteurs d'adopter une distance critique sur la virilité. Dans un second temps, l'éclairage qu'apporte mon corpus sur la fabrication de cette masculinité stéréotypée par la socialisation met en lumière les dispositifs d'apprentissage et ébranle les conceptions essentialistes de la masculinité. Dans un troisième temps, je soutiens que les romans à l'étude s'engagent dans une stratégie de dénaturalisation en révélant l'aspect performatif de la masculinité. Dans un quatrième et dernier temps, je montre que mon corpus éclaire la dynamique interne au patriarcat et ses reconfigurations, notamment grâce à l'instrumentalisation d'un discours de crise.

1.1. Le stéréotype, la catégorisation sociale et la hiérarchisation

À l'origine, les stéréotypes désignent les « clichés » métalliques en relief utilisés en imprimerie qui sont obtenus en coulant du plomb dans un moule. Initialement employée en psychologie sociale, la notion de stéréotype a été utilisée la première fois par l'intellectuel américain Walter Lippmann pour désigner la rigidité des images figées présentes dans nos esprits pour penser les groupes sociaux (Sales-Wuillemin 2006, 6). Le terme de « stéréotype » est étroitement lié au concept de « catégorisation sociale » et de « préjugé ». Le processus de catégorisation en psychologie cognitive est une opération mentale qui consiste à classer et regrouper des objets en fonction de certaines caractéristiques communes. Ainsi, les individus, par un jeu d'amplification et de classification des similitudes et des différences, organisent et classent les divers objets et ce faisant simplifient la réalité. Les chercheurs.e.s en psychologie sociale se sont ainsi réapproprié cette idée de catégorisation afin de l'adapter aux relations sociales et montrent que les individus partageant des caractéristiques semblables – sexe, âge, religion, culture... – ont tendance à être regroupés en catégorie. La valeur associée au groupe, qu'elle soit plus ou moins négative, est ce qu'on appelle le préjugé alors que le stéréotype ne comprend que les attributs qui sont associés au groupe.

Utiliser la notion de stéréotype de sexe dans le champ des études de genre paraît tout à fait opportun au sens où ces représentations réductrices et globalisantes façonnent le système inégalitaire et participent aux renforcements des différences de traitement entre les hommes et les femmes. Il est important cependant de préciser que les tenants de la psychologie sociale ne considèrent pas le processus de catégorisation ni les stéréotypes comme nécessairement instigateurs de discriminations de genre. Selon eux, c'est le préjugé qui appose une connotation négative au groupe et qui peut entraîner des pratiques discriminantes, alors que pour les chercheurs.e.s matérialistes en études de genre, classer, c'est déjà dominer. Comme le souligne Christine Delphy : « La hiérarchie ne vient pas après la division, elle vient avec – ou même un quart de seconde avant – comme intention. Les groupes sont créés dans le même moment et

distincts et ordonnés hiérarchiquement » (Delphy 2008a, 22). Monique Wittig s'emploie d'ailleurs à souligner le caractère construit du sexe. Elle désavoue tout essentialisme instituant une diversité de traitement issue d'une différence biologique et qui confondrait par là même la cause et l'effet :

Car il n'y a pas de sexe. Il n'y a de sexe que ce qui est opprimé et ce qui opprime. C'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse. L'inverse serait de dire que c'est le sexe qui crée l'oppression ou de dire que la cause (l'origine) de l'oppression doit être trouvée dans le sexe lui-même, dans une division naturelle des sexes qui préexisterait à (ou qui existerait en dehors de) la société (Wittig 2007, 36).

À première vue, dans la mesure où elle désignerait l'ensemble des caractères considérés comme spécifiques au sexe masculin, la masculinité pourrait être résumée par une série de traits issus des stéréotypes censés caractériser les hommes tels que la force physique, la puissance sexuelle, l'autorité, le courage, l'agressivité, la violence, la rationalité, le contrôle, etc. Cette succession de stéréotypes masculins se construit en opposition à des caractéristiques considérées comme typiquement féminines telles que la douceur, l'empathie, la faiblesse, la frivolité, la sentimentalité, etc. Bien que ces stéréotypes soient mouvants car historiquement et culturellement situés, ils restent tenaces. L'anthropologue Françoise Héritier consacre la première partie de *Masculin/Féminin II, Dissoudre la hiérarchie* aux « Idées reçues toujours actuelles » et montre que les stéréotypes perdurent. Au-delà de ces traits de caractère et de ces comportements spécifiques censés représenter le masculin, c'est surtout la supériorité du masculin sur le féminin qui persiste. Les chercheurs.e.s qui ont travaillé sur les questions de sexe et de genre sont tou.te.s d'accord pour noter cette asymétrie des sexes qu'ils/elles ont nommée et conceptualisée différemment : « la valence différentielle des sexes » (Françoise Héritier), « la domination masculine » (Pierre Bourdieu), « le patriarcat » (Christine Delphy), « le viriarcas » (Nicole-Claude Mathieu), « la masculinité hégémonique » (Raewyn Connell) ou encore « l'androcentrisme⁵⁶ ». D'autres termes, moins théorisés en tant que systèmes analytiques et qui relèvent plus d'une utilisation dans le

⁵⁶ La sociologue Maxine Molyneux est la première à donner une définition consistante du terme : « By 'androcentrism' I mean a theoretical and ideological bias which focuses principally and sometimes exclusively on male subjects and on the relations constituted between them. In the social sciences this denotes the tendency to exclude women from historical and sociological studies and to devote inadequate attention to the social relations in which they are located. Androcentrism may be conceived of as an ideological slide on the part of the author but it is one with theoretical effects which are transferred to the text. It is therefore legitimate to speak both of the androcentrism of the authorial subject and of the androcentrism of a given text or of a given theory » (Molyneux 1978, 78-79).

discours commun, sont étroitement liés à cette asymétrie des sexes : « la misogynie », « la phallocratie », « le machisme », « le virilisme » et « le sexisme » par exemple. La « valence différentielle des sexes », expression employée par Françoise Héritier, notamment dans *Masculin / Féminin, la pensée de la différence*, désigne le « pouvoir d'un sexe sur l'autre » et la « valorisation de l'un et dévalorisation de l'autre » (Héritier 2002, 17). À l'instar des théoricien.ne.s de psychologie sociale, selon Françoise Héritier, la question n'est pas tant de mettre fin à la différenciation des sexes qui serait ancrée au plus profond du système cognitif humain et serait donc universelle⁵⁷, mais de « dissoudre la hiérarchie », titre de son deuxième tome *Masculin/Féminin*. Elle examine ainsi :

la *pensée de la différence* ; c'est-à-dire la manière dont la différence des sexes, qui ne comporte dans l'absolu rien de hiérarchique, a été pensée dans les diverses sociétés du monde depuis les origines des temps, en [s]e mettant à la recherche des conditions nécessaires et constantes qui ont amené (*sic*) les hommes à conceptualiser et à traduire en tout lieu cette simple différence en hiérarchie, toujours orientée dans le même sens (Héritier 2002, 9).

Au lieu de « la valence différentielle des sexes », le sociologue Pierre Bourdieu choisit d'employer le terme de « domination masculine » comme l'indique son célèbre ouvrage éponyme publié en 1998. À partir de l'étude anthropologique de la société berbère en Kabylie, il analyse les rapports de domination entre hommes et femmes. À la manière des féministes des années 1970, il se penche sur l'antagonisme des deux groupes de sexes et montre comment la construction de la masculinité comme position hégémonique permet la domination des femmes⁵⁸. Nicole-Claude Mathieu préfère utiliser le terme de « viriarcat » (Mathieu 2014, 125) qui, selon elle, fait référence plus largement au pouvoir des hommes sans que la notion de « père » – présente dans la notion de Christine Delphy « patriarcats », provenant du latin « pater » – soit employée. Colette Guillaumin marque également cette période et ce courant féministe matérialiste. Elle va plus loin encore en parlant de « rapport de sexage ». Pour elle, la domination masculine ne se limite pas à

⁵⁷ « La valence différentielle des sexes est [...] là dès l'origine du social » (Héritier 2002, 18).

⁵⁸ Il faut tout de même souligner que même si l'analyse bourdieusienne des rapports sociaux de sexe est largement plébiscitée dans les milieux académiques et profanes, *La Domination masculine* suscite critiques et parfois moqueries de la part des chercheuses féministes. Marie-Hélène Bourcier revient sur les incohérences et contradictions de *La Domination masculine* dans un chapitre où elle le surnomme « Dominator » (Bourcier 2005, 115-30). Plus récemment, Nicole-Claude Mathieu critique également le célèbre ouvrage et révèle le manque de rigueur de Bourdieu dans un chapitre intitulé « Bourdieu ou le pouvoir auto-hypnotique de la domination masculine » (Mathieu 2014, 53-89).

l'appropriation par l'homme de la force de travail de la femme et de ses produits. Le concept de « sexage » (Guillaumin 1992, 36) – en lien avec les termes de « servage » et d'« esclavage » –, en impliquant le paramètre sexuel, comprend l'acquisition du corps des femmes de manière individuelle et contractuelle, grâce au contrat de mariage notamment. Bien que ces conceptualisations soient diverses, toutes font état de cette même asymétrie genrée entre masculin et féminin. Ainsi, ce rapport d'inégalité est au cœur même de la définition de la masculinité et des caractéristiques qui lui sont associées dans l'imaginaire collectif. Si la réalité de cette dissymétrie ne fait pas de doute, elle n'en reste pas moins construite et maintenue au fil du temps, tout comme le sont les attributs du masculin et du féminin qui en découlent et la renforcent. Définir la masculinité s'avère ainsi tout à fait périlleux en ce qu'il n'y a pas de vérité de ce qu'est la masculinité et que toute tentative de définition consolide des conceptions qui contribuent à entretenir cette asymétrie de genre. Colette Guillaumin explique que certaines qualités sont considérées comme masculines car elles permettent de légitimer la position de dominant qu'occupent les hommes :

les traits psychologiques et idéologiques supposés caractériser la masculinité, son « essence » naturelle, dans notre société ou dans d'autres cultures. Cette zone ambiguë en ce que non contestée alors qu'elle est pour le moins contestable, concerne les traits mentaux supposés être directement les dérivés de la physiologie mâle, traits propres à légitimer dans la conscience les possessions matérielles qui sont les caractéristiques vraies de la masculinité. À savoir le courage « physique », l'esprit d'entreprise, la responsabilité, le sens de l'honneur (Guillaumin 1992, 113).

Les stéréotypes et leur écriture, parce qu'ils contribuent à la construction du réel, tout du moins participent au maintien d'un système inégalitaire, représentent un enjeu de taille. S'appuyant sur les penseurs postcoloniaux Albert Memmi et Edward Saïd, le sociologue Éric Macé, dans un article qui s'intéresse à la reconfiguration des stéréotypes ethno-raciaux à la télévision française, inclut le principe de la hiérarchisation dans sa définition du stéréotype : « l'expression naturalisée d'une asymétrie des rapports de pouvoir – celui de nommer, de montrer, de réduire, d'assigner ». Selon lui, « la question n'est pas tant leur existence ou leur persistance que la manière dont ils sont reconfigurés » (Éric Macé 2007, 5). Il s'agira dans ce premier chapitre de déceler ce qui corrobore les stéréotypes de la masculinité, c'est-à-dire de s'intéresser, dans mon corpus, à la représentation des hommes en tant que dominants. En exposant les stéréotypes de la masculinité, les romans étudiés reflètent la dissymétrie de genre et dévoilent ainsi la domination

masculine. Dans cette première partie, je montrerai que les modalités textuelles oscillent entre un simple dévoilement et une exagération indubitable de la virilité, de façon à transformer le stéréotype en « antistéréotype ». Développée par Éric Macé, cette notion « constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques » des genres (Éric Macé 2007, 7-8).

1.2. Naturalisation d'une masculinité monolithique

1.2.1. « Never mind them » (*LC*, 63) : men or fuckers ?

Les auteurs emploient certaines modalités d'écriture qui transmettent l'idée selon laquelle les personnages masculins sont tous identiques. Cette homogénéisation tend à gommer la diversité des identités d'hommes et donne l'impression que l'ensemble des hommes représente un monolithe uniforme. Dans les deux romans d'Anna Burns, les personnages masculins sont présentés comme un groupe homogène. Dans *Little Constructions*, grâce au discours indirect libre, la voix narrative nous donne accès aux pensées de Jetty qui entretient une relation avec John Doe, le mari de sa sœur, Janet. Il vient de lui annoncer qu'il ne quittera jamais sa femme, d'où la colère de Jetty :

Bastard.
John Doe, I mean.
That's what Jetty was thinking as he said those words to her (*LC*, 63).

L'interjection « bastard » et la concision des deux propositions suivantes permettent d'établir une assimilation totale entre l'insulte « bastard » et le personnage « John Doe » comme si les deux entités étaient interchangeables. Cette fusion est renforcée par la précision en dernier lieu qu'il s'agit des pensées de Jetty. En revanche, l'emploi du pronom personnel « I » comporte une ambiguïté : est-ce Jetty qui s'exprime directement à travers les propos de l'instance narrative ? En ce cas, le narrateur délègue momentanément son rôle à l'un de ses personnages et il s'agit alors de discours indirect libre. Ou le narrateur incarne-t-il une entité indépendante qui pense de façon autonome ? Dans ce dernier cas, il serait à son degré de présence maximal et partagerait le point de vue du personnage de Jetty. Cette intrusion du personnage de Jetty ou du narrateur dans

l'univers diégétique accroît la synthèse des deux éléments « Bastard » et « John Doe », puisqu'elle donne l'impression que tout le monde – le narrateur et Jetty – partage cette opinion. Cette ambiguïté de la voix narrative crée une porosité entre les deux niveaux narratifs – métadiégétique et extradiégétique – qui questionne l'étanchéité des frontières entre histoire, récit et narration. Par ailleurs, quelques lignes plus loin, un réel processus de généralisation a lieu. Il s'opère un glissement entre John Doe et les hommes en général :

Men.
That's what went through her head.
Then,
Fuckers! Then,
Men. Then,
Fuckers! Then,
Never mind them (*LC*, 63).

La juxtaposition de « men » et de « fuckers » au discours indirect libre démontre sans équivoque que les deux termes sont associés dans l'esprit de Jetty. Ce procédé anaphorique composé de courtes interjections et de la répétition des trois mots « men », « then » et « fuckers », crée un rythme saccadé qui produit un effet comique tant ils sont associés les uns aux autres dans les pensées de Jetty. Cette modalité d'écriture renforce la symétrie entre « men » et « fuckers » comme si elle ne pouvait se résoudre à dissocier les deux termes. Comme prisonnière du cliché, Jetty tourne en rond ne parvenant pas à dépasser cette identification. D'ailleurs elle ne choisit pas, préférant céder à cette aporie de langage en invoquant le désintéret total pour « eux » – « them ». Dans ces deux extraits les mêmes procédés, retour à la ligne après chaque proposition et brièveté des propositions, révèlent un processus de simplification témoignant des raccourcis présents dans l'esprit de Jetty. Si le terme « fucker » est une insulte, il renvoie aussi au fait de copuler et donc touche directement à la puissance sexuelle masculine propre à la virilité, comme le souligne le sociologue Daniel Welzer-Lang :

La virilité revêt un double sens: les attributs sociaux attribués aux hommes et au masculin (la force, le courage, la capacité à se battre...), et la forme érectile de la sexualité masculine. Dans les deux acceptions du terme, la virilité s'impose socialement aux hommes pour qu'ils se distinguent hiérarchiquement des femmes. La virilité est l'expression collective et individualisée de la domination masculine (Di Folco 2005b, 285).

Dans ces deux extraits qui reflètent les pensées intimes de Jetty, les hommes sont présentés comme un bloc monolithique. Or, la voix de la narration occupe une position ambiguë et s'enchevêtre avec la voix du personnage si bien qu'il est difficile de distinguer l'origine du point de vue, cela ayant pour effet de consolider la représentation homogène des hommes puisque la perspective du personnage semble contaminer celle du narrateur. L'instance narrative sort de son rôle strictement narratif pour introduire des commentaires. Elle endosse à la fois une fonction de communication dans la mesure où elle interpelle directement les lecteurs et une fonction idéologique et généralisante en affirmant de façon explicite l'uniformité de la masculinité : « But excuse me. I have to butt in to offer a short meditation on the thing men. [...] for all men know guns, except the Great Exception and I'll get on to him in a minute » (*LC*, 15). Le narrateur déclare interrompre son récit pour faire une digression et revenir plus tard sur cette fameuse exception, il assume ouvertement une fonction de régie qui porte directement sur l'organisation du récit et dévoile ainsi la subjectivité de sa position. En annonçant le sujet sur lequel va porter la digression, « the thing men », le narrateur exhibe littéralement la chosification des hommes. Les propos globalisants qui suivent véhiculent l'idée que tous les hommes sont ainsi, l'exception confirmant la règle. Cette déclaration établit, par ailleurs, un lien étroit entre violence et masculinité, lien sur lequel on reviendra. L'adjectif « Great » qui qualifie l'exception et les majuscules apposées aux deux mots génèrent l'idée d'un réel concept. L'expression renvoie à un cliché consistant à dire « tous les hommes sont pareils sauf... celui que j'aime, mon frère, moi, etc. ». L'ironie porte donc sur l'idée même qu'il pourrait y avoir une exception, renforçant ainsi l'homogénéité de la masculinité. En effet, cette prétendue exception reflète une anomalie qui consolide l'idée du « tous pareils ».

Le narrateur revient plus loin sur l'identité de celui qui incarne cette fameuse exception : « here was the Great Exception, the unique man who could have been famous for his ignorance if only he hadn't been ignorant of his ignorance. Here was the only man in the world who didn't know guns » (*LC*, 74). L'insistance répétée sur la singularité de cet homme ainsi que la mention de sa double ignorance – il ne sait pas qu'il ne sait pas – formulée par la redondance des termes « ignorant » et « ignorance » produisent un effet comique qui ridiculise cet homme qui n'est autre qu'un personnage incarnant un rôle secondaire : le conducteur de taxi. Cet extrait fait écho aux propos du personnage lors du procès : « Also in his defence and in answer to a nasty question put

to him by Prosecution, he said that although of course he'd seen the machine-gun in the possession of this woman, why did this man questioning him think he should be penetrated by any significance about that? » (*LC*, 74-5). Bien que le point de vue soit celui du conducteur de taxi, l'emploi du terme « nasty » pour qualifier la question de l'Accusation relève d'un registre de langue rudimentaire et reflète une vision manichéenne propre à l'enfant : une voix ironique se moque du sentiment de persécution du personnage et de son attitude immature. Grâce au questionnement rhétorique formulé au discours indirect libre, la mauvaise foi du personnage devient perceptible et la dimension antiphrastique de la désignation « Great Exception » émerge. L'expression « penetrated by [...] significance » n'est d'ailleurs pas anodine en ce qu'elle pointe la dimension sexuelle de ce qui est considéré comme une anomalie de genre – une femme avec une arme – déplaçant la notion d'exception sur le personnage de Jetty. L'idée qu'il n'existerait qu'une exception à l'uniformité de la masculinité renforce jusqu'à l'excès la conception homogène du groupe des hommes.

Plus loin dans *Little Constructions*, en s'adressant directement aux lecteurs, la voix narrative suppose qu'ils ont une vision réductrice des hommes : « there are some nasty cruel bastards in the world, but hold to the thought that there are many less nasty cruel bastards than currently you think there are » (*LC*, 252). Elle joue avec l'horizon d'attente des lecteurs en commençant par formuler un poncif qu'elle détourne par la suite. Au lieu de nous dire que les hommes ne sont pas tous mauvais dans le fond, elle nuance ses propos en affirmant qu'il y en a moins que ce que l'on pense. Elle suggère donc que nous, lecteurs, partageons ce point de vue. Elle élargit l'envergure du discours sur l'homogénéité des hommes jusqu'à prêter ce type de croyance aux lecteurs et apporte ainsi un regard critique sur cette idée de masculinité monolithique. En procédant fréquemment à des généralisations sur les hommes et en dévoilant sa subjectivité, l'instance narrative met au jour les stéréotypes qui traversent la société.

Aussi, lorsqu'elle s'adresse directement au lecteur, elle manie une technique de rhétorique qui force notre adhésion : « Luckily for Betty, there were no other women present. Just men. And you know what men are like. They didn't believe Jetty because Betty had on lipstick » (*LC*, 239). Le ton conversationnel avec lequel elle inclut le lecteur donne l'impression qu'elle partage une évidence et expose une vérité générale ayant pour effet à la fois de transmettre une conception normative et homogénéisante des hommes mais aussi d'insinuer qu'ils manquent de discernement

et s'attachent à des détails superficiels : ils sont prêts à croire une femme uniquement sur la base de son apparence physique – Betty porte du rouge à lèvres. Le narrateur incarne une position omnisciente et omnipotente puisqu'il a accès au point de vue de tous les personnages et varie son foyer narratif au gré de ses besoins. Dans cet extrait, il affirme connaître l'opinion de ces hommes ainsi que les raisons de celle-ci, il va jusqu'à en faire une attitude caractéristique propre à tous les hommes. L'abondance des remarques généralisantes et réductrices sur les hommes dans *Little Constructions* contribue à une réification de l'homme. En effet, l'instance narrative incarne une subjectivité à part entière qui émet sans cesse des jugements et commente les actions des personnages : « Poor Betty. I feel sorry for her. As far as her understanding of certain women went, she really wasn't much better than a flesh and blood man » (*LC*, 241). En exprimant sa prétendue sympathie à l'égard de Betty, la voix narrative réitère ses prises de positions globalisantes envers les hommes. Alors que la pluralité est envisagée du côté des femmes, l'homme est évoqué comme une entité isolée, immobile et indépendante : « un homme » au singulier est opposé à « certaines femmes ».

Ulérieurement, la généralisation se fait plus précise et ce ne sont plus tous les hommes qui sont visés mais les hommes hétérosexuels. Jotty, cousine de Jetty et sœur de John Doe, ouvre sa boutique de sous-vêtements dans l'ancien magasin d'armes de Tom et se veut inclusive : « 'But, my love,' Jotty would say [...] 'don't be thinking it has to be just women's underwear. I wouldn't be averse to selling men's underwear too.' But that wouldn't work. Let's face it. Heterosexual men are strange » (*LC*, 250). L'emploi du modal « would » nuance l'usage du discours direct. En effet, cet auxiliaire modal laisse deviner la présence d'un énonciateur. Ainsi, les paroles citées entre les guillemets ne sont qu'une prédiction du narrateur, qui semble, certes, reposer sur une forte probabilité mais qui, néanmoins, questionne la validité du prédicat. Il intervient directement dans le récit pour commenter les propos qu'il prête à Jotty et affirme l'impossibilité d'avoir une clientèle masculine, émettant à nouveau un constat généralisant sur les hommes. L'impératif rhétorique « Let's face it » inclut les lecteurs et recherche leur assentiment dans le but de les faire adhérer à cette constatation. Utiliser l'adjectif qualificatif « hétérosexuel » permet de cibler les hommes qui disposent de privilèges, notamment celui d'incarner la norme dominante. Préciser la sexualité est aussi une manière de rappeler qu'il existe d'autres hommes et ainsi de modérer

l'homogénéisation tous azimuts observée depuis le début de ce travail. Cette uniformité pourrait donc concerner exclusivement les hommes hétérosexuels.

Dans le premier roman d'Anna Burns *No Bones*, les hommes sont aussi, à plusieurs reprises, présentés comme semblables. Dans le chapitre intitulé « The Present Conflict » est mis en scène le personnage de Janto Pierce avec qui Amelia a un rendez-vous amoureux. Loin de toute galanterie, Janto est un protagoniste agressif, stupide, raciste et misogyne dans lequel Amelia entrevoit son père. C'est précisément le fait que Janto lui rappelle son père qui contribue à renforcer l'idée que les hommes se comportent tous de la même manière. Janto se montre très violent envers Amelia et lui donne un coup en plein visage (*NB*, 193). Il lui reproche de ne pas s'être tue : « 'See, Amelia Lovett. It's just that easy. Don't you ever tell me what to do in front of the enemy again' » (*NB*, 194). Janto, en employant le terme d'« ennemi », fait allusion aux soldats britanniques camouflés dans les buissons. Néanmoins, l'ironie de la situation est perceptible car, à cet instant précis, il est le seul à incarner parfaitement l'ennemi. Ainsi le « conflit » évoqué dans le titre ne fait pas référence aux événements politiques mais plutôt au conflit entre Janto et Amelia. Janto continue à agir de façon agressive et menace Amelia de manière « détournée » en énumérant avec précision comment il procéderait pour tuer une femme : « It would be simple to kill a woman, he said. Just lift her up, dash her down, smash her to pieces on flagstones, pull her arms and legs off, then leave her lying and walk away after cracking her skull apart » (*NB*, 194). Si, à première vue, le conflit peut paraître personnel, l'emploi de l'article indéfini devant « woman » montre qu'il ne l'est pas, et que ce sont, en fait, les femmes en général qui sont ciblées par Janto. La violence des détails expose littéralement la destruction du corps féminin. Janto nourrit d'ailleurs une vraie haine des femmes :

'Stupid females,' Janto was saying. 'I mean like I mean – they're totally startin' to think they're somethin'. [...] Janto was going on about women who got in strangers' cars, or the cars of people they'd only just met. Those sorts of women were stupid, he said, but then, as all women were stupid, they were just stupider than the normal stupid kind (*NB*, 188-9).

La répétition du terme « stupid » sous différentes formes et le manque de subtilité de Janto – son commentaire sur les femmes s'appliquant à Amelia qui, visiblement, ne le connaît que très peu – est symptomatique à la fois de sa bêtise et de la violence symbolique qu'il inflige à Amelia. Les propos prêtés à Janto présentent une telle amplification de cette violence symbolique qu'une

tonalité comique est perceptible. Dans la bouche de Janto, l'expression « they're totally startin' to think they're somethin' » perd son sens figuré – se prendre au sérieux, avoir une attitude présomptueuse – au profit de son sens propre. En reprochant aux femmes de penser qu'elles représentent « quelque chose », Janto révèle son système de pensée : les femmes ont moins de valeur qu'un bien matériel. Dans l'esprit de Janto, les femmes ne représentent donc rien, elles incarnent le vide, le néant. Cette extrême exagération, l'absurdité des répétitions du mot « stupid » et le grotesque du raisonnement par syllogisme de Janto laissent deviner une présence ironique qui a pour effet en même temps de critiquer la réification des femmes et de ridiculiser l'homme dominant qu'incarne Janto. Dans ce même chapitre de *No Bones*, après l'agression physique et symbolique de Janto, Amelia croise ses amis qui sont à la poursuite d'un exhibitionniste. Elle leur relate ce qu'il vient de se passer. Ces derniers n'en ont cure et lui rappellent que tout le monde sait bien que Janto est violent : « Surely Amelia must know that? They looked at her. She realised she could hardly say she didn't. So why was she walking into it? [...] They tutted and thought this just typical of a girl » (*NB*, 197). D'une part, les amis d'Amelia lui reprochent d'avoir accepté ce rendez-vous tout en sachant que Janto est « mad – but not normal mad – really mad » (*NB*, 197). Ils insinuent qu'elle est responsable de ce qui lui est arrivé. Ce faisant, ils condamnent la victime plutôt que l'agresseur et perpétuent la violence symbolique initiée par Janto. Le jugement culpabilisant de ses amis est démasqué grâce au discours indirect libre : « Surely Amelia must know that? ». L'emploi d'une question rhétorique pour transmettre les dires des amis d'Amelia a pour effet d'exposer la violence de leur discours. Plus ambiguë, la deuxième question « So why was she walking into it? », formulée à nouveau sous la forme du discours indirect libre, pourrait provenir à nouveau de ces amis, ce qui dévoilerait l'insistance de leur propos, mais elle pourrait tout aussi bien émaner d'Amelia elle-même, ce qui montrerait que le mécanisme de culpabilisation est déjà en marche. D'autre part, ses amis ont ensuite le même type de réaction que Janto lorsqu'ils sous-entendent que le comportement d'Amelia – ici, selon eux, elle agit de manière déraisonnée donc stupide – est typiquement féminin.

Parce que ce chapitre n'aborde pas directement le conflit nord-irlandais, son titre, « le conflit présent », permet de désigner l'homme comme l'ennemi principal. En effet, dans ce chapitre, les personnages masculins ont tous une attitude violente, qu'elle soit symbolique ou physique. Dans les deux romans d'Anna Burns, les hommes sont représentés comme un ensemble

homogène, ce qui met en lumière la vision réductrice de la masculinité véhiculée par les stéréotypes. L'ambiguïté de la focalisation de l'instance narrative – le narrateur semble partager le même avis que les personnages de l'histoire et insinue que les lecteurs aussi – et ses propos globalisants transmettent une vision réductrice des hommes qui apparaissent tous identiques, tout droit sortis du même moule. Or, la radicalité de cette homogénéisation, les nombreuses répétitions de formules généralisantes dans les digressions de la voix narrative et l'exagération de la réification des hommes permettent de déceler l'ironie. Ces stratégies textuelles rendent l'uniformité de la masculinité (trop) visible, dévoilent la virilité et démasquent, ainsi, l'un des ressorts du stéréotype de la masculinité. Dès lors, le stéréotype, façonné par l'écriture, se reconfigure pour devenir un anti-stéréotype au sens que donne Éric Macé à ce terme. D'après lui, l'anti-stéréotype « constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques » des représentations genrées (Éric Macé 2007, 7-8).

La masculinité est également présentée comme un assemblage uniforme chez d'autres auteurs du corpus, surtout dans les œuvres de David Park et Eoin McNamee. Dans *The Ultras*, un parallèle peut être dressé entre les dires de Joyce et ceux du personnage de *Little Constructions*, Jetty. L'un des personnages principaux, David Erskine, se remémore l'attitude de sa maîtresse, Joyce, lorsque celle-ci évoque les hommes en général : « He remembered the way that Joyce would say the word 'men', then throw her eyes up to heaven. She relied upon them to be unfaithful, subordinate to the moment. Their infidelities and shifting appetites provided a fixed point to her, something you could align yourself to » (*U*, 153). Joyce partage le même point de vue dépréciatif que Jetty sur les hommes. Généralement utilisé pour mettre en exergue des qualités, le verbe « to rely upon » permet de renforcer les attributs négatifs qui sont associés aux hommes ainsi que leur caractère inconditionnel : Joyce leur fait confiance lorsqu'il s'agit de ne pas être digne de confiance. L'aspect contradictoire de cette première affirmation est répété de nouveau dans l'opposition des termes « shifting » / « a fixed point », soulignant ainsi l'invariabilité de la prétendue nature masculine. Dans le roman d'Eoin McNamee, l'uniformité qui caractérise les hommes concerne aussi les femmes, comme le suggère cette description : « Women sitting over drinks with a hardpressed look. An air of lethal sentimentality in the place. Young men on the edge of violence, working towards the moment in the car park afterwards, the torn shirt, blood

and saliva dripping, the breathing coming hard and tight, a feeling of lonely night like a catch in the throat. You wonder if that was one of the things that Robert was looking for, » (*U*, 22). Cette description est extraite d'une tentative de reconstruction du point de vue de Robert Nairac comme l'indique la première phrase du chapitre : « There is a theme of popular band music running through Robert's narrative » (*U*, 22). Le présent d'énonciation marque la présence d'un narrateur qui fait un bilan sur la vie de Robert. Cette phrase laisse entendre qu'il va expliquer et argumenter cette assertion. La narration se fait a posteriori à la troisième personne par un narrateur relativement discret – par rapport à celui des romans d'Anna Burns. Ce tableau donne une représentation binaire : l'humanité apparaît scindée en deux groupes bien distincts mais homogènes entre eux, les mots « sentimentality » et « violence » se profilant sans surprise lorsqu'il s'agit respectivement des femmes puis des hommes. De surcroît, les femmes sont représentées dans la contemplation et la passivité alors que les hommes sont inscrits dans l'action – « on the edge of » et « working towards ». Cette juxtaposition de fragments de phrases sans subordination ni verbe conjugué donne l'impression d'être une scène hors du temps, une vision atemporelle. Cette image stéréotypée est à prendre comme telle puisqu'elle est une reconstruction d'une scène qui se déroule dans un bar à l'atmosphère country prononcée. La réalité de cette description genrée est ensuite ébranlée par l'expression déictique « you » qui intervient dans le récit et dévoile la dimension discursive et donc la situation d'énonciation. Cet indicateur permet de montrer qu'à l'origine de cette reconstitution, il y a un point de vue. Grâce à leur écriture dans une situation atemporelle, ces deux groupes homogènes sont rendus factices, et par là même questionnés.

Dans *The Truth Commissioner*, à première vue, David Park défie cette homogénéisation, en mettant en scène quatre personnages masculins très différents – notamment lorsqu'il s'agit de leurs positions dans le contexte nord-irlandais ou de leurs qualités humaines – qui reflètent diverses subjectivités. Mais une analyse plus fine permet de constater que ces quatre personnages sont rapprochés et mis sur un même plan grâce à un jeu de parallélisme dans la structure du récit. En effet, après un bref chapitre intitulé « Beginnings », chacun des personnages – Henry Stanfield, Francis Gilroy, James Fenton et Danny – se voit consacrer un chapitre. Si la narration se fait à la troisième personne, le point de vue du personnage éponyme des chapitres est adopté, mettant sur un pied d'égalité les quatre protagonistes. Très soucieux, ils sont préoccupés par les mêmes problématiques telles que leur (non) paternité et leurs actions passées. À l'exception peut-

être de Stanfield (quoique ses réflexions sur la nature de ses besoins qui le poussent à avoir recours à une prostituée s'apparentent à une remise en question de ses convictions), ils traversent tous, à un moment donné dans le roman, une crise ; leurs valeurs et certitudes sont ébranlées. Dans *The Ultras*, ce même constat peut être établi dans la mesure où les personnages principaux, même s'ils travaillent pour des agences différentes (MI5, MI6, RUC, SAS, etc.) exercent le même type d'emploi et sont à la fois manipulés et manipulateurs – particulièrement David Erskine et Blair Agnew. Par ailleurs, très minoritaires, les personnages féminins n'occupent des places centrales ni dans *The Truth Commissioner* ni dans *The Ultras*, ce qui relaie cette impression de bloc monolithique, massif et imposant, écrasant sur son passage toute autre subjectivité divergente. Dans les romans de David Park et d'Eoin McNamee, les jeux de parallélisme dans l'organisation du récit, les questionnements des personnages et leurs rôles dans l'intrigue illustrent l'homogénéité de la masculinité et rendent visible le critère essentiel du stéréotype : la totale similitude des membres d'un groupe. Même si l'aspect critique de cette homogénéité est moins évident dans *The Truth Commissioner* et *The Ultras* que dans *Little Constructions* et *No Bones*, la création manifeste d'un rapprochement entre les personnages masculins permet de mettre en exergue la conception dominante de la masculinité qui traverse la société, une masculinité au prisme de l'uniformité.

1.2.2. Essentialisation de la masculinité

Dans mon corpus, diverses modalités d'écriture soulignent la prétendue naturalité de la masculinité afin de révéler la ténacité de cet argument dans les discours dominants. Cette idée d'essence transparaît à travers le trouble ressenti par Blair Agnew en présence de Jackson et Somerville – membres de l'UVF ou de l'UDA, deux groupes paramilitaires loyalistes : « There was something about the presence of the two men that produced an inappropriate response in Agnew. A tendency to bad jokes. A need to quote threadbare aphorisms, make inappropriate sexual

remarks » (U, 200). La simple présence des deux hommes fonctionne comme un stimulus provoquant une réaction chez Agnew qui illustre un comportement spécifique, comme si la composante masculine produisait un effet magnétique. Cette réponse qualifiée d'inappropriée car scabreuse relève de l'instinct puisque le narrateur mentionne, tout d'abord, une simple tendance mais emploie ensuite le terme de « besoin ». L'association des expressions « bad jokes », « threadbare aphorisms » et « inappropriate sexual remarks » permet d'imaginer le type de commentaires grossiers et éculés, qui renvoie d'emblée à un stéréotype grotesque et pathétique de la masculinité.

Dans *The Truth Commissioner*, Henry Stanfield, le Commissaire chargé de faire éclater la vérité sur le cas Connor Walshe, apprécie l'autorité qu'exerce son collègue Matteo :

Stanfield silently congratulates him – it's always good to see someone exercise authority and he believes that it's what marks the led from the leader. There are always those who despite their abilities don't have what it takes when the testing moment comes, who, in the mysterious vocabulary of the young, don't have 'bottle' (TTC, 24).

Stanfield produit une analyse naturalisante et viriliste. En affirmant que c'est l'autorité qui sépare les leaders des autres, il valorise la compétitivité du genre humain et fait preuve de darwinisme social. L'autorité est souvent considérée comme un trait typiquement masculin, mais Stanfield en fait résolument une qualité essentielle dans les deux sens du terme. La formule « don't have bottle » est clairement un moyen d'éluder « don't have balls » ; le discours sous-tend la même logique viriliste qui consiste à affirmer que certains en ont et d'autres pas, localisant la puissance virile dans l'anatomie.

Dans son article « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », le psychologue Georges Shadron explique que le contenu des stéréotypes, c'est-à-dire des « traits descriptifs ou définitoires » (Sales-Wuillemin 2006, 11) qui lui sont associés, tient souvent à ce qu'ils sont envisagés comme des caractéristiques naturelles. En reprenant les analyses des psychologues Rothbart et Taylor qui formulent l'idée d'une « essence sous-jacente » à l'œuvre dans la constitution des catégories sociales, il observe que cette conception conduit à croire en l'existence d'une « vraie identité », d'une « vraie nature » (Schadron 2006, 10-11). Cette supposée naturalité, on l'a vu, est au cœur de la définition de stéréotype que propose Éric Macé. Parce qu'elle représente une conception stéréotypée de la masculinité, la virilité est une masculinité

essentialisée : elle cherche à faire croire que le pouvoir masculin est inscrit au plus profond des corps d'hommes. Construite comme pour mieux souligner la vérité et l'exactitude du stéréotype, son apparente naturalité permet le renforcement et le maintien de son existence.

En outre, l'idée que derrière le masque de la masculinité respectable se cache, dans les profondeurs abyssales de l'identité, une masculinité moins honorable, est suggérée dans quelques passages du corpus. Dans *The Ultras*, Agnew observe à distance le groupe d'hommes qu'il vient de quitter :

The men stood in the doorway, talking among themselves, half hidden in the warm gloom of the shed, swallows flying under the steel joist at the front, their shirtsleeves rolled up so that you would have thought there was an honesty to the scene, epitomes of warm-hearted masculinity, of lifelong friendships, men with sunburned necks who were well regarded by their neighbours, given to acts of spontaneous generosity or succour. Except for Jackson, standing to one side watching Agnew, a calculating look in his eyes as though he had detected Agnew's treachery and was engaged in making assay of it and calculating what reimbursement was due to him by right (*U*, 200-1).

Une aura masculine émane de ce groupe, une solidarité qui donne une connotation positive à cette joyeuse troupe. Mais l'emploi de la tournure « you would have thought » jette le doute sur la réalité de cette interprétation. Puis, la présence de Jackson vient contrecarrer cette analyse et donne à voir le vrai visage de ces hommes. Jackson incarne une masculinité calculatrice, rationnelle et punitive, il n'aura aucun scrupule à avoir recours à la loi du talion pour garder le groupe intact. Donnant accès au point de vue d'Agnew, la description de Jackson peut témoigner du sentiment d'angoisse paranoïaque qui l'anime et de la concurrence qui se met en place entre les deux hommes. Ces deux visages, dont le premier est trompeur, apparaissent aussi dans le portrait que fait James Fenton, l'ex-officier de la RUC, de son successeur, Alec, lorsque ce dernier arrive au volant de sa BMW : « he still has that trademark boyish face that has the ability always to appear lightened by good humour and the suggestion of openness. [...] others [...] blissfully unaware that it masked a tough ambition and a desire for the rewards of success » (*TTC*, 129). Selon Fenton, Alec est avide de succès et cache bien son jeu. Perçue par Fenton, et visiblement par lui seul – « others [...] unaware » –, cette deuxième facette pourrait être une expression de sa jalousie. En effet, Fenton a clairement des difficultés à accepter son départ en retraite anticipée. De ces deux extraits émerge une masculinité sournoise et insidieuse exhibée comme la véritable identité de ces hommes, comme l'authenticité de la masculinité.

Par ailleurs, dans ces deux cas, la perception des personnages masculins dévoile l'aspect compétitif qui régit les rapports entre les hommes. Cette masculinité à double tranchant est aussi thématifiée dans le chapitre 19 de *Breakfast on Pluto* intitulé « Theme from 'A Summer Place' ». Le personnage principal, Patrick Pussy⁵⁹, y évoque la sympathie qu'a suscitée chez elle, de prime abord, Silky String, surnom décerné à la suite de son agression : Silky String tente d'étrangler Patrick Pussy à l'aide d'une corde de soie – ou cet aspect soyeux n'est-il pas une manière pour Patrick Pussy de sublimer l'événement comme elle a pour habitude de le faire avec les incidents les plus sordides de son existence ?

When I look back on it, I really have to hand it to Silks. To listen to him you would have thought he was the sort of person who started drenching the place with tears anytime anything remotely upsetting came on the cinema screen, for whom the abuse of a dumb animal was a tragedy of awesome proportions. Which perhaps it was of course! Just because you get a kick out of strangling people doesn't mean that another side of you can't be humane and kind and sensitive – perhaps even more so indeed (*BonP*, 67).

À première vue, dans sa manière de s'exprimer, Silks – dérivé de Silky String – paraît tout à fait charmant. Patrick Pussy se souvient de son apparente sensibilité qui aurait pu faire croire que l'homme eût fait preuve d'une empathie démesurée. Sa prétendue émotivité est tellement exagérée qu'on décèle une tonalité comique. L'affirmation ironique de la possibilité d'une coexistence entre deux facettes antagonistes chez un même individu – une extrême sensibilité et une violence excessive – révèle le ridicule d'une telle supposition. Cette antiphrase laisse entendre qu'un homme d'apparence normale et même bienveillante peut être en fait un individu d'une violence inouïe et n'être que cela. Le titre du chapitre évoque le célèbre thème musical composé par Max Steiner du film *A Summer Place* – comédie dramatique sortie en 1959 et réalisée par Delmer Daves. Cette musique légère, douce et badine s'oppose à la gravité de l'agression de Pussy. Ainsi, l'ironie se lit dans le contraste entre le sujet abordé et l'intertextualité présente dans le titre, référence à la musique cinématographique populaire des années soixante. Grâce à la tonalité ironique, le narrateur moque l'apparente sympathie de cet homme violent et caricature les discours complaisants à l'égard des masculinités violentes. Ayant recours à la focalisation interne, les auteurs dévoilent aux lecteurs les perceptions essentialistes des personnages. Ces différents

⁵⁹ Tout au long de cette thèse, j'appellerai ce personnage Patrick Pussy – ou simplement Pussy – pour rendre compte de l'ambiguïté genrée du personnage. Néanmoins, lorsqu'il s'agira d'utiliser un pronom personnel, j'emploierai « elle », tant que faire se peut, pour respecter le choix du protagoniste d'adopter une identité féminine.

extraits donnent l'impression d'une vraie masculinité latente caractérisée par des propriétés péjoratives.

1.2.3. Violence

Au sein de mon corpus, l'omniprésence de la violence ne fait aucun doute. Dans cette partie, il s'agit de s'intéresser à la manière dont les romans étudiés représentent la violence entre personnes, celle qui fait référence à l'usage de la force, de l'agression physique, psychologique ou verbale pour contraindre quelqu'un à faire quelque chose, pour dominer, pour blesser ou pour tuer. Dans les romans, cette violence est biologisée pour en faire un attribut intrinsèque aux hommes.

1.2.3.1. Pulsions de violence : « steroid munchers » (*F*, 75)

Chez plusieurs personnages, la violence émane de pulsions qui paraissent irrépressibles. Kloot, personnage secondaire de *Fodder*, illustre cette conception de la violence. Il est batteur dans le groupe d'Oisín, surnommé Prince, frère du protagoniste principal, Cookie, dont le vrai nom est Cuchulain. Étant donné le penchant de Kloot pour la violence, le fait qu'il soit batteur n'est sans doute pas anodin. Il est présenté ainsi : « a spidey scrote from Weirtown, small but built like a door, with a shaved head and glasses porthole thick. His real commitments lay with a loyalist flute band [...] When the summer street violence came to an end, he would need somebody or something else to take his aggression out on » (*F*, 18). En utilisant le substantif « scrote », qui signifie « couille », Cookie établit un rapport synecdotique pour identifier Kloot. Chaque été, ce dernier participe activement aux parades orangistes en défilant au sein d'un groupe de musique mais également en prenant part aux débordements⁶⁰. Envisagée comme un trop-plein,

⁶⁰ Ces marches se déroulent le 12 juillet et commémorent la victoire du roi protestant Guillaume III sur son rival catholique Jacques II à la bataille de la Boyne en 1690. Considérées comme une provocation par les habitants des

son agressivité aurait régulièrement « besoin » de se décharger. Cette métaphore sexuelle permet de faire un lien avec les perceptions essentialistes de la virilité qui envisagent la sexualité masculine comme une nécessité. La description de Kloot transmet une conception essentialiste : l'impulsivité violente résulterait d'une sorte de bouillon d'hormones qui ne pourraient se contenir. Cette idée est à nouveau formulée plus loin dans le roman lorsque Cookie se remémore l'attaque dont Prince, Dave et lui ont été victimes. Alors qu'ils sont tous les trois en train de jouer de la musique surgissent trois hommes masqués qui sont venus pour les punir d'être trop bruyants. Ils sont dépeints ainsi : « a small bristly one at the front followed by two huge steroid munchers, all with baseball bats » (F, 75). Après un moment, Prince reconnaît Kloot derrière son masque car ils étaient dans la même école. Apparemment, cela n'empêche pas Kloot de frapper Prince au visage. Cet événement ne dissuadera pourtant pas Prince, plus tard, de laisser Kloot faire partie de son groupe, ce qui montre à quel point la violence dont a fait preuve Kloot importe peu. La vision de Kloot et du deuxième personnage masqué qui l'accompagne inspire au narrateur, Cookie, l'expression de « bouffeurs de stéroïdes ». Dans son esprit, un lien se crée entre ces traits physiques et comportementaux et un surplus de testostérone. Leurs visages masqués et leurs corps musculeux prolongés par des battes de baseball donnent à voir une virilité exacerbée et violente. Kloot et son ami veulent casser quelque chose mais ils ne trouvent rien à l'exception d'une lampe : « But the lamp didn't break. He gave it a kick but it just rocked from side to side, mocking him » (F, 76). Grâce à la personnification d'une lampe, les pulsions agressives des deux personnages sont ridiculisées et leur bêtise révélée par la lumière, symbole de l'intelligence, qui résiste à leur assaut. Malgré la brutalité de l'attaque, les faits sont relatés avec une distance qui met en évidence la stupidité des agresseurs et dénonce cette violence gratuite. Par ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si « Kloot » en néerlandais signifie « couille ». Par cette métonymie grotesque Kloot est à nouveau réduit à un organe sexuel : tel un testicule qui aurait besoin de se vider de son liquide séminal en pratiquant une sexualité active, Kloot se décharge de son excès d'hormones grâce à la violence. Cette synecdoque généralisante, si elle revêt une dimension comique évidente, établit néanmoins un rapport d'analogie entre sexualité et violence. Dans un article consacré au lien entre masculinité et violence, Antoon Vrints remarque que les analyses essentialistes fleurissent toujours :

quartiers catholiques, ces parades dégénèrent fréquemment. Ce fut encore le cas durant l'été 2015, lorsque la police nord-irlandaise interdit aux loyalistes l'accès au quartier nationaliste d'Ardoyne.

Violence and masculinity are often bracketed together in social debate. Unsurprisingly so, given that violence is predominantly a matter of men in all known human societies past or contemporary. The link between masculinity and violence is of such strength, that it complicates the recognition of violence by females as a social phenomenon. The universality of male dominance in violence seems to point towards violence somehow being enclosed in the nature of men. Biology and evolutionary psychology offer clues to this regard. Men, more so than women, would be inclined to physical aggression due to physical and hormonal differences, and other genetic factors. The hunter-gatherer and warrior-feeder dichotomies, which have been functional for a long time in human development history, would still be felt today (Benvindo 2009, 89).

Le maintien de ces idées préconçues tient, en partie, au fait que certaines études en apportent des justifications scientifiques. Essentialiser la violence dans le corps des hommes uniquement reviendrait à dire comme dans certains cercles féministes radicaux que « women and men are distinct species or races (the words are used interchangeably); men are biologically inferior to women; male violence is a biological inevitability⁶¹ ». Cette vision biologisée de l'agressivité est très répandue. Les comportements violents ont souvent été associés à un excès de testostérone ou tout simplement à leur seule présence. La pratique aux États-Unis de la castration chimique – traitement médicamenteux qui a pour but de diminuer le taux de testostérone – pour des comportements antisociaux, surtout dans le cas des crimes sexuels, en est un exemple révélateur. L'anomalie chromosomique XYY, plus communément appelée « chromosome du criminel », a aussi inspiré un certain nombre de productions dans la culture populaire, notamment le film *Alien*. L'écrivain nord-irlandais Robert McLiam Wilson semble également partager ce point de vue : « in my view, or, at least, in the Anglo-Saxon world, that prompt to violence, that base level brutality is part of the biology of masculinity » (Magennis 2010, 149).

Le personnage de Kloot dans *Fodder* n'est pas le seul à être introduit comme ayant des accès de violence incontrôlable. Le père de Jamesey, cousin d'Amelia dans *No Bones* est sujet au même trouble : « Periodically he would have to get up to hit them » (*NB*, 10). L'utilisation du modal « would » implique la répétition de l'événement et renforce l'adverbe « periodically » pour signifier l'habitude et l'inscription de l'action dans le quotidien de Jamesey. Par ailleurs, l'emploi de « have to » est surprenant dans ce contexte puisqu'il renvoie à la notion de besoin, comme si le père de Jamesey ne pouvait pas faire autrement. La violence paraît irrépessible et provient tout

⁶¹ Dans son article « Biological Superiority, The World's Most Dangerous and Deadly Idea », Andrea Dworkin dénonce des idées véhiculées dans la mouvance féministe lesbienne, entendues notamment lors d'une conférence intitulée « Lesbianism as a Personal Politic » pendant la *Lesbian Pride* à New York en 1977 (Dworkin 1977).

droit de l'intérieur des corps, cherchant une voie de sortie, un exutoire qui se traduit par l'agressivité des personnages. L'aspect compulsif de cette violence donne le sentiment qu'elle se trouve localisée en eux comme une seconde nature. En effet, les causes de cette brutalité ne sont pas évoquées, ce qui efface le caractère sociologique et construit de la violence. Puisque les événements ne sont pas insérés dans un système causal, la violence semble être intrinsèque à la « nature » des personnages masculins.

En reflétant les convictions des personnages, le point de vue des narrateurs semble essentialiser la violence et la présenter comme une caractéristique instinctive et naturelle chez les personnages masculins. Cependant, cette prétendue normalité de la violence masculine est tellement poussée à l'extrême qu'elle permet une réflexion sur ces pratiques violentes et laisse entrevoir une dimension parodique – surtout chez Kloot qui, de manière grotesque, fait littéralement la jonction entre la violence et l'anatomie masculine. Ces modalités d'écriture de la violence ont pour but de tourner en dérision les visions essentialistes qui justifient le recours à la violence de manière biologique et de dénoncer l'acceptation collective de la violence comme phénomène naturel en dévoilant le caractère aberrant de cette conception.

1.2.3.2. Du plaisir de la violence

Si la violence est représentée comme irréprensible pour certains personnages, elle semble parfois procurer un réel plaisir à plusieurs d'entre eux. Au cours d'une attaque que subit Cookie, et alors qu'il est recroquevillé au sol, il observe l'un de ses agresseurs et remarque que ce dernier est sexuellement excité : « He had such a hard on he could barely straighten up. I started to cry » (*F*, 32). Le fait de frapper Cookie provoque une érection chez son agresseur, qui, lorsqu'elle est remarquée par Cookie, entraîne ses larmes, la douleur symbolique s'ajoutant à la souffrance physique. Étant donné le lien étroit entre virilité et puissance sexuelle, l'accomplissement de la virilité de l'agresseur se fait par ses agissements violents, comme en témoigne la dimension sexuelle de ce plaisir.

De retour de mission, Somerville, personnage secondaire de *The Ultras*, est dans un état si particulier d'exultation qu'Agnew a la certitude qu'il a commis un meurtre :

You could feel Somerville's presence when he came into the room. His elation. His eyes burning with it. You knew he had killed. Jackson seemed to obtain satisfaction on some other level. It was about the forfeiture of self. To kill was an act of fearsome and depraved introspection. About finding a place in the hierarchies of ruin (*U*, 94-5).

Cette jouissance est tellement intense qu'une aura émane de Somerville. Si le plaisir s'exprime autrement chez Jackson, il n'en est pas moins puissant puisqu'il permet une réalisation de son être profond même si chaque expression associée à l'accomplissement de soi est composée d'un pendant négatif – « forfeiture » vs « self », « fearsome and depraved » vs « act of [...] introspection », « in the hierarchies of ruin » vs « finding a place ». Malgré l'avalissement que représente l'acte de tuer, Jackson, en ôtant la vie, se forge une identité dans le chaos. La masculinité des personnages semble se réaliser par des actions violentes.

No Bones expose l'aspect ludique de la violence mis en évidence par un procédé d'écriture original. En effet, la voix narrative décrit ce qui ne se passe pas : « Luckily for [Amelia], Mick wasn't in the mood for physically tormenting her. He had other plans and so didn't take her by the throat and choke her, on and off, for half an hour » (*NB*, 51). Même si l'agression n'a pas lieu, la description, avec force détails, des agissements violents de Mick indique que ce comportement est fréquent. De surcroît, le ton léger et badin employé – Mick « n'était pas d'humeur [...] Il avait d'autres projets » – et l'euphémisme « tourmenter » ne reflètent en aucune mesure les précisions fournies sur sa manière de « tourmenter » sa sœur qui s'apparente plus à une torture qu'à une simple chamaillerie. Mettre ce supplice sur le même plan que d'autres activités anodines du quotidien a pour effet de normaliser cette violence. De plus, cette stratégie textuelle qui consiste à narrer la non-violence dévoile la propagation et l'étendue de la violence – même si Mick n'étrangle pas Amelia cette fois-ci, cela s'est produit la dernière fois et se reproduira probablement bientôt. Amelia vit dans la crainte que cela se produise. Dès lors, la violence est toujours présente, même quand elle n'a pas lieu.

Le chapitre « Miscellaneous and drifts, 1978 » relate plusieurs morts absurdes, au sens où il n'y a pas de noble raison derrière leur mort. Parce qu'ils meurent tous « pour rien », le processus d'héroïsation présent dans l'instrumentalisation de certaines morts est ébranlé. La pratique de la

roulette russe d'un groupe de jeunes qui s'ennuient et cherchent une occupation révèle l'aspect ludique de la violence et l'influence de la propagande viriliste violente qui sature la culture populaire. En effet, le chapitre commence par affirmer la simultanéité de plusieurs événements : « A few things happened at the same time » (*LC*, 87). Le premier « incident » mentionné est la sortie de *The Deer Hunter* au cinéma. Ce film comporte une scène culte extrêmement oppressante qui implique un jeu de roulette russe. Alors que, dans *The Deer Hunter*, la roulette russe fait office de torture – les protagonistes sont forcés par leurs bourreaux à s'y soumettre –, dans *No Bones*, les personnages choisissent d'y jouer pour se divertir, probablement après avoir vu ce film. Le groupe de jeunes se réunit donc dans un pub où ils s'adonnent à ce jeu, sous les yeux des clients, qui ne sont aucunement choqués par le spectacle. Une fois de plus, la violence est banalisée :

Everybody wanted to be part of this innovation, to be important, to matter, to be remembered always, to play the first Russian roulette (or so they thought) ever to go down in Ardoyne. [...] The fantasists carried on, making plans, building castles, altering and re-altering details, until Rab McCormick, the sixteen-year-old, who both hated and craved attention, put the bullet into the chamber, spun the cylinder, pulled the trigger and fell dead off the plank at their feet (*NB*, 96).

Ces jeunes désirent rester dans les mémoires. Cependant, jouer à la roulette russe est une manière tellement extrême d'accéder au statut de héros qu'on décèle une tonalité ironique, comme en témoigne également l'hyperbole « innovation » pour qualifier cette pratique. La rêverie des jeunes qui se voient déjà vivre la vie de célébrité est interrompue, de façon abrupte, par la mort subite d'un de leurs membres. Cette scène dénonce la fascination pour les armes et la culture du risque, toutes deux fortement liées à la virilité. L'usage récréatif de la violence ainsi que sa fonction symbolique dans la construction d'une masculinité forte sont critiqués.

I.2.3.3. (In)signifiante de la violence : « nothing happened » (*NB*, 178)

Jusqu'ici les personnages ne font pas de la violence un usage rationnel : ils n'en font pas un moyen pour parvenir à un but précis. Grâce à des effets ironiques, Anna Burns dénonce l'approche dominante de la violence dans le nord de l'Irlande. Dans le chapitre de *No Bones*

intitulé « An Apparently Motiveless Crime, 1969-1971 » est racontée l'histoire de Jamesey, cousin d'Amelia dont la famille a émigré en Angleterre et qui débarque à Belfast au sein de l'armée britannique en 1969. Le crime évoqué dans le titre concerne l'homicide de Jamesey par Jat McDaide, un ami de Mick Lovett. Cet homicide a lieu alors que Jamesey, soldat dans l'armée britannique, vient d'être rejeté par sa famille irlandaise fraîchement retrouvée – il subit, en effet, les conséquences de la défiance envers les soldats britanniques, née quelques temps après l'arrivée de l'armée. Triste et déçu, Jamesey décide de s'aventurer plus profondément dans le quartier catholique d'Ardoyne. Il se sent suivi et préfère penser que ce n'est que sa tante qui cherche à s'excuser de ne pas lui avoir ouvert la porte.

It wasn't his aunt. It was Jat McDaide and he was on him like a monkey. The arm came up, the knife went in and Jamesey went down like water. [...] Jat rolled him over, searched him for the Great Man's watch, found it, and ran away, with it safely in his hands. [...] Nobody would speak about what had happened. Nothing really had happened. It was just another of those motiveless crimes that were going on all over the place (*NB*, 27-8).

Jat MacDaide n'a pas recours à la violence dans le cadre du conflit – Jamesey n'est pas tué parce qu'il est un soldat britannique –, il cherche simplement à se procurer la montre, censée avoir appartenu à Theobald Wolfe Tone – « the Great Man » –, un révolutionnaire irlandais du XVIII^{ème} siècle considéré comme le pionnier du républicanisme irlandais. La nature du crime est donc plus prosaïque que politique. Il faut rappeler que Jat MacDaide avait été très impressionné par Jamesey lors de leur première rencontre ; son geste en est d'autant plus surprenant. En outre, cette violence apparaît désobjectivée. D'une part, la comparaison à un singe montre que ce n'est plus un sujet mais un animal mû par des pulsions. D'autre part, c'est le bras et le couteau qui sont moteurs de l'action et non Jat McDaide, ce qui donne l'impression d'une autonomie de la violence. À travers cette personnalisation, la violence prend corps et dépossède Jat MacDaide de la maîtrise de soi et de ses intentions – « motiveless ». Le fait que ce crime ne soit pas directement lié au conflit nord-irlandais permet de décentrer les analyses dominantes pour dévoiler une violence décontextualisée et non « politique ». Le commentaire de l'instance narrative qualifiant d'insignifiant cet événement – « Nothing really had happened » – permet, d'une part, de critiquer la tendance à minimiser la violence lorsqu'elle ne concerne pas directement le conflit dans le Nord, et d'autre part, de souligner la normalisation de la violence. L'extrême euphémisation

produite par l'exagération de l'insignifiance de cette violence – personne n'en parlerait, rien n'était arrivé : ce meurtre est réduit au néant – discrédite cette vision dominante, vision qui tend à déconsidérer ce qui n'a pas directement trait au conflit. L'expression « motiveless crimes » reprend l'appellation officielle des registres de police et permet de questionner la légitimité d'une raison derrière tout acte violent. La formule antiphastique du titre « Motiveless » nuancée par le modalisateur « Apparently » et par le fait que le mobile est explicité dans le chapitre expose la tonalité ironique utilisée pour critiquer le discours dominant. En produisant une analyse de la violence restreinte au prisme du conflit nord-irlandais, ce discours évince toute autre forme de violence. Par ailleurs, l'évocation de Wolfe Tone relie indirectement le crime de Jat McDaide à l'histoire coloniale de l'Irlande. Or, l'identité anglo-irlandaise et donc protestante de Wolfe Tone – il fait partie de ce qu'on appelle « the Protestant Ascendancy⁶² » – rompt avec les visions binaires qui présentent le conflit nord-irlandais de manière simpliste comme l'affrontement entre les nationalistes catholiques républicains et les unionistes protestants loyalistes. Ainsi, de manière sous-jacente, cette violence est politisée. Néanmoins, la mise en valeur de Wolfe Tone – « the Great Man » – est aussi un moyen de railler la tendance dans le discours républicain dominant à l'héroïsation des figures révolutionnaires irlandaises.

Plus loin dans *No Bones*, la focalisation sur un groupe d'hommes – inconnu des lecteurs – à la recherche d'une victime dévoile la mise en place d'une technique inverse mais complémentaire à la stratégie d'écriture précédente qui vise à critiquer le traitement de la violence en Irlande du Nord. Alors que Fergal vient d'en réchapper, ils se rabattent sur Danny pour assouvir leur soif de mort :

No one normal came out to stop this from happening but in the end nothing happened and Fergal became another one who'd managed to get away. The murderers got fed up and climbed back into their red Ford Cortina and went to scour the dark streets to try to find somebody else. [...] Also, they further reasoned, if they didn't find a man, it would be all right to take a woman, for it was a quarter past three in the night and they had to get started on someone, now didn't they? [...] a red car pulled up out of nowhere, and in an unexpected twist of events, Danny was taken, very much against his will, into the heart of the Shankill, where he met his protracted, grisly and truly awful end. His ordeal began at a quarter to four in the morning (*NB*, 178-81).

⁶² Dans l'Irlande du XVII^e au XX^e siècle, la « Protestant Ascendancy » est la classe anglo-irlandaise minoritaire mais hégémonique qui concentre toutes les ressources économiques, politiques et culturelles et qui domine le reste de la population irlandaise composée essentiellement de catholiques.

La même démarche que dans l'extrait précédant est utilisée mais cette fois-ci c'est une allusion au très médiatisé groupe loyaliste, les « Shankill Butchers », qui sévissent dans les années 1970. Ce groupe, dont la plupart des membres faisaient partie de l'UVF, ont enlevé, torturé, tranché la gorge – d'où leur surnom – de civils catholiques choisis de manière aléatoire. L'instance narrative, en ne nommant pas explicitement les « Shankill Butchers » – même s'il y a de nombreux indices qui nous permettent de les reconnaître – et en omettant le caractère sectaire de ces crimes, dépolitise cette violence et montre son aspect arbitraire. Aussi, l'opposition entre le meurtre de Jamesey et celui de Danny est notable. D'ailleurs, le meurtre de Jamesey est décrit alors que celui de Danny est éludé. En effet, grâce à une ellipse, la violence est passée sous silence et simplement suggérée. Or, l'accumulation des adjectifs « protracted, grisly and truly awful » qui qualifient la mort de Danny ainsi que le terme « ordeal » laissent entrevoir une véritable torture. Cette stratégie textuelle naît en partie de la situation d'aporie dans laquelle peut se retrouver l'auteure lorsqu'elle évoque une extrême brutalité et rappelle ainsi le caractère parfois innommable de la violence.

L'aspect ironique de cette séquence transparait en filigrane, par exemple, dans l'utilisation de l'adjectif qualificatif « normal » qui permet de signifier que la normalité inclut cet usage de la violence. Cette façon de souligner l'absence d'intervention d'une personne « normale » suggère l'inertie face à une violence considérée comme ordinaire. Une tension est instaurée entre le sens qu'évoque « normal » pour les lecteurs et le système de valeurs propre à l'univers raconté. Ce décalage permet une mise en lumière de la banalisation et de l'acceptation de la violence ainsi que du manque de réaction de la population face aux crimes les plus sordides. En outre, le discours indirect libre donnant accès aux pensées des criminels apprend aux lecteurs que l'identité du souffre-douleur n'a pas d'importance pour ces derniers. En effet, ce qui compte pour eux, c'est de trouver quelqu'un rapidement pour satisfaire leurs pulsions de violence – « have to » marquant la nécessité, l'idée de besoin. L'exagération de cette violence instinctive et le *question tag* « now didn't they? », qui implique que les lecteurs partagent la vision du personnage, indiquent l'ironie du narrateur. Cette question de reprise en fin de phrase appose une légèreté de ton qui crée une dissonance avec la gravité de ce qui s'apprête à avoir lieu. Ainsi les voix des personnages et du narrateur s'entremêlent pour former une structure polyphonique dans laquelle ce dernier reprend à son compte le système de pensée des agresseurs pour mieux le critiquer. L'expression « they got fed up » signale également l'ironie dans la mesure où la préméditation de l'homicide – ils essayent

de mettre la main sur Fergal qui s'est caché sous un camion – est mise sur le même plan qu'un quelconque passe-temps qui générerait, à la longue, une forme d'ennui. Dans ce cas, la violence est appréhendée comme une activité comme une autre qui procure à ces hommes une occupation pour la soirée, ce qui rend compte, une fois encore, de l'aspect divertissant de la violence ainsi que de sa normalisation, la répétition de la remarque « nothing happened » consolidant cette conception normative de la violence. Cependant, le ressort comique de cette phrase est quelque peu différent du passage précédent car Fergal échappe au meurtre. Ainsi, en employant « nothing » pour souligner l'absence de meurtre, le narrateur reprend les discours communs qui tendent à nier l'impact de la violence après certaines agressions et suggère qu'« il n'y a pas mort d'homme », ce qui a pour effet de minimiser la dimension traumatique. Le questionnement sur l'insignifiance du genre de la victime révèle le fait que la violence constitue une fin en soi. Il ne semble pas y avoir de but à cet assassinat si ce n'est un certain divertissement. Que ce soit par ennui ou par nécessité, la violence s'exprime sans raison apparente. Ainsi, le titre du chapitre qui concerne la mort de Jamesey paraît plus adapté : « An Apparently Motiveless Crime ».

Omniprésente dans l'univers fictionnel d'Anna Burns, la violence est inévitable comme en témoigne cet extrait du second roman d'Anna Burns, *Little Constructions* : « [Tom Spaders and Tom Cusack] had to give some answer and, luckily for them, Johnjoe accepted it, which didn't mean he didn't do violence to them » (*LC*, 25-6). L'inéluctabilité de la violence est mise en évidence par le comportement de Johnjoe qui n'a besoin d'aucun motif pour frapper les deux Tom. Le caractère paradoxal de cette double négation constitue une litote qui, sous couvert d'atténuation, renforce en fait la fatalité de la violence. Grâce aux nombreux effets ironiques qui parsèment ses romans, Anna Burns formule une critique des discours dominants sur la violence.

1.2.3.4. « 'A fucking man done it, what else?' » (*U*, 187) : une violence exclusivement masculine ?

Dans *No Bones*, à plusieurs reprises, le stéréotype d'une violence strictement masculine est mis en exergue. Alors qu'Amelia et son frère, Mick, se disputent violemment, leur mère intervient

pour y mettre fin. Dans le but de mettre en cause sa sœur, Mick l'accuse d'avoir fabriqué un détonateur. Mais, Amelia ne se laisse pas faire et riposte :

'Ma!' she jumped up and down. She felt she was a genius. 'How does he know then, what sets off bombs?'

Now this was serious and their ma would get the point of it. She'd have a fit, for people *were* being killed and it was obvious – for she was only ten and a girl – that it couldn't be her doing it. Mick on the other hand, wasn't a girl, and he was nearly sixteen, so he'd no defence as far as most people would see. Amelia's ma, for all her stupid adulthood, saw the sense in what her daughter was saying and turned to Mick with a really big frown (*NB*, 50-1).

Grâce au discours indirect libre, le cheminement de pensée d'Amelia est dévoilé et sa rhétorique présentée comme une évidence – « it was obvious », « as far as most people would see » : Amelia ne peut être à l'origine de la construction de ce détonateur en raison de son âge et de son sexe – « she was only [...] a girl », l'adverbe « seulement » traduisant l'idée d'une inaptitude liée à son sexe. Ces réflexions illustrent les stéréotypes genrés. Amelia les mobilise de façon stratégique et subversive pour se disculper et ainsi opère un détournement des clichés. Selon cette logique stéréotypée, Mick n'a aucune excuse et sa culpabilité ne peut être mise en doute. Le personnage d'Amelia insiste directement sur l'impossibilité d'envisager une violence féminine, plus que sur une violence typiquement masculine. Le discours indirect libre qui nous plonge dans la conscience d'Amelia révèle une mise à distance de ces représentations. L'utilisation purement rhétorique que fait Amelia des stéréotypes de genre ridiculise ces conceptions réductrices. Elle joue de ces schémas simplistes et de leur ancrage dans l'esprit de sa mère. Le fait qu'ils trouvent une résonance chez sa mère signifie leur propagation dans la société. Par ailleurs, si la dimension ironique ne nous échappe pas, c'est bien parce qu'elle touche à un système référentiel que nous partageons.

Plus loin dans *No Bones*, ce stéréotype genré resurgit. Amelia participe à un programme intercommunautaire de formation pour les jeunes et rapporte des propos sur le fonctionnement de l'organisation : « I was told they had two supervisors in every workshop to stop sectarian fights among the boys but only one in the office because there was just us girls » (*NB*, 106). Au-delà des activités genrées, avec d'un côté, la pluralité envisagée dans la mise en place de différents ateliers – « every workshop » – et de l'autre, l'absence de diversité, un simple bureau – « the office » – où l'on imagine l'apprentissage de la position de subalterne dans un travail de secrétaire ou

d'assistante, il est à nouveau présumé que la violence est intrinsèquement masculine et c'est à ce titre que les hommes sont mieux encadrés. Les formateurs supposent donc que les femmes sont moins dangereuses et requièrent moins de surveillance que leurs homologues masculins. Dans la mesure où ce programme est certainement financé par l'État, c'est toute l'institution qui est imprégnée de ce stéréotype. Comme l'adverbe « only » plus haut, « just » vient renforcer l'idée d'une infériorité des femmes. Le pronom « us » indique la violence symbolique du discours institutionnel sur Amelia. Ici, l'ironie tient à la contradiction entre les propos qui mettent en évidence les stéréotypes de genre et ce que l'on constate dans *No Bones* : de fait les personnages féminins n'y sont pas moins dangereux. Bronagh, une ancienne camarade de classe d'Amelia, et Lizzie, la sœur d'Amelia, représentent des contre-stéréotypes qui viennent ébranler les différences de traitement entre les femmes et les hommes reflétées dans l'énoncé. Avec l'anti-stéréotype, le contre-stéréotype est une notion élaborée par Éric Macé. Il « prend le contre-pied du stéréotype en proposant une monstration inversée (Éric Macé 2007, 6) » – ici, ce sont des femmes violentes.

Dans *The Ultras*, David est appelé en urgence car une des prostituées de Gemini – une maison close dans laquelle des opérations de surveillance sont menées – a été brutalisée. David arrive sur les lieux et il questionne Joyce, la gérante de Gemini, sur l'identité de l'agresseur. À la question : « 'Who did it?' », elle répond : « 'A fucking man done it, what else?' » (*U*, 187). La réponse de Joyce rapportée au discours direct, en mettant en exergue ce qui semble être une évidence pour tout le monde – David, Joyce, les lecteurs –, rend visible le stéréotype. Alors que David lui demande le nom du « client », Joyce choisit de souligner la catégorie générique de l'auteur de l'agression en utilisant un article indéfini, comme si son appartenance à cette catégorie était plus significative que toute autre indication sur son identité. Puisqu'elle ne donne aucune précision sur le coupable, elle accuse les hommes en général. L'injure « fucking » est une manière de manifester son aversion pour les hommes et aussi d'intensifier le terme « man » et les caractéristiques qui sont censées lui être essentielles – ici, la violence. Mais ce qui est le plus frappant, c'est la question rhétorique « What else? ». L'hypothèse d'une erreur de grammaire de la part de Joyce peut être émise. En effet, elle n'est peut-être pas d'origine britannique. Elle fait parfois des fautes lorsqu'elle s'exprime en anglais. Or, cette faute grammaticale met en exergue son dégoût des hommes. Joyce révèle l'inhumanité de certains de leurs actes en les dépouillant de

leur dimension humaine. Le pronom interrogatif « what » opère une animalisation ou une réification de l'homme qui perd ainsi sa position de sujet.

Dans mon corpus, la représentation uniforme des personnages assignés « hommes » comme des êtres partageant une essence profonde, dissimulée derrière une masculinité de façade (essence qui ferait d'eux de « vrais hommes », nécessairement violents) participe d'une stratégie textuelle. Si ces discours généralisateurs sont véhiculés par le point de vue des protagonistes, les indices, plus ou moins manifestes, de la présence du narrateur – telles que l'exagération, les digressions, les apostrophes aux lecteurs – permettent de déceler différentes strates dans le discours. Opérant en filigrane, une voix ironique et critique puise sa force du stéréotype de la masculinité, mais elle le réactualise et le remanie à de nouvelles fins : la production d'un anti-stéréotype. En effet, cette apparente corroboration du stéréotype n'est qu'un leurre qui a pour effet de questionner les croyances concernant la prétendue naturalité et homogénéité de la virilité et de condamner l'absurdité de ces idées préconçues.

1.3. « men have to be men because men are men » (*LC*, 129) : la fabrique de la virilité

Les romans étudiés ne dévoilent pas seulement l'illusion de la naturalisation et de l'homogénéisation de la virilité, mais ils sont également une monstration du caractère social de la virilité. Dans *Little Constructions*, la comparaison des deux Tom présents dans la première scène du roman met en évidence le processus de socialisation à la masculinité : « He appeared more calm, detached and well-adjusted than First Tom, but who can say what repression people carry around for years? » (*LC*, 3). Ainsi, Tom Cusack correspond mieux aux normes de genre que Tom Spaders – aussi appelé First Tom ou Gunshop Tom. Le narrateur aurait pu se contenter de la comparaison mais le second segment de la phrase vient donner une explication sociologique à ces différences. Sur un ton humoristique, il suggère, en employant une question rhétorique, que si Tom Cusack apparaît comme une personne équilibrée et incarne mieux les normes de la virilité, c'est au prix d'un refoulement émotionnel sur le long terme. Cette précision est de taille puisqu'elle déjoue le naturel de son attitude et pointe la coercition mentale à l'œuvre dans les mécanismes d'intériorisation de la virilité. Plus loin dans le roman, un tronçon de phrase fait écho à ce premier extrait : « how men have to be men because men are men » (*LC*, 129). Comme pour l'exemple précédent, l'emploi du présent de vérité vient interrompre la narration au passé pour émettre un commentaire. En même temps qu'elle révèle, par l'auxiliaire « have to », l'existence d'une forte injonction dans la société pour les garçons et les hommes à être virils, cette subordonnée raille ce type de discours grâce à la répétition de « men » et l'explication, purement tautologique, renvoie à la notion d'essence : « because men are men ».

Les textes du corpus, en dévoilant que la masculinité, tout comme la féminité, est une construction sociale, mettent l'accent sur le processus de socialisation qui amène, très vite, les jeunes garçons à intérioriser les normes et valeurs de la virilité pour apprendre à se comporter en homme. Ce dévoilement a pour effet d'ébranler la conception naturalisante de la virilité mais aussi de divulguer les mécanismes de cet apprentissage pour mieux les identifier, les questionner et les dénoncer. Dans un premier temps, je me pencherai sur la virilité en devenir pour attester de sa

présence dès le plus jeune âge. Puis, je montrerai le rôle essentiel que jouent les lieux et pratiques qui favorisent la transmission des codes de la masculinité dominante. La constitution de la virilité se fonde sur cette solidarité fraternelle, mais surtout, et c'est enfin ce dernier aspect que je développerai, sur l'exclusion des femmes et le rejet de la féminité.

1.3.1 « 'Ah, come in, son,' said Daddy. 'Let me tell you something, Judas, about us men.' » (LC, 107) : virilité en devenir

Dans *Fodder*, quand le narrateur, Cookie, retrouve sa maison en feu, il soupçonne de jeunes garçons d'être les auteurs de cet incendie criminel. À cet égard, sa suspicion expose le processus de socialisation de l'identité genrée : « Probably got some kid to do it, a saucer-eyed apprentice who thought he was Jack Shit because the hoods knew him by name » (F, 59-60). Dans le contexte nord-irlandais, les « hoods » désignent un groupe de délinquants liés à des organisations paramilitaires – qu'elles soient loyalistes ou républicaines. L'expression « a saucer-eyed apprentice » montre à quel point ces groupes représentent un modèle d'identification qui suscite l'admiration des plus jeunes. Le meilleur ami de Cookie, Bonehead, passe quelque temps dans un centre pour jeunes criminels (F, 2) et veut intégrer un de ces groupes. Dans la délinquance, une virilité particulière se dessine et devient un modèle d'identification valorisant pour les jeunes, surtout quand ces derniers n'ont pas d'autres ressources – échec scolaire, précarité, exclusion sociale, etc. Comme Sylvie Ayrat l'avait montré pour la sanction scolaire, la détention en centres spécialisés ou en prison participe de manière performative à la construction de la virilité : « [l]'appareil punitif scolaire, en les stigmatisant, les consacre dans leur identité masculine, et construit ainsi ce qu'il prétend corriger » (Raibaud 2012, 144-46).

Si Cookie n'a pas du tout envie de faire partie de ces groupes ultra-virils, il reproduit néanmoins une agressivité verbale teintée d'homophobie. Alors que Boo lui propose gentiment de le raccompagner en voiture, Cookie l'éconduit avec rudesse et agressivité : « I saluted him with one finger. 'Suck my dick, you wanker!' » (F, 93). Cookie, même s'il rejette le modèle dominant

de masculinité que les « hoods » représentent, embrasse des traits considérés comme typiquement virils. Quand Cookie se rend chez Billy Dick – membre du *Protestant People's Party*, parti fictif qui possède une branche armée : le groupe paramilitaire également fictif *Protestant People's Army* – pour lui poser des questions sur la disparition de sa mère, le fils de Billy Dick lui ouvre la porte et l'insulte : « A wee orange-haired boy, about six, [...]. 'Gypsy cunt,' he whispered » (*F*, 137). Aussi choquante que soit cette attitude pour un garçon âgé de six ans, elle n'est qu'une reproduction des comportements des hommes qui l'entourent. Renvoyant à l'appareil génital féminin, le terme « cunt » représente l'insulte suprême. Associé au mot « gypsy » qui est clairement utilisé ici de manière péjorative, une tonalité raciste est ajoutée à la misogynie de l'injure. Cette violence verbale n'est que le corollaire de l'expression d'une forte virilité. Dans *Fodder*, l'agression des très jeunes garçons – et des moins jeunes comme Bonehead et Cookie – met en exergue cette virilité en devenir.

Dans *Little Constructions*, cette reproduction de la domination masculine est symbolisée par la volonté de transmission de père en fils. John Doe montre qu'il pratique une éducation différentielle avec son fils : « 'Ah, come in, son,' said Daddy. 'Let me tell you something, Judas, about us men.' » (*LC*, 107). L'identité masculine est envisagée comme une entité fixe et stable. John Doe, en cherchant à assurer la relève par la transmission de valeurs dites « masculines », personnifie ainsi le processus grâce auquel la domination masculine se maintient. La description du plus jeune membre du clan des Doe – communauté qui s'apparente à un groupe paramilitaire – révèle ce processus de socialisation. Agé de treize ans, fils de John Doe, il semble un peu jeune pour faire partie d'un groupe qui commet de violentes exactions, ce qui montre que l'apprentissage de la violence, aspect incontournable de la virilité, commence très tôt. L'instance narrative rapportent les propos qui circulent au sujet du jeune garçon : « the quiet boy, the disappointing boy, the boy who hadn't found the knack yet » (*LC*, 31). La répétition du nom « boy » fonctionne comme un rappel de son identité masculine qui devrait s'accomplir. L'association de « boy » aux termes « quiet » et « disappointing » exprime la contradiction et l'anomalie que représente ce jeune garçon. Ce commentaire sur la personnalité trop effacée du fils de Doe suivi de l'adverbe « yet » montrent à la fois que John Doe, le leader du clan, entend bien remédier à ce qu'il considère comme un problème, mais aussi, que les auteurs de ces discours –

relayés par la voix narrative – pensent que cet état est temporaire, qu’il devrait se dissiper pour laisser place à son identité d’homme.

Par ailleurs, dans *No Bones*, Mick se montre très violent envers sa plus jeune sœur, Amelia, reproduisant ainsi la violence de son père. Mick menace Amelia pour récupérer les balles qu’Amelia collectionne et garde tel un trésor. La narration est interrompue par une analepse qui raconte aux lecteurs une altercation passée lors de laquelle Mick essaie de pousser Amelia du haut des escaliers : « last time they’d played, three years ago, she had come so close to winning that Mick had tried to throw her out the upstairs window. [...] she struggled and kicked and was only saved when their father, disturbed while listening to his football yells down below, came bounding up the stairs, to pull them apart and hit them » (*NB*, 46). L’intervention du père est révélatrice : s’il décide de s’interposer, c’est uniquement parce qu’il n’entend plus le football. Certes, il sépare ses enfants mais alors que les lecteurs s’attendent à ce qu’il les réprimande, il les frappe sans état d’âme. La profusion de violence dans cet extrait met en lumière la transmission de père en fils d’une virilité violente. Les deux romans d’Anna Burns illustrent cette transmission des codes de la virilité, qu’elle soit en cours comme c’est le cas dans l’extrait de *Little Constructions* ou déjà effective comme en témoigne la violence de Mick, similaire à celle de son père, dans *No Bones*.

1.3.2. Les « maisons des hommes » : lieux de reproduction de la masculinité dominante

Les romans du corpus, par diverses stratégies d’écriture, dépeignent les lieux et pratiques qui favorisent la constitution d’un entre-soi genré et permettent de faciliter la transmission de la virilité par les aînés ou par les pairs. À mesure que la description du repaire des Doe progresse, une relation d’analogie se tisse entre ce lieu et la virilité :

Of course there were no windows, and the structure in reality wasn’t tin-fabricated. It was a building of the brick-iron-cage-corrugated-steel-concrete-fortified-with-something-else-breezeblock type. You needed a password to get in and permission to get out, and once inside, you were expected to speak in a code language that was changed every week. Every

so often a certain number of the uninitiated were brought in, [...] They never left in the same condition, and sometimes their bodies never left at all (*LC*, 80).

L'accumulation de matériaux ultra-résistants ainsi que l'absence de fenêtres évoquent la rigidité de l'identité masculine dominante, identité fortifiée, presque inaccessible et impénétrable. Cette espèce de blockhaus illustre ainsi la virilité monolithique, le mot de passe et le langage codé symbolisant la difficulté d'accéder à la masculinité dominante. Le transfert de sens du comparant, le repaire des Doe, au comparé, la virilité, se fait du concret à l'abstrait. L'adjectif composé de onze mots reliés par des traits d'union permet de déceler aisément le procédé hyperbolique qui a pour effet d'exagérer l'étanchéité du bâtiment. Cette exagération ainsi que l'utilisation du modalisateur emphatique « Of course » laisse deviner une certaine raillerie. La métaphore filée s'en voit renforcée dans la mesure où se moquer de la structure indestructible du repaire des Doe n'a pas de sens, c'est donc autre chose que le narrateur tourne en dérision : l'ironie porte sur la rigidité de la virilité. Si grâce à une relation analogique, un transfert de sens se fait de cet espace clos à une identité figée telle que la virilité, le repaire des Doe peut également être appréhendé comme un lieu de production de la virilité, comme « la-maison-des-hommes ». Empruntée à l'anthropologue Maurice Godelier⁶³ et reprise par le sociologue Daniel Welzer-Lang, cette expression désigne « l'ensemble des lieux dont les hommes s'attribuent l'exclusivité d'usage et/ou de présence » où il est inculqué « aux p'tits hommes l'idée que pour être un (vrai) homme, ils doivent combattre les aspects qui pourraient les faire assimiler aux femmes » (Welzer-Lang 2000, 114). En règle générale, les femmes n'ont pas le droit de pénétrer dans le repaire des Doe, ce qui permet à cet entre-soi masculin de prospérer. La description de « la maison des Doe » en des termes très concrets – véritable forteresse – ridiculise les aspects essentiels de la virilité, à savoir sa solidité et sa fixité. Une distance critique sur la masculinité dominante se dessine à nouveau.

⁶³ Il utilise cette notion dans son étude du pouvoir et de la domination masculine chez les Baruyas de Nouvelle-Guinée.

I.3.2.I. « there was a methodology at work here, a theology of ruin » (*U*, 56) : l'institution scolaire

Le roman d'Eoin McNamee comprend de nombreuses analepses. La narration jongle entre deux temporalités principales. D'une part, au début des années 2000, l'ancien officier de la RUC, Blair Agnew enquête officieusement sur la mort de Robert Nairac. D'autre part, vingt-cinq ans auparavant, dans l'Irlande du Nord des années 1970, Blair Agnew est encore en poste dans la RUC et Robert Nairac toujours vivant. À ces deux temps principaux s'ajoutent de nombreuses séquences narratives qui font référence à la vie de Robert Nairac, de son enfance à son affectation en Irlande du Nord. À l'âge de onze ans, il entre au lycée catholique pour garçons d'Ampleforth. Lorsque Robert visite le dortoir, il ressent une ambiance particulière : « There was a sense of exile, of male solitude despite the proximity of the beds to each other. [...] There was a smell of drains. Robert compared it to the neatness of the rest of the dormitory, the studied dereliction and felt that there was a methodology at work here, a theology of ruin » (*U*, 56). Alors que le dortoir devrait favoriser la solidarité entre les élèves qui quittent le foyer familial pour le pensionnat, Robert éprouve un sentiment d'isolement, comme s'il y avait une volonté de façonner une masculinité dans un espace reclus. L'état d'abandon et de décrépitude opère comme un rappel de la désuétude des valeurs patriarcales transmises par l'institution – respect de l'autorité religieuse et masculine. À son arrivée dans l'établissement, Robert est violemment frappé par deux autres élèves. Il essaie de contrôler ses émotions comme son père le lui a appris : « He knew that you did not show fear. His father said that fear was glandular in origin. Fear led to flight, he said. It had no other purpose. The mind could conquer the primitive impulse » (*U*, 57). En rationalisant l'état de peur, le père de Robert lui a déjà inculqué les normes viriles telles que la répression de ses émotions et le combat de ses faiblesses. Robert se remémore les propos de son père et nous donne à voir un discours viriliste : la superposition de ces phrases courtes fonctionnent comme des maximes, des leçons de vie que son père lui aurait répétées. Le verbe « conquérir » ainsi que l'idéologie de la maîtrise de soi et du contrôle sont des caractéristiques considérées comme typiquement masculines. Alors que Robert se fait durement battre, il ne fuit pas et ne pleure pas. À cet instant, la virilité de Robert se façonne sous l'influence de ses pairs – peut-être légèrement plus âgés que lui – et de son père, le souvenir de ses conseils déterminant son comportement.

Par ailleurs, dans cet univers exclusivement masculin, les réactions face à la présence d'une jeune fille qui travaille dans le pensionnat, indiquent que la domination masculine est en phase d'apprentissage : « The other boys referred to her as Scabby. They made uncalled-for sexual remarks about her. Sometimes they made them to her face as she served meals in the refectory » (*U*, 57). Robert ne prend pas part à ce harcèlement et demeure l'exception. Il semble intrigué par cette jeune femme, pour ne pas dire fasciné, et s'interroge sur les raisons de sa présence dans l'établissement : « He wondered if her body showed signs of the transgression which had consigned her to the care of the laundry » (*U*, 57-8). Les propos de Robert font références au sort qui était réservé à nombre de femmes en Irlande dans les couvents de la Madeleine – *Magdalene laundries*. Ces institutions permettaient le contrôle des jeunes femmes par leur famille et par la société en général. Lorsque les familles pensaient que leurs filles pouvaient représenter une menace et jeter l'opprobre sur leurs membres, elles décidaient de les mettre à l'écart dans ces blanchisseries tenues par des religieuses où elles restaient cloîtrées toute leur vie. Ainsi, ces jeunes femmes pouvaient être enfermées pour diverses raisons : soit parce que leurs proches jugeaient qu'elles ne s'étaient pas comportées de manière appropriée, notamment si elles avaient eu des rapports sexuels hors-mariage – abus sexuels, prostitution, etc. –, ou simplement parce qu'elles étaient considérées comme trop jolies et donc représentaient potentiellement une menace de déshonneur. Bien que le lycée d'Ampleforth se situe en Angleterre, la supposition d'une transgression de la part de la jeune femme tout comme le fait qu'elle soit confinée aux tâches de blanchisserie évoquent cette technique de contrôle impitoyable et d'assujettissement des femmes pratiquée en Irlande. Cette allusion aux couvents de la Madeleine par l'instance narrative, censée exprimer le point de vue de Robert, permet de déceler la présence d'Agnew : il part d'éléments factuels sur la vie de Robert et tente de reconstituer sa perspective pour atteindre la vérité mais il n'arrive pas totalement à s'effacer. Il est, ici, trahi par l'évocation involontaire d'un référent historique et culturel propre à l'Irlande, alors que Robert fréquente une école anglaise. Dans le roman d'Eoin McNamee, la narration, en plongeant les lecteurs dans la jeunesse de Robert Nairac, relate la transmission des normes de la masculinité dans l'institution scolaire et religieuse. La vétusté du pensionnat perceptible dans la perspective reconstruite de Robert permet d'émettre un commentaire en filigrane sur les qualités morales transmises par l'institution. Les scènes qui

décrivent les rapports entre les garçons mais aussi avec la jeune femme surnommée « Scabby » dévoilent les mécanismes de maintien de la domination masculine.

1.3.2.2. « ‘What a powerful bunch of men!’ » (*BonP*, 119) : le sport, une pratique virile

Parce qu’il renforce le corps et transmet un ensemble de qualités morales, le sport représente un espace privilégié pour la formation virile. Dans *The Truth Commissioner*, un simple match de basket avec Danny et ses collègues de travail montre à quel point le sport s’apparente à un prétexte pour se retrouver entre hommes et exercer sa virilité. Danny en a une intuition révélatrice : « There is much high-fiving and back slaps – sometimes he thinks the rituals are as important as the game itself » (*TTC*, 193). En favorisant la cohésion de groupe, ces rituels participent au renforcement de la virilité qui, au fil du jeu, devient de plus en plus perceptible : « Now the game cuts up rough, rougher than he’s ever seen it and with an edge that’s new and ugly » (*TTC*, 195). Une violente atmosphère s’installe et trouve un écho chez Danny. Ne supportant pas de voir qu’un des joueurs, nommé Edward, se fasse frapper par un autre participant, du nom d’Eamon O’Sullivan, Danny réagit vivement. Il demande d’abord à Eamon de se calmer mais ce dernier n’en tient pas compte et menace Edward : « Let’s see just how much of a man he is! » (*TTC*, 196). Cette dernière remarque, qui questionne la virilité d’Edward, fait perdre à Danny son sang-froid et il gifle violemment Eamon, comme s’il ne pouvait pas/plus supporter cette logique viriliste. Danny a décidé de mener une vie exemplaire pour se racheter de son passé et pour être à la hauteur de l’amour que lui porte sa nouvelle compagne, Ramona. Dès lors, cette démonstration d’agressivité n’est absolument pas préméditée ou réfléchie, mais semble plutôt être irréfrenable, d’autant plus que Ramona est présente pendant le match dans les gradins et a donc assisté à la scène. La culpabilité que Danny éprouve concernant son geste s’oppose à l’ovation de ses collègues et partenaires de jeu : « They greet him like a hero, milling round, arms flapping and then hands building a pyramid of high-fives to the fanfare of their hollers » (*TTC*, 197). L’enjeu de la pratique du sport est à la fois de renforcer la solidarité entre certains et de cultiver la concurrence et la défiance avec d’autres. Juste après le match, lorsque Danny explique à

son collègue Cédric qu'il vient d'acheter une canette de coca au distributeur mais qu'il n'a pas récupéré sa monnaie, Cédric lui répond : « 'Must be a woman,' » (*TTC*, 197). Ainsi, pour clôturer cette après-midi basket, Cédric fait une plaisanterie sexiste exposant la misogynie dans cet espace masculin et rappelant l'exclusion des femmes. Quand Danny rentre chez lui, il regrette et cherche à justifier son comportement auprès de Ramona dont l'ex-compagnon était un homme violent. Il explique : « 'It was just boys' stuff. Heat of the moment.' » (*TTC*, 198). Danny est conscient de la dimension genrée de son comportement mais le fait qu'il utilise le terme de « boy » au lieu de « men » montre, tout de même, qu'il considère son comportement comme puéril. Dans sa manière de se justifier, Danny fait preuve d'essentialisme : il évoque une impulsivité qui serait uniquement propre aux hommes.

Dans *Breakfast on Pluto*, la description de l'éducation religieuse de Father Bernard McIvor montre l'importance du sport dans la constitution de valeurs morales considérées comme typiquement masculines. L'entraîneur, Father Joe McGeaney, est fier d'avoir réussi à former une bonne équipe – composée exclusivement d'hommes, il va sans dire – et il est impatient de remporter la compétition contre une autre équipe, dirigée par Father Jack McManus. Tout en observant l'entraînement, Father Joe savoure déjà sa victoire et apprécie la réussite de la transmission de certaines qualités morales à travers l'exercice du sport : « 'What a powerful bunch of men!' [...] It was amazing what success in the field of sport could do for contemplative young men in terms of comradeship and spirit » (*BonP*, 119). Le caractère vertueux du sport est mis en avant en ce qu'il permet la formation d'une morale virile et développe, ainsi, une solidarité masculine directement liée au pouvoir comme le souligne l'adjectif « powerful » pour qualifier « a [...] bunch of men ». Cependant, l'exclamation et le jugement extrêmement positif qui se dégage de l'observation du prêtre et du commentaire de l'instance narrative laisse deviner une tonalité ironique. En effet, l'appréciation excessivement laudatrice permet d'insister sur ce discours viriliste pour en faire l'objet même de la critique et mettre en exergue l'absurdité de ce type de propos. L'apprentissage de la discipline et de l'exercice du pouvoir se dessine à travers les paroles scandées pendant cet entraînement : « With each kick of the ball, a young Man's voice crying out : 'We shall lead! We, the holy and dedicated your men of this seminary shall sally forth and show you, solid, labouring peasant folk of our little country, the way to peace and love in the fellowship of The Sacred Heart!' » (*BonP*, 120). La majuscule apposée au nom commun « Man » dévoile le lien

avec la masculinité. L'homme, en déclamant les termes « lead », « sally forth » et « show you », affirme la fonction de guide, de meneur et de modèle à suivre que doit incarner ce groupe d'hommes pour la société. La répétition de ce chant qui retentit sur le terrain s'apparente à la tradition des chants militaires qui, bien qu'il fût surtout à l'origine un moyen de distraire les troupes et de lutter contre la fatigue, a un rôle essentiel de cohésion et d'expression de l'unité (Bouzard 2006, 5). Dans cette chanson, l'aspect disciplinaire est tout aussi évident que l'enjeu idéologique décelable dans les paroles : le maintien d'une suprématie masculine. Ces extraits du corpus montrent, qu'à travers la pratique de sport, les hommes se rassemblent dans un espace favorisant la construction et la consolidation de la virilité.

1.3.2.3. « 'You fight for your country, a man has enemies.' » (*U*, 154) : (para)militarisation

Le conflit nord-irlandais, on l'a vu dans l'introduction, a entraîné un renforcement de la présence militaire ainsi que l'essor de diverses organisations paramilitaires. Lorsque l'armée britannique est envoyée en 1969 à Belfast, la population civile se réjouit. Les soldats éveillent la curiosité des jeunes hommes, comme le montre la première visite de Jamesey et de ses camarades militaires chez les Lovett : « Mick's friends were as fascinated with the army as everybody else in Northern Ireland had been of late » (*NB*, 17). Le symbole de virilité qu'incarne l'armée ainsi que son rôle de sauveur et de protecteur, plus prégnant encore dans le contexte nord-irlandais, sont les éléments essentiels qui suscitent l'attrait et l'admiration des jeunes hommes. Dans son article « Armées et guerres : une brèche au cœur du modèle viril ? », Stéphane Audoin-Rouzeau observe qu'« [a]u mythe viril, toute l'évolution occidentale au cours du XIXe siècle avait lié étroitement le fait militaire et l'activité guerrière, au point de faire de la préparation au combat, et du combat lui-même, le critère sinon unique, du moins décisif de la virilité » (Courtine 2015, 201). Ainsi, les normes de la virilité imprègnent profondément l'idéologie militaire, à tel point que les deux entités sont inextricables. Or, il ajoute que le modèle militaro-viril (Courtine 2015, 202-3) a depuis été démystifié et n'exerce plus la même attraction.

Comme on l'a vu précédemment, il semblerait que, dans la situation nord-irlandaise, il n'en soit pas de même et que les nombreuses organisations paramilitaires exercent toujours un pouvoir d'attraction pour les jeunes hommes. Néanmoins, l'enthousiasme que fait naître l'armée chez les personnages de *No Bones* ne dure pas, et on sait comment Jat McDaide éliminera Jamesey quelque temps plus tard. Par un jeu métonymique, le rapport de Jamesey à sa famille symbolise la relation entre l'armée britannique et la population nord-irlandaise. Cette synecdoque donne ainsi à voir, à l'échelle familiale, la situation au niveau national, ce qui permet d'opérer un glissement de l'histoire à l'Histoire. L'écriture des relations au sein du microcosme familial plutôt que sur la scène politique nationale – ou régionale – permet d'opérer un glissement idéologique du général au particulier en démythifiant la grande Histoire et en dévoilant la présence du politique dans la sphère privée. La perception de l'armée britannique par la population nord-irlandaise catholique, évoluant d'un accueil chaleureux vers une totale défiance, est reflétée dans la relation qu'entretiennent les Lovett avec leur cousin Jamesey. La lune de miel – « the honeymoon » (*NB*, 26) –, expression souvent utilisée pour faire référence à l'entente initiale entre la population locale et l'armée, est illustrée dans *No Bones* par ce que le narrateur qualifie de « tea period » (*NB*, 26). Dans le chapitre concernant Jamesey, le thé est littéralement un leitmotiv : « Everyone came out to greet him. He was given tea and bread, tea and cake, tea and biscuits, tea and crisps, tea and lemonade, tea and cigarettes. Tea. » (*NB*, 11). La redondance de l'emploi du mot « thé » trahit une présence ironique : l'utilisation au sens propre de l'expression « tea period⁶⁴ » trahit un accueil d'une chaleur démesurée. Cette hospitalité hyperbolique annonce le changement d'attitude ultérieure qui se confirme quelques pages plus loin avec une nouvelle allusion au « thé » : « On Jamesey's next tour all was changed. The British Army was no longer welcome in Ardoyne [...] Teasie Braniff was hated for she still brought them tea » (*NB*, 19). La violence de la totalité excluant toute forme d'altérité est dénoncée. Le changement d'attitude de la population locale vis-à-vis de l'armée britannique est ainsi illustré par l'isolement progressif de Jamesey par sa famille jusqu'à la mort du personnage. Au regard de la virilité, cette mort peut se lire métaphoriquement comme le rejet du militaire comme symbole d'identification qui conduit à la recherche d'autres modèles de virilité. Dans son article « Disarming Masculinities », Henri Myrntinen explique :

⁶⁴ Cette appellation commune pour évoquer cette période d'entente entre l'armée et la population locale ne fait pas l'économie de la dimension coloniale. En effet, le thé reste un symbole de l'empire britannique et symbolise donc une forme de domination culturelle.

« The armed forces have traditionally been seen as ‘the school of the nation’, where boys become men and earn the full rights of citizenship » (Myrntinen 2003, 38). En Irlande du Nord, l’armée ne remplissant plus ce rôle et n’assurant pas la protection de la population, les garçons se tournent vers divers groupes paramilitaires grâce auxquels ils pourront incarner ce rôle de défenseurs de leur nation et devenir des hommes. À cet égard, Jat McDaide passe de la fascination pour Jamesey à l’indifférence lorsqu’il le tue, et finit par rejoindre la PIRA.

De par le sujet abordé, le roman *The Ultras* met en exergue ce lien entre le militaire et le masculin. L’affaiblissement du mythe de la virilité guerrière est mis à profit et exploité par Robert Nairac et Tony Ball qui choisissent des hommes remplis d’amertume pour constituer leur équipe – leur donnant ainsi l’espoir de revaloriser leur identité militaro-virile :

They wanted to make contact with men who had army backgrounds. They were looking for men who felt that society had let them down. The men they were looking for were members of a range of organizations. Gun clubs, the British Legion. They wore military-style moustaches and were given to resentful outbursts (*U*, 163-4).

Ils recrutent des hommes ayant déjà un passé de militaires et qui, par conséquent, n’ont pas besoin d’être initiés aux codes de la virilité. En sélectionnant des membres « d’organisations », Robert et Tony sont assurés d’avoir des recrues déjà habituées à cette solidarité masculine propre aux associations composées exclusivement d’hommes. Les convictions nationalistes qui caractérisent les partisans de la légion britannique sont également considérées comme un atout. La dernière phrase de l’extrait est significative dans la mesure où l’apparence militaire est presque tout aussi importante que d’avoir un penchant pour la violence incontrôlée – euphémisée par l’expression « given to resentful outbursts ». Ainsi, ils désirent composer leur unité d’hommes à la virilité déjà exacerbée pour en faire d’efficaces barbouzes.

En dépit de tout le mystère qui entoure le personnage de Robert Nairac et ses missions, on sait qu’il cherche à se fondre dans la population locale à plusieurs reprises. Cette stratégie est régulièrement utilisée dans les guerres contre-insurrectionnelles. Cité plusieurs fois dans *The Ultras*, le général Frank Kitson est à l’origine de cette pratique, comme le signale Patrick Grant :

When Kitson went to Belfast, he put some of his theories into practise by means of a special unit called the Mobile Reconnaissance Force (MRF), which used agents who could pass for locals, as well as, ‘turned’ IRA members who were paid to pass on information and to identify former colleagues (Grant 2001, 56).

Robert Nairac et ses acolytes développent des caractéristiques identitaires particulières pour mener à bien leur mission. Ils essaient de correspondre à l'image qu'ils se font des autochtones. Dès lors, l'identité qu'ils essaient d'incarner s'apparente au stéréotype de l'« indigène », ce qui indique ainsi la dimension coloniale de leur perception : « They developed habits belonging to rude peasants. [...] They went unshaven for days. They made lewd comments concerning the portraits of women in the drawing room. They spoke to each other in gruff, heavily accented English » (*U*, 164-5). Par ailleurs, les commentaires lubriques à propos des portraits de femmes rappellent les réactions de Blair Agnew (cf *supra* p. 17), des camarades de Robert au pensionnat (cf *supra* p. 38) et, dans une moindre mesure, de Cédric, le collègue de Danny dans *The Truth Commissioner* (cf *supra* p. 40). Les groupes d'hommes fonctionnent comme un catalyseur qui génère une approche particulière du féminin : moqueries, rejet, chosification des femmes. C'est autour de leur absence – voire de leur présence en minorité ou indirecte, respectivement « Scabby » et les portraits – que se consolide la solidarité masculine et, du même coup, l'identité virile. Selon Bourdieu, cette relation d'interdépendance entre d'un côté, le rejet des femmes ou de la féminité et de l'autre, l'affirmation d'une fraternité virile est observable, des interactions entre individus jusqu'au niveau institutionnel :

la virilité doit être validée par les autres hommes, dans sa vérité de violence actuelle ou potentielle, et certifiée par la reconnaissance de l'appartenance au groupe des « vrais hommes ». Nombre de rites d'institution, scolaires ou militaires notamment, comportent de véritables épreuves de virilité orientées vers le renforcement des solidarités viriles. Des pratiques comme certains viols collectifs des bandes d'adolescents – variante déclassée de la visite collective au bordel, si présente dans les mémoires d'adolescents bourgeois – ont pour fin de mettre ceux qui sont à l'épreuve en demeure d'affirmer devant les autres leur virilité dans sa vérité de violence [...] et elles manifestent de manière éclatante l'hétéronomie de toutes les affirmations de virilité, leur dépendance à l'égard du jugement du groupe viril. [...] La virilité [...] est une notion éminemment *relationnelle*, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de *peur* du féminin, et d'abord en soi-même (Bourdieu 2002, 77-78).

Ainsi, l'image renvoyée au groupe est une composante, à part entière, de cette virilité et Bourdieu nous indique à quel point celle-ci s'élabore aux dépens des femmes. Les formations militaires dispensées aux différents personnages de *The Ultras* exposent le processus d'acquisition de la virilité. Par exemple, Blair Agnew est envoyé à Ashford pour suivre une formation : « Tactical firearms training. Close-quarters assassination. The hollowing out of bullet points. He attended lectures on the subject of infiltration techniques, agent extraction. Secrets of dark espionage » (*U*,

47). L'énumération des compétences et des pratiques, acquises grâce à des cours et des entraînements, défie l'essentialisme de la masculinité. Le terme « secrets » évoque la dimension privée de l'institution militaire ; dans la maison des hommes, en interne, les stratégies de domination sont transmises aux initiés à l'abri des regards extérieurs et surtout des femmes. En effet, virilité et militarisation s'entremêlent et leur corrélation est, à nouveau, mise en évidence à travers le point de vue d'Agnew : « He felt the three men moving within prearranged parameters, things happening with precision. Agnew realized that they were on an op. [...] He noted signs of male habitation » (*U*, 91-2). Si cette sensation d'atmosphère masculine semble découler de l'activité militaire qui s'engage, il se pourrait également que ce soit précisément cette remarque qui le mette sur la voie et cause sa prise de conscience d'être en pleine opération.

Lorsqu'Agnew se rend dans un pub pour rencontrer d'autres membres du groupe paramilitaire loyaliste que dirige Jackson, le terme sociologique d'« ethos » est utilisé dans les observations d'Agnew : « Agnew realized there was a gang ethos here. You expected gestures of defiance towards authority figures, a transfer of sibling loyalty, acts of violent surrogacy » (*U*, 160). Utilisé entre autres par Bourdieu, le concept d'« ethos » est étroitement lié à celui d'« habitus ». L'ethos fait référence à un système de valeurs qui produit des pratiques et conduites sociales chez les individus. Cet ethos agit ici comme une aura qui suggère la perspective d'une série d'attitudes spécifiques. Dans la vision d'Agnew, la solidarité masculine et le système de valeurs qui caractérisent ce gang criminel sont inscrits dans les corps et se traduisent par des actions comme l'indiquent les termes « gestures », « transfer » et « acts ». Les pensées d'Agnew véhiculent le stéréotype d'une masculinité particulière : « You thought parallels and check shirts. You thought Crombie coats and bicycle chains. This town lent itself to the worst of post-industrial imaginings. Skinheads. Suedeheads. Tartan gangs. Formal narrative acts carried out in the context of post-industrial underclass » (*U*, 161). Le procédé anaphorique « You thought » vise à inclure les lecteurs en donnant l'impression qu'ils partagent le même système de croyances. L'alliance de valeurs, de pratiques, et de styles vestimentaires particuliers implique une socialisation de classe. Ce « sous-prolétariat » reproduit les codes d'une masculinité transmis par les groupes paramilitaires.

En tant que membre de l'UDA, groupe paramilitaire loyaliste, Harris Boyle se voit comme sauveur de la nation ; il l'explique à une des prostituées de Gemini qui le questionne sur

les raisons pour lesquelles il possède une arme : « ‘There’s plenty out there ready to put a bullet in me. You fight for your country, a man has enemies. You see them people in the street out there, any of them knew who I was, I’d be stiffed where I stood.’ » (*U*, 154). Il met ainsi en exergue son combat nationaliste, qui participe de la constitution de sa virilité, et la dimension discursive de cette masculinité stéréotypée. Devant cette jeune prostituée, comme pour prouver que sa virilité n’est pas uniquement sexuelle, il se met en récit sur un registre épique. En insistant sur le danger auquel il fait face, il devient le héros qui brave tous les dangers pour sauver l’honneur de son pays. Dans *No Bones*, le père d’Amelia utilise le même procédé. Cette mise en scène de soi participe à la construction ou à la consolidation de la virilité du personnage. Mariah, la mère d’Amelia explique que les séjours réguliers de son mari en hôpitaux résultent de son désir d’attirer l’attention des infirmières (*NB*, 14). Plus tard, le père d’Amelia évoque son expérience des hôpitaux en des termes différents : « From there he goes on to mentioning all the countries he’s been in and especially their hospitals. He smiles, his voice rises and he comes alive on remembering how often he nearly was dead » (*NB*, 168). Par le récit, il se forge une virilité guerrière qui a su résister à la mort, maintes fois esquivée. Il valorise ainsi le risque et affiche son mépris pour la mort. Il la défie et la brave sans mentionner une quelconque peur. Néanmoins, l’explication de la mère de Mariah au début du roman sape sa tentative d’héroïsation par le récit. Le contraste créé par l’opposition des termes « comes alive » et « nearly was dead » produit un effet burlesque qui révèle l’absurdité de la virilité : c’est en bravant la mort et alors qu’il est presque sans vie qu’il se sent devenir vivant.

En outre, le roman d’Eoin McNamee souligne le caractère viril du langage militaire : « Junta, the jackboot word. Junta meaning joining. Meaning a body of men joined or united for some secret intrigue. The hard, consonantal word, the overtones of repression » (*U*, 216). Dans ce passage, le signifiant et le signifié paraissent en totale adéquation. La dureté du son que produit l’accumulation des consonnes invite à penser la rigidité de la virilité qui émane de cet entre-soi masculin tel qu’on l’observe dans une junte. Le caractère occulte de ce rassemblement est, à nouveau, mentionné. Le signifiant semble être annonciateur des dérives du signifié comme l’indiquent le terme « jackboot » et l’expression « the overtones of repression ». Cette virilité présente dans le langage est également apparente dans le roman de Tara West. En effet, le vocabulaire militaire contamine le discours de Cookie quand celui-ci réfléchit à une manière de se

venger de ses anciens harceleurs : « I was thinking about my next target. I calculated I would need around four hundred pounds – an ambitious plan but a master stroke. Invest and conquest, that was my new mantra » (*F*, 95). Cookie envisage ses représailles en des termes très virils. Tel un général en chef, il met sur pied un véritable plan d'action militaire. D'ailleurs, déterminer si les mots « target », « calculated », « ambitious », « a master stroke », « invest » et « conquest » renvoient plutôt au champ lexical de la virilité ou du fait militaire, relève de l'impossible tant les deux notions sont liées. Il est, par ailleurs, intéressant de noter que ces mots pourraient également renvoyer aux stratégies capitalistes et managériales des chefs d'entreprise, dévoilant à nouveau le lien très étroit qui existe entre toutes les positions de pouvoir – qu'elles soient militaires, économiques, etc. – et la manifestation d'une masculinité stéréotypée. Révélant l'influence du contexte très militarisé propre à l'Irlande du Nord des années soixante-dix, les textes du corpus indiquent l'inextricabilité du fait militaire et de la masculinité. Dans cet entre-soi militarisé, la virilité s'accomplit, se parfait, et témoigne de son lien étroit avec le fait guerrier. En montrant que la virilité est fabriquée, encouragée et cultivée dans des lieux exclusivement masculins, les romans dévoilent le caractère social et non inné de la masculinité. Par ailleurs, la mise en évidence des mécanismes de reproduction de la domination masculine participe à la reconfiguration du stéréotype en anti-stéréotype, dans la mesure où le fonctionnement du maintien de la masculinité dominante est mis en exergue et par là même questionné.

1.3.3. « he was so a man of male eccentricity that he could include pretty fridges » (*LC*, 78) : rejet de la féminité

Les caractéristiques associées à la féminité, si elles peuvent être appréhendées de manière positive, la délicatesse, la douceur, l'empathie, sont envisagées comme des qualités négatives dès lors qu'elles sont déployées chez un homme. L'angoisse chez les personnages masculins de manifester des attributs considérés comme typiquement féminins est manifeste dans les textes du corpus. Dans *The Ultras*, alors qu'Agnew est sur le point d'arriver chez sa femme pour récupérer

sa fille, il ressent une forme d'anxiété révélatrice de ce que Bourdieu qualifie de « peur du féminin [...] d'abord en soi-même » (Bourdieu 2002, 78) : « He felt that people were aware of his weakness for sentimentality » (*U*, 14). L'écriture met à nu la crainte de ne pas paraître assez viril. De la même manière, dans *The Truth Commissioner*, l'aspect relationnel de la virilité et ce rejet du féminin apparaissent lorsque Marie, la femme de Francis Gilroy, lui propose son aide et que ce dernier refuse de peur de susciter le jugement de ses pairs : « Yes he wants her help but shakes his head, unwilling to show his need in front of the others » (*TTC*, 105). Comme l'observe très justement Colette Guillaumin, « [v]iril n'a pas de symétrie et n'ayant pas de symétrie il a pourtant un antonyme : efféminé » (Guillaumin 1992, 109). En revanche, lorsque Robert Nairac confie son sentiment qu'il ne rentrera jamais vivant de cet endroit – impression prémonitoire, cette confidence n'altère en rien sa virilité comme en témoigne le point de vue de David :

David was surprised that a man like Robert could utter something so banal. But afterwards he realized that it was part of the persona. That charismatic men were drawn to cheap sentiment and facile self-dramatizing. It was part of their trajectory, the appeal to the popular consciousness, the way you looked at yourself in a maudlin way. It was part of your entitlement, to address yourself in grandiose terms, to enter people's lives and transform them by means of softly spoken confidences delivered without irony (*U*, 45).

Qualifier de « banal » le sentiment de mort imminente qu'éprouve Robert trahit l'atmosphère macabre qui règne dans le nord de l'Irlande des années 1970. Selon David, Robert Nairac, parce qu'il incarne de façon incontestable une masculinité dominante, peut se permettre des remarques qui pourraient directement entraver sa virilité. Cela fait partie des prérogatives des hommes dominants – « charismatic men ». Robert Nairac manie les clichés qu'évoquent les termes « banal », « cheap sentiment », « facile self-dramatizing », « popular consciousness » et « maudlin way » et les sublime puisqu'il les utilise « sans ironie » pour transformer la vie des gens.

Un parallèle peut être dressé entre ces prétendus clichés sentimentaux proférés par Robert Nairac et le réfrigérateur couleur lilas de John Doe. En effet, dans *Little Constructions*, l'idée qu'un homme très viril puisse se permettre de flirter avec les frontières normatives beaucoup plus librement que le reste des hommes est également évoquée, mais cette fois-ci l'ironie est palpable :

You might think, ah! Aversion Therapy – pretty lilac feminine fridge, very female, therefore make himself get used to it. But no. Not that. It was a pre-emptive taunt in the face of other men, just in case they were thinking of taunting him in the face, to let them know that he was so a man of male eccentricity that he could include pretty fridges [...]

Who would taunt him anyway? Not his team, [...] even though palpably these men were of the type who experienced problems with even minor splashes of colour. And not his rivals or random victims, for they didn't come into the shack unless they were being forced in to be murdered. Once inside, these men would then have concerns other than pastel fridges or whether John Doe was really a woman or not on their minds (*LC*, 78).

Dans cette digression, l'instance narrative, en apostrophant le lecteur à l'aide du pronom personnel « you » et de l'interjection « ah! », propose l'hypothèse de la thérapie par aversion pour expliquer la couleur du réfrigérateur des Doe : cet objet teinté d'une couleur perçue comme symboliquement féminine permettrait d'accepter l'existence des femmes. Utilisé dans le domaine psychiatrique et psychologique, ce traitement thérapeutique consiste à associer une expérience déplaisante à un stimulus, très connue pour avoir été prescrite pour lutter contre les désirs homosexuels lorsque ceux-ci étaient considérés comme une pathologie, comme l'explique B. D. Kelly dans son article « Homosexuality and Irish psychiatry: medicine, law and the changing face of Ireland » :

'Treatment' provided in various countries, including England and Northern Ireland, included psychotherapies (such as psychoanalysis) and 'aversion therapies' involving delivering emetic medication or electric shocks to homosexual men as they viewed images of undressed males; administration of testosterone followed by showing films of nude or semi-nude women; and playing tape recordings outlining the alleged adverse effects of homosexuality and alleged benefits of heterosexuality (Kelly 2016, 1).

Par analogie, la couleur lilas symboliserait le rappel désagréable de l'existence des femmes – et de leur pendant symbolique, les homosexuelles. L'ouverture du réfrigérateur représenterait le stimulus agréable de la faim sur le point d'être assouvie. Même si ce parallèle avec cette thérapie inhumaine pour corriger les sexualités jugées « anormales » semble alambiqué, disproportionnée et totalement incongrue, il permet de dénoncer l'absurdité de la norme et des traitements de la déviance. Cependant, aussitôt énoncée, cette hypothèse est rejetée et une deuxième explication est avancée : ce réfrigérateur qualifié de très féminin serait une manière d'anticiper et de contrecarrer les attaques à la virilité de John Doe. L'incongruité de cette supposition ne fait aucun doute, surtout quand est mentionnée l'absence totale de véritable menace et la toute-puissance de John Doe. Dans la mesure où le terme « excentrique » signifie un éloignement par rapport à la norme, une dérogation à la règle, une singularité en somme, l'expression « a man of male eccentricity » est hilarante car elle suggère l'appréhension de John Doe qui, en affichant cette originalité, veut rester

dans le domaine symbolique du masculin. Ainsi, ce réfrigérateur lilas devient un objet censé annihiler la provocation des autres hommes, ce qui, une fois encore, signale l'aspect relationnel de la virilité. En outre, faire de la couleur de cet objet si trivial un sujet d'importance essentielle et en faire un symbole de liberté que s'octroie John Doe par rapport à la norme est tout à fait grotesque. De même, l'affirmation que les hommes sous les ordres de John Doe ont des problèmes avec une présence infinitésimale de couleur, de légères éclaboussures (« minor splashes of colour ») ridiculise la masculinité dominante. L'idée que les couleurs soient typiquement quelque chose de féminin est raillée et exagérée à l'extrême, notamment lorsqu'il est suggéré que les ennemis de John Doe ont d'autres préoccupations que de se demander si le réfrigérateur lilas de John Doe fait de lui une femme ou pas – « whether John Doe was really a woman or not ». Même si cette réflexion n'a pas lieu, la potentielle assimilation totale à une femme en raison d'un objet « pastel » indique la stupidité des stéréotypes. Ce procédé d'exagération continue par les glissements sémantiques de signifiant en signifiant alors que le signifié reste les femmes : la couleur est qualifiée de « unmale thing » (LC, 78), le réfrigérateur devient alors un « Martini fridge » (LC, 79) alors qu'il n'y a pas de « Martini-drinking, or indeed any women » (LC, 79) qui fréquente le repaire des Doe. Dans cet extrait, l'instance narrative, en raillant l'angoisse générée par la peur d'apparaître sous des traits féminins aux yeux des autres hommes, dénonce également le fait que l'association à la féminité est à tel point dévalorisée qu'elle est considérée comme une insulte. Comme le souligne Daniel Welzer-Lang, « le féminin est le pôle repoussoir central » (Di Folco 2005b, 285). Il explique qu'il ne faut, en aucun cas, ressembler aux femmes, ou à leurs équivalents symboliques, les homosexuels. La composante homophobe palpable dans le rejet des qualités dites féminines est tangible dans *Little Constructions* lorsque les membres du groupe des Doe insultent un journaliste : « 'Girly lemon-shirt, little pink-tie fruity bastard!' » (LC, 30) Les couleurs, considérées comme anathème à la virilité, on l'a vu, sont à nouveau évoquées et associées à une insulte homophobe, « fruity ».

Tom vient de reprocher à Jotty, avec laquelle il entretient une relation, de ronfler (LC, 51). La vulnérabilité de Tom serait à l'origine de cette remarque. L'angoisse d'apparaître fragile est ici encore raillée : « What a shitty thing to say [...] well, if it hadn't been for that [vulnerability], it wouldn't have been in Tom's character, consciously or unconsciously, to shame in the accoutrements of being female to any woman » (LC, 52). Selon Tom, c'est sa vulnérabilité

qui provoque sa réflexion sur le ronflement de Jotty, manière indirecte de l'humilier. Cette fragilité est utilisée comme une excuse pour adopter une attitude violente. Le fait que cette façon d'agir soit alors considérée comme typiquement féminine – « being female » – reflète les clichés sur les femmes. Tom a recours à des manigances – ici, la tentative de blesser par une remarque mesquine – qui sont, dans son esprit, les subterfuges que met en œuvre la femme manipulatrice. Le verbe « shame » peut aussi désigner le simple fait d'utiliser des comportements prétendument propres aux femmes. Cela représenterait une humiliation en soi et rappelle ainsi le dénigrement du féminin en général, cette valeur différentielle dont parle Françoise Héritier. Ce raisonnement laisse entrevoir un système de pensée réducteur et misogyne. L'origine de ce point de vue est difficile à déceler : a-t-on accès à la perspective de Tom qui se justifie maladroitement d'avoir proféré cette remarque blessante ou est-ce la présence d'un narrateur omniscient au point de vue sexiste qui donne sa vision des faits ? En effet, quelques lignes plus haut, le pronom « je » est employé. Cependant, l'enchaînement des négations, l'ambiguïté du point de vue et l'exagération des stéréotypes donnent l'impression d'un imbroglio à peine compréhensible qui vise à ridiculiser et par là même à discréditer la matière même de ce discours stéréotypé.

La peur de la vulnérabilité est à nouveau exagérée et la virilité poussée à son paroxysme, lorsque Jotty demande à Tom la raison pour laquelle il ne prononce jamais son prénom. Les lecteurs se rendent compte également qu'effectivement, à ce moment de la narration, l'identité de cette femme reste encore inconnue. C'est seulement après cette discussion qu'on apprend enfin qu'il s'agit de Jotty Doe : « And it was true. He had never said her name. Indeed, he couldn't say it. Not because he'd forgotten it. Most certainly he hadn't forgotten it. It was the dread of the capitulation of it, of the handing over to her of himself in it, of what it might take from him to pay her the compliment of letting her know he really knew her name » (*LC*, 54). Le décalage entre ce dont il est question, c'est-à-dire l'énonciation du prénom de la personne avec laquelle il entretient une relation, et le langage employé pour en parler, « the capitulation », « the handing over » « pay her the compliment », fait apparaître l'absurdité de la situation. Les conséquences symboliques d'une marque d'attention aussi minime sont tellement exagérées qu'on soupçonne l'ironie de l'instance narrative. L'insistance douteuse sur la sincérité, notamment par le modalisateur emphatique « most certainly », permet de détecter la présence de ce narrateur ironique qui tourne en ridicule des caractéristiques supposées consubstantielles à la virilité,

l'indifférence et l'insensibilité. Par ailleurs, le terme « dread », pour qualifier l'angoisse de ne pas apparaître assez viril, semble également disproportionné.

Différentes modalités d'écriture sont ainsi déployées pour rendre compte de la construction de la virilité qui se réalise en opposition à la féminité et dans le rejet total de celle-ci. En dépassant le simple inventaire de mœurs, l'écriture ironique de certains romans du corpus ridiculise l'angoisse des personnages masculins d'être associés au féminin et font apparaître la hiérarchisation genrée. Les écritures fictionnelles, parce qu'elles retranscrivent l'apprentissage des normes de la virilité, en révélant notamment aux lecteurs ce qu'il se passe dans les « maisons des hommes », mettent en lumière l'élaboration, la composition et la reproduction de la masculinité dominante. Le recours à l'ironie permet l'insertion d'une voix critique qui apporte une réflexivité sur l'incorporation de ces schèmes virils.

1.4. La performance de la masculinité

Je montrerai ici, par l'étude de certaines modalités d'écriture du corpus, que la masculinité revêt un caractère performatif qui permet d'appuyer l'idée que l'identité de genre réside dans l'acte et non dans l'être ; cette performativité, parce qu'elle est rendue présente régulièrement, bat en brèche l'hypothèse d'une virilité essentielle.

1.4.1. « Men wandered from room to room with pipes in their mouths. » (*U*, 26)

La philosophe Judith Butler, en appréhendant le genre en tant que performance, réalise une avancée analytique considérable pour le féminisme. Je consacrerai cette partie à l'articulation que fait Butler de différents apports théoriques qui l'amènent à développer, dans le domaine des études de genre, le concept de performance, notion phare de son ouvrage intitulé *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, publié en 1990. Butler s'appuie d'abord sur les travaux de Michel Foucault pour montrer que le mouvement féministe se trouve dans une impasse. Dans le chapitre « Droit de mort et pouvoir sur la vie » d'*Histoire de la sexualité. 1, La volonté de savoir*, ce dernier montre que les systèmes juridiques de pouvoir produisent les sujets qu'ils viennent ensuite à représenter. Ainsi, les sujets qui se trouvent régulés par une certaine structure, sont, par cette structure même, de fait, discursivement créés. Une loi ne fait pas qu'interdire, elle fonde aussi un sujet archétypal idéal. Le pouvoir juridique produit donc incontestablement ce qu'il est, en fait, censé simplement représenter. La loi se donne donc à elle-même un sujet préexistant, un sujet pré-discursif. Judith Butler montre que le langage produit le sujet en même temps qu'il fournit les limites de son existence. Elle signale que le féminisme se place dans le même espace discursif que celui qui a institué une division binaire et hiérarchique des genres. Elle critique les fondements de la formation discursive du féminisme, qui s'aligne sur « un axe différentiel de domination » lié à

l'attribution du genre. Si les féministes prennent le chemin de l'émancipation dans ce même système discursif, elles se placent donc dans une « situation d'échec » – « self-defeating » (Butler 1999, 5). Le féminisme fait exister un sujet d'« avant la loi⁶⁵ », comme si être une femme ou être femme renvoyait à une réalité non genrée. Le féminisme reproduit donc le système binaire de genre et, de cette façon, contribue à la production d'une catégorie « femme », stable et universelle et, en même temps, il participe à la formation d'une structure universelle de la domination. Judith Butler rappelle qu'il est impossible de dissocier le genre d'autres paramètres politiques et culturels avec lesquels il interagit et est constamment produit et reproduit. Il s'agit de libérer le mouvement féministe et c'est pourquoi il faut, selon elle, repenser les constructions de l'identité en termes radicalement nouveaux. L'identité est en fait circonstancielle. En effet, elle se détermine en fonction du contexte, des éléments sociaux et culturels qui la produisent et la reproduisent à l'infini.

Elle utilise le concept de performativité et l'applique au genre. En s'inspirant du linguiste J. L. Austin, elle s'intéresse à la dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme (Butler 1997, 2-3, 44-45). Judith Butler s'appuie ensuite sur les écrits du philosophe Jacques Derrida qui postule que la production d'un énoncé a toujours lieu à travers une recitation et une répétition. Selon lui, la répétition de l'énoncé performatif crée son pouvoir, la lisibilité d'un énoncé ne dépendant pas du contexte, ni de l'intention de l'auteur. En fait, l'énoncé fait référence à son propre archétype, à un modèle itératif. Ainsi, tout discours est par avance cité. Pour autant, ce n'est pas parce que l'énoncé se répète qu'il signifie toujours la même chose. En effet, c'est la répétition qui détermine le sens et pas les mots, ces derniers étant indécidables, réfractaires à tout ancrage contextuel stabilisé. Ils continuent à faire sens, à « performer » au-delà de toute mobilisation intentionnelle déterminée, indépendamment de leur signification présente (Butler 1997, 51). La re-contextualisation, sans cesse nouvelle, empêche qu'un énoncé performatif fasse la même chose que ce qu'il a déjà fait et produit la possibilité de la rupture (Butler 1997, 145, 147). Judith Butler applique cette analyse à la question du genre.

La réalité sexuelle scindée entre un pôle mâle et un pôle femelle résulte d'une construction discursive performative car elle réalise ce dont elle parle. Ainsi, réaliser une sexualité masculine

⁶⁵ Comme le précise Butler dans une introduction rédigée en 1999 à la republication de *Gender Trouble*, elle fait référence à l'analyse de Derrida sur la parabole de Kafka *Devant La Loi*. En attendant devant la porte de la Loi, le personnage donne une autorité à la loi, qui engendre la création de l'objet de l'attente (Butler 1999, XIV).

consisterait à reproduire/correspondre à l'idéal de la masculinité. L'identité sexuelle serait, selon Judith Butler, une réalisation différenciée qui se donne pour naturelle car elle découle du sexe biologique. Ce qui est révolutionnaire chez cette théoricienne américaine, c'est qu'elle renverse en quelque sorte le rapport causal entre sexe et genre. Jusque-là, le féminisme de la deuxième vague dans le sillon de Simone De Beauvoir avait étudié et démontré la construction d'un genre en fonction d'un sexe préalablement défini. En d'autres termes, le sexe entraîne le genre. Pour Judith Butler, ce n'est pas le sexe qui construit le rôle social mais c'est le rôle social qui construit « performativement » le sexe. Il produit ce qu'il nomme. Le sexe biologique se construit en fonction d'un genre socialement assigné, c'est-à-dire que le genre définit le sexe. Judith Butler dénaturalise le sexe en tant que catégorie biologique. Selon elle, le rôle qui nous est attribué, que ce soit celui d'homme ou de femme, nous allons essayer de l'accomplir et il sera alors considéré comme naturel. Le genre est en fait la mise en acte de l'assignation normative de l'institution. C'est en ce sens, qu'il s'agit d'une performance. Lorsque nous réalisons notre identité sexuée, nous faisons une auto-référence à un sujet pré-discursif. Toute pratique sexuelle est une citation de la norme qu'elle réalise. Chaque fois que nous réitérons des normes de genre, nous les modifions. L'idée d'un vrai genre se révèle être un fantasme, une fiction régulatrice issue de la norme performative. Par conséquent, l'original n'existe pas :

If the inner truth of gender is a fabrication and if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true nor false, but are only produced as the truth effects of a discourse of primary and stable identity (Butler 1999, 174).

La performance de la masculinité est surtout rendue visible dans le roman d'Eoin McNamee. La construction d'une masculinité de façade est manifeste dans *The Ultras*, questionnant ainsi la naturalité de la virilité : « There was a phlegmatic feel to the conversations. 14th Int liked to be seen as cool under pressure. It was important to be thought languid. There was a sense of shortwave transmission, crackling static, strained frequencies. David liked the wartime feel of things » (*U*, 25). Les personnages adoptent cet air détaché pour donner à voir une masculinité impassible et dénuée de sensibilité comme l'indiquent les formes passives « to be seen » et « to be thought ». Les termes « crackling », « strained » et « frequencies », employés dans la métaphore radiophonique, mettent en évidence l'aspect éculé – propre à tout stéréotype – de cette virilité.

L'ambiance particulière créée par ce contexte de « guerre » semble offrir aux personnages masculins les ressources nécessaires au modelage de leur identité virile comme le souligne l'appréciation de David. Ainsi, ce climat tendu représente un environnement propice à l'expression et à la production de virilité. David se rend au mess – restaurant militaire, ici géré par la RAF⁶⁶ – et observe les militaires : « Around the bar men struck off-duty poses. Some of them were drunk, wearing civvies with the awkward look you saw in men accustomed to wearing uniform, something essential in them deconstructed » (*U*, 116-7). La contradiction dans le fait de poser au repos, c'est-à-dire de continuer à parader alors même qu'ils n'ont plus à le faire puisqu'ils ne sont pas en service, dévoile que leur performance de la masculinité excède celle requise par l'institution militaire. Néanmoins, l'absence de leur uniforme est décrite comme un manque crucial symptomatique d'une faille dans leur virilité, une déconstruction de leur identité profonde. Pour ces militaires, l'uniforme revêt une dimension capitale et nécessaire pour incarner les normes d'une masculinité dominante. Si leur essence virile est mise à mal par quelque chose d'aussi contingent que la tenue vestimentaire – ici le non-port de leur uniforme – l'idée même d'essence, d'intériorité de l'identité est donc questionnée et ébranlée.

David et Joyce se rejoignent régulièrement dans une chambre d'hôtel pour avoir des relations sexuelles. En ces occasions, David emploie un ton grave et formaliste : « [David] used clipped military tones when he talked. It was intended to convey a sense of wartime exigencies, the sexual urgencies of men on leave » (*U*, 63). Le caractère militaire perceptible dans le style d'expression de David divulgue l'aspect performatif de l'identité de David dans ces scènes qui ont lieu régulièrement. Même si cette séquence est narrée avec le point de vue de David, la formule impersonnelle « it was intended » permet de véhiculer une ambiguïté quant à l'intention de ce dernier. Cette manière pour David de s'exprimer comporte sa logique propre qui transmet des effets particuliers dont il n'a pas forcément conscience. Le transport de signification se produit, telle une re-citation : le verbe « used » et les nombreux accords au pluriel, tels que « tones », « exigencies » et « urgencies of men » permettent d'impliquer la fréquence de cet emploi et de ses effets. Par ailleurs, l'utilisation du contexte de guerre pour véhiculer l'idée d'« urgence » de la nécessité d'assouvir rapidement les pulsions sexuelles, rappelle le lien étroit entre le militaire et la virilité au sens de puissance sexuelle. Plus tard, la régularité des visites que rendent Cooper et

⁶⁶ La RAF – Royal Air Force – est l'armée de l'air britannique.

Mahood à David qui se trouve à l'hôpital implique à nouveau la répétition de leur comportement : « Two Branch men from Castlereagh started coming to see him on a regular basis. Cooper and Mahood liked to project an air of hearty brutality, of skilful beatings administered » (*U*, 84). Ainsi, comme c'est le cas dans l'extrait précédent, le récit est itératif, c'est-à-dire qu'il raconte une fois ce qu'il s'est passé plusieurs fois. La première phrase pose l'idée de fréquence et la seconde phrase indique une description qui vaut pour chaque occurrence, ici chaque visite que rendent Mahood et Cooper à David : ils donnent à voir – « to project » – une performance dans leur attitude qui met en exergue une tension, comme l'indiquent les figures oxymoroniques : « hearty brutality » et « skilful beatings administered ». Cette tension mise en lumière grâce à l'alliance de mots contradictoires est un phénomène textuel très répandu dans *The Ultras*, surtout quand il s'agit de la performance de la masculinité.

Différentes façons d'incarner les normes de la masculinité sont dévoilées dans *The Ultras*. En effet, une légère distinction entre une masculinité « civilisée » et une masculinité « barbare » tend à émerger, mettant en évidence la dimension postcoloniale de la situation nord-irlandaise. Joseph Valente, dans son ouvrage *The Myth of Manliness in Irish National Culture, 1880-1920*, souligne :

Of course, it goes without saying that manliness in Victorian Britain was ardently believed to be peculiar to *Englishness*, a joint benison of an Anglo-Saxon and an Anglican-Protestant heritage. Values that English spokesmen ascribed to their Teutonic origins (pluck, realism, stoic calm) and to their Protestant traditions (individuality, independence, rationality) were regularly taken to underpin or derive from the signature manliness of the race. [...] Apologists for the different manifestations of manliness – moral, sporting, chivalric, sturdy – typically held their respective character regimes to enhance the virtues native to the English people and necessary to their exercise of power, both military and civilizing, throughout the world (Valente 2011, 8).

Ainsi, les agents qui occupent le couloir, c'est-à-dire qui font partie des différentes agences du service secret britannique, David, Knox, Mahood et Cooper, affichent une masculinité empreinte de retenue, qui est précisément caractérisée par une certaine complexité. Alors que lorsqu'il s'agit de Jackson, Boyle et Somerville – ou d'autres groupes de locaux anonymes –, l'accent est mis sur la primitivité de leur masculinité. La syntaxe permet de relier les vêtements de Boyle et de Somerville à l'expression d'une virilité travaillée, ébranlant la naturalité de la masculinité : « They were wearing black zip-up leather jackets and were working at the projection of a sequenced

menace » (*U*, 52). Leur performance produit un effet sur Agnew qui se sent mal à l'aise. Boyle se tient à côté de lui mais reste silencieux : « [Boyle] was able to project an air of effortless foreboding that was normally perfected only by men older than him, grizzled veterans with serious gaol time and a long-term criminal's range of sentimental regard for small children, domestic pets » (*U*, 52-3). Bien que la performance soit toujours perceptible – notamment dans l'expression « to project an air », déjà rencontrée plus haut, dans le terme « perfected » qui indique très justement l'idée d'action et de répétition de celle-ci, et dans cette idée de palette de regards –, l'adjectif « effortless » indique la facilité avec laquelle il réalise sa masculinité, impliquant le caractère presque inné de la performance. Semblable à celle d'hommes beaucoup plus âgés, la performance de Boyle surprend Agnew. À nouveau l'opposition des termes « criminal » et « sentimental » étoffent la tension inhérente à l'expression de la masculinité. Après que Boyle et Agnew brûlent la voiture sous les ordres de Jackson, un groupe de jeunes hommes s'approche pour observer l'embrasement. « They were wearing parallels and bomber jackets, Oxford brogues. They adopted stylized poses, slouched, hands in pockets, cigarettes cupped in the palm of the hand and brought to the mouth in a mannered way. You had a feeling of wary-eyed tribesmen appearing in forest clearings » (*U*, 96). L'association de la tenue vestimentaire et de l'attitude stylisée de ces hommes est détaillée pour faire apparaître leur performance. L'utilisation du complément de manière – « in a mannered way » – permet de montrer que la masculinité, souvent associée dans l'imaginaire collectif à l'absence de manière et au neutre, requiert une gestuelle bien précise et se façonne par des attitudes, des poses et des vêtements, tout autant que la féminité.

Dans *The Ultras*, Knox scrute la performance de Boyle dans une vidéo tournée à Gemini. David observe l'intérêt excessif que porte Knox aux gestes de Boyle : « as if there was something more to be learned from the texture of the act being performed onscreen that would prove instructive, the graining of the film stock, the sexual weft of it » (*U*, 156). À l'origine, le terme « weft » désigne les fils transversaux tendus sur le métier à tisser et qui forment, à l'issue de l'opération, un tissu. Dans le domaine télévisuel, la trame fait référence aux lignes qui forment l'image. Au sens figuré du terme, la trame signifie le fond sur lesquels se dégagent des événements et renvoie donc à l'idée d'un enchaînement logique. Ainsi, l'instance narrative joue sur la polysémie du mot : le contexte nous fait penser à la qualité de l'image visuelle alors que l'adjectif

qualificatif « sexual » ne laisse plus de doute concernant le caractère figuré du mot. L'intérêt porté aux modalités de la performance liées à cette image de « trame sexuelle » dévoile l'importance de la performance de Boyle dans le domaine de la sexualité mais aussi comment sa masculinité est liée à ses intentions dans le contexte conflictuel nord-irlandais. Les expressions « texture de l'acte » et « trame sexuelle » – ici au sens originel du terme trame – démontrent le caractère essentiel de l'acte et lui redonnent toute son importance. Ainsi, Butler affirme : « gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to pre-exist the deed. [...] There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results » (Butler 1999, 33) L'analyse de cette performance devient donc, potentiellement, une ressource exploitable pour Knox et David. Par ailleurs, on a déjà vu une facette de la performance de la virilité de Boyle, lorsqu'il se met en scène par le récit – il y incarne le sauveur de la nation – probablement pour impressionner la prostituée. La performativité du langage fait de lui un homme.

Le point de vue d'Agnew sur la performance de Hoppy révèle sa tentative de correspondre à un modèle spécifique de masculinité : « He smoked Peter Stuyvesant cigarettes and spoke to women in a jaded, suggestive whine intended to suggest time spent in the company of world-weary continental elites » (*U*, 160). Son air détaché et désabusé suggère une lassitude vis-à-vis de la situation nord-irlandaise, censée signifier sa supériorité. Cette attitude entre en contradiction avec l'idée de gémissement propre aux « faibles » – symboliquement aux femmes et aux enfants –, et indique, encore une fois, une tension dans cette performance. La précision de la marque des cigarettes ainsi que l'expression « continental elites » met en exergue une masculinité associée à une classe supérieure, au luxe et à une forme d'impérialisme. Les efforts de Hoppy pour afficher cette masculinité sont détaillés, ce qui dévoile les rouages de sa performance et, du même coup, son échec puisque le dispositif qu'il met en œuvre est visible. Ces différentes performances divulguent diverses identités qui démontrent la pluralité des masculinités.

Le désir qu'a Agnew d'incarner au mieux l'identité du flic véreux met en évidence le pouvoir du langage dans l'assignation identitaire ainsi que la performance de la masculinité :

Agnew liked to think of himself as a rogue cop. He liked the transatlantic sound of the phrase. There was an edgy, modish feel to it. He liked the sound of rogue cop and he liked the sound of out of control. He imagined the words being whispered about him in the barracks. Agnew's fucking out of control. He was given to bursts of sudden

uncontrollable rage during interrogations and the whispering of death threats to suspects being led into court (*U*, 36-7).

Dans cet extrait, le champ lexical du langage – « sound of the phrase », « the words being whispered » – et l'anaphore « He liked the sound of » permet de mentionner l'emploi réflexif des expressions – « rogue cop », « out of control ». Il se plaît à imaginer les discours prononcés à son sujet, ce qui souligne la performativité de ces expressions, comme en témoigne la phrase « Agnew's fucking out of control ». Il cherche, par ailleurs, à provoquer le discours en réagissant de manière excessive comme l'indique la description hyperbolique de son comportement durant les interrogatoires : « given to bursts of sudden uncontrollable rage ». La volonté d'Agnew de façonner le discours sur lui révèle l'importance du langage dans la formation d'une masculinité particulière. En revanche, la description semble filtrée par le point de vue d'Agnew une vingtaine d'années plus tard comme le suggèrent, dans les phrases suivant l'extrait, les indications de temporalités telles que « [f]requently now » et « at the time » (*U*, 37). Plusieurs fois, mise en évidence, la tentative d'Agnew d'adopter le rôle du flic véreux suggère une obsession quant à sa performance de la virilité : « At the same time he had a long hacking cough. He felt that the cough brought dignity to the spitting. It was gravelled, authoritative » (*U*, 177-8). Ce souci de paraître viril se manifeste de manière excessive. Même ce qui apparaît, à première vue, comme un élément insignifiant – ici, une toux sèche – est transformé, par la voix narrative qui exprime le point de vue d'Agnew, en véritable stratégie mise en œuvre pour étoffer sa virilité.

Le point de vue d'Agnew sur sa relation avec Knox est éclairant : « Agnew knew that Knox owned him, but felt an obligation to mark the moment with some hard bluster, feeling that it was expected of him at this part of the conversation. The point of hard talk usually preceded the point of weary ironies » (*U*, 38). Cette attitude outrecuidante qui passe par le langage, encore une fois, s'impose comme une nécessité. Le « hard talk » participe à la performance de la virilité d'Agnew. Le fait que ces propos soient suivis de « weary ironies » indique à la fois le caractère sarcastique et l'aspect répétitif, lassant de cette identité.

Mettant en évidence l'importance des attitudes, des regards, des façons de s'exprimer dans la réalisation de la virilité, *The Ultras* déconstruit la prétendue naturalité de la masculinité dominante. En outre, le dévoilement de la performance met en lumière les mécanismes de (re)production de la virilité, autrement dit, la réitération des codes virils. La voix narrative manie

ainsi le stéréotype de la virilité pour en faire un anti-stéréotype. Par ailleurs, les nombreuses tensions divulguent les dissonances et contradictions internes qui se trouvent aux fondements même de la masculinité et qui révèle son impossibilité inhérente : elle n'est jamais parfaitement réalisable. Même s'il ne semble pas y avoir d'écart ou de différence dans le processus de répétition par rapport au modèle dominant, le fait de rendre visible la performance permet de mettre en lumière l'illusion du genre comme vérité intérieure et d'envisager un espace pour la rupture.

Dans *Fodder*, la performance de la masculinité est également mise en évidence et valorisée par le narrateur Cookie. Lorsque Bonehead lui dit qu'il ne veut pas être vu en sa compagnie et lui confie son désir de faire partie des « hoods », le groupe paramilitaire loyaliste actif dans leur quartier, Cookie ne comprend pas cette envie et propose une autre forme de masculinité : « 'They want you out. I want in.' 'Why, Bonehead? You could do anything. You could be a fucken stuntman or anything y'wanted » (*F*, 96). Les adverbes « out » et « in » permettent de souligner l'aspect à la fois inclusif et exclusif de tout groupe identitaire, et, plus largement, de toute identité. L'anaphore « You could » met l'accent sur le passage de « do » à « be » et montre ainsi le caractère performatif de l'identité. De plus, Cookie propose une masculinité exagérée et théâtrale, celle du cascadeur, comme une option plus satisfaisante que la masculinité violente des loyalistes. Big Julie, la mère de Bonehead, le met en garde et l'enjoint de quitter Weirtown, car elle craint pour sa vie. Elle l'a déjà prévenu mais ce dernier ne veut rien entendre : « 'Will you stop actin' the big man and just get out, Cookie?' » (*F*, 95). La dimension performative de la masculinité dominante est saillante et montre que la virilité est souvent une construction artificielle. Big Julie suggère qu'il ne fait pas le poids face aux « hoods » et met en avant l'échec de sa performance. Plus tard, pour remercier Jay, la jeune fille dont les charmes ne laissent pas Cookie insensible, il adopte la voix du boxeur nord-irlandais Barry McGuigan : « 'Thanks very much.' I had Barry McGuigan's voice » (*F*, 125-6). L'allusion à cette figure virile, dont la voix est connue pour être haut perchée, laisse entrevoir le désir de séduction de Cookie dans sa performance de la virilité – qui échoue – ainsi qu'une propension à l'auto-dérision. Par ailleurs, il ne compare pas sa voix à celle de McGuigan, il postule l'avoir. Sa voix n'est pas une copie de celle de McGuigan, elle incarne l'original.

Si dans *Fodder*, on observe une valorisation de la virilité en tant que performance, c'est-à-dire que l'amplification de sa dimension théâtrale est mise en exergue et appréciée – celle du

cascadeur par exemple –, dans *The Truth Commissioner*, les personnages masculins cherchent à se distinguer des autres protagonistes masculins en faisant apparaître leur performance de la masculinité, comme pour mieux dire leur imposture. Au début du roman, Henry Stanfield et ses collègues sont en Afrique du Sud pour apprendre de leur expérience de la commission de vérité et de réconciliation. À la fin de leur séjour, ils partent en mer pour faire du *cage-diving*⁶⁷. Le responsable de l'excursion est dépeint à travers le regard moqueur de Stanfield :

someone who looks as if he has modelled himself on Robert Shaw's Quint. [...] a white-seamed, sickle-shaped scar that he claims was inflicted by a shark. More likely to have been a drunken late-night tumble from a motor bike or a dockside tangle with fishing gear [...] this Captain Ahab bristled with pride and the bravado that inflates every one of his barked commands and his barrel-chested rollicking gait as he scuttles from one end of the boat to the other like some scabbed and crusted crab (*TTC*, 9).

Stanfield dresse un portrait comique du capitaine de bord. C'est précisément l'aspect stéréotypé de la masculinité du responsable d'équipage qui amène Stanfield à le mépriser. En raillant l'intention supposée de cet homme de ressembler au personnage de Quint, joué par l'acteur britannique Robert Shaw dans la superproduction cinématographique *Jaws*, Stanfield fait apparaître la masculinité stéréotypée de l'homme et affiche son dédain élitiste pour ce genre de films populaires. La noble raison invoquée par cet homme pour expliquer sa cicatrice se voit complètement discréditée par la suggestion d'une situation terriblement grotesque. En effet, sa cicatrice, censée symboliser son intrépidité et sa bravoure face aux dangereux requins, ne serait en réalité que le résultat d'un vulgaire accident : imbibé d'alcool et vacillant, il se prend les pieds dans des filets de pêche. Le point de vue de Stanfield opère un glissement de ton et oppose au récit épique du capitaine de bord, un registre burlesque qui affiche son dédain. Les expressions imagées « a drunken late-night tumble » et « a dockside tangle with a fishing gear » transforment ce responsable d'équipage en véritable bouffon. La référence au Capitaine Achab, protagoniste tyrannique de *Moby Dick*, marque le caractère despotique de sa performance comme en témoignent, par exemple, les « ordres aboyés ». Ce responsable d'excursion est métamorphosé en personnage grotesque et pathétique. Après avoir été assimilé à deux grandes figures populaires de chasseurs de prédateurs marins, sa démarche est raillée et comparée à celle d'un crabe. La

⁶⁷ Le *cage-diving* est une pratique qui consiste à être enfermé dans une cage et plongé dans une eau pleine de requins.

ridiculisait de la virilité du protagoniste, par la mise en évidence de son aspect performatif, est révélatrice d'un sentiment profond de rivalité et de jalousie de la part de Stanfield.

Le même procédé est utilisé pour qualifier le comportement de Matteo, un collègue de Stanfield. Matteo entre dans une colère noire lorsqu'il réalise que les dossiers sur lesquels la commission travaille ont été trafiqués. Stanfield est agacé par le comportement de Matteo qualifié par l'adverbe « theatrically » (*TTC*, 46). Les performances de Matteo et de Laura sont alors mises en évidence, ce qui souligne, encore une fois, la jalousie de Stanfield : « Matteo's self-righteous screech of the idealist and the simpering support he gets from Laura » (*TTC*, 47-8). Stanfield, lorsqu'il se sent menacé par un autre homme, cherche à exposer le caractère performatif de son rival comme pour prouver l'artificialité de la masculinité de l'autre. Même si c'est dans une moindre mesure, le point de vue de Francis Gilroy reflète le même type de procédé. Il éprouve visiblement une forme de rancœur et d'amertume envers la jeune génération et cela se manifeste par ce même désir de percer à jour cette virilité factice, précisément en insistant sur l'aspect performatif de ces derniers : « a creature shaped by the enforced habits of a lifetime's struggle, so let the younger ones snigger, puffed up on their own bravado and big talk. It's what makes him a survivor » (*TTC*, 69). Cette manière de mettre en exergue le manque d'authenticité de ces virilités est un stratagème pour se positionner comme détenteur de la vraie masculinité. L'instance narrative, en adoptant tour à tour le point de vue des personnages principaux et en ayant recours au même dévoilement de la performance des autres, suggère le désir d'authenticité essentialiste de la part de ces protagonistes masculins. Les perspectives des personnages du roman de David Park mettent l'accent sur l'échec de la performance des autres. James Fenton observe le jeune Connor Walshe et note ses différentes tentatives de performance : « As Walshe lifts his face towards him he studies it carefully, registering every detail permanently in his memory. He sees right away that he's not been really crying, that like all his demonstrative emotions – the anger, the aggression – the tears have been attempted rather than achieved » (*TTC*, 141). L'échec de la performance est révélé à la fois dans les émotions considérées comme typiquement masculines, telles que l'agressivité et la colère, et dans celles perçues comme caractéristiques de la féminité, telle la fragilité exprimée par exemple par les larmes et les pleurs. Similairement, Danny fait remarquer cette tentative ratée de réaliser la performance de la virilité. Alors qu'il rend visite au Père Mulryne, une dispute éclate entre deux enfants ; Danny observe : « The smaller boy is acting

tough, asserting his rights over his possessions, but it's clear he is upset, close to crying» (*TTC*, 202). Le décalage entre ce qu'essaye de donner à voir le jeune garçon, c'est-à-dire la conformité de son comportement aux normes de la masculinité dominante, et le constat de sa fragilité, crée une tension qui souligne l'échec de sa performance, échec confirmé plus loin par l'adverbe « theatrically » (*TTC*, 203). Cette idée d'échec, observée également dans les tensions et paradoxes de la performance de la masculinité dans *The Ultras*, est intrinsèque au genre comme le soutient Butler. Butler cite Derrida qui explique qu'un énoncé performatif n'est jamais parfaitement réussi et donc échoue toujours partiellement. Par conséquent, l'échec est la caractéristique structurale de l'énoncé : « Derrida [...] argues that there is [...] a risk of failure proper to the speech act itself – a failure that is the equivalent of the arbitrariness of the sign » (Butler 1997, 150). L'idée d'itérabilité est marquée par l'incomplétude. Ainsi, Butler explique que nous ne sommes jamais tout à fait le genre que nous voulons être, d'où son analyse du sentiment d'échec quant au genre :

This 'being a man' and this 'being a woman' are internally instable affairs. They are always beset by ambivalence precisely because there is a cost in every identification, the loss of some other set of identifications, the forcible approximation of a norm one never chooses, a norm that chooses us, but which we occupy, reverse, resignify to the extent that the norm fails to determine us completely (Butler 1993, 126-27).

Butler souligne la fragilité de l'identité sexuelle, ainsi que son caractère instable et modifiable. Bien que la performance de la masculinité soit rendue visible à des fins différentes, dans *Fodder* et *The Truth Commissioner*, le simple fait de montrer la masculinité en train de se faire permet d'ébranler les conceptions essentialistes. Comme le souligne Butler :

Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality (Butler 1999, 173).

Ainsi, les romans étudiés ne bousculent pas seulement la façon d'envisager les identités genrés mais questionnent la notion même de sujet. La nécessité d'interaction avec le monde matériel pour entretenir l'image virile de soi – qu'on va voir dans l'importance des armes à feu pour les personnages masculins – déstabilise la frontière entre le vivant et le non-vivant dans la constitution des subjectivités.

1.4.2. « It looked weighty, chipped, exuding a dullish authority. » (*NB*, 41) : de l'importance des armes

Dans *The Ultras*, l'arme est nécessaire aux personnages masculins pour incarner les normes de la masculinité dominante. Cet objet, indispensable à la panoplie de la virilité, est également un accessoire de première importance pour l'intrigue et le déroulement de la fiction. Dans les toutes premières pages de *The Ultras*, l'arme de Robert est évoquée avant même que ne le soit Robert (*U*, 3). En fait, il en possède plusieurs dont un « Star pistol » qui aurait pu appartenir à John Francis Green, membre haut-placé de l'IRA, assassiné le 10 janvier 1975. Certaines rumeurs accusent Robert d'être à l'origine de ce meurtre. Cette arme revêt une dimension fondamentale car elle relie également Robert Nairac à la tuerie du Miami Showband qui aura lieu en juillet de la même année (*U*, 5). En même temps qu'il contribue à épaissir le mystère autour de la figure de Robert Nairac, ce revolver constitue, à l'instar des témoins oculaires, une preuve tangible de la présence de Robert sur le lieu du massacre et, en cela, le point de départ de l'intérêt que Blair Agnew porte à cette affaire. Henri Myrntinen met en évidence les liens entre les armes et la masculinité : « weapons are part of one notion of masculinity, a militarized view that equates 'manliness' with the 'sanctioned use of aggression, force and violence' » (Myrntinen 2003, 37). Ainsi, les armes font partie de l'attirail de la virilité au sens où elles renforcent les aspects stéréotypés qui composent la masculinité. À cet égard, le rapport des personnages masculins à leur arme est significatif.

À la suite du meurtre de deux officiers de la RUC, Clyde Knox rend visite à Blair Agnew, interné dans une institution psychiatrique, et sollicite son aide. « We're asking for assistance from like-minded men. The place is falling apart. There are civilians gunned down in the street for no apparent reason. Commercial life is at a standstill. The courts are weak. Blair Agnew sits in a hospital. » (*U*, 41) Ce discours, en insistant sur la dégradation de la situation à coups de poncifs, peut être qualifié de réactionnaire. La dernière phrase de l'extrait, supposée montrer une incohérence de taille, place Agnew dans la position d'un héros à qui on demanderait de venir à la rescousse. S'il est fort probable que cette requête de Knox soit une manière de manipuler Agnew, elle signe tout de même son heure momentanée de gloire et ce dernier s'en satisfait. En guise de consécration, Clyde Knox lui restitue son arme de service, un Webley, preuve de sa puissance –

passagère – et de la restauration de sa virilité: « It looked weighty, chipped, exuding a dullish authority. The black barrel, the brown handgrip, a thing of surprising heft with a feeling of covenant about it, of avowal and consequence » (*U*, 41). Le sentiment de puissance que lui procure son arme est ébranlé par l'adjectif qualificatif « dullish » qui révèle l'érosion de cette autorité et fait finalement écho au modèle de masculinité associé au port d'armes. Ce pistolet semble incarner la rigidité comme l'indiquent les termes « weighty » et « heft ». Or, les adjectifs « chipped » et « dullish » évoquent le sens même du stéréotype, cette idée d'usure du modèle tant de fois vu et revu. De surcroît, la responsabilité liée à l'usage de cette arme est soulignée par les mots qui insistent sur le poids ainsi que les termes « covenant », « avowal » et « consequence ». Ces mots rappellent, en filigrane, les répercussions dans le réel de l'utilisation des armes à feu et donc les conséquences de ce type de masculinité violente.

Essentiel au sein de l'institution militaire, l'arme à feu s'exhibe et constitue un accessoire primordial qui participe à la constitution de la virilité :

By the time of Robert's death the undercover paramilitary units were starting to acquire a literature, passed around among themselves or carried in specialist publications like the SAS magazine, *Minerva and Mars*. They displayed photographs of themselves with their faces crudely blacked out, lounging around on an assortment of civilian vehicles and carrying a variety of non-standard weapons. This was important. That the firearm was different. They used phrases like custom-made. Lounging around in grainy black and white. A mazy idiom of interdictions, free-fire zones. There was a sense of textual density (*U*, 5).

Le type de masculinité promu va de pair avec le modèle de l'arme comme si ce dernier donnait une indication sur la qualité de cette masculinité. En insistant sur l'originalité et la personnalisation de ces armes, les adjectifs « non-standard » et « custom-made » permettent de redonner une nouvelle impulsion aux stéréotypes de la virilité : la nature commerciale de l'initiative du magazine est manifeste, en même temps que l'est le caractère idéologique de cette entreprise militaire. Cette mise en scène de la masculinité militarisée dans la presse montre la façon dont le texte et les représentations contribuent à valoriser la virilité. À ce titre, l'appellation du magazine « *Minerva and Mars* » est représentative de l'idéologie militaire et de son désir de façonner une certaine forme de masculinité. Dans la mythologie romaine, la déesse Minerve et le dieu Mars symbolisent, non seulement la guerre, la stratégie, la sagesse et, plus généralement, l'autorité – père de Romulus et Rémus, Mars est donc fondateur et protecteur de la nation –,

mais aussi la rivalité et le conflit. En effet, dans *Illiade*, Minerve et Mars s'opposent dans un combat épique qui inspira notamment au peintre David la fameuse toile du *Combat de Mars contre Minerve*. L'expression « textual density » atteste ainsi de l'intertextualité – notamment avec les références mythologiques – et de l'importance de la littérature dans la transmission des symboles d'une identité guerrière.

Dans *The Ultras*, il ne s'agit pas de n'importe quelle arme ; le modèle précis est souvent mentionné, faisant ainsi écho aux premières lignes de *Little Constructions* – qui stipulent qu'à la différence des femmes, les hommes veulent connaître le type d'armes – sur lesquelles je reviendrai amplement. Par ailleurs, en soulignant, à plusieurs reprises, le fait que l'arme est faite sur mesure, l'accent est mis sur sa technique de fabrication. Celle-ci étant un objet indispensable pour exprimer sa virilité dans *The Ultras*, insister sur la confection de l'arme permet d'établir un parallèle avec le processus de construction de la virilité. David remarque au premier coup d'œil – « You knew, to look at it » – que Robert Nairac dispose d'une arme artisanale : « There was a bespoke allure to it » (*U*, 45). Cette observation signale son expertise masculine dans le domaine de l'armement. Mallon, un ancien collègue d'Agnew, lui rend visite. Lorna les observe à travers les jumelles d'Agnew et semble adopter la même fascination que son père pour les armes. Agnew range soigneusement ses jumelles et son revolver. Les deux objets évoquent respect, autorité et sérieux. En observant son père et la relation qu'il entretient avec son arme, Lorna médite sur les hommes qui ont élaboré ces objets – « his pair of Leicas and his Webley revolver » – et les imagine : « You could tell that [...] [Agnew] respected both objects. They had the authority of the well made thing, a seriousness of purpose. They made you think about the men who made them. Men with a stalwart grasp of the physical nature of an object. Men in clean overalls, sturdy utilitarians » (*U*, 72). En revenant à l'origine de la production de l'arme et des jumelles – deux outils utilisés dans le domaine militaire – et en cherchant les « créateurs » de ces appareils, il y a comme une volonté de remonter aux origines de la virilité militaire, comme en témoigne la répétition de « men ». Mis en relation avec la masculinité, ces deux accessoires révèlent l'influence et la puissance de la dimension visuelle : la virilité se donne à voir et l'image renvoyée est primordiale dans sa formation et son maintien.

Dans *No Bones*, le port d'une arme agit sur le ressenti du détenteur et sur la perception qu'il a de lui-même : « Only Private Paton was carrying a weapon, his own personal,

unauthorised handgun. He carried it everywhere because it felt great to do so and most of the other soldiers, who didn't already have one, were looking into the possibility of getting unapproved handguns too » (*NB*, 12). La transgression signalée par les adjectifs qualificatifs « unauthorised » et « unapproved » est tout aussi importante que le pistolet en lui-même. Henri Myrntinen revient sur la dimension sexuée des armes : « weapons are seen as sex symbols, as fetishes and tools for reinforcing one's masculinity » (Myrntinen 2003, 41). Il faut dire que les autres soldats en cherchant à obtenir leur arme dévoilent à quel point ne pas en avoir se vit comme un manque. L'arme représente ainsi un moyen pour ces simples soldats d'asseoir leur autorité et de compenser leur statut de subalterne.

Dans *The Ultras*, on observe un glissement analogique vers un autre accessoire que le pistolet. De cet objet se dégage une aura virile. En pleine opération, Jackson, Boyle, Somerville et Agnew attendent un coup de fil dans un silence glaçant. Agnew perçoit le combiné téléphonique de manière significative : « That the very substance of the phone itself, the weighty bakelite handset, would acquire unforeseen and dread authority. [...] You felt that the thing was being taken to the limits. [...] When the phone rang it seemed a calm, civilized sound. Agnew realized that they had got beyond the madness » (*U*, 92). La description de ce combiné téléphonique rappelle la consistance d'une arme : le poids, la matière et le caractère symbolique qui s'en dégage. La sonnerie du téléphone met fin à cette ambiance et produit un bruit apaisant qui les rassure et les tranquillise. Ce son symbolise l'irruption du domestique dans leur mission qui relève du public puisqu'ils considèrent qu'ils œuvrent pour une cause nationale. La sonnerie du téléphone rappelle la fonction première du combiné et débarrasse ainsi l'objet de sa charge symbolique. Cette analogie entre arme et combiné téléphonique témoigne de l'omniprésence de la symbolique de l'arme. Dans les passages analysés, la fonction allégorique de l'arme – la consolidation de la virilité – prime sur la fonction réelle de l'arme – tuer. L'arme est une composante nécessaire de la virilité surtout dans le roman d'Eoin McNamee.

Dans *No Bones*, lors de la visite de Jamesey chez les Lovett, la fascination pour les armes est raillée. L'attraction de Jat McDaide pour l'arme à feu du soldat Paton est tellement amplifiée qu'on décèle une tonalité ironique :

'Can I see that gun?' asked Jat. He had spied it, with X-ray vision, down Greg Paton's waistband. Paton let him see it and he didn't take the bullets out. Why would he? Jat, no

doubt, would want to see the bullets as well. Although unable to demonstrate with their own rifles, Privates Rose and Hansford instead drew diagrams. They explained the rundown of a weapon, including stripping and reassemblage and checkings of the breach. The male audience was enraptured, the female indulgent and smily (*NB*, 17).

Les propos du narrateur ne peuvent être pris au sens littéral. Le déploiement d'une prétendue vision radiographique suggère une quasi-obsession de la part de Jat. La question rhétorique « Why would he? » et la locution adverbiale « no doubt » ont pour but d'insister, de façon ironique, sur le fait que le soldat Paton ne voit aucun problème à ne pas retirer les balles de l'arme avant de la prêter à Jat, ce qui révèle l'imprudence et l'inconséquence du soldat. La posture d'expert qu'adoptent les deux autres soldats en traçant des diagrammes supposés détailler les fondamentaux en matière d'armes à feu est moquée par la suggestion que cette attitude est compensatoire, supposée pallier leur absence d'armes. La binarité de genre dévoilée dans les réactions différentes des personnages vise à ridiculiser la fascination des hommes pour les armes et la complaisance des femmes envers l'exercice de la virilité.

Dans *Little Constructions*, la banalité des armes dans le quotidien des personnages masculins est tellement exacerbée qu'on lit une critique de l'incorporation de l'accessoire pour incarner les normes de la masculinité. Le récit commence dans un magasin d'armes où, à l'instar des réunions Tupperware ou des salons de thé, perçues comme des activités typiquement féminines, un groupe d'amis discutent tranquillement en prenant le thé. Cette alliance d'éléments considérés comme contradictoires crée une première dissonance qui est renforcée, plus loin, par l'association littérale des termes « tea », « buns » et « guns ». Les anciens amis de Tom Spaders décident de quitter son magasin d'armes pour un autre : « to go for tea and buns and guns in one of the other gunshops » (*LC*, 38). Le rapprochement des mots « buns » and « guns » crée un effet de symétrie, notamment par la rime et le changement minimal qui s'opère entre les deux mots. La substitution et le remplacement d'une seule lettre ainsi que leur similitude sonore regroupent les deux mots dans une même catégorie et produisent une fusion de deux objets pourtant antithétiques. L'omniprésence des armes à feu dans le quotidien des personnages masculins ainsi que leur fascination démesurée pour celles-ci implique aussi que la violence fait partie de la normalité. La nécessité des armes pour les hommes est tant exagérée qu'elle en est moquée : « Instead of guns, these men had fighting sticks. Oh, I beg your pardon. They had guns as well » (*LC*, 276). L'éventualité de leur absence est rejetée alors qu'elle vient à peine d'être formulée. La

voix narrative postule l'impossibilité d'envisager des hommes sans armes. Le ton conversationnel employé ainsi que l'extrémisme des propos produisent un effet comique qui apporte un second niveau de lecture : c'est toute la valeur symbolique à laquelle renvoient les armes et son importance dans la constitution de la virilité qui sont tournées en dérision et par là même dénoncées.

La fascination exercée par les armes sur les protagonistes masculins n'est pas seulement montrée dans son excès, elle fait également apparaître l'absurdité de la virilité. C'est le cas par exemple, lorsque Johnjoe se laisse entraîner par sa « passion » et en oublie son objectif premier :

Johnjoe was on a life-and-death mission to stop his Master and Commander's wife's sister shooting his Master and Commander, but it seemed he had an even more desperate compulsion to make sure she had the correct weaponry with which to be prevented from doing just that. That's what I mean about looking at the thing men laterally. You can't understand it by dictionary. The men got protracted at this point because they fell into a loop (*LC*, 24).

Dans le monde fictif de *Tiptoe Floorboard*, la différence fondamentale entre hommes et femmes tient à la volonté ou non de connaître le modèle de l'arme, comme l'instance narrative le mentionne dans les premières lignes du roman (*LC*, 1). L'expression « desperate compulsion » véhicule l'obsession de Johnjoe : il ne peut se maîtriser et se voit incapable de se désintéresser de l'arme choisie par Jetty, c'est son identité d'homme qui parle. Les hyperboles – « life-and-death mission », « Master and Commander » et « desperate compulsion » – et l'aspect sinueux de cette longue phrase donnent un style alambiqué qui indique la présence d'une voix ironique qui prend de la hauteur et raille le système de pensée de Johnjoe. Différentes strates apparaissent dans le discours. Par exemple, au lieu de mentionner simplement le prénom de « Jetty », elle emploie la périphrase « his Master and Commander's wife's sister » et transmet ainsi la perspective de Johnjoe Doe qui n'envisage Jetty qu'au prisme de son « maître », John Doe. Ce respect excessif de l'appellation « Master and Commander » et la complexité du lien entre les deux personnages « wife's sister » sont des moyens de faire apparaître la bêtise de la virilité : la stricte hiérarchie au sein du groupe des hommes et le déni d'humanité réservé aux femmes. Le pronom « that » placé à la fin de la première phrase de l'extrait se substitue à la première partie de la phrase avant la virgule – « [the] life-and-death mission to stop his Master and Commander's wife's sister shooting his Master and Commander » – et génère l'idée d'une boucle (« a loop »). La virilité de Johnjoe se

voit donc transformée en véritable bêtise. Par ailleurs, la digression de la voix narrative place le comportement de Johnjoe comme la valeur étalon de la masculinité : la spécificité de la masculinité serait donc la stupidité. La boucle dont il est question véhicule le symbolisme et l'image d'un serpent qui se mord la queue, c'est-à-dire cette idée de circularité qui empêche toute évolution. Cette boucle est prise en un sens littéral, comme l'indique le terme « protracted » pour qualifier les hommes : à l'instar du serpent, le corps des hommes se déforme et s'allonge pour former un cercle, cette vision grotesque du corps reflétant la contradiction interne de la virilité de Johnjoe. En outre, l'obsession de Johnjoe concernant le type d'arme fait écho à l'étonnement, dans les premières pages, que suscite, chez les deux Tom, la désinvolture de Jetty : « 'Did you see that, Tom?' he said, for it turned out both men were called Tom. 'Did you see? She didn't want to know if it was an AK47 or an AK74. She called it a *gun*' » (LC, 3). Le jeu sur la similitude des prénoms des deux hommes et des noms des deux armes a pour effet de railler le comportement des deux Tom qui prêtent de l'importance à des différences qui semblent dérisoires et infimes à des lecteurs profanes en matière d'armes à feu. L'italique sur le mot « gun » indique la répétition du mot déjà prononcé par Jetty, répétition qu'on imagine empreinte d'une mine de dégoût et de mépris pour ce mot. Cette stupéfaction disproportionnée vise à présenter les deux Tom comme deux personnages ridicules. Le fait que Johnjoe adopte cette même attitude par rapport au modèle de l'arme qu'a choisie Jetty génère l'impression que tous les personnages masculins partagent cette même préoccupation, cette idée fixe qui est de l'ordre de l'obsession. Le processus de compréhension de Johnjoe est retracé : « there was something fishy in what those two clowns were telling him. His face hackled as he struggled to comprehend the wrongfulness of their comments, then it dehackled upon comprehension, then rehackled as he grasped further implications of what, apparently, had gone on » (LC, 23). L'emploi du discours indirect libre dans la première phrase permet de montrer que Johnjoe est de prime abord suspicieux et ne prend pas au sérieux les deux Tom, qualifiés de « clowns ». Puis, Johnjoe est décrit, non pas en train d'essayer de comprendre, mais plutôt en train d'essayer de ne pas comprendre : en cherchant le caractère fallacieux de leur propos, la cause de son impossible entendement est mise en exergue et sa méfiance transformée en bêtise. L'emploi du verbe « hackle » et de ses barbarismes dérivés « dehackle » et « rehackle » permet de ponctuer le processus d'incompréhension de Johnjoe.

Dépeint tel un animal prêt à bondir, Johnjoe adopte une attitude primitive et apparaît comme un personnage rustre et grossier.

On l'a vu, les armes sont envisagées par les personnages masculins comme indispensables à la pleine réalisation de leur virilité. *Little Constructions* met l'accent sur le potentiel compensatoire de l'accessoire. Une dispute éclate entre Tom et Jotty qui entretiennent une relation amoureuse. Si, à première vue, il semblerait que le sujet de leur altercation soit les armes, en réalité ce n'est pas le cas : « So, do they think we're stupid? [...] Like murder and torture and victims and cold-blooded killers and cold-blooded justice-seekers, guns, too, are incredibly easy of facilitation during an emergency » (*LC*, 51). En prenant à partie les lecteurs comme elle a pour habitude de le faire, l'instance narrative énumère différents thèmes qui sont, selon elle, de simples sujets d'évitement pour détourner la conversation d'autres questions plus épineuses. Le ressort comique tient à l'accumulation de termes – tels que le meurtre, la torture, les victimes, etc. – qui sont loin d'être des sujets légers ou de simples futilités. Le fait qu'ils soient évoqués comme des banalités suggère, une fois encore, la normalité de la violence à Tiptoe Floorboard. En outre, les tueurs et ceux qui demandent que justice soit faite sont mis sur le même plan, ce qui a pour effet de déstabiliser le système de valeurs des lecteurs. Ainsi, les armes sont un prétexte qui permet à Tom d'éviter d'aborder la nature de ses sentiments :

all so we don't have to venture into that other, most tender, most delicate, most volatile of areas knowing that, once the guard was down, one of us, [...] by the other, might be annihilated and destroyed. So Tom had no idea he was on the defensive – I mean against desire, I mean against vulnerability. He really and truly thought the subject was guns (*LC*, 51).

Ainsi, la manière qu'a Tom de faire tourner la discussion autour des armes est un moyen d'éviter d'aborder sa vulnérabilité, de compenser son impression de fragilité due à ses sentiments en affichant son intérêt pour les armes à feu, une préoccupation considérée comme typiquement masculine.

Le symbolisme sexuel lié à l'arme à feu est exploité dans le chapitre 47 de *Breakfast on Pluto*. L'héroïne Pussy décide de rendre visite à Big Vicky, l'assassin de son ami catholique Pat McGrane. Ce dernier était l'amant d'une protestante, ce qui suggère que Big Vicky est un paramilitaire loyaliste. Pussy tente de le charmer, ce qu'elle réussit sans difficulté. Ils s'éloignent alors tous deux du groupe pour partager un moment d'intimité : « As he winked at all his

tattooed friends and led Puss by the hand to show her his big pistol » (*BonP*, 172). Cette scène de séduction tourne essentiellement autour de l'arme de Vicky. L'ambiguïté sexuelle est posée dès la première mention de l'arme et persiste jusqu'à la fin du chapitre grâce à une métaphore filée. Henri Myrntinen observe : « The connection between men and weapons often takes on highly sexualized characteristics. The notion of a sword, a gun or a nuclear missile being a phallic symbol or a penile extension has become something of a cliché » (Myrntinen 2003, 39). Pussy se sert donc de cette analogie entre sexe et arme pour exécuter une performance de la femme stéréotypée : elle joue la naïveté dans le but d'exciter Big Vicky : « 'Gosh! It's such a great big gun! She gasped as she saw it [...]. 'What is it?' she enquired meekly, for she knew nothing at all about guns. As she informed him with her finger in her mouth » (*BonP*, 172). Le déploiement de son ignorance concernant le modèle de l'arme fait écho à la définition des femmes de *Little Constructions*. Cette méconnaissance, clairement amplifiée, doit être transposée au domaine sexuel et se lire comme une performance de la figure féminine de la vierge. Le jeu de Pussy se fonde sur la tension qu'elle produit entre sa supposée innocence et l'hypersexualisation de sa gestuelle. Elle incarne ainsi un trope de l'imagerie pornographique. La relation équivoque entre le pénis et l'arme de Big Vicky continue. La symbolique phallique de l'arme est investie : « he's too busy taking it out – his great big gun, of course! and stroking it like it's the most precious metal in the world and saying: 'Like Dirty Harry says - it's a Magnum, and it's the most powerful handgun in the world.' » (*BonP*, 172). Le personnage de Big Vicky, citant l'inspecteur Harry, interprété par Clint Eastwood dans le film des années 1970 *Dirty Harry*, est ridiculisé, tout comme le sont les stéréotypes de la masculinité véhiculés dans la culture populaire. Cette intertextualité montre également l'influence de la culture visuelle sur le façonnage des identités. Pussy use de la performance stéréotypée de la féminité, de la même façon Big Vicky use de celle de la masculinité. Elle lui demande son arme : « Puss says, all shivery-shaky at the thought, then pleading with an eyelash flutter : 'May I?' » (*BonP*, 172). La stylisation corporelle suggère une performance de la féminité convaincante. Big Vicky, dans le feu de l'action et laissant libre court à son excitation, accepte de prêter son arme à Pussy : « with a wink, meaning: 'But I've got an even bigger one to show you after.' » (*BonP*, 172). Finalement, Pussy met sa vengeance à exécution : elle tue Vicky et lui tire une dernière balle dans les parties génitales, désignées dans le texte par « his you-know-what! » (*BonP*, 173). La perspective de Pussy est perceptible dans la réticence de celle-ci à utiliser crument

le terme adéquat. L'interruption brutale de la métaphore se produit lorsque le signifiant – l'arme – est utilisé pour éliminer le signifié – le phallus et indirectement la virilité. Dans cet anéantissement symbolique de la virilité, le pouvoir de l'arme est retourné et utilisé contre le détenteur. La subversion est d'autant plus forte que l'actrice de cette violence incarne une féminité outrancière. Le chapitre finit sur le discours rapporté de Pussy : « 'Let's see what you do with it now, Big Darling! Big big darling, Vicky!' » (*BonP*, 173). Le prénom typiquement féminin de ce paramilitaire contribue à déstabiliser les lecteurs. Ces dernières phrases signent la destruction totale de la virilité : sa puissance érectile est annihilée et l'idée de son invincibilité est invalidée. L'arme se retourne contre sa symbolique. Ce chapitre est ambigu dans la mesure où on ne sait pas si cette scène se passe vraiment ou si on a affaire à une invention de Pussy, une histoire courte qui lui permet de laisser libre cours à son désir de vengeance dans son imaginaire.

Dans *Little Constructions*, la symbolique de l'arme est également détournée dans une scène incongrue. Dans l'imagination de Jetty, John Doe se substitue à la kalachnikov : « Jetty picked up the Kalashnikov and was nursing it. She was fantasising it was John, lying bloodied in his arms » (*LC*, 77). Jetty, en se comportant avec l'arme comme avec John Doe, attribue des qualités humaines à la kalachnikov et, ce faisant, personnifie son arme. Henry Myrntinen observe une tendance à la féminisation de l'arme :

The phallus is, however, not the only sexualized metaphor employed when seeking to visualize the relationship between men and weapons. Soldiers are also taught to feminize the tools of war: to view their guns as 'brides', as female beings who they are expected to care for. Tanks, naval vessels and aircraft are given female names and adorned with paintings of pin-up girls. The weapon or weapons system thus becomes a female lover, bride or mother of the male soldier (Myrntinen 2003, 40).

À cet égard, le rapport d'analogie classique des hommes avec leur arme est renversé dans cet extrait de *Little Constructions*. Par ailleurs, cette relation symbolique que l'homme entretient avec son arme est ridiculisée par le comportement qu'adopte Jetty : elle accorde une attention toute particulière à sa kalachnikov (« nursing »), comme elle le ferait avec quelqu'un de plus « faible ». Dès lors, elle prend en charge le rôle de protectrice et se place en position de salvatrice. La raison qui se cache derrière son intention de blesser John Doe n'est peut-être pas tant la vengeance que la volonté d'incarner un statut de dominant dans sa relation avec lui. Ainsi, les élans d'affection de

Jetty envers sa kalachnikov s'expliquent aussi par le fait que c'est précisément cet objet qui lui permettra ce renversement de situation.

Entre simple dévoilement et exagération de la nécessité de l'arme dans la performance d'une masculinité dominante, les écritures déployées dans mon corpus démontrent à quel point l'attraction pour les armes est forte et à quel point elles sont considérées comme constitutives de la virilité. L'amplification de ce lien entre masculinité et armement produit une virilité totalement absurde qui permet une critique sous-jacente des masculinités violentes. En jouant sur les analogies sexuelles liées à l'arme à feu, les textes étudiés parviennent même parfois à retourner le pouvoir symbolique de l'arme contre la masculinité stéréotypée.

1.4.3. Le couloir : arène de monstration de la virilité

Tout au long de *The Ultras*, le couloir ne cesse de survenir dans la narration comme un lieu essentiel pour les personnages masculins dans lequel s'affiche leur virilité. D'après les descriptions, cette pièce est une sorte de galerie, dont au moins l'un des murs est une vitre transparente, qui donne sur les bureaux des agents des différentes unités militaires. Ce couloir permet ainsi aux hommes de circuler de bureau en bureau, d'unité en unité. Lieu de jonction entre les divers services, ce couloir est un endroit privilégié de monstration de la virilité. Il incarne un prototype de la maison des hommes dans la mesure où il favorise la solidarité masculine et où les rituels et pratiques permettent aux hommes l'assimilation des normes d'une masculinité stéréotypée. « There was that schoolboy thing in the corridor as well. On the back of the toilet door someone has drawn an erect penis in blue biro » (*U*, 28). Le terme « schoolboy » et le dessin en lien avec la dimension sexuelle de la virilité indiquent un manque de maturité propre aux lieux de socialisation des garçons. À chaque itération, le couloir représente un endroit privilégié pour observer et se faire observer. Ainsi, les missions de surveillance, qui représentent une partie importante du travail réalisé par les différentes équipes, se rejouent à plus petite échelle dans cet entre-soi : « All the intelligence agencies shared the corridor. [...] Men wandered from room to room with pipes in their mouths. They liked to project an image of enthused amateurism,

cheerfulness in the face of adversity. [...] Juvenile nicknames were employed. The boffin. The prankster » (*U*, 26). Le couloir est un lieu de monstration où les hommes affichent leur virilité de façon stylisée. Les hommes se promènent de bureau en bureau non pas en fumant la pipe mais avec des pipes dans la bouche. La fonction de la pipe n'est pas mentionnée car ces hommes l'utilisent en tant qu'accessoire pour se donner une certaine contenance et pour instiller un air d'autorité à leur attitude. Ils cherchent à correspondre à la figure du détective. Cette volonté de paraître – « They liked to project an image » – flegmatique et détaché se manifeste notamment par le verbe « wandered » qui contrecarre les notions d'urgence et de tension supposées caractériser leur mission. La virilité qui se donne à voir est travaillée, façonnée et construite jusque dans le choix des termes employés. L'aspect puéril rappelle à nouveau les lieux de socialisation tels que l'école ou le pensionnat. La virilité relève ainsi d'une véritable performance, dans la mesure où elle se fait, plus qu'elle n'est. Lorsqu'Agnew propose son aide à Robert Nairac et formule son désir de participer à l'effort de guerre, ce dernier emprunte le fameux couloir, l'emmène jusqu'à une pièce qui recèle nombre d'armements et stipule : « [...] we're prepared to take the war to PIRA' » (*U*, 171). Tel un continuum de la virilité, le couloir mène vers une masculinité belliqueuse.

Par ailleurs, à plusieurs reprises, la sensation dépeinte met en exergue la dimension textuelle présente dans le couloir, arène de représentation de la virilité :

In the corridor there seemed to be an accumulation of terse, abbreviated forms of communication. 1st Int. IntCom. There was a sense that what they were doing acquired a textual density. SigInt. SatInt. David had the sense of elevated communications, amassed forms, almost classic in their brevity and use of obscure grammatical protocols. There was a feeling in the corridor of insight coming in salvos, that a sudden and complete grasp of what was going on might some day come in a dense acronymic burst. (*U*, 28)

La répétition du mot « sense » et l'expression « a feeling [...] of insight » renforcent l'idée de sentiment profond et de perception sensorielle intense. Cependant, cette sensation reste inintelligible et énigmatique, comme en témoigne la dernière phrase de cet extrait : une compréhension totale des activités du couloir, si elle survient – le modal « might » et la locution de temps « some day » rendant la chose très peu probable –, le sera dans une explosion dense d'acronymes, laissant peu d'espoir d'accéder à une connaissance limpide. Dans cet extrait, deux dimensions contradictoires caractérisent le couloir : d'un côté, le laconisme dans la communication – « terse, abbreviated », « brevity », « acronymic » et de l'autre, une abondance

d'énonciation – « accumulation », « density », « amassed », « salvoes », « dense » et « burst ». Le langage pratiqué dans le couloir est traversé par une tension irrésolue entre densité et brièveté. Les hommes du couloir se servent du langage pour étoffer leur virilité. En effet, le langage excède le strict usage de leur mission – « acquired a textual density ». Cette saturation de langage codé témoigne de leur expertise militaire et ainsi valorise leur performance de la virilité. La tension tient au fait que ce qui est censé être représentatif de la masculinité est perçu comme neutre, épuré, sans fioriture, vrai, contrairement aux artifices de la féminité. La masculinité stéréotypée se manifeste donc plus dans la concision du langage et un certain laconisme, d'où un paradoxe dans cette abondance de paroles qui caractérise cette performance de la virilité. En outre, les termes « salvoes » et « burst » correspondent au champ lexical militaire, permettant de faire le lien entre langage et masculinité militarisée. De cet extrait, émerge, en filigrane, l'imbrication entre langage et virilité.

Le couloir de *The Ultras* offre un lieu privilégié d'observation et de monstration de l'articulation entre virilité, militarisation, langage et performance : la virilité façonne l'idéologie militaire qui, en retour, trace et alimente des configurations identitaires stéréotypées. En montrant que la virilité est une performance, mon corpus déstabilise les conceptions essentialistes de la masculinité.

1.4.4. La dynamique de la domination masculine

Les romans étudiés ébranlent les visions monolithiques du patriarcat en dévoilant la dynamique de la domination masculine – c'est-à-dire à la fois les mouvements internes au groupe des hommes et les reconfigurations de cette catégorie dominante. Dans un premier temps, il s'agira de constater que les textes thématisent les rivalités entre hommes. Puis, en m'appuyant sur les concepts de masculinités hégémonique, complice, subordonnée et marginalisée, développés par la sociologue australienne Raewyn Connell, j'analyserai les modalités d'écriture qui révèlent la hiérarchie présente au sein du groupe des hommes. Ensuite, je montrerai que les textes mobilisent l'idée de crise de la masculinité mettant en exergue les arguments masculinistes, allant parfois

jusqu'à ridiculiser cette rhétorique. À l'origine de la « crise », il y a bien souvent un changement : grâce à une métaphore filée, *The Ultras* aborde les transformations de la masculinité à travers la reconfiguration de la guerre.

1.4.4.1. « in parody of an arcane duellist » (*U*, 103) : rivalités masculines

Considéré comme l'une des qualités essentielles de la virilité, le caractère compétitif est valorisé et encouragé dans la fabrique de la masculinité. Les textes du corpus rendent visible et parfois ridiculisent les rivalités entre les personnages masculins. Dans *The Ultras*, les membres des diverses unités de renseignement de l'armée britannique partagent la même « maison des hommes », à savoir le « couloir ». La relation entretenue entre les nombreux services de renseignements de l'armée illustre, par métonymie, la compétitivité présente entre les hommes. Dans *The Ultras*, à l'exception du MRF⁶⁸ dans laquelle la présence de femmes est mentionnée (*U*, 189), toutes les autres unités militaires ou paramilitaires sont strictement masculines. Si parfois ces organisations s'entraident, le roman d'Eoin McNamee laisse supposer qu'elles opèrent tacitement en concurrence et cherchent chacune à exercer un rôle de taille dans le conflit nord-irlandais. De fait, les opérations secrètes se démultiplient – « Covert operations had started to proliferate » (*U*, 62) – et la profusion d'unités militaires ou d'organisations paramilitaires présentées comme acteurs dans le conflit laisse augurer une rivalité tacite : 14th Int⁶⁹ (*U*, 25-6, 183, 217), MI6⁷⁰ (*U*, 26, 217), MI5⁷¹ (*U*, 26, 146, 217, 226), RUC (*U*, 102, 123), la Branche Spéciale de la RUC (*U*, 48, 84, 182-3, 201, 218), SAS⁷² (*U*, 5, 34, 117-8, 179), MRF (*U*, 189), Tara⁷³ (*U*, 66), UDA (*U*, 153), UVF, – Wesley Somerville et Robin Jackson, entre autres, sont

⁶⁸ La MRF se décline sous trois noms qui représentent en fait la même organisation : Military Reaction Force, Military Reconnaissance Force, Mobile Reconnaissance Force. Unité de service de renseignement secret, la MRF fut créée spécialement pour opérer en Irlande du Nord dans les années 1970.

⁶⁹ La 14th Int – *14 Intelligence and Security Company* – est une unité de renseignement de l'armée britannique créée spécialement pour intervenir en Irlande du Nord dans les années 1970.

⁷⁰ Le MI6 est le service de renseignement extérieur du Royaume-Uni.

⁷¹ Le MI5 est le service de renseignement intérieur du Royaume-Uni.

⁷² Le SAS – *Special Air Service* – est un régiment d'élite de l'armée britannique formée pour intervenir sur des opérations confidentielles.

⁷³ Tara est une organisation d'extrême-droite loyaliste nord-irlandaise influente dans les années 1960.

des figures proéminentes de ce mouvement loyaliste –, PIRA (*U*, 3, 33, 88, 94, 103, 131, 135, 170, 171, 174, 177, 188, 195, 203, 235), etc. Cette concurrence est illustrée, de façon extrême, par le fait que de nombreux agents perdent la vie – à commencer par Robert Nairac –, mais aussi par la lente descente aux enfers de David Erskine qui passe d’une position importante dans le « couloir » à son internement dans un hôpital psychiatrique où il tente plusieurs fois de mettre fin à ses jours. Plusieurs passages de *The Ultras* mettent en lumière cette rivalité. Lorsque Robert Nairac, Tony Ball et le Sergeant Jim Nightingale ne planifient pas une opération ultraconfidentielle, ils profitent du grand air et pratiquent du sport. Leur manière de s’amuser consiste à se moquer les uns des autres. C’est le cas quand Robert retire l’un des boulons de la chaise longue et provoque ainsi la chute de Nightingale qui se blesse au coccyx : « These cruelties were there as token of the craft that the young men practised, as earnest of the cruelties they were tasked with, the lethal nocturnal errantry » (*U*, 202). Si ces cruautés peuvent paraître anodines, elles sont décrites comme nécessaires car elles témoignent de la maîtrise de leur mission. Ces brimades doivent être prises au sérieux. Et pour cause, elles permettent à ces hommes de s’entraîner à l’échelle du groupe, et ainsi, de renforcer leur virilité dans le but de triompher sur le terrain. Ces relations insidieuses de concurrence représentent un mécanisme de reproduction du stéréotype de la masculinité dominante. Un autre passage dans lequel le narrateur donne accès au point de vue de David illustre cette rivalité sous-jacente. Alors que David accompagne Robert au mess, ce dernier lui présente Tony Ball, un officier de la SAS. Ils s’adonnent à des jeux à boire – « drinking games » (*U*, 117) – avant de se livrer à un bras de fer sur le bar. L’aspect ludique de ce duel ainsi que la qualification de « juvenile » (*U*, 118) qui précède, montre une rivalité légère, presque futile, qui illustre, en fait, un des modes de sociabilité caractéristiques de la masculinité stéréotypée. Effectivement, libations et duels sont des rites traditionnels qui, à l’âge de l’adolescence, sont des passages obligés pour accéder au statut d’homme.

Dans *Fodder*, cette rivalité tacite est mise en exergue lorsque Cookie doit s’associer à deux autres jeunes, Lisa et Chris, pour préparer une chanson pour le festival intercommunautaire. Alors que Lisa se montre affable et inclusive, Chris est à la limite de la civilité et ne fait aucun effort avec Cookie : « ‘Cootie, [...] or whatever your name is’ » (*F*, 259-60). Le mépris affiché par Chris tient à la nature concurrentielle de la socialisation masculine ainsi qu’à l’ambiguïté genrée de Cookie sur laquelle on reviendra. Le personnage d’Henry Stanfield, dans le roman de David Park,

est également représentatif en ce qu'il dénigre la plupart des hommes et s'attaque souvent à leur masculinité. On a déjà vu que la performance de la masculinité de ceux qu'il considère comme ses « rivaux » est mise en exergue et moquée afin de mieux se positionner comme le détenteur de la « vraie » masculinité. Le même esprit de dénigrement apparaît lorsqu'il pense au compagnon de sa collègue, Laura, avec laquelle il aimerait entretenir une liaison. Ce « fiancé de Neandertal » (*TTC*, 26) est décrit comme un grossier personnage – « a rugby-playing buffoon in property development who knows the cost of everything and the value of nothing » (*TTC*, 13) – dont la vénalité n'a d'égale que la bassesse. En soulignant l'animalité grotesque de l'ami de Laura, Stanfield en fait un être primitif et s'en prend à sa virilité corporelle. Plus loin, pendant qu'il attend, dans le hall d'un hôtel, la prostituée avec laquelle il a rendez-vous, il tourne aussi en dérision l'attitude des hommes d'affaires (*TTC*, 41). L'animosité envers ces hommes est peut-être, en réalité, un moyen de détourner son propre sentiment d'abjection face au marché qu'il s'apprête à conclure avec la jeune femme. Stanfield vise, à deux reprises, la situation économique d'abondance de ces hommes et l'attitude d'assurance qu'elle induit, laissant apparaître l'ironie de la situation. Cette façon de s'attaquer aux modes d'expression des codes de la masculinité des autres hommes dévoile, à la fois, la rivalité qui règne entre les hommes et une certaine insécurité que Stanfield éprouve quant à sa manière d'incarner les normes viriles.

Agnew se remémore une scène qui met en exergue la facticité de cette rivalité masculine. Lors d'une opération dont Agnew ignore les tenants et aboutissants et alors qu'ils attendent patiemment le retour de Jackson, Boyle le menace avec son arme : « Agnew had a mental image of Boyle looking at him across the table in the farmhouse with the gun held barrel-up at the side of his head, a gesture which seemed self-mocking now, in parody of an arcane duellist, as though he was about to lower the barrel to the horizontal and sight along it » (*U*, 103). Dans le souvenir de cette scène, l'aspect performatif de la rivalité est révélé, notamment par le mot « gesture ». La valeur qu'il donne dans le présent de la narration – « now » – à ce moment passé démystifie la prétendue tension entre les deux hommes. L'évocation de la pratique, typiquement masculine mais désuète, du duel, et les termes « self-mocking » et « parody » donnent un caractère ironique à cette image, opérant ainsi un détournement de ce passage censé véhiculer angoisse et suspense. Le détachement temporel engendre une distance critique, dévoilant l'illusion de la rivalité au sein de la masculinité. En outre, l'impression d'Agnew quant à la possibilité que Boyle ne tienne pas son

rôle jusqu'au bout, qu'il laisse tomber le masque, et qu'il soupire, prouve la contingence de la rivalité de cette scène et implique l'idée de lassitude liée au stéréotype de la masculinité. La réflexivité du regard d'Agnew sur cette scène nous montre l'artificialité de la caractéristique concurrentielle de la masculinité. Dans *Little Constructions*, l'ironie est également utilisée pour railler cette rivalité. Lorsque Johnjoe se sert de la théière de Tom Spaders, l'instance narrative émet un commentaire : « There existed in the world a certain taunting territorial taking up of another's teapot » (*LC*, 14). Ainsi, emprunter la théière de quelqu'un représenterait une provocation. Par ailleurs, ce constat incongru se voit ériger en véritable théorie à valeur de vérité générale, laissant transparaître la dimension ironique de cette remarque. L'allitération en « t » et l'importance symbolique conférée à cette théière renforcent l'effet comique. Évoquer la possession d'une théière, objet domestique par excellence, donc à la connotation typiquement féminine, en termes de territoire est totalement démesuré. En effet, localiser l'affrontement territorial sur cet objet, en apparence insignifiant, du moins dans l'univers des lecteurs, a pour effet de condamner l'absurdité de la rivalité masculine.

I.4.4.2. « the dalliance, indifference, interruptions, and mockery of them other boyos, those bastards, the police. » (*LC*, 7) : la hiérarchie interne

En dévoilant les rivalités entre les personnages masculins, les textes indiquent l'origine de la dynamique interne de la masculinité. Les romans reflètent également les oppositions et confrontations de différents modèles de masculinité, lesquels façonnent l'évolution de la domination masculine. Ainsi la figure de Jackson suscite, chez les autres personnages masculins, diverses réactions qui oscillent entre admiration et crainte. Agnew se remémore les propos de l'inspecteur principal de police de la ville de Lurgan quand il était à Chypre en même temps que Jackson qui, quant à lui, suivait un entraînement militaire : « he knew they were Special Forces by the way they moved, a kind of self-absorption to them. Jackson was the still centre of the group. He said that they sat around Jackson in a manner which suggested that he was cherished » (*U*, 48). Tout d'abord, l'inspecteur identifie ce groupe comme appartenant aux forces spéciales grâce à

leur façon de se déplacer en formant un groupe coupé de l'extérieur, en d'autres termes, grâce à la performance de leur « entre-soi ». Immobile, au centre, la figure de Jackson est placée en net contraste parmi ces hommes en mouvement, ce qui suggère l'adulation de Jackson de la part du groupe. Cette image permet de visualiser sa position hégémonique.

Raewyn Connell donne des outils conceptuels pertinents pour comprendre la hiérarchie interne et analyser cette dialectique qui permet la reconfiguration de la suprématie de la masculinité. Pour ce faire, elle élabore une nouvelle notion : la masculinité hégémonique. Elle choisit d'adopter le terme d'« hégémonie », tel qu'il est développé par Antonio Gramsci, plutôt que celui de « domination », parce qu'il permet de prendre en compte la complexité des contradictions et alliances internes au groupe pour ainsi mieux saisir l'aspect mouvant de la domination. Le concept de masculinité hégémonique vise à analyser le processus qui maintient les hommes dans une position dominante dans la société. Elle explique : « [h]egemonic masculinity is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations » (Connell 2005, 76). Dès lors, le personnage de Jackson incarne les normes de l'hégémonie masculine dans la mesure où il exerce un pouvoir d'attraction sur les autres hommes, lesquels sont représentatifs de la masculinité complice que Connell définit comme les hommes qui, sans pour autant incarner complètement les normes de la masculinité hégémonique, ou bénéficier intégralement du « dividende patriarcal⁷⁴ », collaborent et contribuent au maintien du patriarcat (Connell 2005, 79). Le malaise qu'éprouve Agnew en présence de Jackson, alors qu'ils discutent simplement, est significatif de cette relation entre masculinité hégémonique et complice : « Jackson was a small man, balding, unemphatic, pitiless. He was the kind of man who made you brag to your friends how scared he made you feel, strain to find words to describe the creeping terror. Fear as a language, difficult to enunciate, visceral, harshly intonated » (*U*, 48-9). La position hégémonique de Jackson ne semble pas tenir à son physique ou à son charisme mais plutôt à sa capacité à susciter un sentiment de peur. Agnew, en émettant la possibilité de transformer par le récit cette crainte, peu glorieuse, en courage – celui d'avoir pu « affronter » un tel homme –, révèle la dimension relationnelle – « your friends » – et performative – le caractère discursif du verbe « to brag » – de la virilité. L'accès au point de vue d'Agnew permet de comprendre les stratégies que met en œuvre le personnage pour

⁷⁴ Développée par Connell, cette expression désigne : « the advantage men in general gain from the overall subordination of women » (Connell 2005, 79).

tirer profit de cette « terreur » transcendante, presque ineffable, que lui inspire Jackson. Hoppy, un autre personnage qui côtoie de très près Jackson, se moque d'Agnew, suggérant que ce dernier a besoin d'alcool pour arrêter le tremblement initié par la visite de Robert. Hoppy insinue donc qu'Agnew est terrorisé par Robert. Lorsqu'Agnew formule son désir de s'engager et de s'impliquer dans la lutte aux côtés de ces paramilitaires loyalistes, Hoppy le méprise et l'assimile à une femme : « 'Says you're a big fucking woman, jumping at your own shadow.' » (*U*, 159). La prétendue pusillanimité d'Agnew est ce qui lui vaut cette insulte. En l'assimilant à une femme, Hoppy cherche à signifier la faiblesse d'Agnew et du même coup à se valoriser en tant qu'homme. Il cherche ainsi à le rejeter du côté des masculinités subordonnées en invoquant son manque de courage, caractéristique indispensable pour appartenir à la masculinité hégémonique.

Les masculinités subordonnées présentent des traits considérés comme contraires à la virilité. Elles sont ainsi catégorisées comme des masculinités non légitimes : c'est le cas par exemple des hommes homosexuels (Connell 2005, 78-79). Quand Jackson demande à Boyle, un de ses hommes de main, de surveiller Agnew, le point de vue d'Agnew reflète son inquiétude et sa peur : « There was a vocabulary for the place he was in now. Yellow. Chicken. He could feel tears starting in his eyes. He started to count nail heads in the linoleum floor. He coughed and cleared his throat, a brisk, womanly sound » (*U*, 93). « Yellow » et « Chicken » sont des termes qui dénotent, dans leur acception familière, la couardise et la lâcheté, qualités aux antipodes de la masculinité hégémonique. Cette nouvelle position – « the place he was now » –, à laquelle est associé ce champ lexical, désigne justement cet espace symbolique conféré aux masculinités subordonnées. Les larmes, révélatrices de la peur qui s'empare de lui, consolide cette place subalterne au sein du groupe des hommes. L'adjectif « womanly » pour qualifier le son produit par sa toux traduit le regard qu'Agnew porte sur lui-même et son sentiment momentané de faiblesse face à Boyle qui incarne la masculinité hégémonique. Plus loin, dans *The Ultras*, face à Jackson, Boyle n'illustre plus cette position dominante, ce qui prouve ainsi la fluidité de l'identité et la dynamique de la masculinité. Agnew se souvient de la nuit du meurtre. Quand Boyle et Jackson regagnent la voiture dans laquelle Agnew les attend, ce dernier perçoit des tensions. Boyle apparaît très nerveux. Plongé dans les bois en pleine nuit, il est effrayé même s'il ne l'avoue pas franchement :

‘Didn’t like it out under them trees. You couldn’t see a stime.’ [...] ‘I can’t help it if I got an imagination,’ [...] [Jackson] studied him with his head on one side. He put his hand out and placed it against Boyle’s face, pinching the skin of his cheek gently as if to test the texture and elasticity of the other man’s flesh. As if he suspected that Boyle had shed some of his animate force during their journey on foot (*U*, 136).

L’attitude de Jackson suggère qu’il soupçonne Boyle d’avoir perdu sa virilité. Jackson, en pinçant les joues de Boyle comme pour vérifier sa vigueur, questionne sa virilité. Appréhendant la virilité en tant que matérialité corporelle, Boyle en a une conception essentialiste. À la lumière de l’exécution imminente de Boyle, le comportement de Jackson peut s’interpréter comme sa prise de conscience de l’inutilité à venir de Boyle et comme une cérémonie symbolique qui signe son arrêt de mort prochain.

Les romans étudiés, en opposant dans le récit plusieurs formes de masculinité – hégémonique, complice et subordonnée –, ébranlent la conception monolithique et statique de la domination masculine. Comme souvent, ils ne se contentent pas d’un simple dévoilement de la masculinité hégémonique, mais la caricaturent. Dans *Little Constructions*, le personnage de John Doe et ses rapports avec les autres protagonistes reflètent les relations conflictuelles au sein de la domination masculine. Cependant, la position hégémonique de John Doe est tellement exagérée qu’on décèle une charge ironique. De prime abord, sa suprématie dans la ville imaginaire de Tiptoe Floorboard est posée sans ambiguïté : « He was also leader of the town’s Community Centre Action Team » (*LC*, 12). Ce groupe évoque, de manière implicite, un mouvement paramilitaire, puisqu’on n’y trouve que des hommes, qu’il y est explicitement question de violence et que ses membres se verront arrêtés et emprisonnés lors d’une opération policière spectaculaire. La supériorité de John Doe sur les autres personnages masculins est mise en évidence : « *Those men*. Every single one of them seemed now to exert power over Doe and that shouldn’t be, given he was the one killing them. [...] He used to eat these men – small symbolic bits, understand – just to make a point of who had gained possession » (*LC*, 95). Conscient des tensions existant entre les hommes, John Doe se sent menacé. Le jeu sur les pronoms singulier et pluriel – « [e]very single one of them » *versus* « the one killing them » – indique la paranoïa de John Doe quant à sa position hégémonique : son sentiment paraît totalement injustifié dans la mesure où il exerce la violence la plus extrême qu’il soit puisqu’il décide du droit de vivre ou de mourir de ces hommes. À ce titre, sa supériorité ne fait aucun doute. Pourtant, cela ne l’empêche aucunement de vouloir asseoir, toujours plus, ce statut de dominant en se livrant à un rituel

symbolique grotesque consistant à manger certaines parties corporelles des hommes qu'il élimine. John Doe manifeste sa « possession » de manière si littérale que le parallèle entre virilité et stupidité se prolonge. Puisqu'il s'agit de pouvoir et donc de virilité, l'expression « symbolic bits » fait allusion aux parties génitales. Cette ambiguïté produit un effet comique, car il existe un mythe autour des vertus sexuelles de la taurine, substance qu'on trouve prétendument dans les testicules de taureau. Selon cette croyance, la taurine permettrait d'affirmer une forme de virilité. Elle est d'ailleurs également consommée par les adeptes de la musculation. Ainsi, la mention des « small symbolic bits » renforcée par le verbe « understand » qui, en exprimant l'idée de bon sens, laisse entendre que la précision est superflue et participe d'une réelle logique, vise à moquer les mythes et croyances qui entretiennent un culte de la virilité. Le comportement excessif de John Doe envers les autres hommes laisse transparaître une charge ironique qui permet de ridiculiser et par là-même de critiquer la dialectique de l'hégémonie en matière de masculinités.

En outre, la suprématie de John Doe s'étend, plus généralement, à tous les hommes de la famille Doe. Ainsi, ils ne veulent pas forcément acquérir le magasin d'armes de Tom Spaders car, bien que Tom soit légalement le propriétaire et le gérant, officieusement ce sont les Doe qui se servent des armes. Cela a donc tout à voir avec un calcul stratégique : juridiquement ils ne prennent aucun risque. Ils utilisent ses armes sans assumer les conséquences pénales. « But in real terms – in terms of who can kidnap you and torture you and kill you just for the why-not of it – there was no doubt about it. It was the Doe Family Community Centre shop » (*LC*, 19). La réalité ne s'exprime pas en termes juridiques mais en termes de contrôle sur les vies par la violence. En substituant à « real » l'énumération des atrocités commises de façon arbitraire par les Doe, l'instance narrative rend compte de l'injustice de leur hégémonie. Le modal « can » rappelle ainsi l'aptitude physique et la légitimité dont les Doe bénéficient pour faire la loi. Tiptoe Floorboard est une ville dirigée par les plus forts, qui ont recours à une extrême violence pour asseoir leur pouvoir, une ville à l'état de nature où le contrat social n'est pas respecté. En amplifiant la hiérarchie interne à la masculinité de manière excessive, *Little Constructions* dénonce ce principe d'hégémonie au sein du groupe des hommes.

Dans le premier chapitre de *Little Constructions*, Johnjoe, le bras droit de John Doe, personnifie la figure de la masculinité hégémonique face aux deux Tom car il incarne une autorité et une force qui lui permettent de se distinguer des deux hommes. Lorsqu'il arrive dans le

magasin d'armes, les deux Tom restent silencieux. Sa force physique s'impose de manière brutale et grossière : « a big man's arm shoved itself through » (*LC*, 13). Très vite, la dimension caricaturale du personnage se fait jour. L'intimidation et la peur qu'il provoque chez les deux Tom génèrent chez lui pouvoir et autorité : « Naturally they were frightened and, energetically, he was aware of that. This made him feel powerful. This made him feel respected. This made him feel like he was a really damn decent person » (*LC*, 16-7). Le point de vue de Johnjoe qui détaille son sentiment de félicité est opéré par une voix qui fait ressortir l'ironie. Les adverbes « naturally » et « energetically » pour qualifier l'effroi des deux Tom et les conséquences sur Johnjoe révèlent le processus relationnel entre les différents types de masculinités : Johnjoe tire sa puissance de la domination des deux hommes, tout comme la masculinité hégémonique puise sa force dans l'oppression des masculinités subordonnées. Johnjoe, conscient du fait qu'il domine d'autres hommes et donc qu'il correspond aux normes de la masculinité hégémonique, s'en voit flatté et son sentiment de puissance se renforce. Cet extrait montre la masculinité hégémonique en train de se faire. L'insistance sur le sentiment de puissance de Johnjoe, grâce notamment au procédé anaphorique « [t]his made him feel », produit un effet comique qui tourne le personnage en ridicule. En outre, l'association de l'adverbe « really » et de l'adjectif familier « damn » à l'expression « decent person » a une portée ironique car l'amplification du terme « decent », qui signifie « honnête », « correcte » ou encore « respectable », n'a pas de sens dans le contexte. L'emploi du mot « decent » pour exprimer le sentiment de bien-être que Johnjoe éprouve dans l'exercice de la subordination d'autres hommes indique un déplacement des valeurs que partage le lecteur. En nous donnant accès à la perception que Johnjoe a de lui-même et en exagérant son ressenti, la voix narrative suggère que le processus de normalisation et de subjectivation propre aux masculinités se produit dans la violence. La caricature de ce représentant de la masculinité hégémonique continue : « Johnjoe backed into a glass cabinet, which some idjit had pulled over to block his exit from the shop » (*LC*, 33). Grâce au discours indirect libre, la bêtise de Johnjoe fait à nouveau son apparition : l'orthographe oralisée du mot « idiot » permet de considérer que Johnjoe prend le contrôle de l'écriture. Le terme « idjit », qui apparaît dans le texte comme l'aurait écrit Johnjoe, ridiculise ce dernier et suggère son idiotie. Plus encore, le fait que cette insulte le concerne directement – il ne se rappelle plus qu'il est celui qui a bloqué la porte en

arrivant – évoque une fois de plus la stupidité des hommes sous la forme du serpent qui se mord la queue dans la mesure où il est la propre cible de son insulte.

Par ailleurs, les signes de peur qu'affichent, malgré eux, les deux Tom, inspirent à Johnjoe une insulte significative : « 'Can't stand hysterical women!' » (*LC*, 34). Le brouillage symbolique est évident : la faiblesse est toujours associée aux femmes, confirmant la dévaluation du féminin dans l'ordre du genre. Johnjoe Doe montre qu'un homme qui adopte un comportement perçu comme féminin subit la dépréciation de ses homologues masculins. En fait, ce qui structure les rapports de force entre la masculinité hégémonique et la masculinité subordonnée réside dans le succès ou non de l'incarnation des normes viriles. Les hommes dominés le sont souvent parce qu'on leur attribue des caractéristiques traditionnellement perçues comme féminines. La mention de l'hystérie fait partie intégrante de l'insulte et fonctionne de manière tautologique dans la mesure où elle est une caractéristique habituellement associée aux femmes – en effet, « [a]u 19^e siècle on a soutenu que la psychologie de la femme était sous l'emprise de son utérus (d'où le terme d'hystérie) » (Romito 2006, 143). L'invective reflète alors l'esprit simpliste et réducteur de Johnjoe. Si l'on peut croire qu'il cherche à renforcer l'humiliation infligée aux deux Tom, on peut également soupçonner une tonalité ironique : en exagérant le point de vue de John Doe, la voix narrative caricature la masculinité hégémonique. En outre, Johnjoe n'a pas seulement recours à la violence verbale, il utilise la violence physique : « Tom's nose was still bleeding but now that was because he'd got punched on it. There were also new bruises in the making, given to both Toms by the Doe man » (*LC*, 32). L'utilisation de la forme passive donne l'impression qu'il n'y a pas d'agresseur et confère une autonomie à la violence. La stratégie de déresponsabilisation de Johnjoe continue avec l'emploi du discours indirect libre : « Now we can't blame Johnjoe for blaming the two Toms for his own psychological constructs » (*LC*, 32). Le narrateur fait irruption dans le récit pour inciter les lecteurs à excuser le comportement de Johnjoe en raison de ses problèmes psychologiques. « Sure, isn't it natural for everybody to lash out at others when they get into the fear state? » (*LC*, 32). Effectivement, ce dernier frappe les deux Tom car il a des hallucinations : les têtes des deux Tom se transforment et prennent respectivement le visage de ses grands-mères maternelle et paternelle. Cette manière de minimiser la gravité de la violence et de déculpabiliser Johnjoe laisse penser qu'on a accès à son raisonnement. L'usage de la polysémie du verbe « blame » produit un effet comique. Dans la première partie de la phrase, le verbe « blame »

signifie « reprocher », et dans la deuxième, il est utilisé en tant qu'euphémisme pour faire référence à la violence physique infligée aux deux Tom par Johnjoe. La répétition du mot pour faire allusion à deux phénomènes qui ne sont pas comparables permet de railler les prétextes invoqués pour justifier le recours à la violence. En outre, l'interjection « sure », la question rhétorique, l'adverbe « naturally » et la généralisation « everybody » ont pour effet d'exagérer la normalité de la violence de John Doe. Ainsi, les violences entre masculinités ne sont pas seulement mises au jour, elles sont tellement amplifiées, en étant présentées comme ordinaires et logiques, que la tonalité ironique transparait et incite à une réflexivité sur la dynamique entre masculinités. Comme l'observe Connell, « violence becomes important in gender politics among men. Most episodes of major violence [...] are transactions among men. Terror is used as a means of drawing boundaries and making exclusions, [...]. Violence can become a way of claiming or asserting masculinity in group struggles » (Connell 2005, 83).

Little Constructions va encore plus loin puisqu'il perturbe la hiérarchie interne en introduisant un personnage féminin qui prend part au processus d'hégémonie. En effet, Tom Spaders, protagoniste illustrant la masculinité subordonnée, est dépeint comme craintif et bouleversé par la brusque apparition de Jetty Doe. Celle-ci crée une rupture dans l'entre-soi masculin, dans la hiérarchie interne et rompt l'opposition homme-femme car elle est à l'origine de la détresse initiale de Tom Spaders, bien avant que n'intervienne John Doe. Lorsque Jetty pénètre dans son magasin d'armes à feu, les doigts de Tom se mettent à trembler et sa voix devient de plus en plus aiguë. La description de ses réactions suggère qu'il est loin d'incarner les normes de la virilité. « Tom got more and more agitated [...] frightened and powerless » (*LC*, 5). Dès lors, paradoxalement Tom Spaders incarne un personnage complètement désarmé au beau milieu de son stock d'armes et personnifie ainsi, à lui tout seul, une ironie, celle du sort.

Assez rapidement, l'expression des pensées de Tom informe les lecteurs qu'il a été victime d'une agression dans le passé. Le narrateur emploie le discours indirect libre pour laisser entendre qu'à la suite de son agression, Tom Spaders a subi les moqueries d'autres hommes : « the dalliance, indifference, interruptions, and mockery of them other boyos, those bastards, the police » (*LC*, 7). La gradation qui marque la transformation des réactions dans le temps – en partant d'un bref intérêt pour déboucher sur des persiflages – dévoile le processus de domination. La perspective de Johnjoe rend compte de la subordination de Tom Spaders : « Johnjoe noticed

[...] that Spaders was increasingly becoming a fatigued and womanish individual [...] he appeared to be the owner of a body irreversibly falling out with itself » (*LC*, 18). Une fois de plus, le féminin sert de mesure à la quantité perçue comme insuffisante de virilité : le terme « womanish » peut être substitué au mot « faible », le suffixe « -ish » caractérisant une tendance, un état général d'affaiblissement.

Dans *Fodder*, le fait que le personnage principal ait été – et soit toujours – victime de violence car il n'appartient pas à la masculinité hégémonique est au cœur de l'histoire. Le fait qu'il soit assimilé à la communauté opposée en raison de son prénom contribue également au harcèlement qu'il subit de la part de ses camarades d'école : « The kids who tortured me at Weir High were too fucken stupid to know that when Cuchulain was around, we were all bloody pagans » (*F*, 7). D'abord très sollicité dans la rhétorique nationaliste républicaine, Cuchulain est un héros de la mythologie irlandaise que la communauté protestante loyaliste du Nord de l'Irlande s'est réappropriée. Or, il semblerait que, dans le quartier où vit Cookie, ce ne soit pas le cas, et que le fait de se prénommer Cuchulain soit uniquement associé à la communauté catholique nationaliste. Dès lors, c'est la méprise sur son origine ethno-religieuse qui lui vaut la violence de ses pairs. Selon la conceptualisation de Connell, Cookie est considéré comme représentatif d'une masculinité marginalisée. Cette marginalisation concerne les hommes exclus de la masculinité hégémonique en raison de paramètres identitaires tels que la classe ou la race. Même si Connell n'est pas entièrement satisfaite de ce terme, elle le retient, faute de mieux, et observe que les masculinités marginalisées sont déterminées par l'emprise de la masculinité hégémonique : « Though the term is not ideal, I cannot improve on 'marginalization' to refer to the relations between the masculinities in dominant and subordinated groups. Marginalization is always relative to the *authorization* of the hegemonic masculinity of the dominant group » (Connell 2005, 80-81).

Mais la conviction que Cookie appartient à la communauté catholique n'est pas l'unique explication du harcèlement dont il fait l'objet. L'échec de Cookie à se conformer aux normes de la virilité déchaîne aussi les violences des autres garçons. Ces deux éléments identitaires – catholique et manque de virilité – sont fortement liés. En effet, la situation postcoloniale complexifie les configurations de genre. Joseph Valente explique :

Tellingly, the respective positions of the metropolitan gentleman and the colonial subaltern vis-à-vis the honorific estate of manliness replicated the respective positions of male and female within the patriarchal sex/gender system. In other words, there obtains a structural unmanning of the subdominant subject that is a prior condition of the more familiar imperialist discourses of feminization (Valente 2011, 10).

Cette conception coloniale n'est pas totalement révolue et a laissé des traces dans le contexte postcolonial. Ainsi, la féminité déglagée par Cookie renforce la conviction qu'il appartient à la communauté catholique. Son apparence féminine est opposée à l'un de ses tortionnaires, nommé Glenn Donaghy : « He was only seventeen but his weight and height made him look a lot older. My lack of weight and height, plus my girly features, meant I looked a lot younger. And of course, like a girl » (*F*, 49). Le fait qu'on le surnomme Cookie n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard, dans la mesure où le terme « cookie-pusher » est, entre autres, une manière péjorative de désigner un homme efféminé.

Les bourreaux de Cookie sont eux décrits comme hyper-masculins. Cookie se remémore un des nombreux épisodes où il a servi de souffre-douleur à ses « camarades ». Cette scène se déroule dans le bus de l'école : « They soaked the atmosphere with rampant hormones and overpowering BO and steamed up the windows with noise and sticky heat. [...] Wilson McCullough, one of my usual torturers, [...] » (*F*, 8). D'après la perception de Cookie, le déferlement hormonal qui imprègne l'air à l'intérieur du bus laisse présager l'éruption de violence imminente. En insistant sur l'idée d'une masculinité essentialiste incontrôlable, le texte transforme les occupants du car en animaux qui s'excitent comme ils le feraient dans une cage. Cette représentation reflète une masculinité hégémonique qui capitalise tout sur la force physique et une violence primitive. Une fois de plus l'association virilité-stupidité est prégnante.

Cookie incarne la figure de l'intellectuel face à l'hypermasculinité de ses agresseurs : « In a first year spelling test, I was the only one who could spell both precocious and unconscious. Right, wrong and prophetic, all at the same time. I had the nerve to say Rangers's weekend performance was stupendous. [...] I had a better vocabulary than most of the teachers but I still had a lot to learn » (*F*, 9). L'épellation des termes « précoce » et « inconscient » montre qu'ils sont envisagés dans leur usage réflexif : il y a une auto-référence à la complexité du mot. Mais leur signification n'est pas anodine. Lorsque Cookie épèle ses mots sans faute, il est à la fois « précoce », ce qui suggère l'idiotie des autres élèves, mais aussi inconscient, au sens où il se met en danger parce qu'il se démarque. Qu'il soit capable d'épeler deux mots soit qualifié de

« prophétique » paraît démesuré : cela révèle l'absurdité de la construction de la virilité qui se fait à travers le rejet de l'institution scolaire. En étant bon élève, Cookie scelle son destin : il devient un bouc-émissaire et subit le harcèlement de ses congénères. Le point de vue de Cookie reflète le décalage des normes comme l'indique la juxtaposition des termes « [r]ight » et « wrong ». L'adhésion – « right » – au système de valeurs prônées par l'école fait de Cookie un déviant – « wrong » – par rapport aux normes de la masculinité. Il se montre docile et ne défie pas l'autorité scolaire. Dès lors, la simple prononciation de « stupendous », parce que le terme fait partie d'un registre de langue soutenu, est assimilée à du courage car elle provoque la haine de ses camarades de classe. Paraître éduqué, c'est être identifié à une classe sociale aisée. En plaçant son niveau de connaissance au-dessus de celui de ses professeurs, Cookie tend à faire passer les membres de la communauté protestante pour des imbéciles. Cependant, la fausse modestie qu'il affiche permet de déceler la dimension ironique et l'autodérision dont fait preuve le narrateur.

La redondance des allusions aux aspects féminins de ces masculinités subordonnées permet de déceler une voix ironique qui, en rendant flagrante la hiérarchie et les violences internes au groupe des hommes, interroge, critique et dénonce la dynamique de la domination masculine, en même temps qu'elle dévoile la pluralité des masculinités.

1.4.4.3. « John Doe was a bit touchy and could still smart easily at any perceived threat to his manhood. » (*LC*, 78) : crise de la masculinité

Si les romans du corpus ébranlent la conception d'une domination masculine figée et monolithique, ils relaient également l'idée d'une crise de la masculinité. Ils adoptent une dialectique ambiguë face à cette rhétorique de la crise. Lorsque la pertinence du concept de domination masculine est questionnée ou encore quand il s'agit de nuancer l'idée de masculinité dominante, la notion de crise de la masculinité tout comme les observations réactionnaires et masculinistes ne sont souvent pas très loin. Le masculinisme désigne « un mouvement social, [...] une force politique qui s'oppose au féminisme » (Blais et Dupuis-Déri 2008, 14) et fonctionne sur cette rhétorique de la crise, « l'idée que les hommes vont mal et qu'ils vivent une crise

d'identité ». Celle-ci aurait pour cause « les femmes, et surtout les féministes, qui domineraient la société [...] d'aujourd'hui, alors que les hommes, déçus, seraient relégués dans des rôles méprisables » (Blais et Dupuis-Déri 2008, 11-12). Francis Dupuis-Déri préfère parler de « discours de crise » qui, selon lui, est une pratique rhétorique, mise en œuvre par divers groupes dominants, utilisée dans le but de (re)légitimer leur position de privilégiés dans la hiérarchie sociale. *The Ultras* et *The Truth Commissioner* dévoilent la circulation de ce discours de crise dans la société. Quand David et Knox examinent les photos de clients qui fréquentent la maison close Gemini, David trouve Knox indifférent face à la prétendue fragilité des hommes :

[Knox] lacked an awareness of melancholy fate as the clients' bodies began to emerge from the tray of developing fluid, nude and compromised. David thought that Knox did not show a proper appreciation of the men's vulnerability. [...] He understood why they were drawn to the Polish girl, her limbs without tone, her half-hearted moaning, the way she endured the men and their compromised lusts (*U*, 28).

À première vue, la vision de Knox qui consiste à insister sur la vulnérabilité de ces hommes et à s'attacher à la mélancolie de leur destin tend à dissimuler le fait qu'il tire profit de la situation de précarité dans laquelle sont les jeunes « travailleuses » de Gemini. Nul doute, cette incitation à la compassion est liée à la virilité dans la mesure où ces remarques surviennent pendant l'observation de rapports sexuels. En apparence, le discours cherche à provoquer un apitoiement sur le sort de ces hommes et, en cela, s'avère clairement masculiniste. Or, en filigrane, une tonalité ironique émerge et vient critiquer la complaisance à l'égard de ces hommes. En effet, la désignation de ces hommes en tant que « clients » rappelle leur position de dominants dans l'échange marchand que représente la prostitution. De plus, l'allusion à la jeune polonaise, à son manque d'enthousiasme et l'utilisation du verbe « endure » dévoilent à demi-mot la réalité du rapport asymétrique.

Dans la même veine, lorsque le narrateur transmet la perspective de David observant les enregistrements vidéo, le point de vue est complaisant. On pourrait croire que la voix narrative, en décrivant les clients de Gemini comme craintifs et déférents, cherche à susciter un sentiment de pitié chez les lecteurs, notamment en employant le pronom personnel « you » :

The figures onscreen had a feeling of odyssey about them, of labouring into the night; the sounds were hisses, wordless exclamations, strained falsettos. You had a sense of the husbanding of resourced. You wanted to weep for them. The women had an Eastern Europe look to them, a dark radiance. They turned their faces wordlessly upward, bathed in historical sorrow (*U*, 32).

L'emploi du terme « odyssey » donne presque une dimension épique et héroïque à ces hommes. L'expression « strained falsettos », en faisant allusion, symboliquement, à une perte de vigueur – propre au timbre particulièrement aigu de la voix de fausset et à l'adjectif « éreinté » – esquisse l'idée d'une érosion de la virilité et pointe vers la crise de la masculinité. Le même procédé ironique que dans l'extrait précédent est employé : l'apparente commisération qu'inspirent les clients de Gemini à David est détournée par l'attention portée juste après aux prostituées. Leur allure d'« Europe de l'Est » évoque leur place dans le rapport de pouvoir et fait allusion aux flux migratoires de l'Est à l'Ouest en matière de prostitution. L'oxymore « dark radiance » permet de dévoiler une tension négative. L'assujettissement de ces jeunes femmes privées de parole – « wordlessly » –, dans une position de soumission – « upward » – permet une lecture néocoloniale comme le suggère l'expression « tristesse historique ». Si le sentiment de compassion affiché à l'égard des hommes ne l'est jamais envers les femmes, dans le même temps, le subtil éclairage de la subordination des femmes permet d'apporter un regard critique sur le discours de la crise. D'autant plus, lorsqu'on s'aperçoit que la prostituée dans *The Truth Commissioner*, Kristal vient elle aussi d'Europe de l'Est (*TTC*, 42), qu'elle est, elle aussi, originaire de Pologne (*TTC*, 45). Sur ce point, entre la période des années soixante-dix de *The Ultras* et celle des années deux-mille de *The Truth Commission*, cette similarité laisse penser que ce privilège masculin se fait au détriment des femmes. Aussi, le questionnement de Stanfield sur la légitimité d'avoir recours à la prostitution qui s'étend sur de nombreuses pages (*TTC*, 38-46) oscille entre deux pôles qu'il est possible de résumer par cet extrait :

Does she see beyond his money and his expensive suit to something predatory? For a second he slips into the self-pity he abhors so much but then he remembers the apartment's spreading net of emptiness that threatened to trap him in its mesh, the black sheen of the river below, and when the lift door pings open, he steps into the corridor with a renewed conviction of his need and his entitlement to have it met (*TTC*, 44-5).

Qu'importe la réponse à la première question, de toute façon, on ne la connaîtra jamais – on n'a pas accès au point de vue de Kristal et l'instance narrative de *The Truth Commissioner* ne donne à aucun moment la perspective d'un personnage féminin. Ce qui prévaut donc ici, c'est bien le besoin de Stanfield et son droit d'y remédier. La lutte intérieure et les tiraillements de Stanfield expose le potentiel d'une crise de la masculinité et montre également comment ce dernier est tué dans l'œuf. Certes, Stanfield s'interroge sur ses privilèges et adopte une attitude réflexive en

essayant de comprendre ce qu'il peut représenter pour Kristal, mais ces tentatives de compréhension et d'empathie se voient aussitôt balayées d'un revers de main par une réaffirmation masculiniste de sa position de domination. L'une des toutes premières acceptions du masculinisme, celle que lui donne en 1989, Michèle Le Doeuff, est en adéquation avec la deuxième partie de l'extrait. Selon elle, le masculinisme correspond à « ce particularisme, qui non seulement n'envisage que l'histoire ou la vie sociale des hommes, mais encore double cette limitation d'une affirmation (il n'y a qu'eux qui comptent, et leur point de vue) » (Le Doeuff 1989, 55). Ainsi, à ses débuts, la définition du masculinisme est très proche de celle de l'androcentrisme tel que Maxine Molyneux le conçoit. Plus récemment, le masculinisme désigne plus précisément cette attitude réactionnaire qui consiste à accuser les femmes : elles seraient responsables de la prétendue crise que traversent les hommes.

Le personnage d'Agnew verse dans le masculinisme. Il semble, par exemple, accuser son ex-femme, Angela, d'être la source de son pessimisme : « [Agnew] realized that Angela had told him to call at dusk in order to maximize the feeling of disappointment, of things not being worth the effort » (*U*, 14). De manière plus générale, Angela, personnage auquel on n'a accès qu'à travers le regard d'Agnew, est une femme aigrie, pleine de ressentiment et qui passe son temps à faire des reproches à Agnew. Ce personnage féminin représente la femme manipulatrice, figure populaire dans les arts en général et qui sature l'argumentaire des masculinistes. Agnew attaque plus particulièrement Angela dans son rôle de mère : « There were elements of the relationship between his wife and his daughter which made him think of post-Inquisition sects, schismatic, swirling with heresy, prone to cruel and intimate punishments » (*U*, 19). Il attribue à la relation qu'entretiennent Angela et Lorna une dimension ésotérique malsaine qui dévoile sa vision essentialiste des femmes. La perspective masculiniste s'attaque aux femmes en général et en particulier à la figure de la mère, qui serait « dominatrice et castratrice » comme le suggère l'idéologie masculiniste présente dans les mouvements de pères divorcés (Blais et Dupuis-Déri 2008, 20). Grâce au discours direct, *The Truth Commissioner* montre que les idées masculinistes sont partagées par des femmes. Estina, une responsable de l'orphelinat en Roumanie, pour convaincre Fenton de s'occuper de l'orphelin Florian, évoque l'influence, qu'elle présume néfaste, des femmes, dans l'éducation du jeune garçon : « He's been with women too long – his grandmother, us. Here is no good for him [*sic*] » (*TTC*, 160). En insistant sur ce point, elle

invoque, indirectement, son besoin d'une figure paternelle. Cette conception, certes rétrograde, est très répandue : la présence d'un père ou, plus généralement, d'un modèle masculin serait indispensable au bon développement d'un enfant, comme si les hommes et les femmes étaient essentiellement différents. Cette vision est au cœur du mouvement mythopoétique qui se développe aux États-Unis sous l'impulsion du poète Robert Bly et de son ouvrage fondateur *Iron John: A Book about Men*. Ces groupes s'évertuent à contrer l'image du « mâle doux » et puisent dans les mythes pour retrouver une certaine vitalité, synonyme de virilité et incitent les hommes à réinvestir le rôle de père :

The male in the past twenty years has become more thoughtful, more gentle. But by this process he has not become more free. He's a nice boy who pleases not only his mother but also the young woman he is living with. In the seventies I began to see all over the country a phenomenon that we might call the "soft male." [...] But many of these men are not happy. You quickly notice the lack of energy in them (Bly 2004, 2-3). If the father inhabits the house only for an hour or two in the evenings, then women's values, marvelous as they are, will be the only values in the house. One could say that the father now loses his son five minutes after birth (Bly 2004, 20-21).

Plus loin, dans *The Truth Commissioner*, des propos essentialistes sont à nouveau tenus par un personnage féminin. Ramona, la nouvelle compagne de Danny, lui raconte avoir croisé Vicente, son ex-ami violent. Elle est troublée, effrayée et lui explique qu'elle a récemment rêvé que Vincente faisait du mal au bébé. Elle pleure et Danny la reconforte : « When he asks her if she's all right she nods and smiles. 'It's the hormones,' she says dismissively. 'They're all over the place. I'm fine now.' » (*TTC*, 232). Le fait de mettre sur le compte des hormones ce qui découle clairement d'un traumatisme dévoile l'assimilation de la domination. L'argument qui consiste à mettre en cause les hormones pour expliquer des prétendues sautes d'humeur chez les femmes – surtout lorsqu'elles sont enceintes – a tellement été utilisé pour naturaliser leur infériorité, par exemple, pour empêcher les femmes d'accéder à des postes importants, qu'il relève du cliché antiféministe. Trop promptes à se laisser dépasser par leurs émotions, les femmes manqueraient de rationalité. Ainsi, Ramona cherche à minimiser sa peur en invoquant une simple saute d'humeur et, ce faisant, corrobore les conceptions essentialistes. *The Truth Commissioner*, en attribuant à des personnages féminins des propos masculinistes, souligne la force de propagation de telles idées.

Par ailleurs, le roman de David Park montre également un autre aspect qui peut être rattaché au masculinisme dans la mesure où les personnages masculins manifestent un rejet des hommes de la génération qui suit la leur. L'attitude de Stanfield à l'égard de ses jeunes collègues masculins est révélatrice de ce positionnement réactionnaire qu'on retrouve dans le mouvement mythopoétique. Il apporte un regard critique sur la pauvreté de leur langage :

he is in fact more than old enough to be the father of most of them. [...] It's in their use of language that he feels it most, the way when they are excited they revert to a minimalist vocabulary that spins on a few self-consciously faux and wearisomely trite examples of adjectival slang, the way they never speak in complete sentences but use a kind of shorthand that appears to serve them admirably in the delivery of both facts and emotions (*TTC*, 12-3). Afterwards he is struck most by how their paucity of language leaves them unable to communicate what they have seen. The words tumble out in broken, incoherent fragments until eventually they are reduced to single words [...] There is a great deal of hugging and high-fiving to which he is not party (*TTC*, 15).

S'il est clair que ce jugement dépréciatif découle d'un sentiment d'exclusion et de jalousie ou d'une angoisse de vieillir, il n'en reste pas moins que Stanfield, en s'attaquant à leur manière de s'exprimer, se vit comme supérieur et déplore leur manque de culture, d'esprit et de finesse dans leur utilisation du langage. Le point de vue de Stanfield transparait dans la narration car il vilipende leur carence en vocabulaire et leur incapacité à traduire leurs émotions par le langage, en faisant usage d'un registre de langue soutenu et d'une extrême précision dans les termes qui décrivent leur inaptitude langagière. Fenton cristallise son amertume autour du supposé manque d'expérience de son successeur, Alec : « this young man, who has now acquired his former post on a fraction of the experience » (*TTC*, 126). À l'instar de Fenton, Gilroy partage un ressentiment similaire vis-à-vis de la jeune génération, laissant deviner un complexe concernant son manque de culture : « 'They'll think I'm not up to it, think I'm too old. They're like a bunch of vultures waiting for the first sign of weakness. What did any of them ever do in the struggle? Nothing to get their hands dirty. Too busy getting their university education and all their fancy degrees. Some of them weren't out of nappies when we were putting everything on the line.' » (*TTC*, 96). Gilroy, en opposant son activisme et son expérience dans la lutte politique, fustige la passivité de ses plus jeunes congénères. Ainsi, en déplaçant le curseur de son côté c'est-à-dire dans le domaine (para)militaire comme l'indiquent les termes « weakness » et « struggle », Gilroy se rassure sur sa légitimité et dissipe son inquiétude face à la vieillesse.

Cette crainte se dessine également dans son rapport au corps : « He stands naked at the mirror and it strikes him that his body is beginning to turn into an old woman's with its incipient breasts and protruding little pot of a belly. There's a solar ring of grey hair round his nipples and he tries to shave it off, nervous in case he nips himself. [...] he applies the moisturiser Marie has bought him and insists he used » (*TTC*, 80). Le corps flétri que lui renvoie son reflet dans le miroir coïncide clairement avec son impression que son corps se transforme en celui d'une vieille femme. Sa faiblesse se manifeste en termes symboliques : de manière axiologique le sentiment de diminution de virilité le déplace vers le féminin. Après avoir assimilé son corps à celui d'une vieille femme, il entreprend de se raser. En voulant dissimuler les signes de vieillesse de son corps – les poils grisâtres présents autour de ses tétons –, il adopte une démarche considérée comme typiquement féminine. De plus, la peur de se couper s'oppose distinctement à l'image virile et intrépide du combattant de l'IRA. Et enfin, le fait d'appliquer de la crème hydratante, et donc de prendre soin de lui, qui plus est sur les conseils de sa femme, achève de détruire ce qui lui reste de virilité. Gilroy envisage sa vieillesse comme un déclin de sa virilité et traverse une période de crise.

Son ami et collègue, Sweeney, répète plusieurs fois que dorénavant il n'y a plus de respect pour le passé (*TTC*, 96). Partie intégrante d'un discours traditionaliste qui met en exergue la croyance en un âge d'or et le déclin des vraies valeurs, la célèbre formule du « c'était mieux avant » fait écho au récit de la crise de la masculinité. Le discours officiel que prononce Gilroy lors du mariage de sa fille va dans le même sens : « Marriage has got to be considered an old-fashioned thing in some quarters but I believe it to be the best and most important institution in society and at the very heart of the Irish nation. And if we are to be a great nation in the future we need to find a new respect for the marriage vows » (*TTC*, 121-2). Cette glorification du mariage est liée à la valorisation des valeurs et traditions passées. Le fait que le mariage soit considéré comme vieux jeu est opposé à l'idée qu'il est nécessaire que les vœux de mariage soient à nouveau respectés : cela illustre l'état de crise et le discours du déclin civilisationnel. Les convictions nationalistes de Gilroy sont affirmées par la répétition de l'idée de nation. Le mariage est aussi l'occasion de réaffirmer les valeurs catholiques.

Le terme « weakness » revient plusieurs fois pour qualifier la perception que Gilroy a de lui-même. À un moment donné, il se sent tellement diminué qu'il suggère la possibilité d'être ménopausé (*TTC*, 81). Sa femme, Marie, s'inquiète et lui demande s'il va bien : « When he sees

the concern in her eyes he feels ashamed of his weakness and tells her that he's all right » (*TTC*, 82). La dissimulation de son mal-être et le sentiment de honte qu'il génère à l'idée qu'il puisse être visible révèlent l'aspect relationnel de la virilité. Marie suggère alors qu'il consulte un spécialiste : « There's a couple of bright young women now » (*TTC*, 82-3). Il semblerait que la présence de femmes-médecins soit récentes comme le signale l'adverbe de temps « now ». Par ailleurs, la précision « a couple of » implique un nombre relativement limité. Cette suggestion est tout à fait surprenante quand on sait que l'histoire se déroule dans les années 2000. Les personnages ne semblent pas avoir intégré les changements sociétaux et vivent dans une ère qui, pour les lecteurs, est révolue. Cette réplique peut être mise en relation avec un passage de *Little Constructions*. Alors que le gang des Doe est en prison, une journaliste vient les interviewer, ils sont déçus de constater que c'est une femme :

'No harm to her or anything,' they complained to the governor, 'but she's only a woman, so she can't be a big cheese and we're only giving interviews to big cheeses nowadays.' The governor assured them that not only was she a cheese but times had changed so much that often women now were cheeses. This was news to them, although it was still not of their era to have a female supposedly on the same level, especially one who couldn't grasp the rudiments of wee white women and of chisels going into walls by themselves (*LC*, 148-9).

L'expression « a big cheese » est utilisée de manière figurée pour parler d'une personne importante et influente. Pour les Doe, être un ponte du journalisme et une femme sont deux réalités incompatibles. L'explication du directeur de la prison sur l'évolution de la place des femmes dans la société est faite sur le ton humoristique. La répétition du terme « cheese » produit un effet comique, renforcé par la prononciation du pluriel « cheeses », très proche de celle de « Jesus ». L'amalgame avéré, cela reviendrait à : « often women now were Jesus ». La possibilité d'une confusion entre ces deux termes totalement différents met en exergue l'absurdité de la vision réductrice des Doe – ils ne peuvent envisager une femme occupant un poste à responsabilité. L'amplification de l'ignorance des Doe et le contraste qu'elle crée avec l'évidence énoncée permet de déceler une connotation ironique : les positions réactionnaires et le refus de s'adapter sont en réalité visés et dénoncés. La mentalité des Doe et l'étroitesse de leurs réflexions illustrent l'immobilisme de la domination masculine. Même si leur naïveté peut être expliquée par une méconnaissance due à leur emprisonnement pendant des années, l'affirmation « it was still not of their era to have a female supposedly on the same level » laisse penser qu'ils perpétuent au sein de

leur communauté, le village de Tiptoe Floorboard, un microcosme où les rapports de genre restent statiques et où la suprématie de la masculinité reste figée. Cette exagération de la réaction des Doe permet ainsi de caricaturer l'idée même de crise de la masculinité dans son acception réactionnaire, c'est-à-dire cette impossibilité d'accepter la moindre perte de privilège liée aux changements de l'organisation genrée. L'exagération de l'esprit conservateur des personnages, notamment en ce qui concerne leur position de dominant, permet de caricaturer le discours de la crise de la masculinité.

Dans *No Bones*, les pensées de Mick montrent que ce qui l'excède chez les filles, c'est une attitude tout à fait banale qui peut se résumer au simple fait d'exister : « the sorts of girls who walked and talked and swung their arms and said whatever they liked when they felt like it. Those sorts of girls drove Mick to distraction, sent his brain into whirls of desire and his groin into spasms of hatred » (*NB*, 121). La misogynie de Mick est excessive : le fait que les filles qui s'expriment et marchent librement puisse susciter tant de haine chez lui est clairement ironique. Le discours sexiste de Mick est repris dans le but de le dénoncer. L'excitation sexuelle serait implicitement à l'origine de cette animosité, comme le suggère la tension mise en exergue dans le parallélisme « his brain into whirls of desire and his groin into spasms of hatred ». La possible inversion des termes « desire » et « hatred » indique un dysfonctionnement chez Mick et pathologise son rapport haineux aux femmes. Lorsqu'Amelia rejoint Janto, ce dernier est très en colère et lui reproche son attitude : « 'I seen ye! The way you were danderin' along there like ye owned the place, [...]' » (*NB*, 187) Les propos de Mick ressemblent très fortement à ceux de Janto, ce qui suggère l'apparente homogénéité des comportements misogynes chez les personnages masculins. Quand Amelia exprime son souhait d'aller à l'université, Janto manifeste son incompréhension et questionne l'intérêt d'étudier pour une fille. Encore une fois, l'ironie est palpable dans l'excès des propos conservateurs qui appartiennent à une autre époque.

Cette vision arriérée de la société est très bien exprimée par une digression dans *Little Constructions*. Alors que l'instance narrative élabore sur le « Martini fridge » et l'angoisse pour John Doe de voir sa virilité ébranlée, elle relate une anecdote qui, à première vue, n'a pas de rapport avec le sujet précédent. Un homme dans un bar demande à un autre si sa femme a enfin réussi à lui donner un fils. Cette simple question est apparemment symboliquement chargée de violence puisqu'elle débouche sur une bagarre : « everybody in the bar wants yer man with the no

sons to win because he's the poor bloke who's been hard done by already » (*LC*, 77-8). Les raisons qui entraînent cet apitoiement apparaissent aux lecteurs dépassées. Bien que l'anecdote se déroule dans le passé « in the olden days », on y trouve un écho dans le présent « now, in these days » (*LC*, 77-8) puisque John Doe éprouve les mêmes sensations que l'homme sans fils, ayant pour effet d'accentuer la stagnation de la domination masculine. Par ailleurs, l'aspect récurrent du sentiment de crise dans l'histoire est mis en évidence : « In the same way as in those days, John Doe was a bit touchy and could still smart easily at any perceived threat to his manhood » (*LC*, 78). Si la période exacte n'est pas précisée, la référence à « Henry the Eighth » dans la phrase précédente laisse imaginer que la voix narrative renvoie à quelques siècles auparavant. La susceptibilité que John Doe manifeste lorsqu'il pressent une menace à sa virilité, est mise en relation avec un comportement masculin du passé traduisant une certaine immutabilité de la masculinité. Le choix d'Henry VIII est révélateur puisque sa renommée tient au nombre impressionnant d'épouses qu'il a eues, et ce, entre autres, car il n'arrivait pas à concevoir un fils. Sa virilité entendue comme puissance sexuelle fut donc mise à mal alors qu'il était roi et qu'en cela sa position de dominant ne faisait aucun doute. *Little Constructions* met au jour cette tension. John Doe, comme Henry VIII, incarne une masculinité hégémonique et pourtant il se sent menacé : il personnifie le discours de la crise de la masculinité. Il commence à trouver Jetty un peu trop entreprenante : « she was starting to take upon herself too much of the wooing in their love affair » (*LC*, 82). Ce constat est illustré par la prise d'initiative de Jetty d'aller commander des boissons au bar. Le pub reste un espace public masculin privilégié. Le fait qu'une femme aille commander au bar elle-même est totalement subversif aux yeux de John. Que ce geste insignifiant puisse contrarier John à ce point apparaît totalement absurde. Il tente de dissuader Jetty : « but how about you drop this and we call it a male thing for today? » (*LC*, 83). Le décalage entre la prise d'indépendance de Jetty, qui paraît aux lecteurs dérisoire, et la réaction de panique de John, ridiculise le sentiment de détresse de John. L'instance narrative rapporte les paroles de Jetty : « I said I'll get them. You stay here and hold your dick and ball and I'll be back in a minute » (*LC*, 83-4). Mais juste après elle invalide ces dires : « And although she wouldn't have actually said that ball and dick part, he knew she would be saying it really, behind the scenes of her utterances » (*LC*, 83-4). En réalité, c'est l'imagination paranoïaque de John Doe qui prête à Jetty ces propos : lui se croit perspicace et a l'impression de lire entre les lignes, alors que c'est son angoisse disproportionnée à l'idée de

perdre le contrôle dans sa relation qui produit cette analyse sur les intentions de Jetty qui paraissent peu probables. Dès lors, le personnage prend le contrôle de la narration comme le signalent les guillemets supposés rapporter du discours direct, ce qui reflète la déformation de la réalité à laquelle il est confronté. John appréhende l'autonomie dont fait preuve Jetty comme une véritable émasculatation : « It was just this ballcrushing part of her that he was uncomfortable with. How could a daughter of such a dead, apparently noble, honourable man's man be so determinedly emasculating? It seemed these days one of his balls was continuously being grasped by her, whilst he was scrabbling to protect his dick and other ball with both hands » (*LC*, 83). John a l'impression de subir une forme d'émasculatation de la part de Jetty alors que celle-ci ne semble rien faire de révolutionnaire qui remettrait en cause l'autorité de John. À nouveau, l'instance narrative, en même temps qu'elle donne accès au point de vue de John, se moque clairement de lui. L'ironie est perceptible dans le jeu sur le sens propre de l'émasculatation : l'écrasement littéral d'un des testicules de John Doe. L'image que renvoie John Doe luttant pour protéger son sexe et le testicule restant à l'aide de ses mains transforme le personnage en bouffon. L'indication de temps « these days » fait allusion à l'évolution de la société et aux avancées féministes. Cette émasculatation au premier degré fait référence aux masculinistes qui invoquent la crise et ridiculise ainsi ce discours.

Le cheminement de pensée de John est raillé : il n'arrive pas à comprendre comment une femme ayant un père aussi respectable peut avoir ce genre de comportement. L'exagération transparaît dans l'accumulation d'adjectifs mélioratifs tels que « dead » – la mort tend à instiguer une autorité chez les hommes qui ne trouve pas son corollaire chez les femmes –, « noble » et « honourable » ainsi que l'adverbe d'intensité « such » et fait apparaître une seconde strate ironique dans le discours. John croit en la présence d'une nature qui serait influencée par les géniteurs. L'idée d'une quelconque essence se voit tournée en ridicule. La transposition littérale de l'émasculatation symbolique continue et conduit à une véritable satire de la crise de la masculinité :

And he'd feel that ball – the one she still had, up there at the bar with her – becoming more and more shrivelled, and he would sense he was handing over some elusive but enormous victory to herself. The strange thing was, he knew instinctively that if he were to stop the dance and cross his arms and lean back in his chair and smirk and say, 'Thanks very much, Jet,' and let her pay for everything hereafter, she'd soon stop all that crap and get properly femalely upset. But then it would be out in the open and did he really want to have it out in the open? He wasn't sure what 'it' was, but it seemed to involve him

losing perhaps more of his anatomy, and her refusing to sew feminine sparkles on to pretty dresses to wear on dates with him any more (*LC*, 84).

L'adjectif « elusive » qualifiant la victoire de Jetty permet de faire allusion à la réalité des progrès en matière d'égalité homme-femme et l'adjectif « enormous » reflète le point de vue de John Doe. Si pour Jetty cette victoire est dérisoire, elle est, pour John Doe, symboliquement très significative, à l'instar de l'évolution des droits des femmes et des réactions disproportionnées des masculinistes. Le verbe « hand over » illustre précisément cette perte de pouvoir qui va de pair avec la sensation de John Doe d'une diminution de son capital viril : une fois de plus la masculinité est fortement liée au pouvoir. L'instance narrative, en exprimant le point de vue de John Doe, met le doigt sur les raisons nébuleuses de ce refus de céder une partie des privilèges masculins. L'adverbe « instinctively » laisse penser que John Doe est convaincu et persuadé qu'un changement de son comportement engendrerait un bouleversement qu'il préfère éviter. Mais le questionnement sur la signification du pronom « it » montre l'instabilité de ses convictions. Il a peur que le « it » soit révélé au grand jour, en d'autres termes, il redoute la prise de conscience que la masculinité est injustifiée et illégitime, qu'elle n'existe pas plus que n'existe la féminité. Le « it » en question fait référence à l'indifférenciation des sexes, celle qui permettrait la reconfiguration des représentations genrées. Dès lors, l'observation de Colette Guillaumin prend tout son sens :

L'incertitude en ce qui concerne le masculin (sa factualité) dérive largement, me semble-t-il, de ce que la masculinité est autre chose que ce qu'on prétend qu'elle est. Ce ne sont pas les traits physiques qui fondent le masculin, pas d'avantage des traits psychiques « spontanés » dérivés de ces traits physiques. Et si ce sont des traits sociaux, il est en effet légitime (et logique) d'avoir tant de doutes et de craintes. Une exacte appréciation du « masculin », motive, et explique en dernière analyse, ces doutes. En somme, ils sont l'expression d'une terreur : que le privilège ne soit pas fondé (non fondé en réalité) car si le fondement de la masculinité en était anatomique comme on le prétend et le considère acquis, il n'y aurait pas motif d'éprouver la moindre panique : le calme devrait régner chez les divers analystes. Or il n'en est rien (Guillaumin 1992, 115).

Cette révélation impliquerait donc, à la fois, la perte de l'anatomie de John, ce qui équivaut à la perte du pouvoir et de ses privilèges masculins, et les efforts de séduction que met en œuvre Jetty pour correspondre aux normes de la féminité. Le « it » – sous réserve qu'il soit connu de tous – ferait donc tomber la mascarade de l'hétérosexualité obligée et signerait la fin d'un système oppressif. La voix narrative, en réduisant le problème qui vient d'être évoqué à l'unique question anatomique – la locution « But on a non-genital level » (*LC*, 84) signifiant que tout ce qui

précède se situe justement à un niveau anatomique – démontre qu'on a donné des significations chargées de pouvoir à des réalités qui sont vides de sens. En effet, le pénis et les testicules, en tant que tels, ne confèrent aucun pouvoir particulier, ce ne sont que des tissus de chair, de simples composés organiques. Dans le « it » réside l'affirmation de l'inexistence de la différence sexuelle et la contingence de la masculinité. *Little Constructions* réussit ce tour de force qui consiste à ridiculiser le discours de la crise de la masculinité, tout en remettant en cause les fondements de la masculinité. Ainsi, le roman subvertit le discours de la crise pour élaborer la crise en des termes différents. En ce sens, la virilité se trouve toujours en crise, puisque en tant que norme, elle n'est jamais complètement stable, jamais complètement réalisable. *Little Constructions* met en crise la masculinité au sens où elle dévoile la fiction des genres – ce qui les fait tenir.

I.4.4.4. « We couldn't break Stretch Armstrong. But maybe we just didn't try him hard enough. » (*F*, 226) : Éternelle virilité

Les romans du corpus, en exagérant l'invincibilité de la masculinité, produisent un discours ironique qui permet une approche réflexive sur l'injonction à l'invulnérabilité propre à la virilité. Dans *No Bones*, Jat McDaide et sa bande essaient de tuer Mick Lovett : « Using their shovels, they got the flesh from his feet and when he couldn't get up, they took a gun out and shot him in the head. Still he was alive, and crawling around, as they set so, digging a hole for him » (*NB*, 163). Le fait que Mick survive à un dépeçage à la pelle et à un tir avec une arme à feu en pleine tête, est incroyable. En effet, l'invincibilité de Mick face à tant d'acharnement laisse les lecteurs incrédules. Comme l'explique la psychologue Pascale Molinier, l'invulnérabilité est un aspect essentiel de la masculinité idéalisée :

Précisément, d'un point de vue psychologique, la virilité est associée à la maîtrise infaillible du réel. Un homme, un « vrai », est censé ne pas avoir peur, ne pas connaître le doute ou la défaillance, ne pas commettre d'erreur et se rendre maître de la situation. La virilité désigne la croyance en l'invulnérabilité masculine (Di Folco 2005b, 499).

L'image de Mick, toujours vivant et rampant après avoir été confronté à des violences qui laisseraient tout un chacun mort, fait écho aux représentations des personnages masculins guerriers invincibles et ridiculise la résistance de la virilité à toute épreuve. Ainsi, en mettant en scène la force indestructible de la masculinité hégémonique, l'instance narrative moque l'idée d'immutabilité de la virilité. Dans *Fodder*, le rapport du narrateur, Cookie et de son frère, Oisín, à leur « Stretch Armstrong » – un jouet, destiné exclusivement aux garçons, qui se présente sous la forme d'une figurine d'homme bodybuilder et extensible à souhait – met en exergue de manière métaphorique l'indestructibilité de la masculinité. Qui plus est, ce type de jouet participe à la fabrique de la masculinité des garçons. Loin d'être neutre, le jouet est politique. En effet, il est un médiateur entre deux mondes, celui des adultes et celui des enfants, et il participe à l'élaboration de la société à venir (Collectif L'échappée 2007, 18). Bien loin des réalités, « Stretch Armstrong » exhibe un corps musclé, qui invite le garçon à s'identifier et qui, en cela, véhicule une forme d'injonction à la puissance virile. *Fodder* relate l'histoire de Cookie qui décide de se venger de ses anciens agresseurs. On l'a vu, s'il se fait martyriser étant plus jeune, c'est parce qu'il incarne une masculinité subordonnée – il a des traits perçus comme typiquement féminins – et qu'il est pris pour un catholique – il est donc assimilé à une masculinité marginalisée. Cookie se lance dans une mission pour faire payer ses tortionnaires en s'attaquant à leur virilité. C'est dans ce contexte que le « Stretch Armstrong » apparaît de façon récurrente :

I used the time productively. I thought about Stretch Armstrong. Me and Prince had a Stretch Armstrong. And we stretched him everywhere and every shape. Stretching was far too easy for Stretch Armstrong so we tried him in other ways. We tied him to fireworks and dropped him off the bridge down onto the motorway. We tied him to the back of Big Julie's car, tossed him into a cement mixer, melted him with a magnifying glass and launched him off the top of the Cave Hill. And still he grinned that big man grin. We couldn't break Stretch Armstrong. But maybe we just didn't try him hard enough (*F*, 226).

Une relation métaphorique est perceptible entre le jouet et la virilité. Le transport et la malléabilité – « everywhere and every shape » – rend compte de la recomposition de la masculinité toujours située culturellement et socialement. La volonté de mettre à l'épreuve la figurine virile est à mettre en perspective avec un désir de tester et d'éprouver la puissance de la masculinité hégémonique. L'énergie déployée ainsi que la détermination mise à l'œuvre dans leur enfance pour anéantir « Stretch Armstrong » est à rapprocher de l'entreprise de vengeance dans laquelle

Cookie s'est lancé dans le présent de la narration. Après toutes ses tentatives d'extermination, la figurine arbore toujours un grand sourire, comparé à celui d'un homme important – « big man grin » – teintant ce sourire de malveillance. En dépit des efforts fournis par les deux garçons, la destruction de « Stretch Armstrong » paraît impossible. Dans cette image transparait le désir d'en finir avec l'emprise de la masculinité hégémonique. Plus loin, alors que Cookie se satisfait de ne pas avoir affaire aux paramilitaires pour se procurer de la drogue, son ami, David, lui laisse entendre que la source ne peut qu'être paramilitaire. C'est alors que le jouet resurgit tel un leitmotiv comme ravivé par l'impossibilité de se passer des paramilitaires. La volonté d'anéantir littéralement le « Stretch Armstrong » est à nouveau décrite :

So. You take Stretch Armstrong's hand and your brother takes his other hand and you run through to the kitchen. Don't let go Prince don't let go! I won't I won't! Keep goin'! And Stretch stretches and stretches and you try and try and he won't give up and his arms are so thin. You yank and strain till you get a cramp in your shoulders and your jaws are sore with the effort. He's stretched so thin but he won't give in. You can't break him. But boy, does he stretch thin (*F*, 243).

Le narrateur emploie, à plusieurs reprises, des pronoms personnel et démonstratif « you » et « yours » et utilise le présent dans le but de susciter l'identification des lecteurs. Cette analepse au présent évoque à la fois l'obsession de Cookie et permet de comprendre à quel point cet épisode de son enfance n'est pas si anecdotique. Les discours directs de Cookie et d'Oisín rapportés sans guillemet donnent l'illusion d'une immédiateté qui retranscrit leur acharnement à détruire cet idéal de la masculinité. La description des douleurs physiques ressenties par les deux frères permet d'opposer leur masculinité vulnérable à la virilité infailible de « Stretch Armstrong » auquel on peut infliger des tortures sans problème. L'extrême ténuité que la figurine atteint reflète la crise de la masculinité. La domination masculine ne tient plus car elle n'est plus considérée comme légitime. Son étirement symbolise l'apparente crise qu'elle subit. Pour autant, la suprématie de la masculinité tient bon et ne disparaît pas, à l'instar de « Stretch Armstrong » : « he won't give up » et « he won't give in ». Ainsi, les auteurs du discours de la crise refusent de renoncer à leur privilège. Si l'expression « But boy » suivie de l'inversion du sujet et de l'auxiliaire est un moyen d'exprimer l'exclamation et l'emphase, le choix de cette formule n'est pas anodin, elle alimente la référence à la masculinité. La dernière allusion au jouet boucle cette métaphore filée, elle intervient alors que Bonehead vient d'annoncer à Cookie son désir de rejoindre l'organisation

paramilitaire de leur quartier : « We never did kill Stretch Armstrong. But we did part company. Me and Prince had a competition to see who could throw him the highest up a pylon. If one of us got sparks, he got to give the other one a dead arm. I could hardly lift a fork for days. Stretch is still up that pylon, you know » (F, 246). Si on admet l'analogie, l'indestructibilité de la virilité est ainsi attestée par la répétition de l'invincibilité de « Stretch Armstrong ». Elle est prouvée par l'instauration d'une relation compétitive entre les deux frères autour de cette figurine d'homme idéal, et plus encore, par la violence, certes ludique, mais bien physique associée à leur jeu. Cette spirale – en tentant de détruire la virilité, ils utilisent des codes et rituels virils – donne le sentiment qu'il n'y a pas d'échappatoire. Le symbole de la « loop », de ce serpent qui se mord la queue pour désigner l'impossible évolution de la masculinité a déjà été observé dans *Little Constructions*. Ce fatalisme permet de dénoncer une masculinité toujours dominante en dépit de la prétendue crise que les hommes traversent. L'analogie avec la figurine permet d'insister sur la double facette - ductilité et ténacité – de la masculinité hégémonique.

En s'appropriant le discours masculiniste et la rhétorique de la crise, le corpus questionne et dénonce l'absurdité de tels arguments pour aborder cette crise sous un angle différent. Connell ne rejette pas totalement le phénomène de crise mais apporte des précisions :

The concept of crisis tendencies needs to be distinguished from the colloquial sense in which people speak of a 'crisis of masculinity'. As a theoretical term 'crisis' presupposes a coherent system of some kind, which is destroyed or restored by the outcome of the crisis. Masculinity, as the argument so far has shown, is not a system in that sense. It is, rather, a configuration of practice *within* a system of gender relations. We cannot logically speak of the crisis of a configuration; rather we might speak of its disruption or its transformation. We can, however, logically speak of the crisis of a gender order as a whole, and of its tendencies towards crisis. Such crisis tendencies will always implicate masculinities, though not necessarily by disrupting them. Crisis tendencies may, for instance, provoke attempts to restore a dominant masculinity (Connell 2005, 84).

Plutôt qu'une crise de la masculinité, le corpus fait apparaître une reconfiguration de la virilité qui débouche sur des masculinités dont l'aspect dominant, bien que moins tape-à-l'œil, est toujours essentiel.

1.4.4.5. Reconfiguration de la guerre : de la virilité aux masculinités

Dans le roman d'Eoin McNamee, une métaphore filée permet une lecture double – littérale et symbolique – et dévoile l'allégorie de la masculinité hégémonique. L'évolution de la guerre traditionnelle, c'est-à-dire d'un affrontement d'États entre eux, à une forme de guerre insurrectionnelle, à savoir un combat qui oppose un groupe non-étatique à un pouvoir en place, brouille les perceptions conventionnelles de la virilité. *The Ultras* éclaire les relations au sein de la contre-insurrection militaire et de ses liens avec la population unioniste locale. Le point de vue de Robert sur l'évolution du conflit et la multiplication des unités d'opération est révélatrice : « The emphasis was on initiative. In the following year things would change, but in the first days they regarded themselves as free-spirited. [...] This was the way Robert saw the conflict developing. Small lightly armed tactical units operating at will » (*U*, 163). Une double lecture est possible : d'une part, la liberté d'agir de ces hommes, telle qu'elle est formulée par les mots « on initiative », « free-spirited » et « at will », permet d'insister sur l'absence de contrôle collectif et sur l'autonomie de ces factions, d'autre part, la vision monolithique présente dans la notion de patriarcat est ébranlée et les masculinités semblent proliférer. De plus, la légèreté de leur armement – « lightly armed » – permet de faire allusion à la moindre visibilité du caractère oppressif et dominant des masculinités. En fait, de nouvelles techniques viennent remplacer les armes à feu : « It was like that in the corridor. You had the impression of new fields being opened up, promising angles being explored. Erskine liked to think that his techniques complemented those of Knox. His were about exploring new angles in psychology, Knox's were about new scientific applications. The boffin. They saw themselves in terms of big pioneers. Knox used the phrase low-intensity warfare » (*U*, 27). Un réel processus de transformation a lieu dans le couloir, ce lieu de monstration de la virilité. De nouveaux champs s'ouvrent et de nouveaux angles sont explorés : le domaine de la technologie et celui de la psychologie. L'accent est mis sur l'innovation comme l'indique la répétition de l'adjectif « new ». Le changement de méthodes employées est à rapprocher de la reconfiguration de la domination masculine, moins évidente mais toujours agissante. Dans cet arrangement nouveau, la concurrence entre partisans de diverses méthodes met en exergue la dynamique interne. Le terme « boffin » suggère une masculinité portant sur la

maîtrise des sciences et techniques. Ce n'est ni le guerrier ni le soldat qui sont à même d'incarner la virilité mais la figure de l'expert qui se décline sous différentes masculinités qui dépendent d'un champ d'expertise. Par ailleurs, la terminologie pour évoquer cette nouvelle forme de guerre est éloquente en ce qu'elle met l'accent sur l'aspect subreptice de la lutte armée – la bellicosité étant beaucoup moins apparente. Dans ce système de relations continues entre virilité et guerre, cette nouvelle appellation commente la nouvelle virilité, sa recomposition en masculinités moins ostensibles, et ses résistances aux changements. Robert Nairac apprend les arts de la guerre de basse intensité. Même s'il n'y a aucun récit sur Robert étudiant l'histoire militaire : « Nothing is said of the fact that he studied military history » (*U*, 149), le narrateur imagine le contenu de ces cours : « The amassed knowledge of violent death inflicted. A time of change. A new vocabulary of war starting to drift in, the old language drifting away. Low-intensity ops. Delivery systems. The learning of tactics, of strategy. Techniques of camouflage, of concealment. Arts of subterfuge. This is the era of tactical nuclear weapons » (*U*, 149). Cette métaphore vient se greffer sur les précédentes, étayant le réseau de connections entre le comparé et le comparant. Le camouflage et la dissimulation sont, une fois encore, centrales dans cette transformation. La dernière phrase confirme qu'en dépit de rendre la guerre souterraine, invisible et insaisissable, elle n'en reste pas moins dangereuse comme le souligne la mention des armes nucléaires. Robert assiste aux conférences de Frank Kitson, personne réelle, spécialiste de la guerre contre-insurrectionnelle. Ce dernier mentionne l'intérêt de recruter des « pseudo-gangs » dans la population locale pour leur confier des missions qui vont dans le sens des objectifs voulus. « There would be no such thing as a front in the new warfare, Kitson said. You looked for small groups of men lightly armed and moving silently. You gather detail. You subvert. You infiltrate. War as subtext » (*U*, 149). La relation d'analogie se prolonge : à l'instar de la guerre qui constitue une structure sous-jacente, l'arrangement asymétrique que représente la domination masculine persiste tacitement. Même l'arène de monstration de la virilité, cette « maison-des-hommes » paradigmatique est en recomposition : « The functions of the corridor were expanding to accommodate new levels of activity » (*U*, 183). Ce lieu qui façonne la virilité s'ouvre et s'étend, se développe et s'adapte pour accueillir de nouveaux modèles de masculinité. Knox présente à David une invention technologique récente : « 'A gallium-arsenide laser with opto-electrical linkage » (*U*, 188). La terminologie de cet appareil encore inconnu jusqu'alors produit l'idée d'une scientificité exacerbée

qui va de pair avec la reconfiguration de la virilité. Cette innovation n'est pas une arme habituelle, mais un dispositif qui permet de savoir ce qui se dit dans une pièce sans y être grâce aux vibrations : « You could see the need for containment. Unknown forces were being generated. Other men came in from the corridor to look at it. The room grew hushed. The men gave themselves over to tech awe. Gallium arsenide. Knox beamed over the group of men, pipe-smoking, boffinish » (U, 188). La nouvelle technologie fédère ces hommes, en admiration, autour de Knox qui personnifie la masculinité hégémonique en incarnant une nouvelle figure d'autorité, celle de l'expert. La technique, en tant qu'art de la démonstration d'un savoir, permet à ces nouvelles masculinités de se façonner à travers leur technicité. Par ailleurs, ce laser ultra-spécialisé dévoile un délire de superpuissance, un désir de maîtrise du monde. La virilité ne se manifeste plus de manière démesurée par le corps, elle est contrôlée, comme l'indique le terme « containment ». En revanche, elle transparait dans les outils techniques, qui deviennent un prolongement du corps. Le sociologue Bertrand Böene, dans sa relecture de l'ouvrage de Maurice Janowitz⁷⁵, établit une typologie des différentes virilités dans l'armée qui résultent d'une importance croissante de la technologie au sein de l'organisation militaire :

Autrefois, le modèle de rôle dominant chez les officiers était celui du *heroic leader*, meneur d'hommes animé de l'esprit martial traditionnel, à la recherche de la gloire. La technique lui a substitué le modèle du *military manager*, dont la valeur de référence est la recherche rationnelle de l'efficacité. Ni le premier ni le second ne se confondent avec le *military technologist*, l'ingénieur ou le technicien des armements dont les impératifs fonctionnels diffèrent notablement de ceux des deux autres (Boëne 2010, 13).

Un peu plus loin dans *The Ultras*, le point de vue de David nous indique qu'il a du mal à accepter les transformations au sein du couloir, et la nostalgie qu'il ressent face à ce changement suggère la mouvance réactionnaire des masculinistes :

David noticed that there were new men in the corridor. They looked like Five to him. They had that look of minor public school. They had that look of homosexual mannerisms suppressed. They talked about collating data. They spoke in terms of systems management. You heard the word focus. The atmosphere was bustling and purposeful. David realized that he hadn't seen the NAAFI ladies for weeks. He missed the way the corridor used to be, the hissing of the tea urn, the smell of wet overcoat, the amateurish and sometimes offhand way of putting an operation together. [...] All these aspects

⁷⁵ Morris Janowitz, *The Professional Soldier : A Social and Political Portrait*, Glencoe, Free Press, 1960 (2^e édition, 1971; 3^e édition : New York, Macmillan, 1974).

seemed to have gone missing. The young men wore two-piece suits in recently invented fabrics. They brushed past David in the corridors. [...] David remembered the stories he had run about black masses, satanic rituals. He wanted to put in a plea for the virtues of that kind of operation. Operations that were steeped in atmosphere and texture, that functioned on the margins of self-parody. David wanted to make a plea for the virtues that had made the corridor such a good place to work. Virtues of decency and candour whenever possible (*U*, 192).

Le fait que les nouveaux modes opératoires de la guerre soient liés à la production de nouvelles masculinités est mis en exergue par la perception de David. D'après lui, ces nouveaux hommes répriment des manières qu'il considère être des gestes propres aux « homosexuels ». Sa vision illustre la présence de nouvelles masculinités moins rustiques et plus subtiles, qui ont incorporé des traits considérés comme féminins. En effet, le prétendu maniérisme homosexuel vient du fait que dans l'imaginaire collectif genre et sexualité se confondent. Ainsi, l'affichage de gestes ou de qualités associés à la féminité chez un homme est assimilé, à tort, à une préférence homosexuelle. Ce passage révélateur évoque la crise au sens du discours de la crise de la masculinité : la difficulté de David à admettre le renouvellement de la virilité. Ce qui manque, entre autres, à David, c'est une certaine spontanéité dans l'organisation des missions souvent occultes. Ce qui ressort du nouveau mode de fonctionnement, c'est une élaboration qui ne semble rien laisser au hasard, un contrôle et une maîtrise des dispositifs mis en place qui vont de pair avec le style vestimentaire travaillé des employés. La première fois que le pluriel est employé pour évoquer le couloir correspond au moment où David est ignoré : « They brushed past David in the corridors ». David est dans l'incapacité de s'adapter, et malgré l'énergie qu'il emploie pour tenter de revenir en arrière et de restaurer une virilité qui lui convient davantage – « [David] was looking for themes that would show the value of the old approach » (*U*, 193) –, il échoue, devient fou et tente plusieurs fois de mettre fin à ses jours. Cette allégorie de la masculinité hégémonique à travers la description des transformations des formes de guerre, devient de plus en plus évidente grâce au nombre croissant de références au comparé : les hommes. Ce récit allégorique est constitué d'une succession de tropes qui étayent la liaison entre reconfiguration de la guerre et reconfiguration de la masculinité. Il serait d'ailleurs peut-être plus juste de parler de métonymies plutôt que de métaphores pour désigner ces tropes, même si on peine à déceler la nature exacte de la relation qui lie le comparé et le comparant, respectivement les masculinités et les nouvelles formes de guerre. Serait-ce une synecdoque dans la mesure où la guerre se compose d'armées constituées

d'hommes ? En tout cas les champs lexico-sémantiques de la virilité et de la guerre se recoupent souvent : il apparaît difficile d'affirmer que l'honneur, le courage ou encore la force se réfèrent exclusivement à l'une des deux isotopies.

En ayant recours à l'allégorie, *The Ultras* met en évidence la dynamique de la domination masculine par la transformation de la guerre traditionnelle en guerre de basse intensité. Cette nouvelle façon de faire la guerre fabrique de nouvelles masculinités, plus subtiles mais tout aussi problématiques. La domination masculine est moins ostentatoire, la virilité moins franche mais l'asymétrie genrée persiste.

Dans ce premier chapitre, j'ai tenté de montrer que les romans étudiés, en exagérant les traits stéréotypés de la virilité, élaborent la masculinité comme un anti-stéréotype au sens que lui donne Éric Macé. Dans un premier temps, l'essentialisation et l'homogénéisation de la virilité à outrance ont sorti de l'invisibilité les mécanismes de naturalisation et de justification de la domination masculine. Cette écriture particulière du stéréotype se caractérise par la présence d'une voix ironique qui permet aux lecteurs d'adopter une distance critique sur la formation du stéréotype et c'est en cela que les romans étudiés constituent la masculinité en anti-stéréotype. Dans un second temps, l'éclairage qu'apporte mon corpus sur la fabrication de la virilité par la socialisation met en évidence les dispositifs d'apprentissage et ébranlent les conceptions essentialistes de la masculinité. Dans un troisième temps, j'ai soutenu que les romans étudiés s'engagent dans cette stratégie de dénaturalisation en révélant l'aspect performatif de la masculinité. Dans un quatrième et dernier temps, mon corpus met en lumière la dynamique interne au patriarcat et ses reconfigurations, notamment grâce à l'instrumentalisation d'un discours de crise. Tout au long de ce premier chapitre, j'ai voulu insister sur la dialectique ambiguë entre dévoilement et amplification des stéréotypes à l'œuvre dans mon corpus. Puisque la virilité désigne une masculinité stéréotypée, les modalités d'écriture du stéréotype mettent au jour ce qu'on pourrait qualifier d'anti-virilité sur le modèle de l'anti-stéréotype. Les romans étudiés reconfigurent la virilité afin de produire une réelle réflexivité sur le stéréotype qu'ils représentent.

Chapitre 2 : La subordination de la féminité

L'hégémonie interne – c'est-à-dire la domination qui s'exerce entre hommes –, mise en lumière dans le corpus, questionne l'homogénéité de la masculinité et révèle sa dynamique inhérente. Pour autant, ce n'est pas fait au détriment de l'hégémonie externe : les romans mettent en place diverses stratégies d'écriture pour dénoncer l'oppression des femmes et le pouvoir exercé sur elles. Ce pouvoir est un paramètre essentiel de la virilité. On a déjà vu que le corpus met en évidence l'exclusion des femmes et le rejet du féminin en général dans le processus de socialisation des hommes. Ce chapitre s'intéresse à l'attention toute particulière que portent les romans aux principales victimes de la virilité.

Tout d'abord, je soutiendrai que mon corpus accorde une place essentielle à la violence domestique dans sa réalité protéiforme, ce qui ébranle la hiérarchie habituelle entre les violences considérées comme politiques et celles qui sont perçues comme relevant du domaine privé. Puis, j'analyserai différentes scènes de viol et montrerai qu'une voix ironique dénonce les discours communs autour des violences sexuelles. Je soutiendrai ensuite que mon corpus dévoile et exagère l'objectivation des personnages féminins. Ainsi, il met à nouveau en exergue un paramètre essentiel du stéréotype de la masculinité et contribue à élaborer l'écriture précédemment initiée d'une anti-virilité. Par la suite, il s'agira d'analyser comment les romans étudiés reflètent l'adhésion des personnages féminins à la domination masculine. J'aborderai pour finir la façon dont la notion de police de genre est divulguée dans certains romans du corpus et montrerai que la violence s'abat sur tout individu qui déroge au système de genre.

Pour la chercheuse Patricia Romito, le fait de séparer les différentes formes de violence peut s'apparenter à une technique d'occultation de ces dernières. Elle cite la féministe Robin Morgan : « Si je devais citer une seule qualité propre au patriarcat, ce serait la compartimentation, la capacité d'institutionnaliser les déconnexions. L'intellect, séparé de l'émotion. La pensée, séparée de l'action (Morgan 1992, 238) » (Romito 2006, 147). La chercheuse Liz Kelly est la première à parler de « continuum de la violence » dans *Surviving Sexual Violence* en 1988. Si je distingue dans cette thèse diverses catégories de violence et d'oppression, c'est pour des raisons pratiques ; elles n'en restent pas moins liées entre elles et l'observation d'une continuité est

indéniable. Il n'est pas difficile de comprendre le lien entre toutes ces attaques, en partie comment la violence symbolique peut représenter une première étape vers des violences de types physiques, ou comment la déshumanisation opérée par l'objectivation des femmes représente aussi une condition préalable pour lui infliger toutes sortes de souffrances physiques et sexuelles.

2.1. Violence domestique

Le comité de pilotage nord-irlandais spécialisé sur la question des violences domestiques définit ce phénomène en ces termes : « any incident of threatening behaviour, violence or abuse (psychological, physical, verbal, sexual, financial or emotional) inflicted on one person by another where they are or have been intimate partners or family members, irrespective of gender or sexual orientation (PSNI 2015, 3) ». Le récent rapport de la police nord-irlandaise sur les statistiques de la violence domestique dénombre 28 287 incidents pour l'année 2014-2015. C'est le niveau le plus élevé enregistré depuis le commencement de ces séries de données en 2004-2005 (PSNI 2015, 7). Évidemment, seuls les cas signalés sont reflétés par les statistiques, l'ampleur de ces violences est donc largement sous-estimée. À la lumière des chiffres – en deçà de la réalité –, il ne semble pas du tout exagéré de dire que les violences domestiques en Irlande du Nord sont omniprésentes – ce constat étant valable pour nombre de pays européens. Claire McNeilly, journaliste au *Belfast Telegraph*, parle de « Northern Ireland's hidden crime epidemic » dans son article « Domestic violence: 60 cases reported each day in Northern Ireland may be tip of iceberg » (McNeilly 2013). Traitée dans les médias avec moins de sensationnalisme et donc peu visible, la violence domestique est pourtant beaucoup plus répandue que les violences entre communautés ethno-nationalistes : « The reported incidents (over 27,000) alone dwarf those of a sectarian (2,261) or racist (1,220) nature » (McNeilly 2013). L'article date d'octobre 2013, mais les chiffres de la violence domestique ne s'étant pas améliorés, ce commentaire reste, plus que jamais, d'actualité. Dans la plupart des cas, les victimes sont des femmes et les agresseurs sont des hommes (Northern Ireland Office 2005, 11). Si la figure de l'homme violent est un stéréotype, elle n'en exprime pas moins une certaine réalité. Comment les romans du corpus reflètent-ils cette réalité ? Quelles stratégies textuelles sont mises en place par les auteur.e.s pour aborder cette violence, souvent absente dans les discours dominants ? Dans son article « Ce qui compte et ce qui ne compte pas : usages des statistiques et violences faites aux femmes », Marylène Lieber explique :

Les violences envers les femmes demeurent l'objet de politique marginalisées et pauvres [*sic*] en moyens, régulièrement contestées du fait de l'absence de reconnaissance de leur réalité sociale ou de leur ampleur. La réalité de ces violences est en effet souvent niée, rejetée comme étant le fruit de l'imagination d'activistes et de groupes de pression dont le combat n'aurait plus lieu d'être à l'ère de l'égalité formelle des sexes (Marques-Pereira et Pfefferkorn 2011, 173).

Si ce constat concerne le cas de la France, cette remarque est valable plus généralement pour les sociétés occidentales qui tendent à considérer l'égalité homme/femme comme acquise. Les romans étudiés, en rendant visible les violences domestiques, contrecarrent ce discours hégémonique qui tend à marginaliser ce problème. Les violences domestiques se déclinent sous plusieurs formes qui peuvent être associées : la violence physique, la violence sexuelle et la violence psychique. Les violences domestiques se définissent par le fait qu'elles ont lieu au sein du foyer, c'est-à-dire dans l'espace privé. Dans ce type de violence, il existe donc souvent un lien émotionnel entre l'agresseur et la victime.

2.1.1. Violence physique

Dans *The Truth Commissioner*, lors d'un échange entre Danny et sa compagne, Ramona, cette violence domestique est appréhendée comme un trait caractéristique de la masculinité. Ramona subit les symptômes de sa grossesse. Elle vomit dans les toilettes, quand Danny entre dans la chambre :

'Men have it easy,' she says, 'a moment's pleasure and they walk away. It's the woman who has to do all the work.' [...] 'I'm sorry,' he says, as if apologising for all his gender, for all the men he knows have treated her badly in her past. For her father who raised his hand to show his love, for Vicente her ex-husband who abused and humiliated her and cheated on her every chance he got (*TTC*, 182-3).

La perception de Danny révèle aux lecteurs la violence domestique qu'a subie Ramona dans le passé. Elle a enduré la violence de son père puis de son ex-partenaire. Le fait qu'initialement Danny s'excuse pour son genre dans son intégralité, c'est-à-dire pour tous les hommes, montre que dans son esprit la violence domestique est une composante de la masculinité. En évoquant

l'humiliation dont Ramona fut victime, Danny dévoile l'alliance de la violence physique avec une violence d'ordre psychique.

Dans *The Ultras*, David agresse Joyce dans le mess. Si cette scène a lieu dans l'espace public, le fait que les deux individus soient intimes permet de faire un lien avec la violence domestique. Par ailleurs, le mess peut être considéré comme la sphère privée des militaires dans la mesure où l'on présume qu'ils habitent dans les casernes. Ce passage s'apparente à un ballet qui semble avoir été répété un bon nombre de fois. David s'apprête à quitter le mess, lorsqu'il rencontre Joyce par hasard. Sur le ton du reproche et de manière agressive, il lui demande où elle était : « They both knew the commonplaces of it. [...] the clumsiness of the violence was part of the formal structure of the encounter. [...] both of them knowing that he would have to hit her properly this time » (*U*, 157). Cette violence semble être le produit d'une disposition inhérente aux individus qui la font apparaître comme habituelle et routinière. En effet, la description de la perception des personnages suppose que leurs actions obéissent à un certain déterminisme, ce qui met à mal la spontanéité de leurs réactions. La reproduction de cette violence domestique paraît être générée par un certain « ethos » ou par des « habitus », pour reprendre le concept développé par Pierre Bourdieu. Il les définit comme des « systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de présentations [...] collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre » (Bourdieu 1980, 88-89). En donnant à voir le sentiment de déjà-vu des personnages avant que ne se produise l'action, l'écriture dévoile le mécanisme de la violence domestique et fait apparaître la dynamique de cette violence ainsi que sa valeur systémique. Cette scène, en montrant que la violence domestique est l'expression de schèmes intériorisés, fait apparaître le dispositif de reproduction de la domination masculine. Les deux personnages reconnaissent cet arrangement et chacun y incarne son rôle. L'écriture de ce passage insiste sur l'ancrage de la violence dans les schèmes de pensées de la victime et de l'agresseur et, en cela, a pour effet de transmettre l'inévitabilité de cette violence genrée. Bien que les protagonistes se rendent compte que leurs actions s'inscrivent dans un mouvement répétitif, ils ne tirent pas partie de cette prise de conscience pour négocier une rupture de scénario. Que chacun des personnages ait un rôle particulier et que la scène paraisse orchestrée donne l'impression d'assister à une véritable

représentation ou un spectacle qui se déroule en présence d'un public : « knowing what the scene looked like at that precise moment » (*U*, 158). Cette métaphore du ballet ou de la pièce de théâtre se prolonge lorsque deux hommes décident d'intervenir et de mettre fin à cette violence : « The man with corporal's stripes glared at David, everyone aware of the choreography of the event » (*U*, 158). Cet extrait élève cette violence au rang d'art et d'une certaine manière l'esthétise. Par ailleurs, l'idée que chacun joue son rôle tend à faire oublier le rapport de force asymétrique existant entre les deux personnages. Les deux hommes, en intervenant dans le conflit, choisissent d'interpréter les rôles de sauveur ou de protecteur. Ces rôles les confortent dans leur incarnation des standards de la virilité. Ainsi, les hommes, qu'il s'agisse des deux sauveurs ou de David, accomplissent leur identité de genre au détriment de Joyce :

There were usages to be observed here. It was important that the two MPs were allowed to see her as shocked but calm, as holding up well despite what had happened, as upholding certain proprieties despite everything. She was the only one who could restore the order that they needed. She straightened her skirt, brushed off pieces of gravel. 'Really, officers, it's nothing. I'm dreadfully sorry to have alarmed you.' The voice was Celia Johnston in Brief Encounter, David realized, the glassy repressed tones, the bitten-off syllables. [...] They all knew that the convention in such circumstances was to refer to David in a collective sense. 'Going to be any trouble, are we, sir?' (*U*, 158).

Le rôle de Joyce est de rester dans un cadre confiné aux bonnes manières : elle doit rester maîtresse d'elle-même. Bien que la performance de genre soit visible, elle n'est en aucune manière utilisée pour donner à voir un schéma genré différent. Ici, la performance sert l'asymétrie de genre et, du même coup, renforce cette vision. Joyce est accessoirisée pour les besoins de la démonstration de virilité des hommes. Cela est confirmé par le fait qu'elle est la seule à pouvoir rétablir l'ordre – probablement en remerciant ses sauveurs et en ne provoquant pas de scandale. L'utilisation du pronom personnel pluriel « nous » et le respect avec lequel ils s'adressent à David expriment, certes, une condescendance envers David, mais, surtout, dans le même temps, une minimisation de ses actes. Clairement, à cet instant, ces hommes se vivent comme supérieurs, manifestant des qualités morales viriles que David n'a visiblement pas su acquérir. Les substantifs « usages » et « conventions » indiquent que la violence domestique, au fil du temps, s'est institutionnalisée, obéissant à des règles et principes qui la régissent, au même titre que toutes les pratiques culturelles communes.

Dans *Little Constructions*, le conducteur de taxi évoque sans aucune gêne la violence domestique, ce qui reflète son aspect normatif dans cette ville imaginaire : « 'that space on the junction where men beat up their wives and girlfriends?' » (*LC*, 75). Ces violences n'ont pas lieu au sein de la sphère privée mais en plein milieu du carrefour – « junction » – aux yeux de tous. Cette description invraisemblable a pour but de montrer à quel point ce type de violence fait partie du décor. Bien loin de poser question, cette violence domestique est simplement un repère géo-spatial pour localiser le lieu de destination. De la même manière, l'instance narrative relate, de façon anodine, un acte qui ressemble à une tentative de strangulation de Julie par son père John Doe : « she went into the living room and her father got her against the wall by the throat » (*LC*, 105). Parce que cet événement n'est pas davantage détaillé et n'est plus mentionné par la suite, il semblerait qu'il constitue un non-événement dans la ville fictive de Tiptoe Floorboard.

La description d'un personnage mineur dans *The Ultras* corrobore cette vision de la violence domestique. William McGrath – qui exista réellement – est à la tête du groupe loyaliste Tara : « Agnew thought that he looked like a minor trade union official, a small-time functionary with a disposition towards domestic violence » (*U*, 67). Agnew dépeint William McGrath comme un individu d'une grande banalité. Sa tendance naturelle à avoir recours à la violence domestique est mise sur le même plan que les autres attributs qui le caractérisent, ce qui renforce l'impression que la violence domestique est très répandue. Par la suite, Agnew reconnaît William McGrath, il se souvient que cet homme a sexuellement agressé plusieurs enfants (*U*, 68). Sa première intuition est confirmée. Le fait que William McGrath – qui fut réellement accusé de pédophilie – soit un homme haut-placé qui continue à avoir une influence importante malgré les accusations portées à son encontre souligne l'insignifiance de la violence domestique et son absence de reconnaissance par la société et la justice.

Mon corpus apporte un éclairage sur la violence domestique et sort ainsi ce phénomène de l'ombre pour le construire comme un fait social banal, ce qui a pour effet de choquer les lecteurs. En effet, que la violence domestique soit déplacée dans l'espace public ou incorporée dans les habitus des personnages, elle ne pose pas question aux protagonistes et fait partie intégrante de leur routine. Dans *No Bones*, lors du rendez-vous « galant » entre Janto et Amelia, les perceptions de cette dernière, avant qu'il ne se montre violent avec elle, sont révélatrices. Elle est dans sa voiture et sent le danger : « Instinctively, she noted it was unlocked and also, instinctively,

checked the position of the doorhandle» (*NB*, 188). La répétition de l'adverbe « instinctively » suggère la mise en place de mécanismes de survie qui sont probablement engendrés par les événements qu'Amelia a vécus dans le passé. Elle ne se sent pas en sécurité dans cette voiture qui rappelle un espace confiné tel que peut l'être la maison. Cette séquence liminaire dans laquelle Amelia reconnaît certains signes avant-coureurs de la violence sur le point d'advenir, implique que la violence domestique est inextricablement attachée aux expériences et au quotidien des personnages.

Little Constructions pousse la banalité de la violence domestique à l'extrême. Les victimes de la violence domestique sont désignées par la périphrase « people who walk into doors », allusion au roman de Roddy Doyle intitulé *The Woman Who Walked into Doors* qui relate l'histoire d'une femme sujette aux violences de son mari. Cette manière de ne pas nommer directement le problème mais d'avoir recours à l'intertextualité en prenant une référence culturelle spécifiquement irlandaise accentue la stratégie d'évitement consistant à éluder la réalité de la violence domestique – déjà présente dans le titre de Doyle, qui est l'explication que la victime donne de ses bleus. La voix narrative commence par évoquer un problème psychologique pour aborder la violence domestique. Elle reprend le titre de Doyle et continue ce processus de dénonciation : « syndromes like the spatial fragmentation whatjamacallit [...]. The main thing to know about the Spatial is that it's the real reason behind people who walk into doors » (*LC*, 20). En donnant une explication rationnelle d'ordre psychologique qui impute toute responsabilité à la victime pour expliquer un phénomène qui est déjà, en lui-même, un rejet de la faute sur la victime, elle pousse cette logique de déresponsabilisation des agresseurs à outrance. Ce raisonnement caricatural vise ainsi à railler les discours qui minimisent les violences domestiques :

Scientific analysis of the Spatial Fragmentation Hallucination Syndrome proves that poor woman was telling the truth. She really did walk into a door. Which is not to say that the husband didn't hit her – poor bastard, I mean him – although he does deserve a good kicking, although don't quote me as I don't like to present myself as vengeful. It's to say that being beaten by the husband is nothing but secondary. How could they not have come into each other's orbit when each other's blueprint called the other forth? (*LC*, 21).

Invoquer une scientificité, et plus particulièrement des explications psychologisantes, tend à « rationaliser » et nier les injustices, les discriminations et les violences dont sont victimes les femmes. Ce type d'arguments « rationnels » permet de viser les hommes, qui s'emparent des

sciences pour jeter le doute sur les victimes. Le texte est saturé de concepts pseudo-médicaux (« the Spatial Fragmentation Hallucination Syndrome ») et offre ainsi une véritable parodie de diagnostic. Cette conceptualisation passe par une abstraction qui souligne l'étendue du phénomène, en même temps qu'elle ridiculise la prétendue scientificité des experts. La légèreté avec laquelle la question est abordée permet de dénoncer le silence relatif qui entoure ce problème. La dédramatisation choque le lecteur et lui fait prendre conscience que ces violences sont encore trop minorées. En effet, elles ont lieu dans la sphère privée et sont donc souvent considérées comme un problème d'ordre personnel, uniquement lié à l'intimité. Qualifier la violence conjugale de secondaire équivaut à en faire la norme au sein du couple. Grâce à un processus d'atténuation à outrance de la gravité de la violence domestique, la façon dont ce phénomène est reléguée au second plan dans la société nord-irlandaise, comme ailleurs, est exagérée : les couvertures médiatiques ou les politiques publiques ont eu tendance à accorder davantage d'importance aux violences directement liées aux Troubles. Cette euphémisation contribue également à montrer que ces violences sont monnaie courante et pourtant en grande partie occultées. Ainsi, en révélant que ce problème est systémique, le roman dénonce la dépolitisation des violences qui ont lieu dans la sphère privée. L'aberration de certaines explications qui se veulent logiques, objectives et rationnelles est transmise à la fin de l'extrait : « How could they not have come into each other's orbit when each other's blueprint called the other forth? » (*LC*, 21). Grâce à la tournure de cette question rhétorique, le narrateur, en insistant sur l'inévitabilité des violences domestiques, ridiculise ce genre de théories qui mettent sur un même plan victime et agresseur et passent sous silence la responsabilité de l'auteur des violences. Par ailleurs, les termes scientifiques « orbit » et « blueprint », supposés justifier le bien-fondé de l'explication, transmettent l'idée d'une nébuleuse théorique et provoque un décalage avec les techniques rhétoriques de persuasion adoptées. Ainsi, la violence des discours autour des brutalités domestiques est mise au jour et dénoncée dans *Little Constructions*.

2.1.2. Violence sexuelle

La dimension sexuelle des violences domestiques est également thématifiée dans les romans d'Anna Burns. La violence physique se mêle souvent à la violence sexuelle, parfois, dans une ambiguïté délibérée : « 'Tell the truth or Daddy'll take his belt off.' » (*LC*, 191). Au premier abord, on a tendance à croire que John Doe va utiliser sa ceinture pour frapper ses enfants. Mais cette phrase suggère aussi la possibilité du viol et donc de l'inceste. L'inceste est évoqué à plusieurs reprises : « John Doe, as well as being other things, most of them not legal, was also very fond of women. Oh, and of girls. *His* girls. » (*LC*, 61). L'emploi d'un zeugme syntaxique crée une rupture dans la phrase et entraîne une réification des femmes et des filles. La manière dont John Doe aime les femmes est rattachée à une identité spécifique – le pédophile incestueux – qui se précise de manière graduelle. Par un détour, en partant des « femmes » en général, pour arriver à « ses filles » en particulier, les pratiques incestueuses de John Doe sont progressivement dévoilées et cela produit un effet de surprise. À la fin de l'énumération, le pronom possessif, accentué par l'italique, indique le lien émotionnel qui unit John Doe à ses victimes et, à ce moment, la proposition « most of them not legal » prend sens : la criminalité de John Doe relève aussi du domaine sexuel. L'euphémisme utilisé pour démasquer l'inceste – « was very fond of [...] [*h*]is girls » – a pour effet d'atténuer la gravité du délit et, ainsi, de faire croire que cette pratique est courante dans la ville de Tiptoe Floorboard.

L'auteure de *Little Constructions* met en scène des protagonistes qui subissent des violences sexuelles régulièrement. « [Jetty] tried to pull the curtains over in her brain to stop the harshness of the reality, but sometimes there aren't enough curtains – what with them being used up on incest, child molestation and suchlike » (*LC*, 63). L'expression figurative « to pull the curtain », qui signifie faire comme si quelque chose n'avait pas eu lieu, est utilisée au sens propre, pour désigner un excès de violence que les victimes n'ont plus la capacité mentale de refouler. Le rideau est un accessoire utilisé dans la sphère domestique, notamment pour dissimuler ce qui se passe à l'intérieur et préserver l'espace privé du regard extérieur. Renouvelée métaphoriquement en interne par Jetty, cette manière d'utiliser le rideau est un moyen de faire abstraction des violences qui lui sont infligées à elle ou à d'autres membres de son foyer. Les rideaux signalent ainsi une

stratégie de survie de la part de la victime. Opérant par mimétisme, cette stratégie reproduit l'agenda politique qui consiste, malgré des chiffres révélateurs, à continuer de s'intéresser à la violence domestique uniquement dans ce qu'elle a de sensationnel et non pas dans sa réalité systémique. Ce rideau qui sépare l'espace privé de l'espace public est aussi un rideau-frontière entre le visible et l'invisible, entre l'acceptable et l'inacceptable, entre le dit et le non-dit, le tabou. Le traitement littéral de cette expression figurative, en transformant le rideau symbolique en un rideau réel, permet de rendre compte de la réalité de la violence domestique trop souvent occultée, alors qu'elle n'est que trop répandue.

2.1.3. Violence psychique

Aussi qualifiée de psychologique, émotionnelle ou mentale, la violence psychique concerne les paroles ou comportements qui ont pour but de rabaisser, dénigrer, et/ou humilier la personne au sein du couple. Roland Maiuro et Daniel O'Leary, dans leur ouvrage intitulé *Psychological Abuse in Violent Domestic Relationship*, décrivent quatre types de violences psychologiques : « Denigrating Damage to Partner's Self-Image or Esteem », « Passive-Aggressive Withholding of Emotional Support and Nurturance », « Threatening Behavior: Explicit and Implicit », « Restricting Personal Territory and Freedom (O'Leary et Maiuro 2001, xi) ». Les violences psychologiques, parce qu'elles sont moins tangibles que les violences physiques, ont eu tendance à être sous-évaluées, voire ignorées. Elles ne sont prises en compte juridiquement en France que depuis 2010 (2010). La relation qu'Agnew entretient avec sa petite amie met en évidence ce type de violence :

She was a tall, pale girl with a history of spousal abuse. Agnew thought that he provided her with what she needed, that his drunken rages and infrequent bouts of clumsy, inconsequential sex, heavily laced with blame, were the things that held her together. She needed to be told that she was not beautiful, that she was stupid. She needed her friends imploring her to leave him, the pitying looks of neighbours when she left the flat. She saw herself as clinging to the rudimentary dynamic of self-blame that ran through their relationship (*U*, 37).

Le comportement d'Agnew s'apparente clairement à de la maltraitance psychique. Il se dédouane en invoquant un besoin qu'éprouverait Janet – triple répétition de « she needed ». L'expression « She needed to be told » est une manière détournée de déclarer, tout en se justifiant, qu'il lui dit régulièrement qu'elle est laide et stupide. Agnew invoque une tendance à l'autodestruction de la part de Janet : ce serait elle qui désirerait entretenir ce type de relation sadomasochiste. Lorsqu'ils doivent répondre de leurs actes, les violeurs mentionnent régulièrement un désir sexuel profond de la part de leur victime qu'ils sont manifestement les seuls à déceler. Comme le souligne Robert Stoltenberg : « Les idées reçues liées à cette éthique [du violeur] prolifèrent : les femmes veulent être violées, les femmes méritent d'être violées, les femmes provoquent le viol, les femmes doivent être violées, et les femmes *aiment* être violées » (Stoltenberg et al. 2013, 66-67). Loin d'être un fin psychologue, Agnew, en formulant ce raisonnement, reproduit cette attitude. Quand Janet décide de mettre un terme à leur relation et l'accueille avec ses valises, prête à partir, il regrette qu'elle ne l'ait pas fait pendant la journée pour ne pas avoir à l'écouter :

'I don't have any life with you.' He knew that this was an important part of the drama. That the phrases would be tired and derivative. He remembered that she liked him to talk to her during sex, invent stories. He would find a rhythm, a chant of monotone obscenity. She urged him on to descriptions of female helplessness, submission, men with cruel mouths performing acts of desolate intimacy. Sometimes she would sit up in bed afterwards weeping quietly and he would lie on the other side of the bed without going to her, knowing that she could not bear to be comforted. He felt that he would be undermining her conviction that she was a failure if he begged her to stay. He knew that it was the only conviction she truly held and that it would be irresponsible to subvert it (U, 125-6).

Le cynisme et la cruauté dont Agnew fait preuve sont désarmants. Totalement impassible, il se contente de faire un travail d'analyse sur les besoins psychologiques de Janet. Évoquer leurs pratiques sexuelles est une façon pour lui de donner de l'épaisseur à l'examen psychologique qu'il produit sur sa compagne. En ayant uniquement la perception d'Agnew et ses suppositions par rapport aux besoins et désirs de sa partenaire, il nous est permis de douter de l'exactitude de ses propos. D'autant plus que ces affirmations sont un moyen pour Agnew d'exercer une violence psychologique sans remettre en question son comportement. La description de l'attitude d'Agnew envers Janet et le reflet de son système de pensée provoquent un sentiment d'aversion pour cet antihéros et conduisent les lecteurs à avoir une position critique vis-à-vis de ce personnage.

Autre forme de violence d'ordre psychique, la violence symbolique, conceptualisée par Pierre Bourdieu, est apparente dans la relation que Tom Spaders entretient avec Jotty dans *Little Constructions*. La violence symbolique désigne une forme de violence que Pierre Bourdieu décrit comme douce, souvent invisible et insidieuse. Elle permet, selon lui, de « dépasser l'alternative de la contrainte (par des forces) et du consentement (à des raisons), de la coercition mécanique et de la soumission volontaire, libre, délibérée, voire calculée » (Bourdieu 2002, 58). Il s'agit de ce type de violence quand Tom reproche à Jotty de ronfler. Sous couvert d'évoquer les différentes « faiblesses » de Jotty, le narrateur relate la violence symbolique dont Jotty fait l'objet : « Another [one of her Achilles' Heels] was his angry 'You snore', which stripped her, in her moment of near nakedness in the bed beside him, of any shaky sense of femininity she might have had » (*LC*, 188). Cette courte phrase, constituée de deux mots, traduit une simple réalité et ne comporte intrinsèquement aucune violence. En revanche, le contexte de la situation d'énonciation met en scène deux personnes assignées femme et homme qui sont, donc, dans une relation d'asymétrie – composée d'un dominant et d'un dominé pour reprendre les termes bourdieusiens. Par ailleurs, ces deux personnages partagent un moment d'intimité où la séduction occupe une place importante. À cet instant particulier, la phrase « tu ronfles » lancée par Tom à Jotty constitue une violence symbolique dans la mesure où cette action déroge à sa féminité. Le texte joue sur l'aspect figuré et propre de la nudité. En effet, en même temps que Jotty s'offre à Tom dans sa nudité corporelle, elle se place dans une position de vulnérabilité. Porteuse de violence symbolique, cette phrase achève de la déshabiller au sens figuré. Elle sape les efforts de Jotty pour correspondre à la féminité stéréotypée – l'adjectif « shaky » indiquant le sentiment d'incertitude quant à son genre. L'aspect symbolique est mis en exergue : « It wasn't so much she did snore that it hurt her. It was that she understood – even if he didn't – the exact meaning back of his words » (*LC*, 53). En effet, cette phrase, prise au sens propre, semble anodine mais elle véhicule implicitement un message violent. Inconsciemment, Tom, par ses mots, s'attaque à l'identité de genre de Jotty et la place dans une situation de déviance par rapport aux normes féminines. L'action de ronfler vient ébranler l'image de la femme délicate, subtile et séductrice qu'elle essaye de refléter.

Plus tôt, Jotty avait interrompu leur rapport sexuel, ce qui avait provoqué la colère de Tom : « she made it clear, after them starting, that he was to stop, that that was that, that he was to 'Stop', that he was to 'Don't', that he was to 'No, don't. Stop, Tom!' – that he was to get the

message she no longer wanted him to proceed » (*LC*, 52). La répétition de son refus avec insistance sous différentes formes – d’abord au discours indirect, puis au discours indirect libre, plusieurs fois au discours direct, et enfin sous la forme d’une reformulation – permet de saisir les obstacles que rencontre Jotty pour se faire entendre. L’acharnement de Tom face aux protestations de Jotty et l’exagération de ses difficultés de compréhension introduisent la question du consentement dans les rapports sexuels. La volonté subite qu’éprouve Jotty de mettre un terme au rapport sexuel est provoquée par le mot « fuck » dans la bouche de Tom : « In the domain of sex – ‘fuck’, and just ‘fuck’, and ‘When I fuck you . . .’ – was an acceptable turn-on and she’d been childish in being the opposite of being turned on by it » (*LC*, 53). Le point de vue de Tom exprime le décalage engendré par des conceptions de la sexualité qui varient en fonction du genre. Daniel Welzer-Lang observe une socialisation différentielle qui débouche sur des manières très différentes d’envisager les rapports sexuels :

les garçons dans leur écrasante majorité s’initient entre eux, avant même la puberté, aux joies de l’érotisme en feuilletant ou visionnant de la porno. Ils apprennent ainsi un érotisme discontinu où les corps sont segmentés, où l’excitation est effectuée sur des femmes extérieures à leur quotidien ; quand les femmes apprennent ailleurs les liens désirs/amours, l’érotisme continu avec un avant et un après, une ambiance... (Touati 2004, 93)

Cette socialisation différentielle au sexe entraîne des attentes sociales genrées. Welzer-Lang explique qu’« [à] travers cette socialisation pornographique, les mâles apprennent à dissocier affects (produits de la rencontre entre deux personnes et des liens sociaux créés) et excitation sexuelle où sont privilégiées la segmentation et la parcellisation des corps de femmes » (Di Folco 2005b, 285). Alors que la sexualité féminine se développe dans le registre de l’affectif, la sexualité masculine se fonde sur un désir individuel stimulé par des bribes de corps et de mots qui ont été érigées, notamment par l’industrie pornographique, comme des leitmotifs nécessaires au bon déroulement du rapport sexuel. C’est ce qui transparait dans la réaction de Tom, surtout dans son incompréhension face aux réticences de Jotty. En effet, l’influence de la pornographie est palpable dans l’utilisation du terme « fuck » par Tom qui n’excite pas du tout Jotty et provoque un blocage chez elle. La pornographie véhicule des catégories fantasmatiques figées qui ne sont pas sans conséquences sur la réalité. Dans un souci de conformité ou par manque d’imagination, se crée une volonté de reproduire des schémas déjà observés, comme en témoigne une autre remarque de

Tom Spaders à Jotty : « He wondered if she'd mind screaming » (*LC*, 175). Cette requête trahit un désir d'imitation de l'acte sexuel tel qu'il est présenté dans la norme pornographique, les cris féminins étant un témoignage de la puissance masculine, une preuve de virilité. On comprend que ces façons différentes d'envisager le rapport sexuel créent une frustration chez Tom qui est à l'origine de la violence symbolique – le « tu ronfles » – qu'il inflige à Jotty.

La relation entre Jetty et John Doe est ancrée dans cette violence symbolique :

But if you're talking Jetty and him and any violence towards her, then forget it. Johnny would never lay a hand in that way upon her. They were a normal couple, see [...] and Jetty was a normal woman and, like any normal woman, the things that got to Jetty were normal also. Him throwing his sweet wrappers on the floor, for instance, instead of throwing them out the window like other people. Or him watching her painstakingly sew sequins on to a dress that he knew she was going to wear on a date with him that evening, yet saying, 'I don't know how you could be bothered doing that.' (*LC*, 72).

La violence physique est d'emblée exclue : John Doe ne lèverait jamais la main sur Jetty. Or, la description de la conduite de John au sein du foyer et envers Jetty nous donne à voir une violence symbolique, ce qui contre les discours qui sous-estiment les violences quand celles-ci ne sont pas physiques. L'utilisation du participe présent permet de signifier que cette manière de fonctionner s'inscrit dans un mécanisme habituel. Cette violence s'ancre dans l'inconscient collectif. La redondance du mot « normal » révèle la dimension ironique de son utilisation qui a pour but de questionner la notion de normalité et d'impliquer que les violences symboliques sont intrinsèques au couple. Cette répétition excessive exprime l'idée que le couple hétérosexuel est par nature dysfonctionnel puisqu'il repose sur une asymétrie genrée. La voix narrative suggère que John Doe et Jetty forment un couple comme les autres et donc, que leurs attitudes sont communes et partagées par tous les couples.

Après toutes leurs disputes, il la saisit par les poignets, Jetty est alors tout émoustillée et tout finit par rentrer dans l'ordre : « She'd get so charged, so bursting, never so connected as when, after their every romantic row, he'd grab her wrist sharply and say, 'My Jet, and this you'll like,' and she would soar with the danger and the charisma of him and it would be perfect, everlastingly perfect » (*LC*, 73). La colère se transforme en excitation et la dispute est qualifiée de « romantique ». C'est l'attitude violente de John Doe qui provoque le désir ardent de Jetty. Ce passage met au jour non seulement le fonctionnement déséquilibré du couple hétérosexuel, mais aussi le fait que ce type de relation ne pose pas vraiment problème, puisque c'est ainsi que l'amour

est représenté dans la culture populaire. La répétition de l'adverbe « so », le décalage entre la description de la nature de leur relation et les réactions de Jetty face au comportement de John Doe permettent de déceler l'ironie du discours. John Doe et Jetty sont des caricatures de l'homme dominant et de la femme soumise. À ce titre, l'extrait parodie la passion amoureuse, telle qu'elle est élaborée dans les romans sentimentaux, comme en témoignent les derniers mots de l'extrait « it would be perfect, everlastingly perfect », qui évoquent le célèbre « they lived happily ever after », marquant une stabilité restaurée à la fin des romans à l'eau de rose et des contes de fée. Comme le fait très justement remarquer la psychologue Patrizia Romito dans son ouvrage *Un Silence de mortes. La violence masculine occultée* :

[l]'idéologie de l'amour romantique et salvateur prépare les femmes à accepter des rapports hétérosexuels frustrants, à confondre violence et passion et à assumer gratuitement le travail et les charges domestiques où, comme le dit si bien un dicton anglais : *She sank into his arms and she found herself with her arms into the sink* (Romito 2006, 63).

La nature asymétrique des rapports entre John et Jetty ainsi que le dysfonctionnement sur lequel repose leur relation sont rendus visibles. Dès lors, en présentant la violence symbolique comme la norme, ce passage permet de dénoncer les fondements du couple hétérosexuel. L'anti-virilité de John Doe est d'autant plus perceptible que son attitude violente est envisagée comme du « charisme » et le « danger » qu'il incarne contribue à alimenter l'excitation de Jetty.

Les violences psychologiques ou symboliques exercées par les hommes sur leurs partenaires dans le cadre de la relation de couple sont des thèmes récurrents dans mon corpus. En faisant apparaître ces violences comme normales et inscrites dans les habitudes des personnages, les romans étudiés montrent leur institutionnalisation. Ce processus de normalisation, développé dans les modalités d'écriture, met en exergue, en même temps qu'il la dénonce, l'acceptation collective de la violence domestique et l'intériorisation de son mode de fonctionnement.

2.2. Le viol

Il s'agit, à présent, de s'intéresser aux violences sexuelles, lorsque celles-ci ne relèvent pas de la violence domestique. En français le mot « viol » est un déverbal du mot « violer » qui provient du latin « violare » signifiant « faire violence à », « traiter avec violence ». Le mot « rape » en anglais provient du latin « rapere » qui signifie « ravir ». Alors que l'étymologie du mot français est clairement associée à la violence, l'étymologie du mot anglais expose une ambiguïté dans la racine même du terme, « ravir » pouvant signifier à la fois, arracher quelqu'un de force, ainsi que procurer un plaisir extrême. Par ailleurs, comme le souligne le psychiatre Gerard Lopez, fondateur de l'Institut de victimologie de Paris, « le langage courant conforte ces difficultés sémantiques [...] on dit volontiers se faire violer, plutôt qu'être violé » (Di Folco 2005b, 516). La manière d'employer le verbe laisse transparaître l'idée d'action de la part de la victime, comme si c'était cette dernière qui provoquait son agression.

Anna Burns dédie un chapitre entier, soit vingt pages, à une scène de viol (*LC*, 108-28). L'agression a lieu dans l'espace public et la victime ne connaît pas son agresseur. La narration de cette scène relève d'un positionnement clairement féministe. Le protagoniste John Doe viole un personnage en situation de fragilité psychologique et physique, qui a déjà subi des violences dans le passé : « She'd been hoping that, with all the therapeutic help she was now receiving, she'd be cured of her past and wouldn't keep attracting that shit into her life any more » (*LC*, 108-9). L'ambiguïté de l'expression « she'd be cured of her past » est révélée par la deuxième proposition « she [...] wouldn't keep attracting », signalant le sentiment de culpabilité ; la victime semble convaincue d'être à l'origine des violences qui lui sont infligées. Les pensées de la victime traduisent le sentiment de responsabilité souvent partagé par les survivant.e.s de violence sexuelle. Dans cette scène, la victime est âgée de trente-cinq ans alors que l'agresseur, John Doe n'en a que dix-sept. La volonté de domination de John Doe semble ainsi s'étendre à toutes les femmes, quel que soit leur âge. En outre, cette agression a lieu en plein jour, et non dans une ruelle sombre comme c'est le cas dans les mythes sur le viol, tels que les définissent Kimberly A. Lonsway et Louise F. Fitzgerald : « attitudes and beliefs that are generally false but widely and persistently

held, and that serve to deny and justify male sexual aggression against women » (Lonsway et Fitzgerald 704). À première vue, les idées essentialistes d'instinct sexuel sont corroborées : « So instinctively Doe headed with her to where his body was propelling him to take her » (*LC*, 117). Ces pulsions prétendument irrépessibles et incontrôlables confirment la conception d'une vraie nature de l'homme. Quelques lignes plus haut, il était question d'hormones qui prennent le dessus lorsque l'individu arrive à un certain âge : « certain hormones take over » (*LC*, 117). Ces conceptions sont, en réalité, celles de John Doe et elles font écho à certaines visions normatives et rétrogrades – mais toujours tenaces dans les représentations collectives – de la sexualité masculine. En montrant comment John Doe se réapproprie ces idées essentialistes et s'en sert comme excuse pour justifier son agression, Anna Burns expose la toxicité et la dangerosité de la biologisation d'une virilité sexuelle et violente. En effet, cette supposée subordination des hommes à leurs désirs sexuels, insinuant leur incapacité de contenir certaines pulsions instinctives, permet de justifier, de dépolitiser, et parfois, de légitimer la pratique du viol.

Ce processus de déresponsabilisation est clairement mis en évidence : « This hadn't been deliberate. He hadn't planned it. It had happened like magic » (*LC*, 117). Ces trois phrases indiquent une double progression : en même temps qu'il y a un mouvement de déculpabilisation de la part de John Doe – c'est son point de vue –, la présence ironique de la voix narrative est manifeste à travers notamment l'emploi de l'adjectif « magic », qui vient exagérer la prétendue innocence de John Doe et ridiculiser son argumentaire.

Les remarques ironiques du narrateur visent à dénoncer les clichés et surtout le traitement habituel du viol dans la production culturelle dominante qui tend à rendre invisible la victime :

But we're not going to go deep because, you see, we don't need to bother with this woman. She wasn't anybody. I mean she was nobody. Don't be thinking this person was somebody and so we'll have to go back and uncover things and do a detective story on her. No, no and no. Rest yourselves. She wasn't important and, after this current jaunt with her, we won't be needing her again forevermore (*LC*, 109).

L'irruption brutale de l'instance narrative dans cette scène de viol qui prend à partie les lecteurs revêt un caractère extrêmement intrusif dans la fiction. Subitement, elle détourne l'énonciation pour s'adresser directement à nous, lecteurs, en nous apostrophant : « you see », en nous incluant : « we don't need » et en nous invectivant : « Don't be thinking » ou « Rest yourselves ». Cette métalepse narrative a pour but de nous déstabiliser et de nous faire réfléchir sur les procédés

utilisés. À la fin de cet extrait, l'emploi du passé « wasn't », du déictique présent « current » et du modal « won't » dans la même phrase réalise une fusion entre fiction et narration, entre récit et histoire, entre énoncé et énonciation, puisque le narrateur dévoile sa démarche et souligne les ressorts de la mise en récit. Les codes et conventions de représentation du viol sont représentés. L'instance narrative joue le rôle d'une personne ayant l'esprit étroit. Le peu de cas qu'elle fait de la victime est tellement exagéré, qu'on comprend que c'est une façon ironique de disqualifier les discours qui minimisent les impacts du viol. La manière dont la victime est appréhendée dans les procès pour viol se lit dans l'expression « do a detective story on her ». Elle doit, en effet, prouver qu'elle a bien été violée. Sa parole étant souvent considérée comme suspecte, elle est soumise à un interrogatoire qui participe à sa culpabilisation. De surcroît, ce commentaire condamne aussi le fait que le trope de la femme soit un simple accessoire pour l'intrigue d'une histoire et le viol, un simple rebondissement. Le roman *Love and Sleep: A Romance* de l'auteur nord-irlandais Sean O'Reilly illustre ce procédé (O'Reilly 2002, 80-81). En effet, le personnage principal Niall viole une jeune femme dont on ne connaît pas le nom et dont on n'entendra plus parler. Dans *Little Constructions*, les fréquentes intrusions de la voix narrative questionnent les lecteurs sur ces pratiques fictionnelles.

Lorsque l'apparence de la victime est décrite, après quelques lignes, il s'avère que ce sont les fesses de la victime qui ont attiré John Doe : « From the looks of things, for example, she had a great ass. Even she liked her ass but, as I say, this wasn't her story » (LC, 110). Ces deux phrases comportent un changement de perception, entre John Doe, la victime et le narrateur. En épousant momentanément le point de vue de la victime et en se rétractant aussitôt, l'instance narrative affirme à nouveau le rôle secondaire de cette dernière pour mieux dénoncer ce procédé commun qui réifie la victime. L'assertion répétée de l'insignifiance de la victime et le mépris affiché à son égard, servent à rappeler qu'elle n'a, le plus souvent, pas voix au chapitre.

D'ailleurs, si la victime n'est jamais nommée, finalement son point de vue est adopté à plusieurs reprises, malgré les nombreuses déclarations précédentes qui affirment le contraire : « temporarily and accidentally, I fell into her head. What I could see from inside ... » (LC, 112). La gravité du sujet que représente l'agression sexuelle contraste fortement avec le style employé. L'utilisation d'un registre prosaïque, « tomber dans sa tête », pour exprimer un sens imagé, c'est-à-dire avoir accès aux perceptions du personnage, crée un décalage entre forme et fond qui véhicule

une tonalité burlesque. L'écriture de cette scène violente dans un langage commun a pour effet de dénoncer le manque de considération pour cette forme de violence et de critiquer la trivialité du viol dans nos sociétés.

En outre, la perspective de la victime transmet des indications concernant des épisodes traumatisants de sa vie antérieure : « As he assaulted her, suddenly there was a memory » (*LC*, 119). L'agression de John Doe agit comme un « trauma trigger », c'est-à-dire un déclic qui active sa mémoire et lui rappelle des événements traumatiques passés – viol et agressions physiques, notamment par son père. Ainsi, il apparaît que la victime est déjà sujette à de sérieux troubles de stress post-traumatique. John Doe envisage la situation de manière totalement différente :

From John Doe's perspective, this woman hadn't been suitably friendly to his overtures [...] He wanted to carry on being gentlemanly, the good guy noble, which was what you're supposed to be whenever you're with the females. But they're not always grateful, the females, and when they're not, you're allowed to do whatever you want, for they don't deserve to be nice to any more (*LC*, 116).

Il y a un décalage évident entre sa perception des événements et la réalité donnée à voir aux lecteurs. Les termes « gentlemanly » et « the good guy noble » permettent de comprendre comment John Doe se définit et se voit. L'utilisation de l'expression « the females » au lieu de, par exemple, « the women », met en évidence l'incompatibilité des champs lexicaux. En effet, les femmes sont assimilées à du bétail alors que les termes mélioratifs pour décrire John Doe abondent : la bizarrerie syntaxique de la formule « the good guy noble » précédée de « gentlemanly » donne l'impression que ces locutions valorisant la virilité de John Doe sont comme collées, mises bout à bout, sans réellement faire sens. Cette accumulation hyperbolique débouche sur du grotesque. Pétri de schémas de pensée simplistes, John Doe a intégré la dimension violente de la virilité. Ce qu'il perçoit comme une approche inoffensive de séduction est vécu par la victime comme un véritable harcèlement : « Chit-Chat comes after Preliminaries [...] Chit-Chat consists of a bombardment of personal questions, asked inappropriately by strangers of other strangers [...] 'What's your name? Where are you from? Where are you going? » (*LC*, 111). Cette série de questions continue pour finir sur la requête très explicite : « 'Can I see your vagina?' – all said as the questioner moves strategically and very physically up close » (*LC*, 111). Les majuscules tendent à ériger des noms communs en véritables concepts, ces derniers devenant autant d'étapes au processus d'un viol. Cette stratégie d'écriture montre ainsi

comment ces différents moments sont devenus pour la victime des lieux communs. Il est surprenant de constater que le sens sexuel hante le sens courant – le mot « preliminaries » pourrait évoquer les préliminaires sexuels, « foreplay » en anglais – si bien qu’il y a comme une inévitabilité de l’acte sexuel, un horizon toujours *déjà là*.

En embrassant une pluralité de points de vue, ce passage signale l’existence d’un continuum de la violence dans l’espace public qui commence par la tentative de séduction ou le harcèlement de rue, selon la perspective. La vision de la victime permet de distinguer une analogie entre l’agression et l’acte sexuel. Elle ajoute plus loin : « she knew the preliminaries of violence » (LC, 113). Puis : « And she really had to get that sorted. I mean the sex and violence. Wasn’t it a disgrace to get to her age, and not know the difference between both of them yet? » (LC, 114). Dans l’esprit de la victime, les deux notions fusionnent, conséquence des violents traumatismes qu’elle a préalablement subis. Cependant, elle n’est pas la seule à mélanger deux notions qui devraient pourtant être antithétiques. John Doe semble confondre violence et amour : « So he was now initiating his first beating of a proper adult woman; Historically, anthropologically and sociologically this was a valuable moment, a major turning point in his young romantic career » (LC, 117). Le mot « romantic » pour qualifier la violence qu’il inflige à sa victime permet de saisir la portée ironique du commentaire. La discordance entre l’interprétation sentimentaliste et la brutalité de l’agression indique la différence d’appréciation des comportements en fonction des sujets qui les perçoivent. Ainsi, les différentes perceptions d’un même événement traduisent les normes de socialisation différentielle : ici la valorisation de la violence dans l’expression de la masculinité. Comme cette violente agression a lieu dans le passé de la narration, alors que John Doe n’est pas encore majeur, ce commentaire laisse présager la pérennité de cette association dans l’esprit et la conduite de John Doe.

L’entreprise de dénonciation des discours communs qui entourent le viol continue, quand l’utilisation du substantif « viol » au sens strict est remise en question : « I use the term 'rape' loosely because, technically, he didn't rape her. Someone else had raped her. But he did physically beat her after dragging her on to the wasteground » (LC, 112). Cette dénégation permet, une fois encore, de condamner les arguments qui ont tendance à contester l’emploi du terme « viol » – lorsqu’il n’y a pas eu de pénétration sexuelle, par exemple. Dans *Little Constructions*, la profusion des discours sur le viol s’oppose au silence de la victime. Les témoins d’agression qui ne viennent

pas au secours de la victime, sont également attaqués : « witnesses to violence suddenly go blind and deaf and completely insensate and never notice anything » (*LC*, 116). Leur mauvaise foi se manifeste dans l'accumulation d'excuses rocambolesques et invraisemblables, ce qui a pour effet de ridiculiser leur manque de courage et les raisons de leur inertie. Certains témoins s'interrogent sur la conduite de la victime, en la plaçant dans la position de responsable et même parfois d'initiatrice de l'abus sexuel : « [she] had apparently been foolish enough to go up some dark, narrow, isolated entry, after midnight, on her own » (*LC*, 118). Par un processus d'exagération créé par l'accumulation d'adjectifs et de compléments circonstanciels, sont condamnés les discours qui tendent à légitimer l'agression, à rejeter la faute sur la victime, et, ce faisant, à nier la réalité.

Par ailleurs, cette scène attire l'attention sur un comportement supposé typique de la masculinité. En effet, le chapitre 6 se voit encadré par les mêmes phrases à la fin du chapitre 5 et au début du chapitre 7 : « 'Ah, come in, son,' said Daddy. 'Let me tell you something, Judas, about us men.' » (*LC*, 107, 129). Ainsi, ce chapitre pourrait être un récit initiatique que John Doe raconte à son fils pour lui transmettre les valeurs masculines. Il relate un épisode de sa vie qu'il considère comme constitutif de sa virilité – « a valuable moment, a major turning point » (*LC*, 117) – et explique ainsi à son fils le modèle à suivre. Cette allusion à la socialisation masculine suggère que l'oppression et la violence masculines sont vouées à se maintenir. À la fin de ce chapitre, l'attitude de Johnjoe va dans ce sens. Ce dernier, qui, en premier lieu, vient au secours de la victime, change de comportement lorsqu'il réalise qu'elle paraît plus jeune qu'il ne l'avait pensé : elle devient donc une cible potentielle. Il commence alors à avoir recours au même comportement que John (*LC*, 121). Cela laisse donc entendre que les hommes réagissent tous de la même manière et sont un groupe homogène, la violence étant un élément fondamental de leur identité. L'insertion de ce chapitre à cet endroit précis de la narration fait du viol à la fois l'expression de la domination masculine et aussi un instrument de maintien de ce système d'oppression. Ce passage fait ainsi écho aux propos provocateurs de Robert Stoltenberg qui consacre un chapitre à ce qu'il appelle l'« éthique du violeur » et démontre comment cette éthique est propre à l'identité sexuelle masculine. Selon ce dernier, « le geste de forcer quelqu'un à admettre une pénétration sexuelle sans son assentiment entier et éclairé crée à tel point la valeur étalon des comportements définissant le masculin qu'il n'est pas du tout inexact de suggérer que

l'éthique de l'identité sexuelle masculine est essentiellement celle du violeur » (Stoltenberg et al. 2013, 65). Comme le souligne Gérard Lopez, « [l]e viol n'est pas la caricature monstrueuse d'un rapport sexuel, mais l'expression d'une volonté de domination sexiste, un déni d'altérité » (Di Folco 2005b, 516). Ainsi, l'agression sexuelle est un instrument de contrôle du corps des femmes pour faire régner et performer la domination masculine.

Little Constructions, par ses modalités d'écritures – exagération de la mise en silence de la victime, prolifération de récits culpabilisants pour cette dernière et déculpabilisants pour l'agresseur, etc. –, dénonce les idées reçues et montre comment le viol et sa mise en récit représentent un enjeu de pouvoir. Par ailleurs, cette scène reste difficile à appréhender. De quel type de violence s'agit-il ? S'agit-il de violence sexuelle, ou uniquement de violence physique ? Dans la mesure où l'agression physique de John Doe déclenche chez la victime la mémoire traumatique d'un viol antérieur commis par son père, ce chapitre concerne également la violence domestique même si l'agression qui a lieu dans le présent de la narration se déroule dans l'espace public. En abordant toutes ces violences en même temps, le roman révèle la porosité entre les différents types de violences et la difficulté de les classer pour en faire une typologie.

Dans *Breakfast On Pluto*, la violence sexuelle est également omniprésente. L'agression de Patrick Pussy par un inconnu qu'elle surnomme Silky String, on l'a déjà mentionné, est relatée dans le chapitre 19. À ce moment du récit, Patrick Pussy exerce le métier de prostituée à Londres. À première vue, la scène commence de manière idyllique. Elle rencontre un client qui lui plaît beaucoup et qui semble tout à fait charmant. Pussy se plaît à imaginer une fin de journée où elle trouve l'amour, réalisant enfin son désir d'inclusion (*BonP*, 68). Mais ce fameux client, qui n'est autre que Silky String, interrompt les rêveries de Pussy et lui demande de se dévêtir avant de tenter de l'étrangler avec une corde. Cette agression revêt incontestablement une connotation sexuelle : « hammering away at his tootle now » (*BonP*, 69) et « forced his tongue inside my mouth » (*BonP*, 70). Narrée du point de vue de la victime, cette scène éclaire les tentatives de Pussy de s'évader dans ses souvenirs ; elle pense à Charlie et au poème que cette dernière avait l'habitude de réciter. Puis, elle se concentre sur la musique mais elle ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment de honte : « it *really* was Mitzi Gaynor who was coming across those airwaves and perhaps because it seemed so beautiful and pure, it made me feel ashamed » (*BonP*, 70). À plusieurs reprises, elle s'étonne de l'absence de témoins : « I cannot understand how

someone didn't hear or see us » (*BonP*, 69) et « What on earth they must have thought, poor drivers, looking out through their windscreens to see me pulling on my clothes in the middle of a motorway » (*BonP*, 70). De façon ironique, Pussy s'inquiète de l'image qu'elle renvoie aux témoins, soulignant ainsi leur inaction face à une scène qui ne laisse pourtant pas le moindre doute quant à sa détresse. Son double statut de femme et de prostituée rend Patrick Pussy vulnérable et disponible aux yeux de son agresseur.

Par ailleurs, il y a de nombreuses références au viol de la mère de Pussy, la jeune Eily⁷⁶, par son curé et employeur, Father Bernard, viol au cours duquel Patrick Pussy est conçue. Ce viol, bien qu'il ait lieu dans la sphère privée, n'est pas une violence domestique car il n'y a pas de lien intime entre Eily et Father Bernard. En revanche, il existe un double rapport d'autorité entre la victime et son agresseur : il est à la fois son employeur et le prêtre de la paroisse, donc son père spirituel. En plus des nombreuses allusions à ce viol originel, deux chapitres lui sont entièrement consacrés : le chapitre 8 « Breakfast Is Served » (*BonP*, 23-9) et le chapitre 33 « A Long-Ago Night in November » (*BonP*, 125-30). La première version est relatée sous la forme d'un travail de composition demandé à l'école par le professeur de Pussy. Cette dernière profite de ce devoir pour élaborer une réécriture de la scène de viol qu'elle décide de déposer ultérieurement dans la boîte aux lettres de son père, Father Bernard. Patrick Pussy projette ses désirs dans la description qu'elle fait de sa mère : « bore a startling resemblance to a very well-known film star » (*BonP*, 23). Patrick Pussy s'identifie clairement à sa mère, elle qui aimerait tant être considérée comme une femme. Ce processus d'identification est perceptible à travers, par exemple, un détail de sa tenue : « a washed-out,* pale blue housecoat » (*BonP*, 24). Une note de bas de page indique, de manière détournée, grâce à une double négation, la ressemblance de son habit avec celui de Pussy : « Not entirely unlike my own! » (*BonP*, 24). Il n'est donc pas surprenant de constater qu'Eily a les mêmes goûts que Patrick : elle adore la musique et le cinéma populaires. Patrick Pussy adopte le point de vue d'Eily. Cette dernière est venue remplacer la gouvernante souffrante du Père Bernard : sous les conseils avisés de sa mère, elle a camouflé sa beauté : « not a perfume-sprayed vision called Mitzi Gaynor with a head of gorgeous bubble-cut curls that would make any man's privates go – *sprong!* – never mind that of a poor deprived clergyman! » (*BonP*, 23). À travers cette formulation très globalisante (« any man's privates »), la virilité sexuelle est représentée comme

⁷⁶ Eily est le surnom pour Eileen. J'utilise ce diminutif car il est plus couramment utilisé dans le roman de Patrick McCabe.

incontrôlable pour n'importe quel homme. Cette impossible maîtrise des envies libidinales caractérise la masculinité selon Pussy.

La sexualité masculine est décrite comme débordante mais réprimée d'autant plus que Father Bernard a fait vœu d'abstinence. D'abord, Pussy explique que la tenue vestimentaire d'Eily est conçue spécialement pour éviter aux hommes religieux d'être tentés : « All of which served the purpose for which it was intended of saying to the little penises of all those whose duty it was to bend the knee... » (*BonP*, 24). Cette idée ainsi que cette vision du sexe masculin doué d'une conscience paraissent tellement grotesques qu'on détecte la volonté de railler cette perception normative de la sexualité masculine à travers laquelle les pulsions sexuelles ne peuvent être contenues par la raison. « What might have happened if she had not leaned, for no reason other than to fork some more rashers onto Father Bernard's plate – thereby permitting her housecoat and skirt to ride up just a little, not a lot, but just enough – must remain forever in the realm of conjecture » (*BonP*, 26). L'extrême précision utilisée pour décrire le geste d'Eily et l'effet produit, c'est-à-dire un léger – presque infime – mouvement de sa jupe, pointent le caractère dérisoire des causes qui poussent Father Bernard à commettre son crime irréparable. Il se voit ridiculisé car il est incapable de se réfréner et est renommé, quelques lignes plus loin, « Father Stalk » (*BonP*, 27) pour souligner son obsession charnelle et sa lubricité. En prêtant une certaine clairvoyance aux propos d'Eily qui sont aussitôt suivis d'un démenti, Pussy insiste sur l'innocence et la pureté d'Eily qui sont précisément des qualités qui participent à la construction d'une représentation de sa féminité maternelle : « we could have an explosive clergyman filling the air with pent-up sexual energy thanks to God knows many years' abstinence! [...] For that sort of thing she doesn't think, actually » (*BonP*, 26). Dans le récit que fait Pussy, l'abstinence du prêtre semble être la cause principale de son débordement sexuel qui entraîne l'agression d'Eily. Cette croyance consiste à penser que la chasteté imposée aux prêtres produirait inévitablement des frustrations malsaines pouvant mener à des agressions sexuelles. Cette conception est nourrie par les affaires de pédophilie au sein de l'Église catholique d'Irlande – une centaine de prêtres auraient pratiqué régulièrement des abus sexuels sur des milliers d'enfants durant les dernières décennies – qui éclatent dans les années 1990 et provoquent une vive émotion dans la population irlandaise. L'idée qu'il existerait un lien entre célibat et pédophilie, entre abstinence et propension aux

crimes à caractère sexuel, se retrouve au cœur des débats de l'époque et pourrait avoir influencé Patrick McCabe dans l'écriture du roman.

Pendant cette agression sexuelle, la difficulté de compréhension d'Eily est mise en évidence : « she thought it a joke [...] 'Oops! That hurt!' until all of a sudden she cried: 'Ow! I'm being split in two!' and there was so much squirty stuff all down her » (*BonP*, 27-8). La description des douleurs physiques d'Eily, notamment la sensation de scission corporelle, permet une prise de conscience de l'atrocité de cette réalité. Le visage de Father Bernard est si effrayant qu'Eily croit d'abord à un déguisement – « with a Hallowe'en mask on him » (*BonP*, 28) – avant de se rendre compte qu'il ne porte pas de masque : ce visage monstrueux est bien réel. Provoquant l'incompréhension chez Eily, l'organe sexuel de Father Bernard est démonisé et incarne le mal en personne : « And that thing – that glaring red thing with its malevolent eye – what was that? » (*BonP*, 28). Comparé à du liquide vaisselle – « the Fairy Liquid » (*BonP*, 28) –, le sperme suscite aussi la perplexité d'Eily. L'idée que se fait Eily du sexe masculin – « a little snail-type fellow » – contraste avec la réalité de ce qu'il représente pour Patrick Pussy – « an insatiable, unreasonable trunk of a thing » (*BonP*, 28). Cette opposition met en évidence deux visions enfantines. Selon le point de vue d'Eily, l'accent est mis sur la petitesse de l'organe sexuel masculin. La comparaison du sexe masculin avec l'escargot en fait quelque chose d'inoffensif et traduit en même temps l'innocence et l'inexpérience sexuelle d'Eily. D'autre part, Pussy véhicule une conception du phallus moins heureuse. Assimilé à une trompe ou à un tronc d'arbre, le phallus est plus imposant mais ne représente qu'une partie d'un tout – comme le réaffirme l'expression « of a thing ». Il n'a pas le statut d'humain en dépit de la personnification mise en évidence par les adjectifs « insatiable » et « unreasonable » qui induit une perception stéréotypée de la sexualité masculine : celle d'un désir sexuel irrépressible. En outre, l'univers enfantin, perceptible également aux nombreuses références aux dessins animés – les figures de « Mickey », « Mr Prawn » (*BonP*, 25), et « Tom the [...] pussycat » (*BonP*, 24) utilisés pour personnifier l'organe sexuel par exemple – accentue le contraste entre l'inhumanité de cette agression et cette écriture du corps imprégnée de naïveté. Le déploiement de cette stratégie textuelle fait apparaître le décalage entre le réel, le signifié, c'est-à-dire le viol, et le langage employé, le signifiant, permettant ainsi de rendre compte de l'inadéquation du langage pour traduire la monstruosité d'un tel acte de barbarie. L'agresseur, en niant l'humanité de sa victime, se place en dehors de cette humanité, ce qui ébranle

l'intelligibilité de l'événement. Robert Stoltenberg parle de « désintégration du sentiment d'identité personnelle de la victime » :

[d]ans le viol, en plus de l'acte physique, se produit une transaction qui peut être analysée comme un écrasement de l'identité morale de la victime. [...] Cet écrasement identitaire peut entraîner une éclipse quasi totale de son sentiment d'exister en tant qu'être doté d'intégrité et ayant déjà possédé une capacité de décision morale, de pensée rationnelle et d'action consciencieuse (Stoltenberg et al. 2013, 67-68).

En tentant de comprendre le traumatisme de sa mère, Pussy revient aux origines de sa conception et, grâce à l'écriture de cette scène, met des mots et du sens sur le vide affectif qui l'entoure.

Le chapitre 33 donne une nouvelle version de ce même viol. Ce chapitre est également écrit par le personnage Patrick Pussy mais, cette fois, elle est adulte et elle fait ce travail de rédaction sur les conseils de son psychiatre, le docteur Terence, qui y voit des bienfaits thérapeutiques. Les nombreuses redondances avec le chapitre 8 nous indiquent à quel point Pussy est obsédée et hantée par cet événement. Ce passage commence comme une idylle bucolique – « you could look at the frost starching the beautiful countryside rigid » (*BonP*, 125) – et donne à voir une famille idéale décrite comme très pieuse – « in all of Tyreelin, you would not have found nicer, decenter people than the Bergin family » (*BonP*, 125). Eily et sa famille sont au centre de l'histoire et c'est le point de vue d'Eily qui prime. Pendant son viol, Eily se regarde de l'extérieur en pensant qu'elle est quelqu'un d'autre :

She kept asking herself as she looked down from a height at the creature whose head kept bumping off the table leg. It wasn't her that was for sure, for she kept pleading: 'Stop! Stop!' It was obviously someone else, someone else who looked like her. She hoped it wouldn't upset her, that she might not regret it some day. Because Eily knew that was what it did, that sort of conduct. Her mother had told her. [...] All Eily could think was: 'I'm glad it's not me!' (*BonP*, 128).

Elle parvient à supporter cette intrusion de l'agresseur dans son intimité la plus profonde par la dissociation de son corps et de son esprit, ce qui semble être pour Eily une stratégie de survie dans laquelle elle s'extrait de son propre corps pour se détourner de la violence qui lui est infligée. Ce trouble dissociatif, appelé « dissociation péritraumatique » se manifeste de diverses façons notamment par « des symptômes de dépersonnalisation ou de déréalisation » (Lopez 2014, 167). Gérard Lopez explique que la « dépersonnalisation donne une impression de détachement, laquelle transforme l'acteur des faits en une sorte d'automate ou de spectateur » (Lopez 168). Sa

vision extérieure et le discours qu'elle produit sur elle-même permet de comprendre le sentiment d'aliénation qu'elle subit et de témoigner de l'effondrement de sa personnalité. Les discours qu'elle s'approprie mettent en lumière les idées reçues sur le viol, témoignant ainsi de leur poids social. Cette « creature » – substantif utilisé pour parler d'elle-même – ne semble pas exprimer son désaccord alors qu'elle ne cesse de répéter « stop ». Eily espère que cette personne ne va pas regretter son comportement : le processus de responsabilisation et de culpabilisation est déjà à l'œuvre chez elle pendant l'agression. Puis, elle imagine les réactions du voisinage et de ses parents : « Her own mother joining in with them as they cried: 'Hang her! Hang the bitch! [...] It was just her imagination working overtime! » (*BonP*, 129). Cette peur d'être rejetée par sa communauté et ses proches souligne le peu de soutien qu'obtiennent les victimes de viol. En effet, dans les actes de viols, les victimes sont souvent blâmées et tenues pour responsables à la place de leurs agresseurs. John Stoltenberg parle d'une « inversion de responsabilité morale » (Stoltenberg et al. 2013, 66).

Lorsqu'Eily informe Father Bernard de sa grossesse, ce dernier réagit vivement : « 'Stop it! You hear! Stop that crying now!' Having to shake her until she stopped! Which was silly of her – she knew that now. After all, she was sixteen. It was time she saw sense » (*BonP*, 129). Le commentaire d'Eily fait apparaître l'injonction qui lui est faite de se raisonner, cela ayant pour but de minimiser son agression. Eily, en assimilant cet argument, dévoile aux lecteurs son jeune âge, et du même coup, insiste sur le cynisme du prêtre. Plus tard, elle dépose son bébé dans une boîte de Rinso. Ce baril de lessive fait allusion aux « Magdalene laundries » et, ainsi, donne une explication à la mystérieuse disparition de la mère de Pussy. Ces variations sur le viol d'Eily témoignent du ressassement obsessionnel de Pussy. La place centrale qu'il occupe dans le roman de Patrick McCabe – il est, en effet, à l'origine de la conception du personnage principal – illustre à quel point le viol est prédominant dans *Breakfast on Pluto*.

Dans *The Ultras*, le viol d'une jeune fille par l'instructeur d'Agnew est suggéré : « [the instructor] described in detail an affair he had conducted with a fourteen-year-old native girl. He kept describing her as willing » (*U*, 47). Le terme de « liaison » est remis en question par le très jeune âge de sa prétendue « partenaire » – qui est en fait sa victime. La répétition du consentement de la jeune fille dans le récit de son instructeur jette également le doute sur sa réalité. Le fait qu'il juge nécessaire d'insister excessivement sur son assentiment jette le doute sur

son libre arbitre. Cette prétendue relation amoureuse ne semble pas tellement choquer Agnew : « Agnew seemed to find himself drunk late at night in the company of men with complex longings » (*U*, 47). L'euphémisme « complex » pour qualifier les pulsions de son instructeur, alors que le substantif « criminel » aurait probablement été plus approprié, témoigne de la réticence à parler d'agression et encore plus à l'appeler viol. La double omission est perceptible, à la fois chez l'instructeur et dans les propos que rapporte Agnew qui a clairement compris qu'il était question d'un abus sexuel.

Qu'il soit écrit, suggéré, euphémisé ou qu'il revienne sous forme de spectre, le thème du viol est récurrent dans les romans. Ce stéréotype de la virilité reflète des faits sociaux avérés. En effet, si tous les violeurs sont presque exclusivement des hommes, tous les hommes ne sont pas des violeurs, comme Marlène Lieber l'observe :

[s]ociologiquement, ce sont des femmes qui sont majoritairement victimes de violences conjugales et de violences sexuelles, et ce sont majoritairement des hommes qui perpétuent ces actes. Il est évident que les hommes ne sont pas les seuls à commettre des violences, pas plus que les femmes seraient les seules à en subir, et que la frontière entre les sexes est floue à cet égard. Néanmoins, il reste important de replacer les violences dans les rapports sociaux à l'œuvre (Lieber 2003, 73).

On a vu que Stoltenberg faisait du viol un trait typique de l'identité sexuelle masculine, en d'autres termes le viol représenterait une performance de la virilité. Ainsi, mon corpus, parce qu'il expose une pluralité de discours qui excusent le viol, poursuit cette stratégie qui consiste à écrire l'anti-virilité. À ce titre, d'autres scènes de viol dans les romans étudiés sont révélatrices, en quelque sorte, de ce phénomène. En effet, ils relatent également des viols commis par des personnages féminins, les remarques de Stoltenberg ne sont, pour autant, pas contredites. C'est le cas, par exemple, du viol d'Amelia par Bronagh, dans *No Bones*, qui continue cette entreprise de dénonciation des discours sur le viol et rend visible des réalités trop souvent dissimulées. Il est alors significatif de relever que, tout au long du roman, Bronagh est dépeinte sous des traits masculins. Dans le roman de Tara West, le même constat peut être établi en ce qui concerne le viol de Cookie par un personnage féminin secondaire, plus âgé que lui, et qu'on rencontre uniquement dans cette scène. Dès lors, la mention des traits féminins de Cookie, évoqués à plusieurs reprises dans le roman, est tout aussi frappante. Ainsi, ces romans, parce qu'ils maintiennent en filigrane l'asymétrie des « rapports sociaux à l'œuvre » dans des configurations

genrées qui inversent pourtant les stéréotypes de genre de l'agresseur sexuel et de la victime, tendent à véhiculer l'idée que le viol n'est jamais tout à fait déconnecté de la virilité et, en cela, à confirmer la conception de Stoltenberg.

Dans la scène de viol de *No Bones*, le début du chapitre annonce déjà la question du consentement et les discours qui culpabilisent la victime sont à nouveau critiqués. Lorsqu'Amelia entre chez Bronagh, l'instance narrative insiste grossièrement sur le libre arbitre d'Amelia : « She stood back therefore to let Amelia in and Amelia came in, of her own free will, of her own accord... » (*NB*, 220). Comme si Amelia en pénétrant chez Bronagh était responsable de sa propre agression. Ce commentaire divulgue clairement le type d'accusations qui consistent à condamner les victimes de viol quand ces dernières rentrent chez l'agresseur ou l'invitent chez elles. Mais le point de vue pourrait tout aussi bien être celui de Bronagh qui cherche déjà à se dédouaner de son comportement en se trouvant des excuses. Bronagh est dépeinte comme calculatrice : elle essaye de faire boire Amelia dans le but de profiter d'elle : « Alcohol was a Godsend » (*NB*, 220). Cependant, Amelia est une ancienne alcoolique. Même si elle ne boit pas, le fait qu'elle soit en période de sevrage la rend très fragile : « There was something childlike about Amelia, but not endearingly childlike; frighteningly childlike. Amelia was no child you see. Amelia was an adult » (*NB*, 224). La répétition de « childlike » qui s'oppose à « no child » et à « adult » suggère un mal-être chez Amelia et le fait que Bronagh profite de cette vulnérabilité. Chez cette dernière, l'activité sexuelle est appréhendée comme une envie irrésistible et elle voit dans la présence d'Amelia l'opportunité d'assouvir ce qu'elle considère comme un besoin : « It wasn't an ulterior plan anyway, not really, not really. It was just another chore, another task, to be gotten out of the way. [...] So Bronagh, housewifely, innocently, peeling the potatoes, thought she was getting Amelia drunk and this was a good thing » (*NB*, 220-1). La description de Bronagh en train de cuisiner ainsi que les adverbes « housewifely » et « innocently » permettent de développer un jeu sur les clichés féminins. Ce qu'elle s'apprête à faire rompt totalement avec la figure stéréotypée de la mère de famille. En outre, il est précisé que Bronagh a prévu de commettre un meurtre le soir même, ce qui continue de bouleverser les catégories de genre. En effet, de tout mon corpus, Bronagh est la seule femme paramilitaire qui fait partie de l'IRA :

The build-up to committing murder, as anyone will tell you, takes its toll on a person and Bronagh was no exception to that. Luckily for her though, her unconscious had created

an antidote. It was absolutely foolproof and had worked every time so far. All she had to do before killing people, was get some obsessive-compulsive human contact, and the obsessive-compulsive drug of choice for Bronagh was dominating and very fast sex (*NB*, 222).

En faisant remarquer que chacun connaît les sensations qui accompagnent la préméditation d'un meurtre, la violence est une fois de plus présentée comme normale. La légèreté avec laquelle est mentionné l'homicide implique un système de valeurs différent de celui des lecteurs. La solution que Bronagh trouve pour soulager sa conscience est révélatrice en ce qu'elle incarne des pratiques sexuelles propres aux stéréotypes de la masculinité : une position de dominante et la rapidité de l'acte renvoient à la pornographie traditionnelle au sens où il n'y a pas d'avant, ni d'après, mais seulement l'acte en lui-même. L'anatomie de Bronagh est envisagée, de façon essentialiste, comme celle d'un homme. Les pensées de Bronagh reflètent les raisons de son passage à l'acte. Son mari n'est pas là et elle refuse d'avoir recours à ses enfants : « she'd cut her own clit off before she'd make use of any of [her children] » (*NB*, 222). Cette image totalement grotesque de la clitoridectomie laisse deviner une conception biologisante du corps et de l'excitation qui apparaissent comme incontrôlables. Par ailleurs, ce rejet de l'inceste relevant d'un véritable principe est risible dans la mesure où, quelques minutes après cette déclaration, les enfants de Bronagh sont décrits en train de s'amuser avec un paquet emballé dans du papier plastique, ce qu'on imagine être des explosifs.

Ensuite, comme c'est le cas dans la scène de viol de *Little Constructions*, la perception de la personne violée est exprimée. Bronagh grimpe sur Amelia et la touche partout : « Spiders they were, in and out of Amelia's ribcage. Freezing, stiffening, they'd stop, then off, up and down, again they'd go » (*NB*, 224). Le narrateur fait plonger les lecteurs dans la perception corporelle d'Amelia sous le mode du courant de conscience – « stream of consciousness ». La métaphore des araignées pour évoquer les mains de Bronagh permet de rendre compte des sensations pénibles que ressent Amelia et montrent comment celles-ci apparaissent déconnectées de la personne de Bronagh. La passivité d'Amelia face à ces araignées est stipulée. Elle n'émet aucune résistance. À nouveau, le discours qui jette le doute sur la victime est exposé : si elle ne dit rien, elle est en partie responsable ou elle en a envie. Amelia se trouve dans un état d'inertie et de paralysie : « Amelia was in blank mode. Amelia was at a funeral » (*NB*, 224). Son atonie est envisagée comme une mort, ce qui rappelle les troubles dissociatifs qui surviennent pendant l'événement

traumatique et sont provoqués par une peur intense et un sentiment de détresse extrême. Gérard Lopez explique, on l'a déjà vu, que la victime peut alors devenir simple spectatrice ou automate (Lopez 2014, 168). Le comportement d'Amelia fait écho à ces deux phénomènes : d'abord, elle assiste froidement à sa propre mort symbolique, puis elle agit de façon mécanique, tel un automate. Bronagh initie le mouvement d'Amelia : « She also took hold of her old schoolchum's dead hand. She positioned the fingers of it inside her own knickers and silently guided Amelia to do the right thing » (*NB*, 224). La mention de la main morte permet de rappeler qu'Amelia est dans un état de vulnérabilité extrême. Plus encore qu'une simple description d'une absence de résistance de la part d'Amelia, la participation d'Amelia à l'acte sexuel est dépeinte. Le narrateur réussit ce tour de force qui consiste à ne pas dénoncer la passivité mais à insister plutôt sur l'activité d'Amelia qui se conduit comme un robot :

At first when it restarted, Amelia still did nothing. She didn't push away, she didn't give herself up. Then she did give herself up. She closed her eyes and she submitted, her fingers slipping and circling, the right way, just as Bronagh had instructed them to do [...] If Amelia was thinking anything, which she wasn't, for her mind was no longer functioning, it was that none of this mattered, it wasn't as if she was abandoning herself. Bronagh wasn't some desperate groping male person and she herself was just going through motions (*NB*, 225).

La deuxième partie de cet extrait est évocatrice en ce qu'elle signale une ambiguïté dans le foyer de perception de l'instance narrative. Le narrateur, en affirmant qu'il ne donne pas accès aux pensées d'Amelia dans la mesure où son esprit ne fonctionne plus, se place dans une position omnisciente ambivalente puisqu'il transmet une vision potentielle. Si ce n'est pas Amelia qui pense cela, qui d'autre ? Cette perception, certes contingente, met en évidence les stratégies ultérieures de négation et de minimisation de l'événement comme refoulement. La négation de la possibilité du viol dès lors que l'assaillant est en fait une assillante reflète un point de vue réducteur. La dernière remarque du passage suggère à quel point masculinité et violence sexuelle vont de pair dans l'esprit de l'énonciateur, qui semble être Amelia, comme l'indique le pronom réflexif « herself ». Ainsi, la compréhension de l'événement et son assimilation traumatique sont bloquées par ses conceptions genrées simplistes. L'ambiguïté de la provenance du point de vue est à l'image de la dissociation traumatique que subit la conscience d'Amelia.

Les deux phrases suivantes font la jonction entre les deux points de vue : « It wasn't as if it was going to last long. It wasn't as if it wouldn't ever stop » (*NB*, 225). Dès lors, elles peuvent

traduire à la fois la perspective d'Amelia et celle de Bronagh. Dans les deux cas, elles minimisent l'événement mais pour des raisons différentes. Pour ce qui est d'Amelia, la démarche représente une stratégie de survie pour affronter cette agression douloureuse. En ce qui concerne Bronagh, il s'agit d'un processus de déculpabilisation qui, par un jeu de miroir, se déploie plus distinctement dans les phrases qui suivent en donnant accès aux lecteurs à ce que Bronagh ne pense pas : « If Bronagh was thinking anything, which she wasn't, for she was far, far, too busy, she was thinking sex with a woman didn't count as sex at all. It was just a laugh, a geg, the big joke of this party. It didn't mean she was being unfaithful. It didn't mean she was a bad wife » (*NB*, 225). Il est alors surprenant de constater que la culpabilité provient non pas de la violence qu'elle inflige à Amelia, mais plutôt de l'infidélité envers son mari. Le discours qui consiste à ne pas considérer comme de véritables rapports sexuels ce qui se situe en dehors du système hétérosexuel est caricaturé et la violence de ce type de discours réducteur, qui nie l'humanité des relations homosexuelles, est rendue. Au même titre qu'Amelia qui relaie l'idée d'une aporie face à un viol commis par une femme, Bronagh ne peut envisager sérieusement un rapport sexuel avec une femme. La gradation dans les termes « laugh », « geg » et « big joke » implique l'insignifiance des liaisons homosexuelles avec démesure, trahissant ainsi l'ironie qui permet de dénoncer une conception de la sexualité intrinsèquement hétérosexuelle. Le personnage de Bronagh, en se rassurant de ne pas être une mauvaise épouse « a bad wife », bouleverse complètement le stéréotype de la femme et opère une subversion du rôle de la femme mariée : elle tergiverse sur l'acceptation de la fidélité au sein du mariage alors qu'elle est, tout bonnement, en train de commettre un viol. Bronagh force aussi Amelia à lui faire un cunnilingus (*NB*, 227).

La critique des discours communs qui culpabilisent la victime se poursuit par l'évocation d'un tabou concernant le viol, celui des réactions mécaniques corporelles : « for between her legs had gotten wet » (*NB*, 131). Ce phénomène, courant, génère un sentiment de culpabilité d'autant plus fort qu'il contribue à nourrir les stéréotypes sur le viol, en particulier l'idée que la victime a finalement aimé « ça » : « They'd say arousal and wetness was proof she'd been asking for it, proof she'd been deserving of it and proof that whatever then happened to her could only serve her right » (*NB*, 131). Une fois de plus les arguments qui justifient le viol sont critiqués, comme en témoigne la répétition ternaire du mot « proof » qui atteste que l'enquête se focalise toujours plus sur la victime que sur l'agresseur. Plus loin, l'expression « the evidence against her » (*NB*, 131)

pour se référer aux conséquences physiques de la stimulation sexuelle d'Amelia (« her wetness ») met à nouveau en évidence le processus de culpabilisation de la victime. Dans les deux romans d'Anna Burns, la mise en place d'une écriture spécifique du viol a pour effet de mettre en lumière ses réalités et de condamner son acceptation et son traitement dans la société.

Juste avant le viol d'Amelia, la figure du violeur est transformée en personnage-concept : « for everybody knows a Bronagh » (*NB*, 221). Cela participe de la normalisation du viol et permet de rendre compte de la réalité très répandue de cette violence. La description de ce personnage-concept suppose qu'il existe une essence sous-jacente chez la figure du violeur : « They're a laugh and a geg, the life and soul of every party, but they tend to have a whole other side to them you just don't want to know » (*NB*, 221). Le narrateur sous-entend que chacun connaît dans son entourage un personnage violeur ou/et violent mais que souvent d'autres aspects de sa personnalité excusent ses actions brutales. En outre, ce portrait rompt avec l'image du pervers ou de l'individu effrayant et instable psychologiquement : les représentations du violeur comme hors-norme, alors que l'étendue du phénomène ainsi que le fait qu'il a souvent lieu dans la sphère privée par un individu que la victime connaît, sont en contradiction totale avec ce stéréotype.

Par ailleurs, lors de cette scène de viol, la virilité traditionnelle est symboliquement reléguée à la passivité : « An Action man in fatigues, his plastic rifle at the ready, was peeping over at the two women from a single shelf that ran the length of the wall » (*NB*, 227). Selon Fiona McCann, cette personnalisation de l'« Action Man » : « adds a disturbing parodic dimension to the scene, portraying the male British soldier as an impotent peeping tom » (McCann 2014, 38).

Dans *Fodder*, avant que le viol de Cookie ne se produise, une allusion au viol, faite sur le ton de l'humour, annonce son agression à venir et apporte un éclairage quelque peu différent. Cookie se réveille et n'a aucune idée de l'endroit où il se trouve : « I still had my clothes on and my bum felt fine so I figured I hadn't been introduced to gay sex. Yet » (*F*, 86). Par le biais de cette remarque qui se veut humoristique, Cookie indique qu'il n'envisage pas de se faire violer par une femme. Le viol est considéré par Cookie comme le propre de l'homme. Si l'adverbe « yet » fonctionne presque comme un trait d'humour, il peut également être la marque d'une ironie du sort dans la mesure où il est violé peu de temps après cet événement. La violeuse n'est autre que Judith, une femme d'une quarantaine d'années. On apprend qu'elle fête avec son amie Aoife la

vente de son entreprise familiale, ce qui suggère qu'elle est une femme de pouvoir. Judith approche Cookie en lui offrant d'abord du chocolat, avant de le faire boire pour profiter sexuellement de lui, malgré les mises en garde de son amie Aoife : « 'Leave him alone. He's only a wee boy.' » (F, 110). Judith incarne ainsi littéralement la figure du « sugar daddy » au féminin. Elle est, en outre, décrite sous des traits typiquement masculins : « She was taller and heavier than me, with a wide, angular face. She swung me round and gripped my elbows » (F, 111). Le début de la scène ayant lieu dans la rue, Cookie invoque l'aide des passants. C'est alors que ses caractéristiques physiques perçues comme féminines sont, à nouveau, évoquées s'opposant ainsi à la carrure masculine de Judith : « being small and skinny and looking like a girl has its advantages, you know » (F, 111) Même si certains passants s'arrêtent, Judith se fait passer pour sa mère et explique que Cookie joue la comédie. Elle le presse contre sa poitrine : « I stayed right where I was. I knew when I was well off » (F, 112). Le cynisme et le détachement dont fait preuve Cookie est frappant. Il joue l'homme hétérosexuel qui se trouve nécessairement excité la tête enfouie entre les seins d'une femme. Cette remarque ambiguë souligne la tension entre son statut de victime – il a manifestement peur et se sent en danger puisqu'il appelle au secours – et l'identité virile qu'il est censé incarner. Judith continue de le faire boire : « She wouldn't let me drink the water » (F, 114). Ensuite la narration est de plus en plus décousue. On imagine qu'il est saoul et qu'il a, par conséquent, des difficultés à assimiler les événements :

Lift up to her apartment like antique shop *House & Garden* cover pic, izzen it lovely baby? Snoggin' in lift snoggin' in doorway my balls her hand and Aoife smiles, retreats, wave night night children, nice friendly nurse / I'm in the bath such a boner oh God oh God don't I will don't I will. Follow her shivery wet. Wrought iron bed, wide window, lights from the streets, cool hot vanilla skin, taste, eat the courgette, Jude I will don't Jude I will don't Jude fingers move don't I do/ How much? Whuh?/ Woke up and tried to turn but I was stuck. I laughed. I thought it was a joke. This is funny ha ha Jude this is funny. You can uncuff me now. No really. Jude. [...] She wore a black rubber mask, all shiny and squashing her mouth through an odd hole, like a dodgy American wrestler. From what I could see of her skin, it was flushed pink. Her hard brown nipples were forced through a black, strapped and buckled corset thing and she had a big rubber strap-on chap on./ 'Techmo?' I said./ She climbed onto the bed./ I asked her not to. I asked her quite a lot. But I was stuck and she did it anyway (F, 115-6).

Dans un premier temps, l'opposition comprise dans la formule « I will don't » – dialogue sans ponctuation – et sa répétition permettent de rendre compte de la tension entre la volonté de Judith et le refus de Cookie. Les paroles rapportées le sont de façon disloquée, notamment en

raison de la syntaxe et du manque de ponctuation. Cela a pour effet de transmettre la perception de Cookie et sa difficulté à appréhender le présent. Grâce à ce mode d'écriture, le courant de conscience, on suit le parcours cognitif de Cookie qui ne peut donner sens aux événements qui ont lieu : les lecteurs sont projetés dans les troubles psychiques du personnage. Dans un second temps, après une ellipse, Cookie se réveille et le viol ne fait alors plus aucun doute. Le pronom « it » présent dans la dernière phrase se réfère au viol et à la négation de l'humanité de Cookie qui, par ailleurs, exprime plusieurs fois son désaccord. Le fait que Cookie se fasse sodomiser par une femme rappelle ironiquement les propos tenus quelques chapitres avant, où il se rassure de ne pas avoir été initié au « gay sex », et opère ainsi une subversion du stéréotype de l'homme violeur. Judith assimile Cookie à une prostituée puisqu'elle le paie. Malgré l'habituelle légèreté de Cookie dans sa manière de relater les événements les plus violents, on perçoit qu'il est en souffrance : « I couldn't go very fast and I knew I was walking funny » (F, 117-8). Il mentionne son incapacité à marcher normalement et la douleur physique se devine. Il se rend chez son grand frère, Oisín et décide de se coucher auprès de lui : « I stayed in Prince's bed for a couple of days. He wanted to get a doctor... » (F, 120). Ce sont les seules mentions d'un traumatisme qui ne sera pas évoqué en tant que tel. D'ailleurs Cookie ne reviendra plus sur ce viol jusqu'à la fin du roman. Cependant, Cookie pourrait scotomiser cette agression, c'est-à-dire mettre en place un mécanisme psychique pour éclipser de sa conscience ce souvenir trop douloureux.

Les scènes de viols occupent une place prépondérante au sein des romans étudiés, ce qui sort ainsi de l'invisibilité les réalités effectives du viol. En caricaturant les discours communs sur le viol dans les perceptions des agresseurs et des victimes, mon corpus dénonce le traitement hégémonique juridique, culturel, médiatique de ce phénomène, à savoir la conception essentialiste de la sexualité masculine, la culpabilisation des victimes et la déresponsabilisation des agresseurs ; par conséquent, les procédés d'occultation de la violence masculine généralement déployés dans la société deviennent manifestes.

2.3. Objectivation des femmes

Parce qu'elle prive la victime de sa liberté de décision, la pratique du viol résulte ou est le produit d'une objectivation extrême de la victime. L'objectivation est un procédé qui consiste à envisager un être humain comme un objet. Cette notion est souvent utilisée pour parler du traitement des femmes dans la société, que ce soit dans la publicité ou les productions culturelles, comme l'indique le mot valise « femme-objet ». L'anglicisme « objectification » est parfois utilisé car le substantif « objectivation » peut aussi signifier « rendre objectif », ce qui finalement n'est pas contradictoire en soi : « rendre objectif les femmes », c'est les dépouiller de leur subjectivité, de leur capacité à être sujets. Lorsque les femmes sont objectivées, elles sont réduites à un rôle d'objet. Les termes « chosification » et « réification » rendent compte de la négation de la vitalité et de l'humanité des êtres humains et peuvent donc être employés en tant que synonymes du mot « objectivation ».

Dans *The Ultras*, la vision de David sur Joyce souligne la réification sexuelle de la jeune femme : « She possessed an aura of down-at-heel sexuality. David imagined her in lingerie, against a background of G-plan furniture, her face crudely blacked out, working within the persona of debased suburbanite » (*U*, 29). David envisage Joyce comme un objet sexuel. Il lui prête des qualités qui excitent sa libido : de Joyce s'échappe un parfum érotique. La subjectivité de cette observation est confirmée par le dévoilement de ses fantasmes dans les propositions suivantes. L'image fantasmagorique que produit David donne à voir une Joyce dont on ne perçoit même plus le visage dans un décor quelconque composé de meubles communs – « G-plan » étant l'équivalent d'Ikea dans les années soixante-dix au Royaume Uni. En appréhendant Joyce de manière à la fois hypersexualisée et dépersonnalisée, David la dépouille de sa spécificité pour en faire un accessoire sexuel. L'adjectif figuré « down-at-heel », en qualifiant cette sexualité de défraîchie, vieillie et usée par le temps, peut faire référence au manque d'originalité des désirs sexuels de David, excité par l'assujettissement de Joyce. En effet, le signifiant « down-at-heel » véhicule aussi une idée de soumission – être aux pieds de quelqu'un – reproduisant le fonctionnement vertical d'une relation de domination et la position adoptée pendant la fellation. Ainsi, dans ce contexte, le sens figuré émet un commentaire sur le sens littéral : l'épuisement et la

lassitude face aux représentations de la relation sexuelle qui reposeraient uniquement sur l'asymétrie du rapport de genre. Le discours indirect libre donne accès aux traits de Joyce qui attirent David :

[David] often thought that working girls had a grasp on the true nature of espionage, the ambience of need that had to be maintained, the sense of unspoken appetites. [...] There was a pastiness to her that he liked, a running to fat, a sense of poor post-war diet. Her underwear was ill-fitting. He liked the fact that she was unresponsive when he slept with her. She liked him to touch. She liked him to call her mother. He liked to tug at her slack flesh (*U*, 31).

Dans cette description que David fait de Joyce et de leur relation, il faut garder en tête que nous n'avons pas accès à la perception de Joyce. Il s'agit uniquement du point de vue de David sur ce qu'il croit être les préférences ou désirs de Joyce. Son statut de prostituée conditionne un rapport de pouvoir asymétrique, jetant d'autant plus le doute sur les suppositions de David. Dans la première phrase de cet extrait, l'espionnage fait métaphoriquement allusion au stéréotype de l'identité sexuelle masculine comme en témoignent les mots « true nature », « need » et « unspoken appetites ». David, en évoquant ce qui l'attire chez Joyce et la nature de leur relation, effectue un transfert et préfère parler d'espionnage plutôt que de virilité. Ce qu'il aime chez elle constitue tout ce qui symbolise son infériorité, comme sa mauvaise condition physique reflétée par sa pâleur et ses rondeurs, son statut économique et sa disponibilité sexuelle. Lorsqu'il évoque les goûts de Joyce, c'est pour révéler ses propres pratiques. Dès lors, les deux seules phrases dans lesquelles Joyce se trouve en position de sujet, mentionnent des actes dont David est l'initiateur, comme s'il cherchait à prouver que ses actions sont générées par le désir de Joyce. L'indication de la passivité de Joyce – et le fait qu'il aime cela – tend à corroborer cette hypothèse. Le fait d'utiliser le verbe « to touch » sans complément d'objet laisse planer le doute sur le sens du verbe. En effet, « touching » fait aussi référence à des attouchements sexuels non consentis.

Ainsi, David présente sa relation avec Joyce comme une liaison consensuelle, mais à y regarder de plus près, cette lecture des événements, bien qu'elle l'arrange, n'est pas si évidente. En dépit de son statut de prostituée, il ne semble pas y avoir d'échange monétaire entre David et Joyce, ce qui laisserait entendre que leur relation n'est pas de celles qu'on monnaie. Néanmoins, ce dernier pourrait aussi profiter de sa situation de dominant : il coordonne l'opération Gemini. Dans ce cas la non-tarifcation des relations serait le seul moyen pour Joyce de garder cette

position « privilégiée » de gérante de la maison close. Si Gemini est une couverture pour des opérations de surveillance, il n'en reste pas moins que les femmes y sont exploitées et qu'indirectement David y exerce le rôle de proxénète. La figure de Joyce est doublement objectivée, sexuellement et discursivement. En effet, dans la mise en récit, sa dimension subjective est niée. Le récit ne donne aucune indication sur le libre arbitre de Joyce et ainsi lui refuse son autonomie en tant que sujet. Elle n'existe qu'à travers les croyances des autres personnages : n'ayant jamais accès à son point de vue, les lecteurs (mé)connaissent le personnage par les révélations (et les omissions) des personnages masculins.

La réification sexuelle de Joyce n'est pas seulement perceptible dans le comportement de David mais aussi dans celui d'autres hommes qui l'entourent. Un des techniciens est décrit en train de masser la poitrine de Joyce en public : « with a gentle but insistent air of entitlement, of sexual prerogative » (*U*, 118). En tant qu'homme, ce technicien est persuadé d'être dans son bon droit – les substantifs « entitlement » et « prerogative », qui caractérisent son attitude, laissent entendre son sentiment de propriété. En tant que femme, qui plus est, « femme de joie », Joyce est considérée comme un bien public. Face à cette posture, David éprouve de la jalousie, ce qui témoigne de sa possessivité et découle directement de son sentiment de propriété : « He thought there was flirtatiousness there, the slow-eyed way she watched him, a sense of slovenly allurements being proffered. He became alert for signs of illicit sexual activity » (*U*, 152). David interprète ce geste unilatéral du technicien comme un moment de partage et de séduction. Selon David, l'initiatrice de cette « flirtatiousness » – un euphémisme pour évoquer le comportement du technicien – est Joyce qui, d'un simple regard, crée une tension sexuelle. La dernière remarque permet de rappeler la subjectivité de ce point de vue. En effet, parler d'activité sexuelle illicite, alors que l'action se situe à l'intérieur d'une maison close dans un pays où la prostitution est illégale, est hautement ironique : toutes les relations sexuelles ayant lieu à Gemini sont « illicites ». Celle-ci en particulier est vue comme « illicite » aux yeux de David et elle l'est seulement par rapport à lui qui s'est arrogé le droit d'être le (seul) partenaire de Joyce. Ainsi, David envisage les relations de Joyce avec les autres hommes comme un adultère.

Plus généralement, les jeunes femmes de Gemini sont instrumentalisées sexuellement, militairement et politiquement. David n'hésite pas à les mettre en danger. Ce sont des proies qui sont censées attirer des hommes dangereux. Quand Boyle invite la « Polonaise » – « the Polish

girl », son nom n'est jamais mentionné – dans une boîte de nuit, elle ne veut pas l'accompagner : « 'I don't want. He smell [sic] like dead.' » (*U*, 155). Cependant, David l'y oblige, la menaçant même de la renvoyer en Pologne, ce qui implique la précarité de sa situation ainsi que la manière dont David en tire profit. Les femmes occupent le rôle d'agents mais ne sont pas formées, ni reconnues. Elles sont simplement utilisées : la mise en place de cette maison close qui sert de maison de surveillance repose sur le principe essentialiste que les hommes sont faibles lorsqu'il s'agit de dompter leur instinct sexuel : « He knew how people's minds worked. He knew that the sexual impulse was a weakness. He had identified it as a weakness in himself. He thought that someone in the corridor at Theipval might have a cure, something like bromide that you put in tea » (*U*, 25-6). La référence de David au bromure permet de jeter le doute sur sa conception biologisante de la sexualité masculine en suggérant que ces affirmations sont des idées reçues, tout comme la prétendue utilisation du bromure comme canalisateur de la virilité des hommes. D'après la rumeur, cette substance chimique était administrée aux soldats durant la première guerre mondiale en guise d'anti-aphrodisiaque (Lefèvre 2016, 1). Le terme « people » est d'ailleurs révélateur d'un point de vue androcentré car, de fait, dans son esprit, David ne fait allusion qu'aux hommes. La morosité et le manque d'hygiène de la « Polonaise » sont opposés à l'engouement qu'elle suscite chez les clients : « They didn't seem to mind that she was sexually unresponsive. They sought that this was what they deserved, unsatisfying sexual encounters » (*U*, 30). Une fois de plus, l'extrême passivité des femmes est considérée comme satisfaisante pour beaucoup des clients même si ce désir spécifique est justifié par une prétendue culpabilité concernant leur comportement. En outre, David, après que la « Polonaise » lui a mentionné les projets terroristes de Boyle, couche avec elle à Gemini :

He found himself telling her to take her clothes off. He spoke roughly to her. He used uncouth expressions that he had heard on the streets. There was an understanding between them that the sex would involve degrading acts, that he would wish to humiliate her. There would be elements of coercion. It would be understood that she would remain passive. They both knew it was necessary for him that an atmosphere of duress existed in the room (*U*, 168-9).

La performance de ce rapport sexuel est révélatrice d'une relation asymétrique et violente qui semble intrinsèque à la sexualité hétérosexuelle, comme en témoigne le champ lexical de l'oppression « roughly », « uncouth », « degrading acts », « humiliate », « coercion », « remain

passive » et « atmosphere of duress ». La première phrase de l'extrait – « [h]e found himself » – véhicule l'idée qu'il n'est pas maître de ses actes et qu'il assiste, tel un spectateur, à son attitude dominatrice. L'accumulation de formules impersonnelles et la récursivité du modal « would » retranscrivent la perspective de David qui cherche à donner l'impression d'une forme de consentement de la part de la « Polonaise ». Cependant, si ce rapport de domination est représenté comme un désir mutuel, la dernière phrase de l'extrait – « [t]hey both knew it was necessary for him » –, en opposant « both » à « him », met à nu la relation d'asymétrie et de dépendance. La soumission de la jeune femme est qualifiée de « nécessaire » et est donc envisagée comme indispensable au bon déroulement de la performance sexuelle de David.

De plus, il est fier du fonctionnement de Gemini et n'est pas d'accord avec les critiques formulées par Knox : « Knox said that he preferred homosexual blackmail. That the outlines of terrible necessity were more visible. Less subject to a womanly blurring of things at the edges. David said that there was more room for nuance in a Gemini-type operation. Something that Knox had in fact taught him. The value of the peripheral » (*U*, 112). L'expression « womanly blurring of things at the edge » illustre un point de vue misogyne. Associés à l'adverbe « womanly », les termes « blurring », « things », « edge », qui véhiculent l'impression de confusion, impliquent l'existence d'une nature féminine qui altérerait le bon déroulement de la mission, ce qui corrobore la vision stéréotypée de l'irrationalité féminine. En outre, le fait que les hommes se servent des femmes pour leurs activités illégales et/ou illégitimes est aussi illustré par la relation de John Doe et de sa femme, Janet, dans *Little Constructions*. John lui fait répéter des phrases et l'enjoint à mentir ; il se sert d'elle comme alibi dans le but d'échapper aux accusations (*LC*, 71). Janet n'est pas la seule à être instrumentalisée, John Doe utilise également Jetty comme alibi pour éviter la prison (*LC*, 73).

Les vidéos qui sont tournées à Gemini éclairent également le lien entre la pornographie et le regard masculin. David perd de vue l'objectif premier de Gemini, à savoir sa mission d'espionnage, et semble avoir une consommation pornographique personnelle : « David was experimenting with Super Eight cine film. The lighting was the problem. Faces were lost, sexual acts were indistinct, as though they were engaged in some hypothetical act » (*U*, 30). Il endosse le rôle de réalisateur de films X et se perd dans des considérations esthétiques. Les jeunes femmes de Gemini sont alors objectivées par le regard de David qui se confond avec la perspective de la

caméra. Leur vie n'a aucune valeur. Même leur mort est instrumentalisée. En effet, la mort de Joyce sera l'occasion d'arrêter David et de l'accuser du meurtre. Les femmes sont ainsi dépouillées de toute humanité puisqu'au même titre qu'un simple bien matériel, elles sont jetables. Dans *Little Constructions*, cette manière de se débarrasser des femmes après utilisation est exagérée lorsque sont évoquées les relations que Tom Spaders entretient avec les femmes en général : « So he'd ditch her, whoever she was, usually by forgetting she'd ever had an existence » (*LC*, 56). Tom oublie littéralement les femmes avec lesquelles il a entretenu une relation. Cette négation absolue de leur existence ainsi que la précision « whoever she was », qui permet d'en faire une attitude récurrente, créent une amplification qui met en lumière la relégation des femmes au rang d'objets, utilisables, jetables, interchangeables et privées d'humanité.

Par ailleurs, le décès de Joyce ne suscite l'intérêt que dans la mesure où il revêt une dimension sexuelle : elle est étranglée avec son propre collant. Paradoxalement, c'est après sa mort qu'on apprend son nom complet, Joyce Anne McKinney. Dès lors, même si sa mort est instrumentalisée, Joyce accède à une forme d'humanité dans la fiction. Elle est la seule protagoniste féminine dont on connaîtra le nom de famille. Le nom de Joyce McKinney évoque une femme ayant vraiment existé dans les années 1970, qui fit la une des journaux dans la rubrique faits divers. Joyce McKinney, ancienne reine de beauté de l'État du Wyoming aux États-Unis, fut arrêtée au Royaume-Uni et accusée d'avoir kidnappé et séquestré un mormon et de l'avoir violé pendant trois jours dans l'espoir de tomber enceinte. Cette allusion n'apparaît pas anodine au sens où, dans *The Ultras*, c'est aussi l'aspect racoleur du crime qui intéresse les enquêteurs :

[Watson] said that the police were concentrating in particular upon the use of the stocking as the murder weapon, the psycho-sexual overtones, the gross simulacrum of sexual activity that was implied. His voice was measured, with intimations of society's justified contempt for the perverse nature of the crime and its determination to apprehend the culprit (*U*, 220-1).

La nature potentiellement sexuelle du crime produit un regain d'intérêt pour la mort de Joyce qui se voit évincée totalement de l'histoire. Cette même figure du pervers et ce désir de le punir, tel un bouc-émissaire qui permettrait une régénérescence de la société (René Girard 1998), animent les amis d'Amelia, dans *No Bones*. On l'a déjà vu, ces derniers n'ont cure de la violence de Janto, ils veulent simplement retrouver le « pervers exhibitionniste » (*NB*, 197).

De surcroît, les réflexions d'Amelia sur le comportement des garçons à son égard témoignent de leur volonté de possession : « whenever boys found her attractive, they either ignored her, insulted her or tried to get whatever it was they found attractive about her, rapidly, oh very rapidly, to change » (*NB*, 194-5). L'objectivation des femmes se manifeste également dans ce désir d'assujettir, notamment en les façonnant, pour mieux marquer sa propriété. Cette objectivation permet l'appropriation des femmes par les hommes.

La chosification est perceptible aussi plus subrepticement dans le mariage où un père renonce à son autorité pour la conférer à un autre homme qui devient son gendre. Cette appropriation par voie contractuelle est mise en évidence à travers le point de vue des personnages masculins. Dans *The Truth Commissioner*, la bague de fiançailles est un leitmotiv : celle de Laura qui vient sans cesse rappeler à Henry Stanfield qu'elle n'est pas libre et celle de Christine, la fille de Francis Gilroy qui vient lui signifier qu'il ne sera bientôt plus en sa possession. Alors que Gilroy fait des essayages pour le mariage de sa fille, il ressent colère et frustration : « feels foolish as he looks at himself and as he straightens it feels as if he's given away his dignity. [...] Give your only daughter away and do it dressed like a clown » (*TTC*, 102). Cette perte de sa dignité est clairement liée au sentiment de dépossession qu'il éprouve à l'idée de marier sa fille. Lorsque sa fille arrive, la bague qu'elle porte vient le lui rappeler : « His eyes rest on the smallness of her hands, the shiny ostentation of the engagement ring » (*TTC*, 103). Ce motif récurrent qu'est la bague marque le caractère exclusif de la possession masculine. Gilroy observe Justin, le futur mari de sa fille : « Justin stands with his arm round Christine. He stares at the arm that rests across his daughter's shoulder. In it he reads different things, affection, the offer of protection, but there is also something proprietorial in it, an assertion of new ownership » (*TTC*, 107). Le point de vue de Gilroy éclaire la tension présente entre les deux hommes quant à l'« acquisition » de Christine. La tentative de Gilroy d'interpréter le geste de Justin envers sa fille trahit son angoisse.

Dans *Little Constructions*, ce sentiment de propriété des pères envers leurs filles est moqué. John Doe a le même type de crainte lorsqu'il aperçoit les épaules de sa fille Julie et celles de JesseJudges se toucher : « Doe flinched as if he'd been manhandled himself » (*LC*, 88). En tressaillant, John Doe prouve qu'il est *physiquement* touché au plus profond de son corps. Comme en témoigne cette réaction viscérale et instinctive, l'appropriation de sa fille est ancrée dans son identité d'homme. Cette vision qui paraît d'un autre temps est pourtant encore présente dans

l'esprit des protagonistes masculins : les femmes s'affranchissent de l'autorité paternelle pour se placer sous l'autorité de leur mari.

Dans un chapitre de *No Bones* qui relate le viol d'Amelia par son frère Mick et sa belle-sœur, Mena, une allusion sous-entend qu'Amelia n'est pas la première de leurs victimes : « ever since they'd borrowed that real girl from down the town that time,... » (*NB*, 122). Le discours indirect libre donne accès à la façon de penser des personnages. L'adjectif qualificatif « real » exprime la vision simpliste de Mena : il semblerait qu'elle doive classer les choses et personnes qui l'entourent dans des catégories pour mieux pouvoir appréhender la réalité. L'association de « real » à un être humain véhicule une conception enfantine du monde. Par ailleurs, bien que Mena ait conscience que cette jeune femme n'est pas un jouet, cela n'influe aucunement sur sa manière d'agir. Il ne vient manifestement pas à l'esprit de Mick et de Mena de lui demander son avis. À aucun moment ces derniers n'ont l'impression de commettre un crime. Ils nient complètement la capacité de consentement ou de refus de la jeune fille. Elle est utilisée comme un simple accessoire sexuel censé satisfaire les désirs de Mick et Mena. Le contraste entre le pléonasme « real girl » et le verbe « to borrow » souligne la chosification de la jeune femme. Ainsi, grâce à l'amplification de l'objectivation de la jeune femme, le concept de « femme-objet » est porté à son paroxysme pour mieux être dénoncé.

Dans ce même chapitre, la relation de subordination entre Mick et Mena est exacerbée à tel point qu'elle est une caricature de l'objectivation de la femme dans le couple hétérosexuel. Lors de la description des préliminaires, Mena est décrite comme complètement passive alors que Mick est actif. Il lui attache les mains dans le dos de manière très serrée : « she'd never break free on her own » (*NB*, 119). Dans ce jeu sexuel, Mick cherche à créer une situation de dépendance totale de Mena vis-à-vis de lui. Elle aura besoin de lui pour se libérer. Le rapport d'asymétrie est marqué par le refus de Mick de s'adonner à la même pratique : « only pervert men had things done to them like that » (*NB*, 119). Les réflexions de Mick reflètent les conceptions hégémoniques en termes de classification des rôles féminin et masculin lors des rapports sexuels. L'objectivation de Mena est poussée à l'extrême. Même lorsqu'elle agit et endosse un rôle actif, ce n'est que pour répondre aux envies de Mick : « she'd have to [...] throw some reckless piece of effrontery into her talk. Indeed it was expected of her [...] 'Although I can be a vain, man-hating bitch and deserve every good lesson that's comin' to me' » (*NB*, 121-2). Mena adopte

consciemment ce comportement d'assujettissement. Ainsi, elle fait preuve d'audace seulement dans le but d'exciter Mick qui tire son plaisir de la soumission absolue de sa partenaire. Dans le discours direct rapporté, Mena reprend à son compte les visions les plus misogynes : un condensé de clichés. La performance de Mena en tant qu'objet sexuel est amplifiée pour rendre visible l'objectivation des femmes en général. Ce procédé d'exagération persiste jusqu'à la fin du chapitre. La figure du protecteur est également ridiculisée. Alors qu'il vient de se battre avec sa sœur, Lizzie, qui l'a battu à plate couture, il ne peut pas s'empêcher d'incarner le rôle du protecteur. Sa réaction est hilarante quand on sait dans quel état il se trouve. Mena vient à son secours : « just like any loyal, loving wife would do in such a situation » (*NB*, 132). L'emploi du modal « would » implique l'idée de fréquence comme si la situation était connue de tous et récurrente. D'où l'effet comique, qui tient aussi à l'ironie perceptible dans le décalage entre la situation – Mena reconforte Mick – et le discours genré extrêmement stéréotypé. Mick ne peut se résoudre à accepter sa vulnérabilité et renverse la situation. Il reporte sa position de fragilité sur elle : « 'Here, let me help you. Let me untie those awful bonds.' » (*NB*, 132). En qualifiant d'« horribles » les liens qu'il a lui-même mis, John Doe trahit sa mauvaise foi. Le changement de signification de ses attaches selon le contexte montre comment le sens d'un événement peut être transformé en fonction des besoins des dominants.

À la fin de *No Bones*, pendant l'excursion initiée par Amelia, la volonté de Fergal, l'ami d'Amelia, de l'objectiver est ridiculisée. Son attitude condescendante à l'égard d'Amelia est tant amplifiée qu'on y lit une critique acerbe de ce type de comportement. Cette dernière est au volant et Fergal ne peut s'empêcher de lui faire des reproches – il est qualifié d'« excellent blamer » :

He disguised his criticisms, especially from himself, as 'being helpful', 'being rational', 'making constructive observations on Amelia's reality', 'offering fair and objective comment', without coming to the realisation he hadn't once been asked. [...] Without waiting for an answer, without wanting an answer, for Fergal was God in the sky and had all the answers already, he launched into a list of faults and failings – though not of his own of course. He did a moral inventory on Amelia and the crunch of it seemed to be that she was a timid driver because she'd had a nervous breakdown and that she'd had a nervous breakdown because she wasn't him (*NB*, 306).

Cet extrait met en évidence un procédé courant mais dont la conceptualisation est récente, le « mansplaining⁷⁷ ». Cette terminologie est une contraction de « man » et d'« explaining ». Ce concept fait référence aux attitudes condescendantes répandues chez les hommes à l'égard des femmes. Dans cet extrait, il est clair que Fergal impose la passivité à Amelia et se réserve le droit de poser des jugements sur Amelia et ses émotions, en se positionnant comme détenteur du discours légitime. Mais cette posture d'expert que Fergal adopte est moquée comme en témoigne l'emphase sur la légitimité de ces propos (« rational » et « fair and objective »). La violence de ce type de discours émerge à travers le caractère totalisant et objectivant de celui-ci. L'élan paternaliste (« 'being helpful' ») de son discours est ridiculisé. Fergal ne se remet aucunement en question, ne tient pas compte de ses propres remarques et n'a jamais été sollicité par qui que ce soit pour donner son avis. En exagérant l'arrogance et le sentiment de supériorité du protagoniste – « for Fergal was God in the sky » –, le narrateur rend visible et raille le « mansplaining ». Dans le même temps, il questionne les conditions de production de ce discours, nécessairement considéré comme objectif et rationnel, qui permettent aux hommes d'être plus crédibles et toujours légitimes dans l'espace public.

À l'instar de Fergal, le personnage de Tom Cusack, dans *Little Constructions*, est ridiculisé aussi pour son attitude d'objectivation : ce dernier est excédé par les remarques incessantes de sa femme, Angela. Dans le même temps et à mesure que son irritation est divulguée, le comportement de Cusack apparaît :

for she would only comment on his comment, the way she seemed to be addicted to commenting on everything that was commented. She might not interrupt people the way he interrupted people but hey, this constant commenting was to him just as bad. Why couldn't she just listen? he thought. Why couldn't she be quiet and just listen and remain quiet even after she'd listened? (*LC*, 47)

La répétition du verbe « to comment » sous différentes formes véhicule la figure habituelle de la femme qui ne peut s'empêcher de se livrer à des commérages. Cependant, une analyse plus détaillée permet de voir que Tom Cusack s'adonne aux mêmes pratiques mais qu'en plus, il coupe la parole de ses interlocuteurs, ce qu'Angela ne fait pas. Le discours indirect libre donne accès à ses pensées qui rendent visibles sa position de dominant. Après la question rhétorique qui stipule un simple désir d'écoute, l'envie de Tom Cusack se fait plus clair : il aimerait en réalité que sa femme

⁷⁷ Une tentative de traduction en français de ce mot-valise pourrait être la « mecsplication ».

ne prenne pas du tout la parole, qu'elle reste silencieuse. En souhaitant que sa femme soit totalement passive, Tom Cusack voudrait nier l'humanité d'Angela en toute tranquillité mais son désir d'objectivation est tellement exagéré qu'on perçoit une ridiculisation de cette volonté de négation de l'existence d'Angela en tant que sujet. Ce procédé est utilisé à nouveau dans les réflexions de Tom Spaders :

But what can one do? Such things as women exist. I know you're thinking, oh, if only we could get our erections and total sexual, emotional, spiritual and intellectual satisfactions from guns, bullets, postage stamps and suchlike controllable essences. Wouldn't that be easy? Why can't we? After all, some men do. Why can't women be gunshops? That would be even easier. How much safer, how much simpler, how much more predictable going into them then, might be (LC, 52).

Dans la formulation « [s]uch things as women exist », la chosification est littérale. L'instance narrative s'adresse aux lecteurs et leur prête des pensées si grotesques, que l'ironie est palpable. En prêchant des idées si caricaturales, elle rappelle que les femmes ne sont pas des « essences contrôlables ». Elle ridiculise ainsi la volonté des personnages masculins d'objectiver leurs partenaires féminines. L'allusion à la relation sexuelle est perceptible dans l'analogie de la pénétration dans le magasin d'armes – « going into them ». Quelques pages plus loin, la raison de la rupture de Tom et Jotty est spécifiée : « he was so into wanting to be comfortable, and his guns made him comfortable. Jotty Doe rarely made him comfortable. So he ended up keeping them and giving her up instead » (LC, 57). L'objectivation de Jotty est révélée par le parallélisme syntaxique entre les armes à feu et Jotty : « keeping them » et « giving her up ». Tom choisit la facilité. Les différentes dénonciations de l'objectivation des femmes tendent à véhiculer le sentiment que les relations hétérosexuelles sont vouées à l'échec.

En outre, l'objectivation est perceptible également dans la mise en récit des romans d'Eoin McNamee et de David Park car les personnages féminins tendent à être considérés comme de simples accessoires pour l'intrigue, ce que la voix narrative de *Little Constructions* exprimait crûment dans la scène de viol à propos de la victime : « She wasn't important and, after this current jaunt with her, we won't be needing her again forevermore » (LC, 109). Cette inégalité de traitement des femmes dans la fiction a été mise à nu par la dessinatrice de bande dessinée étatsunienne, Alison Bechdel. C'est de l'un des dialogues entre ses personnages dans la série *Dykes to Watch Out For* (1983-2008), qu'émane le « test de Bechdel ». Devenu un indicateur du sexisme

ambient dans les productions culturelles, ce test permet ainsi d'évaluer la misogynie d'une œuvre de fiction, qui, pour ne pas être considérée comme telle, doit remplir trois conditions : la première est la présence d'au moins deux femmes, la seconde est qu'elles discutent ensemble et la troisième est que la discussion porte sur autre chose qu'un homme⁷⁸. D'abord utilisé dans le domaine du cinéma – le constat étant que très peu de films remplissent ces trois conditions, et que, par conséquent, la plupart des productions cinématographiques échouent au test, montrant ainsi que les femmes sont sous représentées ou objectivées pour les besoins de l'intrigue – ce test a été repris dans d'autres domaines pour analyser diverses œuvres de fiction. Scott Selisker préconise son utilisation en littérature et invite à considérer le « test de Bechdel » comme « a theory of character networks in fictional narratives » (Selisker 2015, 505-6). Que ce soit dans *The Ultras* ou dans *The Truth Commissioner*, les principaux personnages sont masculins et les quelques protagonistes féminins ne sont présentés qu'à travers leurs relations aux hommes : elles sont tantôt les compagnes de, les filles de, les prostitués de, etc. Elles ont toutes des rôles secondaires et les lecteurs n'ont pas accès à leur point de vue – à l'exception de Lorna, la fille d'Agnew, dans *The Ultras*. *The Truth Commissioner* tend à corroborer les propos de l'historienne Margaret Ward qui stipulent que les femmes n'ont pas été incluses dans le processus de paix nord-irlandais :

The reality is that a peace process is a 'top-down process,' whereby local communities—especially women—are typically excluded and women, despite their activity in informal peace processes, remain largely absent from the formal negotiations. [...]When talks on the political future take place at the current time, they are all-male and confined to the major parties. Neither government has made any effort to include female politicians. Nor have they encouraged the political parties to include women among their negotiation teams [...].Despite the pledge contained in the Good Friday Agreement concerning the 'full and equal participation of women in public life,' we have seen that women have remained largely excluded from participation in institutions that are most directly concerned with conflict prevention (Ward 2006, 263-64, 282).

The Truth Commissioner et *The Ultras* donnent l'impression que les femmes n'ont pas été touchées par les Troubles. L'évincement de la sphère considérée comme politique, observé par Margaret Ward, va de pair avec l'objectivation des femmes dans la société. En effet, à partir du moment où les femmes sont objectivées, elles sont exclues du monde des humains, reléguées au rang d'êtres

⁷⁸ Ce test présente des limites : il arrive, par exemple, que certaines œuvres de fiction remplissent ces trois conditions et soient pour autant sexistes. Ce que permet avant tout de souligner le test, c'est de constater que, même lorsqu'il s'agit d'observer des exigences minimales en matière de représentation des femmes, un grand nombre de productions artistiques échouent.

inanimés, déshumanisées. Avoir recours au test de Bechdel pour analyser les productions culturelles permet donc de rendre compte de l'occultation des femmes et de la négation de leur humanité et par là même, en leur redonnant une certaine visibilité, de restituer leur humanité.

Mettre en évidence cette objectivation dans la société et dans la fiction est un moyen de dénoncer cette violence douce, symbolique et pernicieuse qui est à l'origine de violences « plus visibles ». Si *The Truth Commissioner* et *The Ultras*, en n'ayant que des personnages féminins périphériques et en véhiculant une diversité de points de vue de protagonistes exclusivement masculins, renforcent l'invisibilité des femmes en tant que sujets, la plupart des romans étudiés dévoilent et exagèrent l'objectivation des femmes pour mieux la dénoncer. Cette stratégie récurrente tend, à nouveau, à reconfigurer le stéréotype de la virilité en anti-stéréotype et ainsi fait apparaître les ressorts de la virilité, notamment son aspect oppressif.

2.4. « All the women he'd met so far had been exactly like that » (*LC*, 56) : quand les hommes homogénéisent

Cette citation reflète le point de vue de Tom Spaders sur les femmes. Elle atteste que le stéréotype sur l'homogénéisation ne concerne pas seulement les hommes, mais que les femmes sont aussi soumises à ce dicton populaire : « toutes les mêmes ». Tom repense à sa relation avec Jotty ainsi qu'à leurs discussions et en tire cette conclusion : « All the women he'd met so far had been exactly like that » (*LC*, 56). Le pronom « that » étant représentatif du comportement de Jotty, Tom opère une généralisation qui met en évidence un système de pensée stéréotypé. Selon lui, cette dernière passait son temps à lui donner des ordres. Ce souvenir suscite des remarques alimentées par le stéréotype de la femme : « He had thought she was just being woman – 'Wash your own dishes.' 'Iron your own shirts.' [...] – that sort of woman, that type of thing » (*LC*, 50). Tom ré-ontologise à l'excès « la femme » : il associe sa conduite particulière à une prétendue essence propre à cette catégorie sociale arbitraire. Il transmet ainsi l'idée que Jotty ne peut rien faire pour éviter cette attitude, ancrée dans sa nature. Or, à la suite de cette affirmation, Tom donne une série d'exemples censés caractériser le comportement d'une femme. Ces derniers ne sont en fait que des refus de la part de Jotty de réaliser des tâches quotidiennes qui incombent à Tom comme le souligne la répétition de l'adjectif « own ». Cette accumulation d'impératifs énoncés au discours direct a pour but de ridiculiser la vision stéréotypée de Tom car ce sont des injonctions qui indiquent que Tom cherche à profiter des services de Jotty. Cette manière qu'a Tom d'objectiver Jotty, et les femmes en général, est rendue visible grâce aux deux derniers syntagmes qui, en opérant symétriquement, mettent sur un même plan les substantifs « woman » et « thing ». En outre, selon Tom, Jotty ne cesse de critiquer ses activités, c'est pourquoi il lui explique que sa vente d'armes est légale : « He tried to reason. He tried to persuade. He tried to apply his intellect into intellectualising her into a corner » (*LC*, 50). Ces trois phrases anaphoriques, encore une fois, mettent au jour les stéréotypes genrés que partage Tom. Convaincu qu'il détient le savoir, il cherche désespérément – comme en témoigne la répétition du

verbe « tried » – à lui faire comprendre *sa* vérité. La violence de sa manœuvre est par ailleurs suggérée par la formule « apply his intellect into intellectualising her into a corner ». La préposition répétée « into » ainsi que la localisation – « a corner » – laissent présumer une agression sexuelle. Dès lors, l'accusation de Tom, plus loin, « and it's entirely because you're a woman you're thinking this » (*LC*, 51) tombe sous le coup de l'ironie dans la mesure où c'est précisément son attitude envers Jotty et ses pensées à son égard qui sont saturées d'idées reçues concernant les femmes.

2.4.1. De l'importance de l'apparence des femmes

Les protagonistes masculins ont du mal à ne pas passer en revue l'apparence physique des personnages féminins. Dans *The Truth Commissioner*, dès les premières pages, la perspective d'Henry Stanfield révèle que l'entretien d'embauche de Laura fut peu convaincant et insinue qu'elle a été recrutée en raison de son apparence physique. En y repensant, une autre candidate surgit dans l'esprit de Stanfield : « He thinks with disdain of the Finnish commissioner, the squat little barrel of a woman with truncated legs » (*TTC*, 20). D'une part, ce passage montre à quel point les femmes sont jugées à l'aune de leur physique et non de leur compétence. D'autre part, ce recrutement arbitraire vient contribuer à renforcer le stéréotype selon lequel une femme peut jouer de son pouvoir de séduction pour obtenir un poste, stéréotype hautement délétère puisqu'il jette le doute sur les capacités réelles et le mérite des femmes à exercer tel ou tel métier. Stanfield évalue presque systématiquement l'apparence physique de ses congénères féminines, comme c'est le cas ici avec la sœur de Connor Walshe, Maria Harper : « As he talks, Stanfield looks at the younger woman [...] and tries to weigh her up. She is about forty, not unattractive in a plain sort of way, with narrowed blue eyes that seem fastened on his face and thick black hair pulled back too severely in a clasp » (*TTC*, 29). Lorsque la voix narrative mentionne la tentative de Stanfield de jauger Maria, on s'attend à ce que cela concerne la commission de vérité et de réconciliation : à quel point est-elle déterminée à connaître la vérité ? Mais les premières pensées sont une appréciation de la beauté de Maria et de son apparent manque de frivolité. La litote – « not

unattractive » – reflète les scrupules que Stanfield éprouve à se formuler ce genre de réflexion inappropriée au vu de la situation. Maria exprime son désaccord quant à la liste de personnes censées être interrogées par la commission : « [Maria's] voice is edged with frustration [...] her blue eyes are fired with an intensity that makes him nervous. It's something he's seen at different times in women's eyes and never has it been the harbinger of anything that was good for him » (*TTC*, 31). La colère de Maria est assimilée à une forme d'hystérie comme l'indique la perception que Stanfield a de son regard et le malaise qui en découle. Il fait de cette « intensité » une spécificité féminine et met en lumière une forme de délire de persécution.

Dans *The Ultras*, lorsqu'Agnew rejoint Mallon dans un bar, ce dernier est accompagné d'une femme dénommée Margaret. « Agnew noticed that there was a small ladder on her tights, that there was lipstick on her teeth. She swayed slightly as she spoke » (*U*, 21). Visiblement ivre, Margaret est dépeinte de manière grotesque et pathétique. Cela est à mettre en parallèle avec la perception qu'ont les amis de Lorna d'Agnew quand ce dernier vient récupérer sa fille à l'école dans un état de sobriété. En tous cas, c'est l'observation que fait Lorna : « 'I think they thought you were glamorous, turning up drunk to pick me up at school and carrying a gun and things' » (*U*, 229). Que le fait d'être éméché puisse être considéré comme séduisant chez un homme mais pas chez une femme est symptomatique de cette géométrie variable qui caractérise les stéréotypes genrés.

2.4.2. « 'Her ears were blocked to reason.' » (*LC*, 24) : une irrationalité toute féminine

À plusieurs reprises dans *The Truth Commissioner*, le point de vue de Stanfield renvoie une vision stéréotypée des femmes. Il repense au message, vide d'émotions, que sa fille a laissé sur son répondeur alors qu'il était en présence de Kristal, une prostituée : « He wonders if a voice, even a disembodied voice, somehow carries the power of intuitive vision and wonders, too, how women always know unfaithfulness » (*TTC*, 58). Conformément aux stéréotypes sur les femmes, Stanfield considère que les femmes sont dotées d'un sens aigu de l'intuition qui va de pair avec l'idée qu'elle

possède une profonde sensibilité leur permettant de déceler certaines choses invisibles à l'œil masculin. On retrouve à nouveau ce mouvement du particulier – « a disembodied voice » et plus haut « [Maria's] eyes » – au général – « women » et plus haut « women's eyes ». Ce processus de généralisation montre que Stanfield appréhende les interactions quotidiennes avec les femmes à la lumière de ses idées préconçues.

Alors que *The Truth Commissioner* lève le voile sur ce point de vue viril, cette conception stéréotypée des femmes provenant d'un homme, *Little Constructions* l'exagère afin de le ridiculiser. Johnjoe reproche aux deux Tom de ne pas avoir su conseiller Jetty dans le choix de son arme. Tom Spaders rétorque alors : « 'She wasn't specific. She wasn't scientific. Her ears were blocked to reason. She had us under the table' » (*LC*, 24). Les deux premières phrases sont concises et forment une anaphore. La similitude sonore des mots « specific » et « scientific » produit un effet comique et donne l'impression que les deux phrases sont semblables alors qu'entre la première et la deuxième, il y a un saut d'une situation particulière à l'énonciation d'un cliché concernant les femmes. À cela s'ajoute l'utilisation d'un vocabulaire quasi-enfantin – « [h]er ears were blocked to reason » – qui transmet une vision presque burlesque du stéréotype de la femme irrationnelle. En outre, l'expression « to have us under the table » suggère que Jetty les a dupés, ce qui sous-entend des manigances, attitude conforme au stéréotype de la femme calculatrice. En convoquant deux clichés contradictoires sur les femmes, à savoir le manque de rationalité et la mise en œuvre de stratagèmes, Tom Spaders se contredit et son point de vue est ainsi raillé.

Quelques lignes à la suite de cette réplique, Johnjoe accuse les deux Tom d'avoir un comportement sexiste : « 'I think you were taking the piss because she was a woman. Well, you'll be pishing yourselves on the other side of your sexism when I tell you whose wife's sister that woman who came in here was.' And that was when the loop ended » (*LC*, 25). L'accusation de Johnjoe est hilarante car, tout en objectant le sexisme des deux Tom, il n'arrive pas à définir Jetty sans mentionner le lien qu'elle entretient avec John Doe. Il ne prononce même pas son prénom et elle se voit réduite à la sœur de la femme de John Doe. Le symbole de la « loop », cette boucle qui matérialise la stupidité de la virilité, est encore sollicité. Alors même que Johnjoe cherche à dénoncer le sexisme de ses pairs, il ne peut s'empêcher d'adopter un comportement similaire.

Déjà dans son premier roman *No Bones*, Anna Burns expose la contradiction des stéréotypes féminins dans la culture populaire. Lors de son rendez-vous avec Janto, Amelia remarque une cassette près de l'autoradio :

It was a tape of fairy-tale folk songs with Janto's name scrawled across the front. On the cover was a wispy fair maiden, looking frail and feeble and delicate and lonely, as well as powerless and beautiful and, of course, on her own. The songs were by men. The first was called 'When I Was A Trusting And Virile Young Man', the second, 'Don't Go Up The Glens After Mignight', the third, 'La Belle Dame Something Or Other', set to music by some songster who had 'borrowed' the words from a poem. And so on, went all the songs, along the lines of 'Danger! Danger!' 'Watch Out For Females!', 'Never Trust A Grown Woman With Bows In Her Hair!' (*NB*, 192).

Ce qu'elle observe et entend permet de déceler la tension présente dans les représentations stéréotypées des femmes. À travers les yeux d'Amelia, la couverture du boîtier de la cassette est dépeinte. L'accumulation d'adjectifs insistant sur la fragilité et la délicatesse de la jeune femme, ponctuée par les connecteurs logiques tels que « and », employé cinq fois, et « as well as », ou encore par la tournure emphatique « of course » permet de deviner la dimension ironique de cette description. Les adjectifs qui mettent l'accent sur la beauté s'entremêlent à ceux qui soulignent sa faiblesse, et montrent ainsi à quel point les deux paramètres identitaires sont inextricablement liés : une femme belle et désirable, c'est une femme dont l'impuissance est visible. Par ailleurs, si les femmes sont objets du discours des chansons, ce sont les hommes qui sont auteurs et détenteurs des paroles. Les morceaux regorgent de clichés : la première chanson semble être une ode viriliste qui vante les qualités considérées comme typiquement masculines, la seconde est une mise en garde à destination des jeunes femmes qui insinue la responsabilité des potentielles victimes de viol(ence)s en les culpabilisant et la troisième raille une certaine représentation de la figure féminine dans la poésie. En effet, ce dernier morceau « 'La Belle Dame Something Or Other' » évoque le poème de John Keats *La Belle Dame Sans Merci* (1819). Keats relate, dans la tradition des ballades, l'histoire d'une jeune femme d'une rare beauté qui attire et piège ses soupirants en les détruisant grâce à des pouvoirs surnaturels. Ainsi, la description que fait Keats de cette femme fatale correspond tout à fait à la figure de la manipulatrice : une femme qui userait de ses charmes pour profiter d'hommes crédules et innocents. Dans la seconde partie de l'extrait, ce deuxième aspect du stéréotype féminin est exploité : certaines paroles évoquent la malfaisance des femmes en général. Cela divulgue la tension entre l'image romantique de la femme présente dans

l'expression française « la Belle Dame » et la duplicité prétendument inscrite dans la nature même de cette dernière ; le substantif « females » renvoie aux fonctions biologiques primaires des femmes. Cette duplicité est mise en évidence notamment lorsque la méfiance est recommandée à l'égard des femmes qui portent des nœuds dans les cheveux, ce qui suggère qu'elles dissimulent leurs réelles intentions en jouant la carte de l'innocence propre à la fillette. Le contraste se réalise aussi dans l'opposition entre l'adjectif qualifiant le jeune homme de « Trusting » et la mise en garde à destination des hommes : « Never Trust ». Au-delà d'une simple moquerie de ces stéréotypes répandus dans la culture populaire, leurs effets sont condamnés. En effet, alors qu'Amelia est penchée sur cette fameuse cassette, elle reçoit soudainement un coup de la part de Janto, l'auditeur : « Amelia blinked as she read this and then, sensing something about to happen, she looked up as Janto's fist slammed over to her face » (*NB*, 193). Dès lors, véhiculées dans la culture dominante, ces représentations stéréotypées éculées sont rendues responsables des violences perpétrées à l'encontre des femmes.

2.4.3. De l'incapacité à penser les femmes violentes à leur normalisation ?

Certains romans étudiés reflètent une réelle difficulté à concevoir la violence des femmes. Par exemple, lorsque des femmes membres de l'IRA sont évoquées dans *The Ultras*, cette incompatibilité est mise en évidence de diverses façons :

The documents tended to be themed. That December there was a theme of honey traps. Of women who would lure soldiers with promises of sex. There were descriptions of how PIRA women would smuggle explosives strapped to their thighs underneath their skirts, gun parts hidden internally. The reports were entirely spurious, but Knox liked the atmosphere of aberrant erotics that was introduced. [...] He was appreciative of the kind of fear that was generated by the presence of women in Baader-Meinhof. There was an inflow of SigInt from BND which stated that in armed situations the women were to be killed first. He could see that the fact that the women were educated was truly terrifying. He could see the remoteness of them, pinch-faced, small-breasted, set apart. Their unsmiling faces. Their doctrinaire views. Their utilitarian sexual activity. Knox thought that they could bring a new level to events in the city if they could suggest the presence of

such women on the streets. He pointed to Patti Hearst and the Symbionese Liberation Army. What strangeness, he seemed to be saying (*U*, 88).

L'accent est mis sur l'aspect sexuel des activités de ces membres. Leur prétendue instrumentalisation corporelle consolide la figure de la femme manipulatrice. Cet archétype, on le verra, est particulièrement récurrent dans mon corpus. Le rapport, mentionnant ces femmes et leurs activités paramilitaires, est qualifié d'« entièrement fallacieux », ce qui laisse planer le doute : est-ce la description de leur mode opératoire qui est faux ou alors, plus généralement, ces femmes de l'IRA n'existent pas ? L'accès au point de vue de Knox permet de comprendre comment ce dernier utilise les préjugés sur les femmes pour mener à bien sa propagande de guerre.

Après avoir sollicité les fantasmes sexuels autour des femmes activistes, Knox et son équipe ont recours aux idées reçues qui veulent que les femmes violentes soient bien plus dangereuses que les hommes, pour diverses raisons. L'une tient au fait qu'elles se situent en dehors de la norme, ce qui fait de ces femmes des créatures monstrueuses. Dans l'extrait ci-dessus, elles sont décrites avec des attributs considérés comme peu féminins – « remoteness », « pinch-faced », « small-breasted », « unsmiling ». Étant froides et distantes, elles ne se plient pas au rôle habituel que leur confère la société qui attend d'elles qu'elles soient avenantes, chaleureuse et pulpeuses. Cette peur, à l'origine du commandement « shoot the women first », est également générée par la prétendue irrationalité des femmes qui seraient plus promptes à la folie et incontrôlables. Leur violence est pathologisée et ainsi dépolitisée. Évoquer la figure de Patti Hearst n'est d'ailleurs pas anodin dans la mesure où son libre arbitre est clairement questionné. En effet, à la suite de son enlèvement aux États-Unis par des activistes d'extrême gauche dénommés « armée de libération symbionaise », elle intègre le groupe, développe une relation amoureuse avec l'un des membres et participe à des actions violentes. Il est souvent suggéré qu'elle fut atteinte du syndrome de Stockholm. La sociologue Fanny Bugnon, en s'intéressant à la couverture médiatique des femmes d'Action Directe, analyse la tendance générale à dépolitiser les raisons de leur lutte et à invoquer des mobiles sentimentaux (Bugnon 2011, 542-62). Le parallèle entre les femmes de l'IRA et Patti Hearst qu'établit Knox illustre alors cette tendance. La dernière phrase de l'extrait, qui cherche à rendre l'incompréhension et la perplexité sous la forme d'une interjection au discours indirect, jette la lumière sur la difficulté d'appréhender les femmes violentes. David, en livrant sa perspective sur

les femmes de la MRF (Mobile Reconnaissance Force), fait montre du même type d'aporie. David observe les effets de ces femmes agents éparpillés sur le sol :

The MRF used plain-clothes women operatives. They dressed in jeans and T-shirts and kept their hair tied up in ponytails. [...] There was a tradition of scant make-up in covert units. Wearing small amounts to highlight the fact that you weren't wearing enough. Your hair was badly cut. There was evidence of carelessness in the way you dressed. It was important that your complexion appeared a little pasty, that you had the pallid aura of underground firing ranges. Fingernails bitten to the quick to suggest underlying emotional issues (*U*, 189).

L'emploi du verbe « use » implique une certaine instrumentalisation de ces femmes de la part de la MRF. Le fait qu'elles soient habillées en civil est prétexte à la description de leur aspect négligé – leur manière de se vêtir, de se coiffer et de se maquiller laisse à désirer. Si, selon David, cette négligence est voulue et travaillée, il n'en reste pas moins qu'il semble incapable de dépasser ce stade de l'apparence physique pour appréhender les actions de ces femmes et qu'il ne peut envisager d'autres rôles que celui du paraître. En outre, la dernière phrase de l'extrait renvoie, à nouveau, l'origine de l'implication des femmes dans des activités violentes à des troubles d'ordre émotionnel. Elles sont donc envisagées uniquement à l'aune de leur manque de féminité et de leur supposée émotivité.

L'idée que les femmes paramilitaires usent de leurs charmes pour piéger l'ennemi est récurrente dans mon corpus. Comme nous l'avons vu plus haut, dans *The Ultras*, les rapports des renseignements secrets ont pour leitmotiv le « honey trap » qui suggère que cette manœuvre consistant à piéger un soldat grâce à la séduction d'une femme est très répandue. Ce leitmotiv permet de dépolitiser les activités des femmes activistes en inscrivant leurs pratiques dans un champ sexué, ce qui transmet une vision érotisée de leur corps. La rhétorique du « honey trap » est clairement antiféministe, comme en témoigne l'expansion de son utilisation qui dépasse aujourd'hui le simple contexte de l'espionnage. En effet, l'expression est employée dans des configurations qui, bien qu'elles soient variées, impliquent toujours la présence d'une femme manipulatrice qui cherche à piéger un homme. Ce trope est aussi présent dans *Breakfast on Pluto* : des jeunes femmes séduisent des soldats dans un bar et les invitent à rentrer chez elles où ces derniers se feront tuer (*BonP*, 99). Cette tactique traditionnellement associée à la féminité est évoquée également dans *No Bones*. Une jeune femme essaie de séduire Jamesey dans un bar : « She was waiting. He knew this but he didn't know what to do with women [...] Apparently, as

far as Jamesey could see, this woman was on her own. But he was wrong. At that moment she was thinking of getting involved in his murder. Jamesey didn't understand the significance of being English in Ireland at all » (*NB*, 25). En assumant une position omnisciente, l'instance narrative dévoile aux lecteurs le danger qui guette Jamesey et dont il n'a pas conscience. Dès lors, le narrateur se positionne et donne une lecture particulière du conflit. En effet, Jamesey est assimilé à un Anglais malgré ses racines irlandaises et l'Irlande du Nord, censée être partie intégrante du Royaume-Uni, n'est pas associée aux Britanniques, mais se voit uniquement rattachée à l'Irlande. Jamesey n'est qu'un Anglais en Irlande et, à ce titre, il est menacé. La tournure d'emphase « at all » ainsi que cette réduction excessive de la complexité de la situation permet de déceler une seconde voix critique qui dénonce la binarité du conflit et l'importance accordée à des aspects identitaires qui sont inexacts. La manœuvre utilisée par la « séductrice », qu'on imagine être membre de l'IRA, pour saisir sa proie se déploie : « She flung her hair away from her face and it swung back and forth behind her like a black shiny pendulum » (*NB*, 25). En dépit de la performance de la féminité de la jeune femme, Jamesey est insensible et ne se laisse pas piéger :

'Please,' he said. 'I've got something to do. I want you to go.' The woman started and was so surprised that she suffered a lapse in her whole intention in being there, got off the barstool and watched as he set down his glass. She raised her eyebrows to her male comrades, who were sitting watching from the far corner and, for some perverse reason, nobody followed this obvious soldier out the door to have him killed (*NB*, 25-6).

Les « camarades masculins » de la jeune femme veillent à ce qu'elle remplisse bien son rôle d'appât. De façon apparemment surprenante, la stratégie échoue complètement. Jamesey est plus intéressé par le fait de renouer avec sa famille que par celui de rencontrer des femmes et rompt ainsi avec la figure caricaturale du soldat britannique. Cette « séductrice » est démesurément déconcertée par le comportement de Jamesey, ce qui sous-entend que cette technique est souvent utilisée et habituellement infaillible. À la fin de l'extrait, la narration met en place un procédé d'écriture particulier qui consiste à raconter ce qu'il ne s'est pas passé. Le non-événement de l'assassinat est présenté comme exceptionnel et souligne ainsi la banalité de la violence. L'emploi du terme « pervers » pour justifier ce qui n'arrive pas opère un retournement de ce qui est considéré comme normal. Les femmes paramilitaires sont très peu représentées dans mon corpus et quand elles le sont, c'est dans un rôle très particulier. Elles semblent d'ailleurs instrumentalisées par leurs collaborateurs masculins qui mettent à profit leur féminité pour faire tomber leurs

ennemis. Ainsi, même les femmes membres de factions violentes sont cloîtrées dans leur rôle social.

Cette incapacité à penser ensemble les femmes et la violence se retrouve également lors du viol d'Amelia. À ce moment, elle a du mal à concevoir ce qui lui arrive comme un viol en partie parce que Bronagh est une femme : « Bronagh wasn't some desperate groping male person » (*NB*, 225). C'est comme si, aux yeux d'Amelia, le viol ne pouvait pas en être un, tant les entités « femme » et « violeuse » lui apparaissent antithétiques. L'incapacité d'Amelia à assimiler ce qui lui arrive montre à quel point les stéréotypes genrés sont ancrés dans les mentalités. D'autant plus qu'à la lecture du chapitre, le viol ne fait aucun doute malgré les minimisations de Bronagh pour se déculpabiliser et d'Amelia pour évacuer le trauma. *No Bones* met donc au jour cette prétendue incompatibilité.

Little Constructions ne se contente pas de soulever cette aporie, il la raille à plusieurs reprises. Tout d'abord, l'inadéquation dans notre système de perception est montrée par la mise en évidence des limites du langage : « And yes, those crimes. Were they happening or weren't they happening? Well, of course they were happening. Men – and some manly women, mistaken for men – were being found » (*LC*, 11). Pourquoi ces femmes sont-elles décrites comme masculines ? Est-ce que le simple fait d'adopter un comportement violent les rend masculines ou est-ce leur aspect physique extérieur qui génère cette remarque ? Dans ce dernier cas, il faut alors se demander pourquoi ces femmes ne peuvent être envisagées comme féminines. Envisager la féminité dans ce qu'elle a de plus stéréotypé semble incompatible avec l'expression d'une violence assumée dans l'univers perceptif général de compréhension du monde. Les femmes violentes sont forcément rejetées du côté du masculin. Sans détour aucun, la violence est ici associée à la masculinité. Si, en assemblant les mots « manly » et « women », le narrateur suggère que l'identité de genre ne constitue pas une essence et qu'on peut observer des ruptures entre sexe biologique – s'il existe – et genre, il induit que la violence est inhérente au concept de masculinité. En effet, l'adjectif « violent » pourrait être substitué à celui de « manly » puisqu'il est question de crimes dans les phrases précédentes. L'incapacité à concevoir les femmes violentes est donc reflétée par la difficulté de nommer cette réalité. À titre d'exemple concret, l'inadéquation du langage apparaît dans *No Bones*, lorsque Bronagh est désignée par le substantif « gunman » après avoir été arrêtée

pour avoir tiré sur quelqu'un : « Bronagh was taken away to be charged as an underage gunman » (NB, 76).

Cette aporie continue d'être raillée dans *Little Constructions*. Jetty arrive au repaire des Doe et veut en découdre avec John Doe. Elle ouvre le fameux « Martini fridge » et imagine qu'elle le frappe violemment au visage à l'aide d'une bouteille. Elle interrompt ses pensées pour l'observer longuement : « She'd take one long lingering look first – for soft as shit she was really » (LC, 77). Alors que Jetty a des inclinations ultra-violentes, ce sont les détails pour affirmer le contraire qui sont mis en avant. Les adjectifs « long » et « lingering » pour décrire le regard de Jetty en direction de John Doe donne presque l'impression d'un regard langoureux et a pour effet de dépeindre Jetty comme un personnage romantique. La précision qui suit, en créant un décalage entre le discours sur la prétendue douceur de Jetty et la description de ses réelles intentions à l'égard de John Doe, permet de comprendre la portée ironique des propos. Un discours de même nature se prolonge. Alors que Jetty s'apprête à briser une bouteille sur le crâne de John Doe, le récit est interrompu pour laisser place à une digression sur les femmes en général :

Women and their fantasies. You've got to laugh. [...] So you've got to chuckle. They're so romantic, and again, I mean women. They think something's going to go a certain way and their energy spins and spangles and they get out their ribbons of detailed thought and their painstakingly hand-made heart tinsel. By now, everything's painted, borders festooned, all in sentimental, joyous anticipation. Well, all I can say is, disappointment is an extremely downplayed word (LC, 80-1).

De but en blanc, les femmes et leurs fantasmes sont associés, comme si le fait de ne pas avoir le sens des réalités représentait une spécificité de la nature féminine, idée renforcée par le pronom démonstratif « their ». En précisant à nouveau qu'il s'agit bien de femmes, l'instance narrative s'immisce dans le récit de façon exagérée. Dans le texte, une impression d'oralité émane et donne le sentiment qu'un commentateur (« I mean ») à l'esprit étroit part du principe que les femmes sont nécessairement sentimentales et superficielles alors que rien de ce qui se passe dans l'histoire n'étaye cette vision. Les mots qui renvoient à l'idée d'une nature féminine sont pléthore dans ce paragraphe : « fantasies », « romantic », « spangles », « ribbons », « tinsel », « festooned », « sentimental » et « joyous ». Ces termes connotent la frivolité, caractéristique typiquement associée aux femmes. La juxtaposition de ces mots dénotant la futilité a pour effet de ridiculiser le stéréotype de la féminité. Dans ce paragraphe, la projection féminine du sentiment amoureux est

dépeinte de manière hyperbolique, au même titre que la déception (« disappointment ») qui s'ensuit, substantif d'ailleurs qui est clairement un euphémisme au regard des accès de violence qui animent Jetty. Elle ne mettra pas à exécution ses plans car elle se fait arrêter par la police.

Plus loin dans *Little Constructions*, cette stratégie est réitérée par l'emploi d'un euphémisme pour désigner de violents affrontements et la précision stipulant que c'est une manière de décrire la situation de façon typiquement féminine : « Scuffles, to put it ladylikely, broke out and so did some shooting » (*LC*, 146). Le terme « scuffles », qu'on pourrait traduire par « chamaillerie », atténue l'idée de brutalité, ce qui permettrait de ne pas froisser la délicatesse de l'oreille féminine.

Dans les deux romans d'Anna Burns, les personnages féminins violents sont souvent décrits comme monstrueux. Dans sa monographie *A Poetics of Dissensus*, Fiona McCann évoque l'hypersexualisation de Bronagh dans l'écriture de la scène de viol – par exemple, lorsque sa langue est assimilée à un substitut phallique – et sa monstruosité perçue à travers les yeux de son fils :

He sees a face which 'looked not like his mammy's but like a contorted face from one of his kicking, kicking-awake nightmares, and not inches from himself were monster adult thighs and a giant hairy underbum' (*NB* 228). The scene is rendered grotesque through the boy's perception and the childish vocabulary ('mammy', 'monster', 'giant', 'underbum') used to describe the changes making his mother unrecognisable and monstrous. Bronagh in fact appears as dismembered, perceived only synecdochically by her confused and traumatised son (McCann 2014, 37).

Cette vision monstrueuse et enfantine de l'agencement des corps dévoile l'incompréhension du fils de Bronagh et son traumatisme à venir. Ce prisme de la monstruosité est récurrent pour appréhender ce qui est souvent analysé comme relevant de l'anomalie la plus totale. Plus généralement, Bronagh, loin de personnifier la féminité stéréotypée, est imposante comme le suggère Amelia : « I was in a state of shock for Bronagh was one big beef of a girl, bigger than most big beefs of girls I knew » (*NB*, 74). En revanche, selon cette perception, elle n'est pas la seule femme à être de corpulence massive. Au début de *Little Constructions*, Jetty et Tom Spaders se toisent :

She stared at him, lip curling, snout forming, snarl gathering. What was this creature? she thought. The owner, meanwhile, decided to mistake the stare, bared teeth and strange little throatie sounds for a settling down to listen, for a quiet and graceful episode of

listening. She was now going to listen to what he had to say. He opened his mouth (LC, 2).

Jetty ne le laissera même pas parler. Au début de cet extrait, il y a un processus de transformation de Jetty en animal qu'on décèle dans le champ lexical animalier –« snout » et « snarl » – et l'utilisation de la forme en –ing. Cette description laisse penser qu'on a accès à la perspective de Tom. Par ailleurs, la formule introductive « she thought » après la question « What was this creature? » donne l'impression qu'il s'agit de discours indirect libre et que cette interrogation émane de Tom. En fait, le substantif « creature » pourrait possiblement renvoyer à la perspective des deux protagonistes car ni l'un ni l'autre ne respectent les normes de genre pour ce qui est de la violence : d'un côté, Tom se comporte de manière anormalement pacifique et de l'autre, Jetty se montre extrêmement agressive. D'ailleurs, faisant preuve de pusillanimité, Tom choisit (« decided ») de ne pas tenir compte de l'attitude belliqueuse de Jetty. Ainsi, les deux personnages se déstabilisent mutuellement : chacun voit l'autre comme un monstre. Ce jeu de miroir et ce chevauchement des points de vue entretiennent une ambiguïté de focalisation. Il est intéressant de constater l'utilisation qui est faite du contre-stéréotype. En effet, Jetty est une femme qui manifeste un comportement agressif et violent et, en cela, elle incarne un contre-stéréotype. Or, son animalisation dans l'écriture tend à la dépouiller de son humanité et à la présenter comme une figure monstrueuse et hystérique : « the awful woman » (LC, 4) « monster » et « more monsterish » (LC, 7). Lorsque Jennifer pénètre dans le magasin de Tom Spaders, le constat est similaire : « Scowling at the men, she exhaled a barrelful of cigarette smoke, cracked her psychotic bubble gum and charged up to the counter to confront » (LC, 8) Jennifer ne correspond pas au stéréotype de « la femme », elle est forcément dépeinte comme hystérique. La personnalisation du chewing-gum, qualifié de « psychotique » permet de porter un jugement sur le comportement déviant de Jennifer qui se voit pathologisée parce qu'agressive.

En exagérant la vision stéréotypée des femmes qui ne respectent pas les normes de la féminité, *Little Constructions* réussit un tour de force, il reconfigure le contre-stéréotype en anti-stéréotype, et ne tombe pas dans le piège de créer un néo-stéréotype – au sens que lui donne Éric Macé qui s'appuie sur Stuart Hall (Éric Macé 2007, 7). Le néo-stéréotype consiste à faire abstraction des conditions sociétales de réalisation du stéréotype et à ériger un contre-stéréotype comme plausible, c'est-à-dire, ici, en niant le fait que c'est la masculinité qui se réserve le

monopole de la violence. Ce néo-stéréotype des femmes violentes se retrouve dans le discours masculiniste qui met sur le devant de la scène médiatique des hommes battus, violés ou tués par des femmes. Ces derniers, s'ils représentent effectivement une réalité, s'avèrent être des cas isolés et surviennent souvent en réaction à des violences masculines (2008). Ce néo-stéréotype tend à faire partie d'une stratégie plus générale de mise en symétrie de la violence alors que les violences masculines à l'encontre des femmes sont systémiques (Brodeur 2003, 155-59, 162-63). Dans *Little Constructions*, cette rhétorique n'est pas mise en place dans la mesure où la monstruosité qu'évoque pour Tom le comportement de Jetty dénote son incapacité à concevoir la violence féminine.

Dans les deux romans d'Anna Burns, les femmes violentes surabondent. Dès les premières lignes de *No Bones*, donc, dès le début des *Troubles*, la violence n'est pas envisagée comme exclusivement masculine :

The women in the household apparently had their own ideas about these house-burnings and about this war. The boards were up, the women themselves had their sticks and their bricks and their knives and their pokers ready, water was in everything and the long hose was on the tap (*NB*, 4).

Encore une fois, le contre-stéréotype est évité. Leur présence au sein du foyer, en d'autres termes dans l'espace privé, est mise en évidence mais pour autant ne les empêche pas d'être prêtes à se battre. L'adjectif « own » permet de leur donner voix au chapitre : elles ont elles aussi un point de vue sur cette guerre et si leurs armes sont intimement liées à la sphère domestique, il n'en reste pas moins que l'accumulation de ces objets qui serviront au conflit permet de contrer l'image de la passivité habituellement associée à la féminité.

Dans *No Bones*, dès leur plus jeune âge, les personnages féminins manifestent des comportements violents. Bronagh McCabe et Grainne Bates, deux jeunes filles qui fréquentent la classe d'Amelia sont supposées se battre (*NB*, 72) : « All the girl fights took place on the Bone Hills and Lizzie generally attended, given as how she was in most of them » (*NB*, 73). Ce commentaire suggère que les bagarres entre filles sont monnaie courante. La sœur d'Amelia, Lizzie, est présentée comme un personnage ultra-violent : « Lizzie Lovett was nineteen, had boundless destructive energy and always and everywhere, solved everything with fights » (*NB*, 126). En effet, le fait que des qualités telles que la bellicosité et l'agressivité soient attribuées à un

personnage féminin remet en question l'idée même d'essence féminine et rompt avec le déterminisme biologique qui voudrait que la violence soit exclusivement affaire d'hommes. Ainsi, la relation normative entre genre et sexe est brisée, et la naturalité de la féminité mise à mal. Lorsque Lizzie se bat avec son frère Mick, et littéralement l'anéantit, elle se réapproprie un langage violent aux connotations virilistes en le qualifiant, notamment de « whore » (NB, 129).

Amelia se définit aux antipodes de sa sœur Lizzie : « Lizzie and I were different in our approach to how we lived our lives. It amazed me constantly the things that never worried her. Violence in her world seemed some sort of vitamin-taking experience. It tended to be the opposite in mine » (NB, 74). En se comparant avec Lizzie, Amelia laisse entendre qu'elle vit dans une inquiétude permanente, contrairement à sa sœur qui appréhende le monde de manière violente. Ce constat rejoint les observations de la biologiste Anne Fausto-Sterling. Dans son livre *Myths of Gender: Biological theories about women and men*, elle consacre un chapitre entier à ce sujet : « Hormones and Aggression : An Explanation of Power » (Fausto-Sterling 1992, 123-54). Elle explique que les études qui essaient de prouver que la testostérone provoquerait de l'agressivité n'ont jamais été concluantes. L'efficacité de la castration chimique par exemple n'a jamais été certifiée. Elle signale qu'il y a effectivement une corrélation entre le degré d'agressivité et le taux de testostérone mais que c'est l'agressivité qui augmente la production de testostérone et non l'inverse. Alors que le stress aurait tendance à la diminuer. Finalement le seul phénomène véritablement démontré, c'est que c'est le contexte social qui influence le niveau de testostérone. La détresse d'Amelia semble être générée par une forme de carence en violence. En rentrant de l'école, elle se fait agresser par une de ses camarades, Grainne Bates : « Still she sounded fed up, like it was all just not worth the bother. That, of course, meant nothing, as the last time seemed like that, she'd hit me over the head with something [...] there was a look on Grainne Bates' face that had lost all sense of itself » (NB, 84-5). L'attitude blasée de Grainne ne l'empêche pas de frapper Amelia, ce qui suppose que la violence est inévitable. Cela fait écho à la manière d'envisager la violence masculine, comme on l'a vu dans le chapitre 1 de cette thèse. Cependant, le manque d'humanité induit par la description de son regard, indique, une fois de plus, une certaine monstruosité qui trahit une déviance par rapport à la norme. Amelia est sauvée par une autre de ses camarades, Vivienne Dwyer, protagoniste associée à l'IRA : « Vivienne Dwyer of course *was* IRA, and very much an unknown quantity. She always came to school, always looked

neat, always did her homework and always came first in class. That's about all you could say of her. Oh yes, and that her brother'd been shot, and then her da'd been shot, and then her other brother'd been shot » (*NB*, 80). Contrairement à certaines représentations qui diabolisent l'IRA et présentent le groupe paramilitaire comme de violents fanatiques, Vivienne Dwyer vient en aide à Amelia et se montre d'une profonde gentillesse, ce qui permet de nuancer l'analogie quasi-systématique entre l'IRA et la violence. De plus, il est intéressant de voir à quel point Vivienne Dwyer est définie comme une jeune fille équilibrée, contrairement à presque tous les autres personnages. Amelia ressort de cette violente agression tremblante et terrorisée. Amelia, alors qu'elle est la seule à incarner la norme, est représentée comme anormale dans cet univers où elle est entourée de femmes violentes : « Fights were never my thing, had never been my thing, even though I lived my life constantly expecting to be in them » (*NB*, 84).

Par ailleurs, les deux romans d'Anna Burns donnent à voir des personnages féminins plus violents parfois que leurs homologues masculins. Dans *No Bones*, lors d'un programme intercommunautaire de réinsertion de jeunes en difficulté, Amelia rassure son amie Kay qui ne veut pas être dans le même groupe de travail que Bronagh : « I turned to reassure Mabel that Bronagh would be going out to join the boys in the muck and that she'd nothing to worry about » (*NB*, 107). Sans détour aucun, Bronagh est associée aux garçons. Dès le début du chapitre, elle est dépeinte comme bruyante et indisciplinée, aux antipodes d'une féminité stéréotypée. Une fois encore, il semblerait qu'une femme ne puisse pas être appréhendée comme féminine dès lors qu'elle manifeste une attitude agressive et violente. Bronagh est de nouveau représentée comme physiquement imposante, avec des centres d'intérêt considérés comme typiquement masculins. Lorsqu'elle rejoint un atelier principalement fréquenté par des hommes, elle se mesure physiquement à l'un d'entre eux et finit par avoir le dessus :

Bronagh went into Painting and Decorating. That lasted two hours until Dennis from the Shankill had a go at her about padded bras. He laughed real loud. Bronagh laughed real louder, and reached over to him. 'Got your dick yet?' she said. 'Let's see'. She took hold through his overalls. A fight broke out and paint was spilt off a ladder, along with two boys. Bronagh was given a verbal warning and put into Car Mechanics and Dennis was sent home to rest his balls » (*NB*, 107-8).

Lorsque Dennis s'attaque à la féminité de Bronagh en insinuant qu'il s'agit d'une imposture comme le laisse entendre sa remarque à propos de son soutien-gorge rembourré, Bronagh répond

en s'en prenant à sa masculinité. Dans un jeu de miroir, elle remet en question l'anatomie masculine de Dennis et s'empare littéralement de son pénis. Au beau milieu de cette bagarre, Bronagh mène clairement : les deux garçons qui basculent du haut de l'échelle, à l'instar du pot de peinture, en sont des indicateurs métaphoriques. Bronagh sort victorieuse de ce combat. Elle accède à l'atelier très masculin de mécanique automobile pendant que Dennis est relégué à la sphère domestique, l'expression « to rest his balls » reflétant précisément l'atteinte à sa virilité. À peine arrivée dans l'atelier mécanique, elle « emprunte » sans autorisation la moto de Mario Morelli, un des participants du groupe. En entendant le bruit viril de la machine, Eddie, le responsable de l'atelier mécanique, commente : « 'God knows what she'd do to our stuff. Plumbin' can have her.' » (*NB*, 108). L'évocation « our stuff » est double : à la fois « outillage » et référence claire à l'anatomie de la virilité – les testicules. Bronagh représente un danger pour la solidarité masculine par le simple fait de sa présence et l'angoisse que génère son potentiel castrateur est déjouée.

L'instance narrative de *Little Constructions* joue avec les clichés liés aux genres et déstabilise les lecteurs. Elle va même jusqu'à railler la normalisation des femmes violentes propre à l'univers du roman. Le propriétaire du magasin d'armes Tom est totalement obsédé par l'utilisation que Jetty compte faire de l'arme. Son ami, Tom Cusack tente de le rassurer : « 'I think you're working yourself up again. [...] This is nothing. Just another of them women things.' » (*LC*, 4-5). L'utilisation de cette expression sexiste toute faite, qu'on pourrait traduire par « encore un truc de gonzesse », est hilarante car elle ne fonctionne pas du tout dans ce contexte, sauf à admettre que les femmes violentes sont la norme. En somme, les romans d'Anna Burns évitent l'écueil du néo-stéréotype et opèrent ainsi un détournement : les personnages assimilés femmes qui manifestent un comportement violent sont dépeints comme exagérément monstrueux, que ce soit Bronagh dans *No Bones* ou Jetty dans *Little Constructions*. Bronagh et Jetty génèrent une telle horreur que le stéréotype de la femme violente est mis en évidence en tant que stéréotype et est donc reconfiguré comme anti-stéréotype.

2.4.4. La figure maternelle

L'une des raisons de cette incapacité à envisager la violence chez les femmes est liée au fait que la figure de la femme est appréhendée comme le symbole de la maternité. Lors du procès de Janet, le juge a recours à un discours essentialiste et biologisant : « 'You felt no inclination, no instinct? Female? Maternal? Human?' » (*LC*, 281). Cette idée d'instinct est en relation directe avec son identité sociale de femme, ce qui l'assujettit à son rôle de reproductrice et donc de mère. Un homme ne se verrait nullement dans l'obligation de répondre à ce genre de questions, et son rôle de père lorsqu'il commet des actes de violence n'est jamais pris en compte. Ainsi, Janet est accusée doublement dans la mesure où elle est mère. La cour lui reproche d'avoir laissé John Doe, son mari, commettre des actes d'inceste sur ses propres enfants et la rend responsable d'actes de violence perpétrés par son mari. Cependant, l'accumulation de termes qui induisent la présence de dispositions naturelles propre à l'identité féminine de Janet – « inclination », « instinct », « female » et « maternal » – suivis du mot « human » permet de mettre au jour l'hypocrisie de la société qui rappelle l'humanité des femmes seulement dans certains cas, notamment quand il s'agit de les condamner. Ce procédé rhétorique qui consiste à lui réserver un jugement spécifique parce que c'est une femme, puis, à lui signifier qu'elle n'est pas digne de faire partie, plus généralement, de la communauté des humains, est à nouveau mis en exergue : « For the safety of your children? You did not think to act as a mother, a citizen, a member of the ordinary decent human community? » (*LC*, 282). La concentration de termes généraux – « citizen », « ordinary », « decent », « human » et « community » – entre en contradiction avec la spécificité annoncée en premier lieu « as a mother ». Patrizia Romito explique qu'après avoir mis en place tout un arsenal de concepts et de mesures (les « fausses dénonciations en phases de séparation » où la mère dénoncerait le père par vengeance, le « syndrome d'aliénation parentale » où la mère manipulerait son enfant afin qu'il hait son père) pour discréditer la parole des mères qui reportent l'inceste, celles-ci sont également tenues responsables des actes d'inceste de leur mari. Elles sont alors qualifiées de « mères incestueuses » :

Les mères sont donc devenues complices de l'inceste en tant que mères froides, indifférentes ou bien épouses frigides qui se refusaient à leur mari, obligé ainsi d'aller

chercher du réconfort dans le lit de sa petite fille de 5 ans. [...] L'élaboration de cette typologie de la mère incestueuse est une conséquence directe du besoin impérieux de disculper les pères de l'inceste. Si elle a tellement bien fonctionné sur le plan social, c'est qu'elle se calque sur l'idéologie de culpabilisation des mères – qui est l'autre visage de cette attente générale de la société que les mères se chargent de tout, et sachent protéger leurs enfants quoi qu'il arrive (Romito 2006, 108).

Le passage de *Little Construction* qui rapporte l'acharnement du juge sur Janet, en tant que mère, fait écho au traitement juridique, médiatique, et parfois thérapeutique, des mères dont les enfants ont subi des attouchements par leur mari ou compagnon.

Aux États-Unis, dans plusieurs États depuis les années 1980, les mères sont devenues légalement responsables, au civil comme au pénal, des mauvais traitements que leur partenaire fait subir à ses enfants et, en tant que telles, susceptibles d'être accusées de « manquement au devoir de protection » (*failure to protect*). Ces mères qui n'ont pas maltraité leurs enfants sont donc accusées de ne pas les avoir assez protégés, puis sont jugées et condamnées⁷⁹. La femme peut, elle aussi, avoir été victime des violences de l'homme, mais pour beaucoup de juges aux États-Unis, le fait qu'elle les ait subies montre d'autant mieux qu'elle connaissait le caractère violent de son partenaire, ce qui peut constituer une circonstance aggravante et non atténuante (Romito 2006, 120-21).

Dans *Little Constructions*, le traitement différentiel à l'œuvre dans la conception genrée de la violence est éclairé : « [Janet]'s still in the jail section of the mental hospital as an accomplice to everything, whilst the men who did the everything are now famous and iconic and will certainly be hailed as heroes upon their early release » (*LC*, 100). Tout se passe comme si les hommes, en adoptant une attitude violente, réalisaient pleinement leur masculinité. En effet, un séjour en prison peut s'avérer gratifiant pour eux au sein de la communauté et ils peuvent en tirer des bénéfices. A contrario, l'incarcération pour les femmes est synonyme de stigmatisation à jamais. Cette inégalité de traitement est dénoncée : les conceptions normatives de genre conduisent à condamner deux fois plus un comportement lorsqu'il diverge de son rôle traditionnel. Alors que les hommes peuvent accéder au statut de héros, les femmes subissent une double peine, en plus d'être privées de liberté, elles sont ensuite rejetées par leurs pairs et exclues.

La valorisation de la maternité est complètement tournée en ridicule dans une réplique de Tom Spaders. Ce dernier s'adresse à John Doe dont il a visiblement très peur et essaye de s'attirer

⁷⁹ [Je reproduis la note de bas de page :] Il y a quelques années par exemple, une femme a été condamnée à trente-six ans de prison parce que pendant qu'elle dormait, son compagnon avait tué sa fille à elle. D'après le journaliste, il existe des centaines de cas similaires aux États-Unis mais aucun cas inverse, c'est-à-dire de père tenu pour responsables du fait que la mère a tué ses enfants à lui. Liptak A., « Judging a mother for someone else's crime », *The New York Times*, 27 Novembre 2002.

sa sympathie. Pour ce faire, il tente de le flatter en mentionnant la famille Doe et met surtout l'accent sur les figures féminines :

'Your aunt was a lovely and a great woman, Johnny. And so was your mother. I always thought they were brilliant – towers of the feminine, queens assumed into Heaven, blessed, revered, wise and merciful. Everybody said that most of all they were merciful. Your mothers were the most total virgins of all.' Had he overdone that last bit? He wondered (*LC*, 163).

Tom en fait manifestement beaucoup trop. Cet effet de démesure s'élabore par le biais d'une accumulation d'adjectifs qualificatifs qui relèvent du culte religieux. À cela s'ajoute l'utilisation de superlatifs ainsi que du pluriel « mothers » – qui comprend à la fois sa mère et sa tante. Tom souligne l'adéquation de la mère de John avec un stéréotype de la féminité : elle est assimilée à la sacro-sainte figure de la Vierge Marie, incarnation de la pureté féminine. Le contexte, à savoir que Tom choisit d'idéaliser la mère de John car il craint son fils, renforce la portée ironique des propos tenus car les lecteurs savent que Tom n'adhère pas à ses propres paroles. Par ailleurs, l'instance narrative donne accès, dans les deux dernières phrases, aux doutes qui le traversent, formulés au discours indirect libre ambigu : le syntagme « He wondered » introduit la question précédente. Le fait que Tom s'interroge sur la dimension excessive de son discours est d'autant plus révélateur du degré d'abstraction du stéréotype et renforce le caractère grotesque de ses propos. Le narrateur intervient directement dans le récit pour mettre au jour l'absence totale de sens dans le fait d'envisager la figure maternelle comme un symbole de chasteté : « The children did exist, as I said, but the question was, were they virginal conceptions? » (*LC*, 174). Cette interrogation révèle la contradiction d'une telle vision en la ridiculisant. C'est parce que l'image de la femme dans ce village fictif est à ce point virgine que la maternité elle-même est suspecte : « A beauty, still a beauty, even after eleven children, though don't forget – maternity in this town is very difficult to prove » (*LC*, 122). À nouveau, un renversement s'opère : habituellement c'est la paternité qui est difficile à prouver.

Dans *Breakfast on Pluto*, les figures maternelles sont toutes plus défaillantes les unes que les autres à l'exception de la mère de Patrick Pussy qui est une espèce d'allégorie de la féminité que rêverait d'incarner Pussy mais qui n'existe pas en tant que telle et est complètement fantasmée. Sa mère adoptive surnommée Whiskers car elle est poilue (« Hairy Ma ») est tyrannique, alcoolique et ne s'occupe pas de ses enfants (*BonP*, 9). Le personnage de Louise

incarne une autre figure maternelle dysfonctionnelle. Son fils, Shaunie, est mort et elle effectue un transfert sur Pussy avec laquelle elle entretient une sorte de relation fantasmatiquement incestueuse.

Dans *Fodder*, à l'instar de la mère de Pussy, la mère du protagoniste principal est absente et, tout comme Pussy, Cookie est à sa recherche tout au long du roman. Au fil des souvenirs de Cookie, c'est une mère complètement atypique qui se profile : loin des stéréotypes de la maternité, elle délaisse ses enfants à plusieurs reprises. À la fin de *Fodder*, Oisín, le frère de Cookie, explique qu'il a retrouvé leur mère à Amsterdam « en vente » derrière une vitrine (*F*, 286). Dans le roman de West, la figure de la mère est représentée comme déviante, elle s'inscrit en totale contradiction avec l'image de la vierge.

Dans *The Ultras*, si Angela, la mère de Lorna, semble vouloir être une bonne mère, c'est un échec puisque Lorna finit par se suicider. Cependant, le rôle d'Angela, comme tous les rôles féminins dans le roman d'Eoin McNamee, est secondaire et anecdotique. En revanche, dans cette tentative de reconstitution de la vie et des perceptions de Robert Nairac, aucune mention n'est faite de sa mère, tandis que son père apparaît plusieurs fois dans le récit. La question de la maternité et les figures féminines sont évacuées du récit. Le même constat peut être dressé pour *The Truth Commissioner* où la maternité n'a que très peu d'importance, contrairement à la paternité qui occupe une place centrale.

À l'instar de *Little Constructions*, *No Bones* subvertit également l'image emblématique de la mère en mettant en scène des figures maternelles radicalement déviantes. La mère d'Amelia est loin de montrer une délicatesse digne d'une féminité exemplaire : « Mick's ma spat up a huge lump of catarrh » (*NB*, 118). La femme de Mick, Mena, mère d'une petite fille nommée Orla, n'incarne pas non plus parfaitement le rôle d'une mère attentionnée et dévouée à sa progéniture. Dans le chapitre intitulé « Troubles, 1979 », Mena et Mick ont des relations sexuelles dans le salon devant leur fille qui est complètement délaissée. Même si c'est le point de vue d'Amelia auquel l'instance narrative nous donne accès, la description de Mena ne correspond par ailleurs pas du tout à l'image romantique de la féminité : « [Amelia] considered her sister-in-law a gross, repulsive, big fat monster, who doubled her bodyweight daily deliberately » (*NB*, 125). Le corps de Mena est envisagé par Amelia, de manière grotesque, comme totalement déformé par son excès

de poids. Ce faisant, même physiquement, Mena rompt avec toute forme de féminité mais il est surprenant de constater que c'est de l'ordre de la performance (« deliberately »).

Dans un autre chapitre de *No Bones* intitulé « Mr Hunch in the Ascendant, 1980 » (*NB*, 134-74), un des personnages secondaires prénommé Vincent, prend une place tout à fait particulière dans le récit. Ce protagoniste, visiblement psychotique, comme le font penser les dialogues qu'il entretient avec son psychiatre Dr Parker, passe d'un rôle périphérique à une position centrale, celle d'orchestrateur de l'action. En effet, le chapitre laisse planer le doute sur la réalité de l'existence des personnages que l'on côtoie depuis le début du roman et laisse entendre qu'ils pourraient en fait n'être que le fruit de l'imagination de Vincent (*NB*, 142). Dans ce même chapitre, les événements traumatiques de l'enfance de Vincent sont retranscrits dans plusieurs paragraphes rédigés au présent dans une police plus petite que le reste du roman. On saisit alors qu'il a été abandonné par sa mère pendant plusieurs jours, et ce, à diverses reprises. Il semblerait qu'elle se soit fait avorter, par ses propres moyens :

The dead baby is gone, unbaptised, forever. Better out of it, she says, and some neighbours say so as well. Savagely, the woman, his mother, drags Mum deodorant up and down her armpits, splashes sick eau de Cologne on her wasted milk breasts. She reaches for her clothes and puts them on religiously. Her best clothes for God. On a pilgrimage she must go. She's going to say she's sorry and three days is her penance. After that she'll be forgiven, for she killed it under duress. [...] She takes care for his provisions for she is not a monster (*NB*, 161).

On a accès à la vision de Vincent alors qu'il n'est encore qu'un enfant, comme le suggèrent les différentes manières de faire référence à sa mère : « the woman », « his mother », « Mum ». À travers les yeux du petit garçon, la figure de la mère est en tension : mélange de son affection (« Mum »), de son regard d'incompréhension sur cette scène violente (« savagely ») et du discours reporté de sa mère (« Her best clothes for God. On a pilgrimage she must go »). La focalisation du discours est ambiguë car il traduit le processus de déculpabilisation mis en place par la mère de Vincent et rapporté au discours indirect libre : « for she is not a monster ». La vision qu'a Vincent de sa mère et de la non-maternité – son interruption de grossesse, la culpabilité qui s'ensuit, mais aussi le manque de soin dont il souffre – transmet l'image d'une figure maternelle torturée et complètement défaillante qui va devenir source de troubles psychologiques pour Vincent. Il est alors intéressant de noter que si l'hypothèse selon laquelle l'histoire d'Amelia n'est en fait que le résultat des troubles mentaux de Vincent dus au traumatisme généré par la négligence de sa mère,

alors *No Bones*, s'ajoutant à *Breakfast on Pluto* et *Fodder*, a pour objet principal le dysfonctionnement de la maternité. Dans mon corpus, la figure maternelle est démythifiée, soit parce qu'elle est absente – parfois littéralement comme dans *The Ultras* et *The Truth Commissioner* – et/ou ne remplit pas son rôle, soit parce qu'elle est monstrueuse et/ou en rupture totale avec l'idée de délicatesse, qualité essentielle du stéréotype de la féminité. Dans la plupart des romans, on est loin de la *mater dolorosa* ; la représentation de la figure de la mère dans la tradition chrétienne irlandaise est complètement subvertie.

2.5. Reflet de l'adhésion des femmes à la domination masculine

Selon Bourdieu, la domination masculine fait système et a donc été intégrée dans les schèmes de pensées des femmes qui peuvent, dans une certaine mesure, participer à leur propre domination. *Little Constructions* reflète ce phénomène complexe qui peut s'apparenter à une forme de syndrome de Stockholm. Le fait que Tom Spaders manifeste une fragilité psychologique génère un dégoût chez Jennifer : « 'Mental bastard!' she flung at Tom, and honest to God, she thought, who could blame her? Dozy he was. So dozy you could use him as a pillow. And of course he wasn't married, but just imagine if he was. 'It would be awful to be married to him! Can you imagine being married to him?' » (*LC*, 12). Les propos de Jennifer sont relayés également par la voix narrative qui semble partager le même point de vue sur la honte que cela représenterait d'être marié avec un homme qui manifeste des signes de déviance par rapport à son genre. Comme Bourdieu l'explique dans *La Domination masculine*, « les dominés contribuent, souvent à leur insu, parfois contre leur gré, à leur propre domination en acceptant tacitement les limites imposées » (Bourdieu 2002, 60). Selon lui, une inversion de la domination au sein du couple est bannie par les deux parties, surtout si elle est visible :

On constate ainsi que les femmes françaises déclarent, à une très large majorité, qu'elles souhaitent avoir un conjoint plus âgé et aussi, de manière tout à fait cohérente, plus grand qu'elles, les deux tiers d'entre elles allant jusqu'à refuser explicitement un homme moins grand. Que signifie ce refus de voir disparaître les signes ordinaires de la « hiérarchie » sexuelle? « Accepter une inversion des apparences, répond Michel Bozon, c'est donner à penser que c'est la femme qui domine, ce qui (paradoxalement) l'abaisse socialement : elle se sent diminuée avec un homme diminué. » Il ne suffit donc pas de remarquer que les femmes s'accordent en général avec les hommes (qui, de leur côté, préfèrent des femmes plus jeunes) pour accepter les signes extérieurs d'une position dominée ; elles prennent en compte, dans la représentation qu'elles se font de leur relation avec l'homme auquel leur identité sociale est (ou sera) attachée, la représentation que l'ensemble des hommes et des femmes seront inévitablement conduits à se faire de lui en lui appliquant les schèmes de perception et d'appréciation universellement partagés (dans le groupe considéré). Du fait que ces principes communs exigent de manière tacite et indiscutable que l'homme occupe, au moins en apparence et vis-à-vis de l'extérieur, la position dominante dans le couple, c'est pour lui, pour la dignité qu'elles lui reconnaissent *a priori* et qu'elles veulent

voir universellement reconnue, mais aussi pour elles-mêmes, pour leur propre dignité, qu'elles ne peuvent vouloir et aimer qu'un homme dont la dignité est clairement affirmée et attestée dans et par le fait qu'« il les dépasse » visiblement (Bourdieu 2002, 56-57).

Jennifer, en adoptant un discours violent à l'encontre de Tom, illustre cette adhésion au système symbolique de domination. Cependant, les commentaires de l'instance narrative exagèrent la vision de Jennifer et jettent le doute sur ses propos concernant le fait que Tom n'est pas marié. En effet, ce type de discours est souvent celui réservé aux « spinsters », ces vieilles filles qui sont « encore » célibataires et pour lesquelles la société affiche, en général, un mépris assumé. En mettant ces mots dans la bouche d'une femme à l'égard d'un homme, le narrateur de *Little Constructions* opère un détournement et permet ainsi au lecteur de prendre conscience que ce comportement qui consiste à dénigrer les célibataires ne vise d'ordinaire en fait que les femmes.

Plus loin dans le roman, Jetty, sur les conseils d'un magazine qu'on imagine « féminin », réalise un tableau censé favoriser son développement personnel – « a self-help chart » (LC, 65) –, dans lequel elle répertorie les caractéristiques qui l'ont attirée chez les hommes avec lesquels elle a entretenu une relation amoureuse : « angry », « unreliable », « dishonest, dishonourable, vastly criminogenic, but seeing themselves as noble – Good Guy With Gun. » (LC, 65). Le portrait qu'elle dresse est peu gratifiant et peut être rapproché des visions de certain.e.s féministes matérialistes ou radicales qui condamnent intégralement le masculin. Dans *Refuser d'être un homme : pour en finir avec la virilité*, John Stoltenberg invite à condamner l'identité masculine dans son ensemble. Comme Yeun L-Y le souligne dans la préface, Stoltenberg « ne souhaite pas préserver une once de masculinité, car il n'y a pas de masculinité – même *non hégémonique* – sans assujettissement des femmes » (Stoltenberg et al. 2013, 16). Pour Stoltenberg, « l'idée de masculin produit [...] de l'inégalité » (Stoltenberg et al. 2013, 50). Il invite donc à se penser comme des êtres humains et non comme des hommes.

Jetty poursuit l'énumération des qualités – ici, en l'occurrence, ce sont plutôt des défauts – présentes chez ses compagnons précédents et la faiblesse semble être le trait le plus récurrent de leur personnalité : « Then weak. Oh, dreadfully weak. She went out with twenty-three weak men thinking they were strong but because they were weak » (LC, 65). Leur force apparente se voit transformée par Jetty en faiblesse. En dépréciant les traits qui sont généralement valorisés parce qu'associés au masculin, elle montre alors qu'il existe plusieurs prismes d'analyse et que, d'un point de vue à l'autre, l'interprétation peut se révéler radicalement différente : le courage n'est que

lâcheté lorsqu'on change la focale. Si dans les propos de Jetty se dessine ainsi une certaine prise de conscience de la violence exercée par ses anciens partenaires, la médiocrité qu'elle attribue à la majorité des hommes qu'elle a fréquentés, associée à leur pratique de la violence, corrobore l'idée selon laquelle elle « consent » à sa propre domination. L'anthropologue Nicole-Claude Mathieu, dans son chapitre « Quand céder n'est pas consentir » (Mathieu 1991, 131-225) récuse l'utilisation de la notion de consentement. Elle y critique principalement les écrits de Maurice Godelier, notamment ce constat qu'il établit dans son ouvrage, déjà précité, sur les Baruyas, intitulé *La production des Grands Hommes* : « la force la plus forte des hommes n'est pas dans l'exercice de la violence, mais dans le consentement des femmes à leur domination, et ce consentement ne peut exister sans qu'il y ait partage par les deux sexes des mêmes représentations, qui légitiment la domination masculine » (Godelier 2008, 232). Selon Mathieu, « [p]our pouvoir dire d'un sujet dominé qu'il consent à la domination, encore faudrait-il que ce sujet se soit déjà révélé à lui-même comme sujet dans ce rapport de domination, donc qu'il ait identifié ce rapport, et ait procédé à une reconversion de lui-même » (Mathieu 1991, 218). Aussi, pour elle, l'emploi de cette notion est hautement problématique car, au même titre que les discours de responsabilité autour du viol, cette rhétorique est une manière de nier la violence dont fait usage le dominant : « Ainsi, avec le terme consentement, d'une part la responsabilité de l'opresseur est annulée, d'autre part la conscience de l'opprimé(e) est *promue* au rang de conscience libre. La 'bonne' conscience devient le fait de tous. Et pourtant, parler de consentement à la domination rejette de fait, une fois de plus, la culpabilité sur l'opprimé(e) » (Mathieu 1991, 224-25). Ce passage illustre ainsi cet écueil qui consiste à attribuer une responsabilité aux opprimés d'un rapport de domination.

Par la suite, la présence d'hommes différents, qui ne correspondent pas à la description faite par Jetty, est stipulée, mais le fait que ces derniers n'aient pas attiré Jetty donne l'impression qu'il y a une forme de complicité chez elle. D'autant plus qu'elle refuse de suivre les conseils suivants du magazine qui l'enjoignent à lister les propriétés qui la caractérisent. À première vue, elle refuse de se remettre en question, ce qui donne l'impression que Jetty est de mauvaise foi. Cela a pour effet de véhiculer l'illusion d'une symétrie de genre qui nie les rapports de pouvoir à l'œuvre.

Un peu plus loin dans le roman, l'existence d'hommes différents est à nouveau postulée en termes de consentement à la domination : « Advice on how to get a certain type of man. [...] There are other men, but they will be way out of your category » (*LC*, 76). La voix narrative adopte un procédé rhétorique qui vise à inclure le lecteur et implique que ces généralisations s'appliquent également à son univers de croyance : les femmes, en étant attirées par des hommes qui veulent les dominer, font perdurer ce système de domination masculine. Or, ensuite, le narrateur explique que ces mêmes hommes prétendument différents adoptent un comportement violent, oppressant et culpabilisant à l'égard des femmes : « But chin up, never mind him, don't run after him, shouting, 'Wait! Come back! [...] for he'd always be at you, hectoring, nit-picking, wanting you to give up all your chaos. Chances are, you'd have to get another gun anyway, to shoot him with in the end » (*LC*, 76). La série de verbes en -ing permet de rendre la nature incessante de la répétition équivalant à un harcèlement moral. Cette vision fataliste ne laisse pas entrevoir d'issue à la domination masculine ou d'espoir vers une sortie du patriarcat. En effet, des hommes, définis à première vue comme non dominants et incarnant ainsi une autre possibilité identitaire, réitèrent finalement des attitudes oppressives. En revanche, ce passage subvertit l'idée que les femmes sont responsables de ce système puisqu'en fait il n'y aurait pas d'hommes non-dominants. La dernière phrase implique la nécessité de régler le problème par la violence et remet en question la dichotomie femme-passive/homme-actif, femme-pacifique/homme-violent. Tout au long du roman, le positionnement sur cette notion de « collaboration » à la domination est ambigu.

Ultérieurement, *Little Constructions* revient sur cette idée et si on peut y lire une critique du caractère soi-disant homogène de la masculinité, les femmes sont de nouveau tenues pour responsables des situations dont elles se plaignent ; elles participeraient au maintien d'un modèle de masculinité dominante car elles rejettent les autres hommes :

'Oh, all men are like that! That's the way all men are!' Well, I've noticed that expression 'all men' and the women who say it. They're the ones in the abandoning, uncelebrated relationships, who must, at all costs, have these abandoning uncelebrated relationships, which is why they'll shrug and say, 'What can I do? You're naïve. All men are like this. That's the way all men are.' When they start, I want to shout, 'Stop! Oh shut! Shut! Shut!' which is not exactly cursing but also not exactly not-cursing. 'Look around you,' I want to say. 'It isn't all men. It's *your* man does this. It's *your* man does that.' (*LC*, 186-7).

Révoltée par l'affirmation que tous les hommes sont les mêmes, la voix narrative rend visible ce cliché répandu et sur le ton de la conversation, elle dénonce cette idée reçue qui ne fait que transmettre une image réductrice des hommes. Elle envisage la pluralité de la masculinité en opposant « all men » à « *your* man ». Elle accentue le « *your* » pour signaler que la singularité des caractéristiques d'un homme ne peut pas être assimilée à tous les hommes et cherche à montrer le caractère multiple de la masculinité. Bien que la position du narrateur oscille entre une certaine culpabilisation des femmes qui choisissent pour partenaires des hommes violents et une critique radicale de l'homogénéisation du groupe des hommes, une toute autre hypothèse peut être formulée : comme il a pour habitude de le faire tout au long du roman, il endosse un discours stéréotypé pour mieux le rendre visible et le dénoncer. Ainsi ses commentaires seraient-ils un moyen détourné de critiquer les discours culpabilisants qui n'ont de cesse de condamner les femmes en les rendant fautives de leur oppression, les discours qui ressassent qu'elles n'auraient finalement que ce qu'elles méritent ? L'ambiguïté résiste et ne permet pas de trancher. Par exemple, cette ambivalence est illustrée par le fait que Jetty sait que son amant John Doe est un assassin mais qu'elle relativise pour autant ses actes : « Like incest, murder was an accusation taken out of context, taken out of a dictionary. It was a matter of opinion » (LC, 72). L'euphémisation ironique de l'acte meurtrier suggère qu'il existe différents systèmes de valeurs. D'une part, le meurtre est banalisé. D'autre part, sachant que le point de vue de Jetty est reflété, cette banalisation rend compte, à nouveau, de sa mauvaise foi. En outre, Jetty trouve séduisante l'attitude violente de John Doe : « John could get a bit intense and into fierce discussion with other males sometimes. That was normal. That was attractive » (LC, 72). Le procédé anaphorique met sur même le plan les adjectifs « normal » et « attractive » pour qualifier un comportement violent et agressif. Ce faisant, de façon ironique les conceptions stéréotypées qui appréhendent la violence comme une composante de la masculinité sont dénoncées. Les attentes concernant ce qu'est ou doit être la masculinité sont présentées comme les mécanismes qui contribuent à entretenir les rapports asymétriques de genre.

L'attitude de Jetty envers John Doe est à rapprocher de celle d'Amelia envers Janto dans *No Bones*. En attendant Janto, Jetty réfléchit :

Now Janto Pierce was not somebody she knew very well and to tell the truth, not somebody most people would want to know at all. Amelia though, was one of those

unfortunates who had to learn from experience. She couldn't take a single thing as read. She'd seen this gorgeous creature about the bars and the clubs, for example, and decided to let the look of him deceive her. He was tall, strong, well-boned, crop-haired, giant fists, big body, a handsome, unruly, bit of a bully, beast and for some reason, her head transformed this data into sensitive, kind, gentle, considerate, attentive, tolerant and liking to put others at their ease. She knew, of course, that he hung around with Mad Brink McCaughey and all that gang... (*NB*, 186).

Les stéréotypes et la façon dont ils influencent les relations hétérosexuelles sont mis en évidence. En effet, la première série de données sur Janto concerne surtout son aspect physique, sa carrure imposante et massive. La description de la manière dont Amelia envisage la réalité offre une vision du processus inconscient à l'œuvre. Cette « transformation des données » rappelle encore ici une forme de syndrome de Stockholm, au sens où certains attributs annonçant clairement un caractère brutal sont interprétés en termes romantiques : la deuxième série de données relève de qualités morales qui n'ont rien avoir avec les caractéristiques physiques précédemment énumérées. Dans ce chapitre, Amelia prend conscience que Janto peut être un archétype de l'homme dominant et qu'il n'est pas un cas isolé, comme l'indiquent l'article défini devant Janto et le pluriel ajouté à ce nom propre :

It was starting to dawn on her that the Jantos of this world might be better off staying in the imagination, where at least they could be kept under control, or made different in some way that would be pleasing to her. Although she was as yet incapable of making any connection as to why she might have been drawn to this angry boy-person in the first place (*NB*, 192).

Le fait qu'Amelia s'interroge sur l'origine de son attirance pour ce type de personne masculine – « boy-person » – est en soi une victoire puisqu'elle pose les jalons d'une prise de conscience et d'une réflexion sur ses projections et attentes par rapport aux hommes.

2.6. Police de genre

À l'instar du traitement particulier dans mon corpus des personnages féminins violents, les personnages masculins qui ne correspondent pas aux normes dominantes de la masculinité, qu'ils soient efféminés ou vulnérables, ne donnent pas à voir de contre-stéréotypes. En effet, l'ordre du genre et les conditions de vie des personnes qui transgressent les frontières de genre ne sont nullement éclipsés, comme en témoignent les discriminations, moqueries et brutalités que subissent ces protagonistes – Patrick Pussy dans *Breakfast on Pluto* ou Cookie dans *Fodder*. Ainsi, la police de genre permet, à travers une autorégulation, le maintien du système hétéro-normé. Foucault est le premier à aborder ce type de violence coercitive en lui attribuant le vocable de « police » :

Le sexe, au XVIII^e siècle, devient affaire de « police ». Mais au sens plein et fort qu'on donnait alors à ce mot – non pas répression du désordre, mais majoration ordonnée des forces collectives et individuelles [...] Police du sexe : c'est-à-dire non pas rigueur d'une prohibition mais nécessité de régler le sexe par des discours utiles et publics (Foucault 1994, 35).

Elsa Dorlin reprend ce concept pour parler de cette forme de contrôle social. Elle désigne la « police du genre » comme un ensemble d'« instruments de contrôle sexiste ». Elle rappelle qu'à l'origine cette expression est surtout utilisée pour appréhender « les pratiques et discours homophobes ayant pour fonction principale de dissuader, de condamner ou de punir tout ce qui peut être considéré comme une transgression de genre » (Dorlin 2003, 121).

La police du genre est au cœur du roman de Tara West dans la mesure où le protagoniste principal, Cookie, cherche à se venger, tout au long de l'histoire, des moqueries qu'il a subies, en partie parce qu'il déroge à l'identité de genre assignée. En effet, son allure féminine est interprétée comme expression de sa masculinité défaillante : « I get my lack of height, over-large dark eyes and small features from my mother. Nice in a woman. More than useless in a man. Or even a youth. She looked like a pretty wee girl. I just looked like a girl » (*F*, 46). Cette inadéquation débouche sur une série de violences physiques et psychologiques qui sont autant de rappels à l'ordre social genré.

En outre, malgré son optimisme presque constant, Patrick Pussy, personnage principal de *Breakfast on Pluto*, est régulièrement confronté à la police du genre. Dans le chapitre 3, ce dispositif coercitif est mis à nu, notamment grâce au titre – « In Flagrate Delicto, 7.03 p.m., Sept 13, 1968 » (*BonP*, 12) – qui met clairement au jour la nature policière et juridique de l'injonction à la masculinité. Dans ce passage, alors que Patrick Pussy porte une robe, du maquillage, et joue « Patricia », il est surpris par Whiskers, sa mère adoptive, et Caroline, sa sœur : « Whiskers gets a grip of me and starts yowling and – *slapping* me, would you believe! – saying that this is it, this is definitely the end – and then, can you believe it, collapsing hopelessly into tears! » (*BonP*, 13). L'italique permet d'insister sur la dimension physique de cette police. En s'habillant en femme, Patrick Pussy, une personne assignée homme, se met dans la peau d'une femme et joue un rôle féminin : il adopte les habitudes et codes sociaux traditionnellement associés au féminin. Cette performance de la féminité est appréhendée par la famille de Pussy comme un travestissement et, à ce titre, provoque une violente réaction. Cette réprobation trahit les jugements dépréciatifs face à cette attitude qui est considérée comme une violation des lois de la nature, comme une déformation de la réalité. Les deux interjections « would you believe! » et « can you believe it », qui ponctuent le discours de Pussy, montrent qu'elle continue sa performance de la féminité au-delà de la répression. Cette manière d'utiliser des éléments désémanés peut être rapprochée du cliché de la féminité dans la mesure où ces questions rhétoriques sont superficielles et n'agrémentent pas le contenu du propos mais transmettent plutôt une impression de préciosité et jouent sur la fibre affective. Elles ont une fonction phatique et une valeur hypocoristique qui rappelle l'infantilisation dont sont souvent victimes les femmes. Ainsi, Pussy résiste en même temps qu'il relate la répression subie.

Lorsqu'il est enfant, sa transgression passe par le travestissement qu'il réitère à de multiples reprises comme cette autre fois où il vole les sous-vêtements de sa voisine Mrs O'Hare en train de sécher sur la corde à linge : « It was stupid, of course – I mean you can imagine what I looked like in those voluminous monstrosities! (O'Hare was huge!) » (*BonP*, 14). La tentative de travestissement de Patrick Pussy – qui s'apparente à un véritable échec tant le résultat semble grotesque en raison de la taille démesurément grande des vêtements de Mrs O'Hare – ne conduit pas à un déploiement de la police du genre. En effet, à l'exception de la colère de sa voisine, Mrs O'Hare, les moqueries sont tempérées car les habitants du village supposent qu'à l'origine de cet

acte délictueux il y a une recherche d'excitation sexuelle qui, en fait, ne déroge pas tellement aux normes de la masculinité : « It was pointless explaining to them that I wasn't at all that interested in sex » (*BonP*, 14). Il est intéressant de voir que le personnage de Patrick Pussy remet en question les visions stéréotypées habituellement associées aux travestis : ce n'est pas son orientation sexuelle qui le pousse à se travestir, ce qui confirme la dissociation entre homosexualité et travestissement.

Le chapitre 6 intitulé « Most Popular Adolescent Boy » illustre à nouveau la police de genre exercée à l'encontre de Patrick Pussy. Sur le mode de l'ironie un décalage se crée entre le titre et le discours véhiculé : « let's face it, what with the famous 'smalls' and other similar episodes which I shan't bother going into here, as time went on, it became abundantly clear that I wasn't exactly growing up to become Mr 'Most Popular Adolescent Boy' around the town! » (*BonP*, 20). En atténuant les persécutions dont il fait l'objet, Patrick Pussy révèle par un euphémisme sa stigmatisation. Le ton ironique employé tout au long du roman permet au narrateur autodiégétique de mettre à distance la violence subie dans le but de survivre. La prise en compte des discriminations à l'encontre de la communauté trans en Irlande du Nord est plutôt récente comme le stipule le récent rapport « Grasping the Nettle: The Experiences of Gender Variant Children and Transgender Youth Living in Northern Ireland » de Ruari-Santiago McBride :

In 2012, the Equality Commission for Northern Ireland published the findings of its triennial survey into public attitudes towards particular social groups. It was the first time questions relating to the transgender people were included in the survey, which was also conducted in 2005 and 2008, and thus sets a baseline for future comparison. The survey found that 'strong negative attitudes were ... evident towards transgender people' (ECNI 2012: 20). In total, 35% of respondents would mind (a little or a lot) if a transgender person was a work colleague, 40% if they had a transgender neighbour and 53% if an in-law was transgender. Survey respondents also felt uncomfortable if a transgender person were to hold the highest elected position in Northern Ireland.

Despite this high level of prejudice, only 11% of survey respondents perceived transgender persons to be unfairly treated in society and just 3% perceived transgender persons to be the most unfairly treated. Therefore despite the prevalence of strong negative attitudes towards transgender people this prejudice is barely acknowledged (McBride 2013, 20).

Dans *Breakfast on Pluto*, les violences de la police de genre et celles propres au conflit nord-irlandais sont souvent entremêlées de sorte qu'il est difficile de déterminer laquelle de ces deux types de violences amènera Patrick Pussy à quitter l'Irlande. Par exemple, Charlie, sa meilleure

amie, lui enjoint de ne pas tenir compte de ces discriminations quotidiennes en invoquant l'agitation politique dans le Nord de l'Irlande :

'The sooner they blow this kip up and be done with it, the better!' Something that – now that we were a bit older and had started noticing these things – didn't look like it was going to take very long at all, for every time you picked up a paper, someone else had been shot or maimed for life. Of no consequence to me, of course, for, as I said to Charlie, I really wouldn't be hanging around for very much longer (*BonP*, 20).

Aux brimades incessantes se mêlent les atrocités des Troubles nord-irlandais. Lorsque son amant, Dummy, de son vrai nom Eamon Faircroft, un politicien impliqué dans l'IRA, est assassiné, Patrick Pussy décide de ne pas se rendre aux funérailles. S'il ne désire pas prendre le risque de provoquer un scandale lié à cette relation extraconjugale, il invoque tout autant la peur de l'humiliation familiale liée à son identité de genre perçue comme déviante : « I simply wouldn't have been able to withstand that, everyone looking at me and going 'Do you see him . . .' and all this rubbish, whispering away as usual » (*BonP*, 43). Le caractère itératif de la police de genre s'apparente à un harcèlement et influence les actions de Patrick Pussy. Elle s'empêche de faire certaines choses car elle ne supporte plus d'être confrontée à ce type de violence. À la suite de son interrogatoire par des membres de l'IRA, elle évoque leur attitude discriminante : « Making sure to give me a nip on the backside as they went, plus – surprise, surprise! – a rousing chorus of 'See you later, honky tonk!', which was the latest around the town – thanks to Dick Emery and that stupid TV show of his! » (*BonP*, 44-5). C'est précisément dans la fréquence des remarques et la nature répétitive des railleries que se constitue la force de cet appareil répressif.

Bien que Patrick affiche, à plusieurs reprises, un profond désintérêt pour les violences liées au conflit – violences qui atteignent leur apogée dans les années 1970 – et minimise les humiliations quotidiennes engendrées par sa transidentité, il admet sans détour vouloir fuir : « If things had improved even a little bit, I think I might have considered staying around Tyreelin for another while but if you look at those first six months of 1972, you would have to ask : 'What person in their right mind who had a choice would stay *five minutes* in the fucking kip! » (*BonP*, 45). Cet extrait arrive directement après le récit de son altercation avec les membres de l'IRA et donc après l'idée que les persécutions liées à sa transidentité sont devenues incessantes. Le substantif « things » renvoie donc à cette police de genre qui est de plus en plus présente et l'empêche de vivre paisiblement. Cependant, l'allusion aux événements de l'année 1972 et la

manière dont elle dépersonnalise le désir de s'échapper – n'importe qui voudrait s'enfuir – suggèrent que les violences politiques affectent également Patrick Pussy et que c'est l'imbrication de ces différentes formes de violences qui mène Patrick Pussy à s'exiler à Londres.

Par ailleurs, une gradation se dessine dans les violences qu'elle subit et qui vont, petit à petit, coïncider avec son désir de quitter l'Irlande. Le chapitre 13 correspond à un point culminant de cette brutalité exercée envers Patrick Pussy : elle y relate son agression lors d'un bal dans le comté de Cavan. Encore une fois la légèreté et l'optimisme présents dans le titre du chapitre « A Girl Who Knows She's Loved ! » sont en contradiction complète avec la gravité et la violence des événements qui y sont décrits :

How the dancehall fight started I haven't the faintest idea, to be honest with you! I do seem to remember someone pulling my sleeve and enquiring as to my gender. [...] the bikers tried to get a kick at me. You can picture the scene, I'm sure – leather jackets, hefty boots and 'Kill the hooring nancy queen!' (*BonP*, 50).

Elle affirme ne pas connaître les raisons qui ont amené ses agresseurs à l'attaquer personnellement. Or, l'exagération de son ignorance – le superlatif « the faintest » – doublée par l'accent mis sur sa volonté d'être totalement transparente jette le doute sur son discours. Pour autant, le souvenir qu'elle évoque et la nature homophobe de l'insulte pendant l'agression ne font aucun doute sur l'origine des violences à son encontre : c'est sa performance de la féminité qui n'est pas acceptée, car elle se situe en dehors de la norme et transgresse les limites de genre. En outre, l'étrange politesse qu'elle prête à ses agresseurs (« enquiring as to my gender ») tranche avec leur description ultérieure et le discours direct rapporté qui déclare la mise à mort de Patrick Pussy. Elle est victime d'homophobie dans l'acception que lui donne le sociologue Daniel Welzer-Lang : « la discrimination envers les personnes qui montrent, ou à qui l'on prête, certaines qualités (ou défauts) attribués à l'autre genre. L'homophobie bétonne les frontières de genre » (Welzer-Lang 2000, 121). C'est justement parce qu'il existe une confusion entre transsexualisme et homosexualité qu'on peut parler d'homophobie. Comme l'expliquent Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas et Arnaud Alessandrin dans *La Transyclopédie* :

Comme toute phobie, la transphobie ne se dit pas spontanément : elle prend tour à tour la forme de l'homophobie, du sexisme, mais rarement celle d'une opposition franche à la transidentité. [...] La transphobie est [...] l'expression d'un conflit de définition entre, d'une part des représentations et des pratiques hégémoniques de sexe et de genre fixes et

binaires (homme = masculin ; femme = féminin) et d'autre part, des corps aux pratiques et aux expressions qui perturbent l'équation sexe dit « masculin » = homme = masculinité (et ce le temps d'un instant, l'espace d'une transition ou durant toute une vie). C'est donc dans la confrontation entre le « corps trans » et la « norme de genre » qu'apparaît la transphobie (Thomas, Espineira et Alessandrin 2012, 294-95).

Patrick Pussy se construit à l'intérieur de ce système oppressif hétéro-normé dont l'un des plus puissants dispositifs de maintien de l'ordre est cette police du genre, qui la poursuit même après qu'elle a quitté Tyreelin. Elle anticipe même la possibilité de ses manifestations répressives et se prépare à parer à ces éventualités. C'est le cas, lorsqu'elle décide d'aller en boîte de nuit. Elle exprime son appréhension à l'idée de se faire malmener par les soldats mais elle est prête à rétorquer et à répondre aux insultes et remarques tout en riant : « 'Oh ! So I'm a man, am I? Full marks for observation, sweetie!' she fully intended to say if that proved to be the case – big tough soldiers or no! » (*BonP*, 140). Elle imagine qu'on la renverra à son identité d'assignation, ce qui trahit son angoisse de ne pas réussir ce qu'on appelle le « passing ». Le « passing » désigne la capacité d'un transgenre à être pris pour un cisgenre. L'angoisse de ne pas « passer » découle des violences et des humiliations qui peuvent alors se produire à l'encontre de la personne « suspectée ». C'est d'ailleurs souvent la suspicion à l'égard de l'identité de genre d'un individu qui peut entraîner une attitude discriminante, voire violente (Thomas, Espineira et Alessandrin 2012, 294). Ainsi, pour riposter à la transphobie qui se profile, Patrick Pussy développe des stratégies telles que feindre l'indifférence et assumer pleinement le fait qu'elle soit « démasquée ». Le fait d'évoquer l'hypervirilité du soldat grâce aux adjectifs « big » et « tough » permet d'émettre une critique envers cette identité genrée : bien qu'elle ne pose pas question, elle est tout autant travaillée, jouée, performée, finalement si peu « naturelle » et pourtant considérée comme telle.

Dans *No Bones*, lors de l'atelier de formation intercommunautaire, la police du genre s'exerce à l'encontre de Bronagh, qui, on l'a déjà vu, tend à incarner des attributs traditionnellement assignés à la masculinité. Bronagh exprime son désir d'aller aborder Lester pour l'inviter à sortir car il lui plaît et elle a peur que Roisin, qui est intéressée aussi, ne sorte avec lui. La réaction à cette initiative ne se fait pas attendre : « We all squealed. 'No, Bronagh, no! Girls don't do that!' » (*NB*, 111). Cette réprobation collective témoigne des conventions et codes genrés qui ont été incorporés à travers des socialisations différenciées. En prenant les devants avec Lester, Bronagh transgresse son rôle féminin qui lui prescrit la passivité et l'absence d'initiative. Mabel, une des filles du groupe, personnifie momentanément la police du genre, en la prenant

directement à partie : « ‘you’re not exactly feminine are ye?’ Bronagh stopped on her way out. For once in her life she was flustered » (*NB*, 112). Le rappel à l’ordre fonctionne car Bronagh se sent humiliée. À la suite de cette remarque, elle décide de participer à un atelier perçu comme typiquement féminin, le domaine du secrétariat – « office sort of stuff » (*NB*, 112). Puis, elle achète du maquillage et s’en applique, même si le résultat est dépeint comme tout à fait grotesque (*NB*, 113). Le dispositif répressif s’active et semble fonctionner, du moins temporairement. Dès lors, la dimension performative du discours est perceptible dans la mesure où les propos de Mabel, qui sonnent comme un reproche, entraînent des conséquences sur la manière dont Bronagh se perçoit et produit dans les faits une volonté de corriger l’image qu’elle renvoie d’elle. Ainsi, la première remarque portait sur le comportement de Bronagh. Elle agit tel un sujet et rompt ainsi avec le rôle d’objet que la société patriarcale concède aux femmes. Bronagh interprète la seconde remarque comme un manque de féminité dans son apparence physique et tente de palier le problème. Dans ce passage, la féminité semble se résumer à la célèbre devise « sois belle et tais-toi », formule utilisée par le mouvement féministe pour dénoncer le sexisme et surtout l’injonction sociétale faite aux femmes, à savoir, soigner leur apparence et rester discrètes et effacées sous peine d’être taxées d’hystériques, de « mal baisées », de frustrées, de rombières, de mégères, insultes qui, il faut le noter, n’ont pas de pendant masculin.

La police de genre révélée par mon corpus met en lumière les mécanismes qui concourent à la reproduction et au maintien de la domination masculine. Néanmoins, bien que la police de genre soit l’une des techniques de répression les plus efficaces car elle s’exerce, de manière informelle, par les pairs, la famille, ou/et des individus inconnus de la victime, comme le souligne Elsa Dorlin, c’est parce qu’il y a des résistances qui se créent et transgressent le dispositif de domination de genre qu’il existe une police de genre⁸⁰ (2008). En effet, les romans de mon corpus dans lesquels on observe ce dispositif de contrôle sont ceux qui donnent à voir des personnages qui subvertissent les normes de genre. En rendant visible cette police de genre, certains romans montrent que le système asymétrique de genre ne s’attaque pas qu’aux femmes, mais à tous les déviants des normes genrées. Ce faisant, ils opèrent un éloignement de la binarité homme-agresseur/femme-victime vers des rapports de pouvoir plus complexes et propose un panel important d’identités genrées.

⁸⁰ <https://mauvaiseherbe.wordpress.com/2008/06/15/elsa-dorlin/>

Mon corpus met en lumière l'agencement des dispositifs sociaux et la rhétorique à l'œuvre dans la société permettant de minimiser, de nier, et d'occulter les violences masculines. L'importante place consacrée aux hommes violents et aux victimes dans les romans étudiés montrent le caractère systémique de cette violence et contrecarre le traitement médiatique traditionnel, qui lui réserve précisément la rubrique « fait divers ». Comme je l'ai indiqué dans ces deux premiers chapitres, les stratégies textuelles, en ayant notamment beaucoup recours à l'ironie, élaborent l'écriture d'une anti-virilité, qui défie les conceptions naturalistes de la masculinité, le manque de soutien et le discrédit qui entourent la victime, ainsi que les complicités institutionnelles.

Chapitre 3 : Une stratégie féministe qui tend vers le queer

Dans les deux premiers chapitres, j'ai soutenu que les romans étudiés mettent en exergue la suprématie de la masculinité et la subordination de la féminité de manière ambivalente. En effet, alors que parfois la domination masculine apparaît de façon sommaire, ailleurs elle est exacerbée à outrance. Ainsi, de mon corpus émergent des voix ironiques qui véhiculent un discours critique envers le patriarcat. Après avoir affirmé que les stratégies d'écriture des romans étudiés mettent en lumière les problèmes soulevés par la virilité et la ténacité de ses reconfigurations, j'aimerais montrer, à présent, que la dialectique qui s'établit entre conformité et subversion de la virilité à l'œuvre dépasse la simple question des normes de la masculinité pour s'attaquer au système de genre dans son ensemble. Pour ce faire, j'analyserai les cibles de cette inflexion ironique qui se dégage dans certains des romans à l'étude pour soutenir qu'une orientation queer est perceptible.

Dans la lignée des « gender studies », on assiste, dans les années 1990 en Amérique du Nord, à l'émergence de la théorie queer. Ce phénomène, influencé par la philosophie (post-)structuraliste – Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, etc. – apparaît comme un mouvement de lutte contre l'hétéro-normativité. Teresa de Lauretis, auteure italienne, est la première à utiliser la formulation « queer theory ». Cette mouvance essaie de déconstruire les rapports entre identité sexuelle et genre et s'oppose en général à toute forme de normalité. Le mouvement queer cherche à rassembler toutes celles et tous ceux qui se définissent en dehors des normes de genre et de sexualité. Le mot « queer », à l'origine, fait référence à ce qui est étrange ou peu commun, mais le terme a souvent été utilisé comme une insulte à l'encontre de la population gay et lesbienne. La réappropriation de cette injure permet de renverser le stigmate. L'activisme queer se caractérise par des actions localisées et ne s'identifie pas à une organisation en particulier. Les activistes queer militent en passant par la théâtralité, la provocation, la parodie et le détournement de signes consensuels. Leur but est d'ébranler l'ordre social établi, de subvertir les frontières existantes, de dénoncer nos appareils catégoriels et de s'extraire du binarisme ambiant.

Dans un premier temps, je montrerai que la différence sexuelle est questionnée dès les premières lignes de *Little Constructions* pour voir ensuite que ce sont les disciplines qui relèvent de la psychologie et surtout leur vulgarisation qui sont visées par les deux romans d'Anna Burns et, moins frontalement, par celui de Patrick McCabe. Puis, après avoir suggéré qu'une partie du corpus ébranle la notion de normalité, il s'agira d'analyser comment certains romans dénaturent le genre et s'en prennent, plus globalement, à l'idée même de catégorie. Par la suite, j'avancerai que les textes étudiés éclairent la nécessité d'adopter une approche intersectionnelle, critiquent une certaine mouvance radicale du féminisme et peuvent adopter un « essentialisme stratégique » afin de fustiger l'homophobie. Enfin, après avoir analysé comment, dans plusieurs romans, les sphères publique et privée s'entremêlent jusqu'à devenir quasi-inextricables, je me pencherai sur les différentes stratégies mises en œuvre pour traiter de l'ambiguïté genrée, ainsi que sur leurs implications. Ce chapitre laisse de côté *The Ultras* et *The Truth Commissioner* qui, selon moi, n'adoptent pas une orientation queer. De manière significative, ce sont les deux seuls romans qui, comme nous l'avons constaté dans le chapitre 2, échouent au test de Bechdel.

3.1. La différence sexuelle en question

Dès les premières phrases de *Little Constructions*, la question de la différence sexuelle est posée : « There are no differences between men and women. No differences. Except one. Men want to know what sort of gun it is. Women just want the gun » (*LC*, 1). Ces quelques phrases courtes, aphoristiques, interpellent et questionnent dans la mesure où l'énonciation transmet une impression de vérité générale – grâce notamment à l'utilisation du présent gnominique – alors que le contenu ne relève pas d'une évidence. On a déjà vu dans le premier chapitre de cette thèse à quel point l'arme revêt une dimension symbolique prégnante, dont la force d'attraction confine à la fascination. En effet, au même titre que la panoplie vestimentaire, elle participe à la construction d'une apparence propice à la performance d'une masculinité stéréotypée et permet ainsi aux personnages masculins de parfaire leur virilité. Dès lors, le port de l'arme se rattache à une forme d'esthétique de soi et des autres.

À cet égard, une interprétation bourdieusienne des premières lignes de *Little Constructions* peut être envisagée : si, à première vue, la différence n'est pas criante et peut paraître subtile, elle se révèle en fait fondamentale. Dans *Distinction, critique sociale du jugement*, Bourdieu explique que les goûts – artistiques, alimentaires, vestimentaires, etc. – sont déterminés par la position occupée par les individus dans les rapports sociaux de domination. Selon lui, la situation de besoin et de nécessité dans laquelle se trouvent les classes populaires ne leur permettrait pas d'adopter la même distance vis-à-vis du monde social que les classes supérieures. Loin d'être un don, le regard esthétique ne serait qu'un produit social, le résultat des inégalités de conditions de vie. De faibles différences, presque de l'ordre de la nuance, s'avèrent être des distinctions symboliques fondamentales. À Tiptoe Floorboard, les femmes sont certes envisagées comme tout aussi violentes que les hommes puisqu'elles veulent également se procurer une arme, mais cette arme est par elles appréhendée dans toute sa nécessité. Bourdieu observe que « l'esthétique populaire' [est] fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction » (Bourdieu 1979, 33). Dès lors, c'est précisément parce que les hommes se situent dans une position de dominants et que l'arme ne représente pas pour

eux une nécessité qu'ils se montrent capables d'une prise de distance par rapport à la fonction première de l'objet et désirent connaître le type d'arme. Comme l'explique Bourdieu :

La disposition esthétique [...] est une dimension d'un rapport global au monde et aux autres, d'un style de vie, où s'expriment, sous une forme méconnaissable, les effets de conditions d'existence particulière [...] [qui] se caractérisent par la mise en suspens et en sursis de la nécessité économique et par la distance objective et subjective à l'urgence pratique, fondement de la distance objective et subjective aux groupes soumis à ces déterminismes (Bourdieu 1979, 56).

Les hommes ont déjà le pouvoir, ils ont le luxe de choisir avec quelle arme ils vont tuer et/ou parader pour parfaire leur virilité – on l'a déjà vu, le port de l'arme entretient un rapport étroit avec le pouvoir. L'arme est conçue par les hommes « selon une intention proprement esthétique, c'est-à-dire dans sa *forme* plutôt que dans sa *fonction* » (Bourdieu 1979, 29).

Par ailleurs, de ces quelques phrases émerge également un véritable jeu sur les stéréotypes genrés. Les hommes, en ayant une approche plus méticuleuse du choix de leur arme, sont dépeints comme obsessionnels et infantiles, mais aussi, paradoxalement, comme précautionneux. Cette attitude qui manque de simplicité rapproche ces hommes d'une forme de féminité stéréotypée, que l'on prête également à l'efféminé : en n'acceptant pas n'importe quelle arme, ils « font des manières » et se montrent capricieux. À l'inverse, les femmes, elles, n'ont cure du type d'arme. Tout ce qu'elles veulent, c'est l'arme (« the gun »). Le pronom défini renvoie au concept : l'arme, en tant que substitut phallique et symbole de pouvoir. La simplicité syntaxique avec laquelle est décrite l'absence de choix des femmes donne une impression de rapidité, d'empressement qui s'apparente à un comportement irréfléchi, qui relèverait du pulsionnel et non du rationnel. Cette représentation des femmes, comme soumises aux injonctions du corps, véhicule la figure féminine classique et misogyne de l'hystérique. Ces quelques phrases, parce qu'elles sont liminaires, tendent à présenter ces deux figures déviantes – l'efféminé et l'hystérique – comme la norme à Tiptoe Floorbard.

De surcroît, l'instance narrative apporte un discours critique et ridiculise l'idée même de la différence sexuelle en contournant nos attentes. En postulant que la principale distinction entre les deux sexes se situe au niveau du rapport à la violence, elle opère un détournement des différences habituellement évoquées par les discours essentialistes et implique que la violence n'est pas seulement une affaire d'hommes. Elle déplace un lieu commun et se moque avant tout des

axiomes populaires diffusant des stéréotypes : le narrateur endosse un discours réducteur comme pour cerner spécifiquement les affirmations qui prônent un binarisme de genre. Ces quelques phrases dévoilent l'instabilité inhérente de la notion de « différence sexuelle ». Anne Berger, dans son article « La 'différence sexuelle' ou les fins d'un idiome. Réflexion sur la théorie en traduction », revient sur cette locution et retrace l'historique de son utilisation qui trouve ses origines dans la psychanalyse. Pour Freud, cet idiome renvoie « non pas [à] l'ensemble des différences anatomiques entre mâle et femelle, mais [à] la manifestation de positions inconscientes différenciées chez les sujets humains, qui conduisent ceux-ci à privilégier telle ou telle voie dans la vie sociale et la vie érotique » (Anne Berger 2010). Il n'y a donc, selon Anne Berger, rien d'essentialiste aux fondements de cette notion psychanalytique. Cependant, sa vulgarisation dans les médias ainsi que l'usage qu'en font certains psychanalystes tendent à en faire le socle de l'humanité et la justification d'une reproduction nécessaire de l'ordre sexuel, comme en témoignent les propos de la psychanalyste Sabine Prokhoris qui présente ses motivations d'écriture :

La psychanalyse serait-elle la gardienne de la « loi symbolique » ? Nombre de discours, y compris souvent ces temps derniers le sien, veulent nous en persuader. Car c'est la « différence des sexes », dont la psychanalyse est supposée détenir la raison, qui serait l'alpha et l'oméga de notre humanité. La « différence des sexes » : donnée de la nature et pivot de l'ordre humain, nous assure-t-on, que le lien de couple – nécessairement alors « hétérosexuel » – aurait vocation à accomplir. À accomplir aux fins de sa transmission sans faux pas dans une filiation ordonnée à cette « évidence » première. Homme ou femme, il faudra donc qu'on se le tienne pour dit, et qu'on ne méconnaisse pas la « vérité » de l'ordre sexuel (Prokhoris 2002, 11).

C'est justement ce dévoiement qui est visé par Anna Burns. Abordée dès les premières lignes de l'incipit, la différence sexuelle est au cœur de *Little Constructions*.

Si, dans *No Bones*, son premier roman, les rapports de genre occupaient déjà une place prépondérante, son deuxième roman fonctionne comme une loupe. *No Bones* avait pour contexte les Troubles, les personnages étaient insérés dans le conflit nord-irlandais et leur identité ethno-religieuse était prise en compte. Dans *Little Constructions*, les protagonistes sont définis uniquement par leur place dans l'ordre sexuel, comme si les autres paramètres identitaires avaient été gelés. On pourrait même dire que *Little Constructions* a pour vocation de révéler les contradictions inhérentes au système de genre en procédant de cette manière, c'est-à-dire *ceteris*

*paribus*⁸¹. Ainsi, la proximité phonique entre Janto (\('dʒʌn'təʊ\)) et John Doe (\('dʒɒn 'dəʊ\)) permet d'observer une continuité dans l'œuvre d'Anna Burns (de *No Bones* à *Little Constructions*). Janto, personnage ultra-violent, raciste et misogyne, sert alors de modèle pour John Doe et ses congénères. Les prénom et nom « John Doe » sont déjà en soi un prototype. En effet, dans le monde anglo-saxon, John Doe et Jane Doe sont des noms qui désignent Monsieur et Madame Tout-le-monde. Par exemple, lorsqu'un corps est non-identifié, il prend ce nom. Le choix de transformer le substantif féminin « doe » – la femelle du cerf, de l'antilope ou encore du lapin – en nom propre et d'en faire un nom propre générique n'est pas négligeable, puisque, d'une part, la plupart du vocabulaire anglais est neutre et, que d'autre part, dans une grande partie des langues, c'est le masculin qui l'emporte en termes grammaticaux. Anna Burns choisit d'étendre un processus de généralisation symboliquement inhabituelle car presque tous les protagonistes de *Little Constructions* ont sensiblement le même nom (John Doe, Johnjoe Doe, Janet Doe, Jetty Doe, Jotty Doe, etc.), ce qui laisse entendre qu'ils sont des dérivés de John et Jane Doe, des déclinaisons de l'individu lambda. En excluant les autres spécificités identitaires des personnages, Anna Burns choisit d'interroger la différence sexuelle en se jouant des conceptions essentialistes : les premières phrases de *Little Constructions* annoncent cette entreprise. En outre, à la fin du roman, l'inexistence de Jane Doe est révélée : « It's that there is no Jane. Jotty Doe made Jane up. I think you must have guessed that » (*LC*, 286). La présence de ses dérivés (les personnages de Janet, Jetty, Jotty, Jennifer, Julie) n'est pourtant pas remise en cause. Dès lors, il semblerait que seulement l'« original », Jane Doe, parangon de la féminité, n'existe pas ; elle n'est qu'une construction fictive dans la fiction. En revanche, le roman ne réserve pas le même traitement à John Doe qui est dépeint comme l'incarnation de la virilité stéréotypée dans ce qu'elle a de plus stupide et de plus violent.

La question du binarisme de genre est au cœur des préoccupations du roman. Par exemple, Julie panique à l'idée d'aller boire un café avec JesseJudges/JayJay : « She berated herself for panicking herself [sic] and for not knowing how to be if someone, especially a non-female someone, asks you for a coffee » (*LC*, 105). La répétition du pronom réflexif « herself » crée un effet d'emphase qui souligne l'anxiété de Julie par rapport à son genre. Le discours indirect libre donne accès à sa perception qui envisage l'autre dans le cadre de la différence sexuelle. Ainsi, au

⁸¹ Cette locution latine signifie « toutes choses étant égales par ailleurs ». Elle permet d'isoler un phénomène pour observer son évolution en figeant les autres variables.

lieu de préciser qu'il s'agit d'un homme (« a man »), la voix narrative utilise la négation de ce qui est considéré comme son contraire (« a non-female »). Cela a pour effet de mettre en exergue la dualité de la pensée qui se structure autour d'oppositions binaires, notamment parce que la déduction – c'est un homme – ne pose aucun problème et relève de l'évidence. L'anxiété de Julie par rapport à l'autre – déjà en soi différent – est amplifiée par le fait qu'il soit un homme. Cette angoisse est générée par le système symboliquement structurant de la différence sexuelle conçue comme un dogme, celui de l'ordre sexuel – nécessairement hétérosexuel. Pour Sabine Prokhoris, le problème réside justement dans le fait que la différence sexuelle soit une « contingence déguisée en nécessité » (Prokhoris 2002, 53). Les formules aphoristiques au début de *Little Constructions*, tout en montrant qu'elle représente un opérateur symbolique important, détournent la différence sexuelle homme-femme telle qu'elle est maintenue et alimentée par la médecine et/ou la psychanalyse, disciplines qui font souvent autorité en matière de sexualité. À cela s'ajoute l'effet de loupe opéré par Anna Burns dans l'économie générale de son œuvre – entre *No Bones* et *Little Constructions* – qui permet une récursivité de l'attention portée au binarisme genré dans son deuxième roman.

3.2. « Échapper à la psychanalyse⁸² »

Dans plusieurs romans étudiés émerge un discours critique envers un usage réducteur de la psychanalyse et de la psychologie. En effet, certains psychanalystes ou psychologues usent de leur autorité pour entériner la différence sexuelle. À partir de là, la défiance du mouvement queer face à la mouvance hégémonique de la psychanalyse se devine sans mal dans la mesure où celle-ci préconise des normes de genre rigides et fixes. Ce positionnement totalitariste tend à faire beaucoup de dégâts dans le domaine de la transidentité où la plupart des personnes concernées par le désir de changer de sexe sont pathologisées. Ce phénomène est tellement prégnant qu'une défiance à l'égard des « psys » s'est installée dans la communauté trans, une défiance qui, malgré certains discours « psys » s'efforçant de contrer les approches pathologisantes, ne désenfle pas.

À travers ces différentes parodies d'interprétations psychanalytiques et d'experts « psys », mon corpus s'inscrit dans une démarche queer. Dans son article « Clinique de la sexualité : diagnostiquer la différence ou le lieu de l'hétéronormativité », Tiphaine Besnard-Santini soulève le caractère oppressant, dogmatique et parfois maltraitant des disciplines « psys » :

les descriptions de l'identité sexuée offertes par la littérature psy – et entérinée par les manuels de psychiatrie – offrent une vision très restreinte de la normalité sexuelle, une conception très stéréotypée de la construction identitaire et un champ des possibles sexuels très limité. [...] En perpétuant l'idée qu'il n'y a que deux sexes et des sexualités défectueuses, la littérature psy se rend coupable de donner une légitimation scientifique aux violences sociales et à la stigmatisation des individus non-normés, mais aussi

⁸² Ce titre est inspiré directement d'un ouvrage de Didier Eribon, charge virulente envers la psychanalyse. L'extrait qui suit est un résumé des reproches qu'il formule à l'encontre de cette discipline : « les pratiques et les expériences vécues se déploient, à l'évidence, en dehors de ce que la psychanalyse pense et peut penser, malgré sa volonté totalisante et totalitaire. Elle s'acharne pourtant à les prendre dans ses filets, dont les mailles sont tissées et inlassablement retissées, comme on le voit aujourd'hui dans les débats concernant les droits des couples de même sexe, l'homoparentalité ou les revendications des mouvements transgenres, sur le métier d'une machinerie idéologique hétéronormative qui se présente comme science, et dont les rouages notionnels, hérissés de mécanismes à majuscules – Phallus, Castration, Loi du Père, Fonction symbolique, Ordre Signifiant, etc., chez les uns, ou Stades du développement libidinal, Narcissisme, etc., chez les autres –, s'articulent à la structure œdipienne pour organiser une cosmologie de la différence des sexes et de la hiérarchie des sexualités, où chaque aspect de la construction mythico-idéologique soutient tous les autres en leur conférant une apparence de nécessité inéluctable et de vérité irrécusable » (Eribon 2005, 18). Avec ce titre, il ne s'agit pas ici de prendre parti, mais de traduire une mouvance « antipsy » importante chez certains intellectuels, qu'une partie de mon corpus reflète en ce qu'elle s'attaque aux aspects oppressifs de la *doxa* psychanalytique.

d'autoriser des ingérences monstrueuses sur le corps des patient-e-s [...], dont les mutilations des enfants intersexes constituent les exemples les plus édifiants (Besnard-Santini 2016, 6-8).

No Bones, *Breakfast on Pluto* et *Little Constructions* véhiculent tous trois des discours critiques sur les approches « pys ». La figure du « psy » inclura à la fois le psychiatre, le psychothérapeute, le psychologue clinicien, le neuropsychiatre ou encore le psychanalyste. Plus généralement, il renverra au médecin chargé de soigner les souffrances psychiques. Dans un article consacré à l'enfance inadaptée, Alain-Noël Henri développe l'idée de la figure du « psy » : « le 'psy', concept dont l'extension est finalement mieux déterminée que ceux qu'il recouvre ou recoupe, tels que le psychiatre, le psychologue, le psychothérapeute ou le psychanalyste, entre lesquels le bon peuple, d'ailleurs, peine à se retrouver » (Henri 2004, 219-20). Il ne s'agit pas de nier les différences entre ces divers praticiens mais plutôt d'admettre qu'« entre psychiatrie, psychologie, psychothérapie et psychanalyse [s'établit un] système de rapports complexes et ambigus » (Henri 2004, 247). Par ailleurs, les discours formulés dans le corpus ne visent pas une branche précise mais plutôt la position d'expertise hégémonique acquise par les praticiens de ce domaine quels qu'ils soient. Pour reprendre la terminologie d'Alain-Noël Henri, c'est la figure du « psy » en tant que « catégorie symbolique [...] opératoire » (Henri 2004, 248) qui retient notre attention parce qu'elle exerce souvent un pouvoir conférant aux normes sa valeur de vérité. Le discours « psy » est parodié dans les deux romans d'Anna Burns et dans celui de Patrick McCabe qui rendent, tous trois, visible le caractère violent et dogmatique de la posture de l'expert ainsi que certaines de ses implications idéologiques.

3.2.1. L'abjection du maternel : caricature d'un poncif de la psychanalyse

Le mot « abject, e » provient du latin « abjectus », composé de « ab », préfixe marquant l'éloignement, la répulsion, et de « jectus » qui signifie « rejeté ». Selon Julia Kristeva, ce qui rend

abject est « [...] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. » (Kristeva 1980, 12). Les personnages qui ne respectent pas l'identité de genre qui leur a été assignée par le système binaire hétéronormatif suscitent un sentiment d'abjection. Cette forme de dégoût inspiré par les déviants du genre est souvent amplifiée : le recours à l'isolexisme – « more monsterish » et « that monster », accentué par le démonstratif « that » qui marque la distance (LC, 7) – pour qualifier Jetty, cette protagoniste féminine au comportement violent, trahit l'exagération de l'abjection. On a déjà analysé ce passage dans le chapitre 2, dans la partie qui traite de l'incapacité à penser les femmes violentes.

Quelques pages plus loin, cette amplification du sentiment d'abjection est à nouveau manifeste à travers le dégoût que Tom Spaders inspire à Jennifer, dégoût accentué par l'adverbe de haut degré « most » : « Reality was, she was most disgusted with this person » (LC, 9). Loin de correspondre aux normes de la virilité, Tom Spaders est psychologiquement fragile depuis son agression – sur laquelle je reviendrai dans le chapitre V – et c'est bien ce qui provoque ce sentiment de répulsion chez Jennifer. L'abjection que suscitent les personnages dès lors qu'ils ne respectent pas les frontières de genre est caricaturée afin de dénoncer leur violente exclusion.

Plus loin, cette aversion est sans détour liée au maternel. Dans sa théorisation de l'abject, Julia Kristeva indique que la relation avec la mère est souvent problématique et que le maternel engendre une forme d'abjection qui viendrait de la peur d'être à nouveau identifié à la mère :

L'abject nous confronte, d'autre part, et cette fois dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité *maternelle* avant même que d'ex-ister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. Démarquage violent et maladroit, toujours guetté par la rechute dans la dépendance d'un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant. [...] Dans ce corps à corps, la lumière symbolique qu'un tiers, le père éventuellement, peut apporter, sert le futur sujet, s'il se trouve en plus doté d'une constitution pulsionnelle robuste, à continuer la guerre à son corps défendant, avec ce qui, de la mère deviendra un abject. Repoussant, rejetant ; se repoussant, se rejetant. Abjectant. (Kristeva 1980, 20).

Cette analyse n'est pas singulière et représente un lieu commun dans le domaine psychanalytique : la relation fusionnelle de l'enfant avec la mère doit nécessairement déboucher sur une séparation du sujet, faute de quoi ce dernier deviendra objet de sa toute-puissance pulsionnelle. *Little Constructions* illustre la défaillance de cette scission entre John Doe et sa mère. Sur le point de

violer la jeune femme dont nous ne connaissons pas le nom – passage analysé dans le chapitre 2 –, John Doe commence par glorifier sa mère :

he'd moved on to the Mother of God. As you know, the Mother of God is the greatest of all mothers, but by the Mother of God, John Doe didn't mean the mamma of that man Jesus. [...] He meant, of course, his own. [...] Now, you know how, if a man starts going on about his mother in words of virginal, divine, most pure, most undefiled, most inviolate, most singular vessel of vessels, sole conceived without original sin, that's perhaps he's got some problems? (*LC*, 114-5)

La louange de la mère de John Doe s'élabore à travers le champ lexical du divin. Sa pureté est exagérée dans des proportions invraisemblables par l'utilisation de l'adynaton. John Doe, en même temps qu'il sacralise sa mère (« the Mother of God »), dépouille de son caractère sacré la figure de Jésus (« that man Jesus »). Les nombreuses répétitions du syntagme « the Mother of God », l'accumulation des superlatifs « the greatest of all » et « most », l'abondance de synonymes pour signifier la chasteté et enfin l'adresse aux lecteurs, à quoi s'ajoute la parodie de l'image de pureté associée au maternel, sont autant de moyens de faire apparaître un dysfonctionnement dans la relation de John Doe et de sa mère. Cette déclaration d'amour pour la figure maternelle est très vite mise en doute par les propos suivants : la voix narrative interrompt à nouveau le récit pour s'adresser directement aux lecteurs et apporter une précision sur le psychisme de John Doe :

To help you in this situation, I can say that all you need to know is that this man hates his mother. Unknown to him, he longs to burst and deflate the swollenness of this woman inside him, and of those other female relatives also squashed inside him – all so he can make room for whom he does want in there (*LC*, 115).

Cet extrait illustre explicitement l'abjection dont parle Kristeva puisque John Doe, derrière son apparente dévotion, chercherait désespérément à pulvériser sa mère qui réside littéralement en lui. De ces quelques lignes émerge une conception simpliste du corps. Cette fusion avec la mère est tournée en dérision à travers une image corporelle invraisemblable : la mère de John Doe est manifestement encastrée dans le corps de son fils qui est dépeint comme un contenant plein à l'intérieur duquel des contenants vides – celui de sa mère et de ses parentes féminines – se disputent la place. Le corps de John Doe est représenté comme une pièce cloisonnée qui aurait besoin d'être désemploié ; l'expulsion se traduit ici en termes de dégonflement. La mère est assimilée à un ballon de baudruche, comme si sa symbolique n'était que du vent, à l'image de la

vacuité de certaines analyses psychanalytiques trop convenues et trop récurrentes pour garder de leur intérêt. Au plus profond de lui, il vouerait à sa mère une haine incommensurable. La narration retranscrit ici un motif récurrent des tenants de la doxa psychanalytique, à savoir la difficile séparation d'avec la mère. Dans ce passage, le « corps à corps » entre John Doe et sa mère semble toujours en attente de « la lumière symbolique d'un tiers » qui lui permettrait de satisfaire un puissant désir (« he longs to ») : le détachement, l'expulsion de sa mère hors de sa propre identité pour mettre fin à la menace perpétuelle qu'elle représente pour son « moi » et pour dépasser son incapacité à se constituer en tant que sujet, à vivre telle une entité séparée. La structure inconsciente de John Doe est volontairement dévoilée : excessivement schématique et caricaturale, elle apparaît comme un squelette de relations vides de sens. Cette digression comique déjoue ainsi un leitmotiv de la psychanalyse : la glorification que John Doe fait de sa mère cache en fait son animosité et sa frustration. La séparation n'étant pas advenue, John Doe ne serait pas en mesure de contrôler ses pulsions, qui se déchainent régulièrement, notamment dans cette longue scène de viol (*LC*, 108-28). Cette « psychologisation » contribue à déresponsabiliser les agresseurs. Annick Houel, Patricia Mercader et Helga Sobota, dans leur ouvrage *Crime passionnel, crime ordinaire*, constatent que, dans la plupart des crimes dits « passionnels », des « théorisations psychologiques, essentiellement en termes nosographiques (les criminels font l'objet d'une sorte de diagnostic) ou étiologiques (les racines du drame sont recherchées dans l'enfance des criminels) » se dégagent (Houel, Sobota et Mercader 2003, 104). Pour prendre un exemple célèbre, dans un article intitulé « La banalité du mâle : Louis Althusser a tué sa conjointe, Hélène Rytman-Legotien, qui voulait le quitter », Francis Dupuis-Déri explique que les causes et raisons du passage à l'acte sont attribuées « en particulier [...] au père absent ou violent et [à la] mère dominante » du criminel (Dupuis-Déri 2015, 86). Comme le résume Patrizia Romito, dans son ouvrage « Un silence de mortes. La violence masculine occultée » : « La psychologisation est donc, en substance, une tactique de *dépolitisation*, chargée de maintenir le *statu quo* et de renforcer le pouvoir dominant. [...] Psychologiser peut servir aussi à décriminaliser telle action » (Romito 2006, 122-23). Cette tactique, maintes fois observée pour « justifier » une violence systémique et dissimuler les causes sociologiques, qui sont à rechercher du côté de la domination masculine, est ainsi contrecarrée par l'exagération de la psychologisation de John Doe mise en œuvre dans la narration.

Le ressentiment vis-à-vis du maternel est déjà parodié dans le deuxième chapitre de *Little Constructions*. Johnjoe se met à frapper les deux Tom car il a des hallucinations lors desquelles les têtes des deux protagonistes se transforment et prennent le visage de ses grands-mères maternelle et paternelle. L'allusion à la mère en tant que trope est explicite et la brutalité de la réaction de Johnjoe suggère son aversion pour ses deux parentes : « Then, he repunched the maternal for she was back on her feet [...] The old lady squeaked [...] it seemed the wee granny was cooing, even though in reality, this woman never had cooed » (*LC*, 32-3). Le désir d'anéantissement de Johnjoe est puissant. La perception déformée de Johnjoe laisse entrevoir l'attitude douce (« cooing ») de l'une d'entre elle, ce qui lui pose question car cette vision entre en contradiction avec le portrait tyrannique de « Ma Harrison ». Ces grands-mères incarnent des figures violentes qui hantent leur progéniture. Encore une fois la volonté de destruction du maternel est totale dans le cas de Johnjoe.

À travers des hyperbolisations, des mises en scène et des images corporelles incongrues, la narration verbalise et esthétise des mécanismes qui sont de l'ordre de l'inconscient et parodie l'animosité envers la figure maternelle. Tout le principe de la psychanalyse et de son utilisation du complexe d'Œdipe est de faire émerger un réseau de relations inconscientes qui ne seront dévoilées qu'aux termes d'une longue analyse. En accentuant ici le sentiment d'abjection et son rapport avec la mère, le narrateur de *Little Constructions* donne des clés d'interprétation qui semblent trop faciles et rebattues pour ne pas y voir une critique de certaines vulgarisations psychanalytiques donnant lieu à des explications souvent simplistes et erronées, qui participent à la culpabilisation des mères dont nous avons déjà vu les tenants et les aboutissants dans le chapitre 2, grâce notamment au récent ouvrage de Patrizia Romito.

3.2.2. La figure du « psy », une position de pouvoir

Dans *No Bones*, la figure du « psy » est incarnée par Mr Parker qui n'est présent que dans un seul chapitre (*NB*, 134-66). Il occupe néanmoins une place de taille puisque, dans celui-ci, il est suggéré que tous les protagonistes ne sont en fait que le fruit de l'imagination de Vincent, un

personnage secondaire du roman. L'attitude du docteur Parker est ambiguë. Au début du chapitre, Parker passe d'un patient à un autre et leur attribue, tour à tour, une pathologie. Lorsqu'il arrive à Vincent, il se met face à lui : la précision « turning full frontal » traduit son attitude autocratique. Après avoir formulé les raisons pour lesquelles Vincent est interné, c'est-à-dire une myriade de problèmes psychologiques, il ajoute : « 'Is it any wonder,' Mr Parker smiled at him, 'you ended up back in here?' » (*NB*, 136). Le discours direct retranscrit la violence de ses propos ainsi qu'un certain cynisme qui se joint à sa posture d'expert dont la parole fait autorité – l'expression « the big man » est utilisée plusieurs fois (*NB*, 144, 147). Parker adopte une gestuelle qui renforce cette position : ses mains se rejoignent en forme pyramidale symbolique d'un système de hiérarchie – « steeple » (*NB*, 143, 145, 146), ce terme n'a pas d'équivalent en français. Souvent utilisé par les hommes politiques ou les chefs d'entreprise, ce geste traduit la confiance et donne une contenance au locuteur en même temps que l'impression qu'il maîtrise le sujet abordé. En outre, les autres patients apparaissent déshumanisés : ils sont nommés par des lettres qui correspondent à leur pathologie : « 'A' had aphasia, he said. He turned to 'B'. 'B' had hypomania and, he turned to 'C' » (*NB*, 136). La vision binaire qui résulte de la différence sexuelle est mise en évidence : « All the ashamed, passively depressed, drugged male patients and all the hyper, furiously aggressive, drugged female patients stopped in whatever inner tracks they were on and waited to hear what this damned psychiatrist was going to say next » (*NB*, 134-5). Les patients sont envisagés comme deux groupes homogènes mais bien distincts. Les caractéristiques déviantes qui leur sont associées laissent entrevoir l'influence des stéréotypes de genre. D'un côté, des hommes qui n'incarnent pas du tout les normes viriles puisqu'ils sont passifs et de l'autre, des femmes qui ne correspondent aucunement aux attentes sociales liées à leur genre car elles sont très agressives. Ces deux groupes ont pour seul trait commun d'être assommés par le recours systématique au traitement médicamenteux. Les descriptions « psychiatriques » ne font aucune place à la spécificité de chaque patient : il n'y a que deux profils possibles, hommes et femmes, et le traitement est le même pour tout le monde. Les conceptions stéréotypées de genre que partage la société, et dont les médecins ne sont pas exempts, sont mises en évidence et l'adjectif « damned » montre qu'on a accès au point de vue des patients sur Parker.

La violence symbolique qu'il exerce à l'égard de Vincent est intrinsèquement liée à sa posture d'autorité. Elle se dessine dans le discours de Parker rapporté par Vincent : « That lack of

understanding, Mr Parker often said to him, was a part of his pathology. [...] Vincent hadn't known what the poor new doctor from England was talking about » (*NB*, 138). Le rapport de pouvoir qui s'instaure entre le patient et l'expert est renforcé par leur position respective dans le rapport colonial. D'autant que Parker – tout comme Terence, le « psy » de *Breakfast on Pluto* – n'est pas originaire de la région et, à cet égard, peut être appréhendé comme une figure de l'impérialisme. C'est justement parce qu'il se sent détenteur du discours de vérité que Parker est critiqué : « After a while, during which Vincent informed about nothing, the doctor resumed his own blabbing – about dead babies, dead bakers, hallucinations and delusions and all the other things doctors generally felt qualified to blab on about. Vincent ignored him » (*NB*, 142). Ses paroles sont discréditées par l'emploi du terme « blabbing » et du verbe « to blab on » qui renvoient à un contenu creux et superficiel. Les sujets abordés par Parker recouvre une large palette de thèmes dans laquelle l'irruption du substantif pluriel « boulangers » est inattendue et incongrue, dans la mesure où cet objet ne concerne pas exactement le champ d'expertise des « pys ». Cela confère un aspect burlesque au récit, renforcé par la symétrie phonique des locutions « dead babies, dead bakers » et « hallucinations and delusions ». On l'apprendra plus loin, mais cette mention d'enfants et de boulangers morts est, en fait, à propos, car elle fait référence à l'avortement de la mère de Vincent et à l'assassinat de son père qui était boulanger. Le recours aux pluriels véhicule l'impression que Parker radote et laisse ainsi transparaître l'attitude dubitative et le scepticisme de Vincent quant aux paroles de son psy.

Un certain Mr Hunch répète sans cesse à Vincent de se méfier de Parker : « 'Of course Parker seems caring, of course he seems insightful, but if you listen proper, you'll hear what it is he really says.' » (*NB*, 135). Le nom de ce personnage n'est pas anodin. Hunch – qui signifie à la fois se recroqueviller, mais également soupçonner –, on le comprend vite, n'est autre que le fruit de l'imagination de Vincent et la manifestation d'une tendance schizophrénique : « although Vincent could never see him, there was never any mistaking when Mr Hunch was in the room » (*NB*, 135). Ainsi, la duplicité prêtée au docteur Parker est à relativiser. D'autant que Vincent éprouve un sentiment d'ambivalence envers Parker :

it wasn't that Vincent disliked Mr Parker for, to give him his due, he wasn't a sceptic about mental illness. He never sneered at depressives. He didn't snap 'Oh how very convenient!' every time a patient remembered any type of bad thing. He encouraged a lot of talking, which aroused a lot of controversy, and frequently sent shivers down the other

psychiatrists' backs. But what was he on and should he be allowed it and what about themselves and all their human rights? (*NB*, 136).

Ce dernier apparaît à la fois comme bienveillant et en rupture avec les pratiques brutales de ses collègues. Parker privilégie la parole et semble mettre en place un dispositif psychanalytique. De manière ironique, ses méthodes, dépeintes comme « dissidentes », ne le sont que par rapport à des pratiques psychiatriques violentes et inhumaines. Ses collègues le rejettent et le qualifient de « maverick » (*NB*, 143). Le narrateur, en donnant voix aux reproches des collègues de Parker et en les amplifiant, suggère leur mauvaise foi et l'importance des querelles de chapelles – « what about themselves and all their human rights » – dans lesquelles le bien-être des patients passe clairement au second plan. L'ironie porte sur l'utilisation de l'expression « human rights » : les droits fondamentaux des médecins ne sont pas en question, ce sont plutôt ceux des patients qui sont bafoués par l'institution psychiatrique. D'ailleurs, les bribes de discussions des collègues de Parker révèlent leur indifférence et leur mépris puisqu'on a accès à ce que Vincent entend : « ' . . . wasting your time . . . filthy wrecks . . . little you can do with these people.' » (*NB*, 143). La critique de la figure du « psy » ne se fait pas uniquement à travers le personnage de Mr Parker. Finalement, ce dernier, parce qu'il est rejeté et incompris par les autres psychiatres, partage avec ses patients une expérience commune qui est reflétée par leur perception : « Mr Parker was a strange doctor and between themselves, the patients often wondered if he really even was a doctor or whether, in reality, he was just another person like themselves » (*NB*, 136). Les termes « doctor » et « person » sont envisagés par les patients, de façon comique, comme mutuellement exclusifs. Le rapprochement des « malades » et de la figure du « psy » remet en question nos conceptions de la normalité. Mr Parker est somme toute moins malveillant que ne le laissait supposer le début du chapitre – on verra plus tard comment la situation nord-irlandaise influe sur le sentiment de paranoïa de Vincent qui dépeint Parker tour à tour comme son père assassiné, un agent de la RUC, etc. La perception de Parker et de ses collègues dans les yeux de Vincent trahit la violence inhérente à certains usages de la psychiatrie.

À la fin du chapitre, la narration laisse entendre que, d'une part, les dispositifs qui sont jugés non conformes aux usages dominants de la psychiatrie sont rejetés et que, d'autre part, la pratique la plus normative échouera probablement dans le cas de Vincent. En effet, Mr Parker est mis à pied par l'équipe médicale de l'hôpital (*NB*, 165), ne laissant que peu d'espoir à Vincent de

s'en sortir : « Mr Hunch and the Inner Circle were waiting for him at the carnival and they were happy for, with Parker now gone, they could stay hidden, forever, amongst all the murder gangs » (*NB*, 166). Ainsi, dans *No Bones*, le discours critique à l'encontre de la pratique « psy » est plus nuancé qu'il n'y paraît. Bien que la violence de la posture d'autorité ainsi que le caractère coercitif de l'espace thérapeutique soient dénoncés, une certaine forme d'hétérogénéité est perceptible au sein de l'institution. La voix dissidente de Parker, si elle est vite étouffée par le discours « psy » dominant, peut être envisagée comme une ressource thérapeutique efficace, ainsi que le laisse supposer ce dernier extrait qui suggère la victoire de la maladie sur le rétablissement mental de Vincent. Grâce à la voix narrative qui donne accès à la perception du personnage pathologisé, la parole du « psy » et son implacable autorité sont interrogées et mises en doute, ce qui permet également de souligner la marge de manœuvre des « patients » et leur prise de conscience sur les propos tenus à leur sujet.

Little Constructions s'attaque plutôt à la psychologie populaire, cette vulgarisation de concepts issus des sciences humaines, qui sont largement relayés par les médias et magazines, et souvent simplifiés à outrance. Cette psychologie, appelée aussi la « psycho-pop », conduit à de graves dérives telles que la propagation de fausses idées et/ou l'assertion de mythes et de croyances populaires qui tendent à faire perdurer un ordre social préétabli. L'instance narrative décrit les croyances superstitieuses des hommes du groupe des Doe et formule ensuite une question rhétorique qui s'adresse directement aux lecteurs : « Do we have a psychoanalyst or a psychoanalytic psychologist or a psychophysiological profiler or even an unaccredited enthusiast with Jungian leanings in the building who could perhaps do a bit of maturity work for us here? » (*LC*, 31). La profusion de l'utilisation du préfixe « psycho » associé à diverses racines désigne précisément la « nébuleuse des 'psys' » (Henri 2004, 240) et a pour effet également de souligner l'intrication complexe des différentes disciplines de la psychologie ainsi que leurs « experts » qui souvent revendiquent plusieurs domaines d'expertise. Le psychanalyste, le psychologue psychanalyste, le profileur psychophysiolgiste et un simple admirateur de Jung sont mis sur le même plan, ce qui a pour effet de décrédibiliser les imposteurs qui usent de pléthores d'appellation pour revendiquer une forme d'autorité. En outre, le métier de profileur, lorsqu'il est rattaché à la psychologie, fait souvent référence à la recherche de criminels. Parler de profileur psychophysiolgiste permet de dénoncer les surenchères grotesques de certaines postures des

experts qui exploitent notre rapport de dévotion aux sciences et à tout ce qui paraît vaguement scientifique. Le « nous » générique et l'expression « maturity work » renvoie au « trop familier langage 'psy' » dont parle Sabine Prokhoris :

Il existe une funeste conjonction [...] entre certains aspects de la théorie psychanalytique, porteurs d'une vision bien arrêtée de l'ordre humain, et la façon dont les normes d'existence, intriquées aux normes sociales, traceront une ligne de partage entre les bonnes et les mauvaises (soit, en notre désormais familier, trop familier, langage « psy », saines ou matures ou « achevées » d'un côté, pathologiques ou immatures ou « inachevées » de l'autre) façons de se définir et de s'identifier comme homme ou femme (Prokhoris 2002, 52).

L'expression « maturity work » sous-entend que nous, tout comme les personnages, avons besoin d'un guide qui nous aidera à sortir de ce stade infantile, et l'emploi de cette locution indique le caractère condescendant de certains discours « psys ».

Plus loin dans *Little Constructions*, les analyses pseudo-scientifiques fréquentes dans la culture populaire sont à nouveau en ligne de mire. Soudainement, un phénomène des plus étranges se produit. Tom Spaders se met à saigner du nez et se retrouve couvert de bleus sans que personne ne l'ait touché :

both Johnjoe and Customer Tom stared, for neither had witnessed Spontaneous Visual Vessel Eruption Disorder before. They had read of such phenomena, of course, in best-selling psychological, psychophysiological, neuromythological, bioneurological and demonic possession books, and had even seen Hollywood movies and real-life documentaries of exorcisms, psychosomatic cures and the biotheological response on the TV (*LC*, 26).

Si cette bizarrerie surprend les deux témoins de la scène, elle reste néanmoins dans le domaine du possible puisque ces derniers en ont déjà entendu parler. Le sérieux des spécialistes, sollicités dans diverses productions culturelles qui se veulent populaires et qui rassemblent donc une large audience, est tourné en dérision : « best-selling books », « Hollywood movies », « real-life documentaries » et « the TV ». Le fait d'évoquer leur caractère « grand public », en mentionnant par exemple le succès des ventes de ces livres, pointe du doigt l'aspect lucratif de ces études, ancre ces « sciences » dans la société de consommation et du même coup remet en cause la probité intellectuelle des auteurs de tels travaux de recherche. Des champs considérés comme scientifiques, tels que la psychologie ou la neurologie, sont mis sur le même plan que des

domaines hermétiques, comme le paranormal ou l'évocation de forces obscures. L'absence de hiérarchie concourt à assimiler ces différents champs et discrédite la valeur scientifique des propos tenus dans certains livres et émissions télévisées de vulgarisation. Les frontières entre le réel et l'irréel, entre la réalité et la fiction sont rendues floues. L'association du préfixe « neuro » et de l'adjectif « mythological » questionne la véracité des données perçues comme authentiques car scientifiques. L'étiquette absurde « Spontaneous Visual Vessel Eruption Disorder » est à mettre sur le même plan interprétatif et illustre la manière dont l'incohérence est représentée de manière logique, alors qu'il ne fait aucun doute que ce phénomène n'obéit à aucune logique connue.

Si ces deux passages du second roman d'Anna Burns ne sont pas directement liés aux stéréotypes de genre, plus loin, on assiste, à nouveau, à la critique des théories prétendument scientifiques mais, cette fois-ci, sont visées celles qui transmettent, entretiennent et justifient la différence sexuelle. Le chapitre 7 (*LC*, 129-141) met en scène John Doe qui assiste à une émission télévisée sur la différence entre les hommes et les femmes. Ce passage est un véritable pied de nez à « la diffusion des thèses de la sociobiologie ou de la psychologie évolutionniste, qui rencontrent un écho croissant au Canada et aux États-Unis ? [...] ou [à] l'engouement du 'grand public' pour des livres de vulgarisation pseudo-scientifique, d'inspiration (socio-)psychologique, mettant en scène des 'qualités' attribuées, 'par nature', à l'un ou l'autre sexe » (Charpentier 2005, 92). Les succès commerciaux de *Les hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus* de John Gray, ou de *Pourquoi les hommes mentent et les femmes pleurent* de Barbara et Allan Pease, ou encore, des mêmes auteurs, de *Pourquoi les femmes ne savent pas lire les cartes routières (et les hommes n'écoutent jamais rien)* en disent long sur l'adhésion à cette psychologie populaire et sur la propagation de ses théories insidieuses. John Doe cherche à transmettre à son fils, Judas, ses connaissances et à lui expliquer en quoi consiste son futur rôle d'homme dans la société. Manifestement, ce n'est pas la première fois que John Doe expose cette idée :

[John Doe] had this notion about a bookcase that he'd trot out at moments of great insight to his son.

'Us men have to be bookcases,' Father would say. 'I'm a bookcase. You'll be a bookcase too, one day, son.' [...]

He'd heard this bookcase talk so many times since childhood that it was almost beginning to make sense, which was mad. What Doe meant by 'bookcase' was 'bookending'. Men were bookendings, the things at the end of shelves to prop books up. Also mad. This belief was based on a TV documentary that had been blasting away one day in his house

on the difference between the sexes. Through the earplugs and the mechanical raucous, Doe managed to pick bits of it up.

Apparently it had been about that difference, which turned out not to be guns, as I'd thought, but books and small furniture. Women were the books and men were the bookends, according to this documentary. They were also the shelves and the little delft rabbits at the end of the shelves that physically held the books up. [...] The person who looked like Doe's idea of what Freud looked like – some sort of brain surgery Alfred Hitchcock – had made some throwaway comment without realising it was going to be picked up by everybody. It was along the lines of women productively not being very strong. 'They were books,' he said. 'No. Not even books. They were attractive ideas for books,' he said. 'But very weakly constructed in terms of three-dimensional manifestation. They can't get themselves into the world without some strong container to transform and develop them. And that's where men come in.' So you see, men were pages, perhaps even the text, as well as the varied book covers. They were closures. Turns out he hadn't said they were bunny rabbits after all (*LC*, 129-30).

Le rapport d'analogie développé ici et qui consiste à assimiler les hommes à des serre-livres et les femmes à des livres apparaît complètement grotesque. À première vue, au début de l'énonciation de la métaphore, les principes préconçus traditionnels, selon lesquelles les hommes seraient plus intellectuels et plus doués d'abstraction que les femmes, sont déstabilisés. En effet, les femmes représentent les idées et les hommes sont réduits aux serre-livres. Cependant, la métaphore évolue tout au long du documentaire. Alors que les femmes sont comparées à des livres au début, elles sont, par la suite, réduites aux idées, c'est-à-dire à quelque chose de vague, de confus et d'informe. Finalement, fidèles au rôle de muse auquel elles sont souvent assignées, elles finissent par incarner l'inspiration, comme le sous-tend l'expression « attractive ideas » qui, de manière insidieuse, introduit également la perspective que les femmes se doivent d'être attirantes.

Un peu plus loin, les hommes se plaignent car ils aimeraient aussi être les idées. Les personnages masculins sont dépeints comme des dominants qui ne supportent pas de devoir partager avec les femmes, même symboliquement, puisqu'ici il ne s'agit que d'une analogie complètement saugrenue. L'interprétation que fait John Doe de ce documentaire débouche sur une conclusion qui confirme sa conception simpliste des femmes et justifie son attitude de supériorité en leur retirant toute possibilité d'indépendance. « 'Women can't do without us.' » (*LC*, 131). Ce documentaire aura permis à John Doe d'affirmer de nouveau une posture paternaliste à l'égard des femmes, clairement envisagées comme inférieures : elles auraient nécessairement besoin d'un homme, d'un maître, d'un guide. En fait, dans la métaphore des bibliothèques, la femme est la matière informe, l'homme est la structure. La complémentarité

homme-femme ainsi que les études soi-disant psychologiques qui acquièrent une légitimité parce qu'elles ont les atours d'un discours scientifique sont également ridiculisées et discréditées à travers l'absurdité de cette analogie.

L'expression « armchair psychologist » qui signifie « psychologue de comptoir » est utilisée au sens littéral : « Complicated. Dodgy. That was why Doe was sure it must have been thought of by someone qualified like Freud or something – someone so deep into his armchair that he got stuck in it and so, through circumstance, was forced to stay in it and psychoanalyse himself » (*LC*, 130). Le jeu sur la polysémie du mot « deep » transmet une vision risible de la supposée profondeur des pensées de Freud. Au sens figuré, il signifie la profondeur d'un raisonnement, c'est-à-dire sa pertinence et sa complexité. Mais ici, le mot « deep » est employé au sens littéral : Freud est tellement profond qu'il se retrouve ironiquement bloqué dans son fauteuil et se voit obligé de s'ausculter lui-même. Cette image caricaturale du « psy » poursuit la ridiculisation et, plus généralement, la critique du discours des psychanalystes dans son ensemble et de toutes les figures emblématiques qui font autorité. La véhémence et la récurrence des attaques dans *Little Constructions* font écho aux violentes critiques de Marie-Hélène Bourcier. Elle aussi retourne la force de l'analyse à l'endroit même de ses auteurs : « Mais les docteurs et les pys ne sont plus les autorités en matière de sexe, de genre et de sexualité. Par psychanalyse, il faut désormais entendre analyse des pys avant que n'émergent des thérapies queer dont vous n'avez même pas idée » (Bourcier 2005, 271).

Face à la métaphore des bibliothèques pour désigner la différence homme-femme, John Doe affiche un enthousiasme démesuré et des commentaires comme « Complicated. Dodgy » qui créent un décalage grotesque avec la simplicité de cette analogie. Ce qui nous semble être réduit et simplifié à outrance, apparaît à John Doe d'une profonde complexité. Ici, Freud pourrait illustrer la figure de « dominator » (Bourcier 2005, 113), terminologie utilisée par Marie-Hélène Bourcier pour désigner Pierre Bourdieu à qui elle reproche ses approches hétérocentrées et sa vision restrictive et binaire des genres. Ses accusations sont à mettre en parallèle avec le traitement que fait Anna Burns de Freud et de la psychanalyse en général. Marie-Hélène Bourcier adresse des critiques virulentes à Jacques Lacan dans la dernière partie de *Sexpolitiques, Queer Zones 2*, intitulée : « ZAP la psy : on a retrouvé la bite à Lacan ! » (Bourcier 2005, 251-71), dans laquelle elle revient notamment sur un entretien entre Jacques Lacan et une personne transgenre. Elle renverse

le procédé analytique en pathologisant des psychanalystes connus pour leurs positions tendancieuses envers la communauté trans, Colette Chiland et Catherine Millot entre autres. Elle y développe le concept du syndrome du CTLPHF : « Contre Trans Lacanien Pré-féministe Hétéro Fétichiste » (Bourcier 2005, 256). Le même procédé qu'Anna Burns consistant à mettre des majuscules à chaque terme – ici, elle en fait un acronyme – est utilisé pour souligner cette tendance à nommer, classer et catégoriser tout ce qui est renvoyé à l'anormalité, à la perversion, et qui, par là-même, renforce le poids de la norme.

Cependant, au fil du chapitre, on réalise que la métaphore des bibliothèques, développée par ce « psy », est en fait un peu plus complexe qu'il n'y paraît et on s'aperçoit qu'on a surtout eu accès à la perception des personnages et du même coup à leur compréhension tronquée. Le « psy », en tentant de contrecarrer les interprétations de son audience, essaie de transmettre la subtilité de son analyse : « I'm not talking about males and females as in actual and – ' » (*LC*, 130-1) mais il se fait attaquer de toute part. Il tente pourtant à nouveau de formuler sa théorie : « I'm trying to tell you, if only you'd listen. What I'm really referring to are psychological constructs. Male in the female, female in the – ' » (*LC*, 131). Ensuite, l'instance narrative prend la parole pour montrer comment ses propos sont repris et déformés : « I think, by the end, yer man in the armchair was backtracking and changing his story. I bet he was sorry he ever opened his mouth » (*LC*, 131). Ainsi, elle ne critique pas seulement les analyses produites sur la différence sexuelle, mais aussi leur dévoiement, leur mauvaise compréhension, leur utilisation à des fins idéologiques. Finalement, elle dénonce tout autant les auteurs de tels propos que les individus qui s'emparent de telles idées car, dès lors, il ne semble plus y avoir de place pour la nuance. Elle condamne la désinvolture du « psy » qui ne mesure pas les conséquences de ses propos (« throwaway comment ») qui vont servir de justifications à toutes sortes de comportements oppressifs.

Plus loin dans le roman, le fait de s'obstiner à vouloir établir des différences de genre est mis en cause : « Incidentally, are men more visually influenced than women? Does this matter? Do we need to talk about this now? Or ever? » (*LC*, 241). Cette interrogation sur un phénomène qui apparaît sans importance reflète le caractère artificiel de ce genre de questionnement. Les études qui s'attachent à donner des chiffres sur les différences homme-femme partent du principe que la différence est déjà là ; avec ce présupposé, il ne fait nul doute que les différences seront

manifestes. Le problème étant que, d'une part, elles occultent l'aspect construit de celles-ci, et d'autre part, elles donnent une légitimité aux partisans d'une conception différentialiste des sexes. Comme le souligne Isabelle Charpentier, « les justifications biologiques ou purement psychologiques des rapports entre les sexes – qui reviennent en force dans certains espaces sociaux – arrêtent l'analyse, parce qu'elles procurent à bon compte le sentiment de l'évidence immédiate et qu'elles laissent échapper tout ce qu'elle a précisément de spécifique, c'est-à-dire de social » (Charpentier 2005, 92).

Le regard critique d'Amelia, personnage principal de *No Bones*, permet de s'attaquer aussi, plus généralement, à la figure de l'expert dans le discours médical : « Next morning I was typing a Dr Very Important article on The Only Way To Cure Anorexia Is To Forcefeed » (*NB*, 112). L'article indéfini (« a ») contraste avec la mention ironique « Very Important ». Par ailleurs, la formule superlative « The Only Way », incluant l'adjectif épithète « only » qui signifie dans ce contexte « unique », signale l'absence de diversité dans les méthodes de traitements de l'anorexie. À cela s'ajoute la brutalité qu'implique la pratique d'alimenter quelqu'un de force qui suggère l'inhumanité de ce docteur. Les majuscules à chaque mot rappellent la violence symbolique et la position de pouvoir de l'expert qui conceptualise et, par là même, vient imposer sa solution comme seule possibilité curative. Plus que les approches « psy », c'est la position de pouvoir de l'expert que viennent fustiger les deux romans d'Anna Burns. Sabine Prokhoris condamne justement cette posture dans la psychanalyse :

prétendre délivrer, *au nom* de la psychanalyse, sinon directement des réponses aux questions que se pose à un certain moment une société, du moins des « vérités », présentées qui plus est comme d'indépassables réquisits de l'ordre humain, à ne surtout pas questionner dans l'élaboration des solutions qu'une collectivité tentera d'imaginer pour faire place en son sein à des possibilités plus nombreuses d'ordonnement des liens entre les sujets, à coup sûr cela est une position de pouvoir. [...] Sauf sous la forme d'une *vulgate* qui infiltre les magazines féminins et autres bibles des familles, sur un mode qui ne prêche pas non plus, mais pas moins non plus, à conséquence que la lecture des horoscopes ou des recettes de canard au miel, la posture de grand prêtre de la psychanalyse ne prétend pas fournir une expertise à proprement parler. [...] Il importe donc, afin de mieux saisir en quoi cette posture représente un abus, un abus d'autant plus violent qu'il ne repose [...] sur aucune pensée véritablement consistante, d'en faire apparaître la logique d'intimidation, et comment cette logique va à l'encontre de tout ce qui fait la position du psychanalyste (Prokhoris 2002, 33-34).

Little Constructions met au jour cet abus. Les conseils dans les « women pages » ainsi que les « self-help charts » (*LC*, 65) influencent les personnages du roman. Camouflée dans des rubriques « développement personnel », la vulgarisation de la psychologie gagne du terrain dans les magazines. L'instance narrative, en infiltrant de son ton ironique le point de vue de Tom, ridiculise ces approches et leur emprise sur les protagonistes :

every so often, Tom defended himself by not running things by his beloved wife but instead would suggest they retook the self-help stress test they took together periodically, to see whether they'd regressed or progressed in their mental health since taking it last time (*LC*, 47).

Cette évaluation de la santé mentale en termes de progression ou de régression est totalement grotesque. Le recours systématique de Tom et sa femme à ces tests souligne l'influence qu'ont les livres de développement personnel qui envahissent tous les domaines et tendent à promouvoir des logiques compétitives propres au capitalisme.

Les maltraitances cliniques et les dérives totalitaires de certaines mouvances « psys » et de leurs vulgarisations sont divulguées dans les romans d'Anna Burns, notamment à travers la parodie de la figure d'expert et du mythe de la complémentarité des sexes.

3.2.3. Transidentité et psychiatrie dans *Breakfast on Pluto*

À première vue, il y a un rapport ambigu à la psychiatrie dans *Breakfast on Pluto*. La tentation de pathologiser Patrick Pussy et de faire une lecture œdipienne de son identité transgenre réside dans plusieurs éléments du récit. Patrick Pussy hait viscéralement son père qu'elle dépeint en violeur de sa mère, qu'elle idolâtre. Tout au long du roman, elle recherche sa mère en même temps qu'elle mène sa quête identitaire.

Cette obsession quasi-pathologique pour sa mère est renforcée par la mention de Norman Bates dans le « Prelude ». Cette préface auctoriale insère le récit de Patrick Pussy dans une période précise : la publication arrive en effet à point nommé en 1998 lors de l'arrêt officiel des Troubles.

Dans cette préface, Patrick McCabe établit une chronologie un peu particulière. En commençant par évoquer la très symbolique Bataille de la Boyne, puis une série de meurtres entre les deux communautés en représailles pour finir par mentionner l'accord de paix de 1998, l'auteur insère historiquement et politiquement son récit et l'oriente vers une lecture postcoloniale. Il place le personnage Patrick Pussy métaphoriquement au cœur de son interprétation de la situation nord-irlandaise. La décision de supprimer ultérieurement cette préface résulte probablement de la volonté, d'une part, de ne plus situer de manière aussi évidente *Breakfast on Pluto* dans le contexte postcolonial de l'Irlande, et d'autre part, de ne pas imposer une lecture particulière de son roman (Mulhall 2013, 223-24). Dans son article « A Cure for Melancholia? Queer Sons, Dead Mothers, and the Fantasy of Multiculturalism in McCabe's and Jordan's *Breakfast on Pluto(s)* », Anne Mulhall regrette l'instrumentalisation de la figure transgenre comme allégorie de la nation et souligne l'incapacité à considérer Pussy comme une femme transgenre. J'aimerais soutenir qu'il y a tout de même, dans *Breakfast on Pluto*, un désir d'anticiper et de contrer les analyses psychiatriques pathologisantes, notamment concernant la transidentité.

Ainsi, plusieurs lectures peuvent être confrontées. Il est vrai que l'utilisation du nom « Pussy » peut être vue comme une manière d'accéder à l'objet désiré et faire référence directement au signifié, le vagin. Mais cette autodésignation peut être également envisagée comme une stratégie d'*empowerment*. Ce terme féministe, plutôt caractéristique de la troisième vague du féminisme est très lié à celui d'« agency ». Les deux notions sont d'ailleurs souvent considérées comme synonymes. Traduit⁸³ parfois par émancipation, autonomisation, puissance d'agir, ou plus récemment par agentivité (Bulot, Thomas et Delevoye-Turrelu 2007, 603-8; Guilhaumou 2012, 25-34), l'*agency* est défini par Cynthia Kraus – traductrice de *Trouble dans le genre* de Butler – comme la « capacité d'agir ». Selon elle, « cette notion [...] tente d'articuler notre marge de manœuvre, notre pouvoir de résister au pouvoir » (Butler 2006, 21). Comme l'indique la *Transyclopédie*, l'« empowerment va à l'encontre d'un individu opaque à lui-même ou soumis à la

⁸³ Dans un article revenant sur la réception en France de la traduction de *Trouble dans le Genre* de Butler, Jérôme Vidal soutient que le fait qu'il n'y ait pas de termes équivalents dans le vocabulaire français pour parler d'*agency* ou d'*empowerment* est en soi révélateur d'une conception particulière des individus et du pouvoir : « Les questions de traduction rejoignent ici les questions politiques les plus brûlantes. L'absence remarquable en France de courants théoriques thématissant la question de l'*agency* – question centrale pour Judith Butler et beaucoup de théoricien-nes du monde anglophone –, hormis dans la mouvance formée par les amis de Deleuze et Negri et certains foucaaldiens, complique la réception de l'œuvre de Judith Butler tout en la rendant d'autant plus précieuse et nécessaire » (Vidal 2006, 14).

domination » (Thomas, Espineira et Alessandrin 2012, 29). Le qualificatif « pussy » étant une insulte homophobe pour stigmatiser les hommes gays ou les hommes qui sont perçus comme manquant de virilité, par sa réappropriation Patrick renverse le stigmate et retourne la force performative du langage. Les mouvements militants issus des minorités se sont illustrés par l'utilisation de cette stratégie. Par exemple, l'insulte « nègre » employée par Aimé Césaire dans sa célèbre phrase « Les nègres vous emmerdent » débouche sur la formation du courant littéraire et politique anticolonialiste « la négritude ». Le substantif péjoratif « indigène » connaît le même réinvestissement lorsqu'il est utilisé par le mouvement politique français « les indigènes de la république ». Le terme « queer » et l'appellation « transpédégouine » sont des exemples en matière de sexualités considérées comme déviantes.

De manière plus générale, c'est comme si McCabe, tout comme Burns, devançaient les lectures psychologisantes qui pourront être faites de leurs textes en dévaluant cette approche. Dans *Breakfast on Pluto*, l'ironie déployée par Patrick Pussy n'épargne pas son psychiatre, le Docteur Terence Harkin. Dans le chapitre intitulé « Suddenly – An Expert! » (*BonP*, 58), il est directement visé. Terence reproche à Pussy son manque d'empathie envers son père, Father Bernard. Terence défend le père violeur et se fait l'avocat de l'agresseur. Pour ce faire, il évoque, non sans une certaine condescendance, les mentalités habituellement grégaires dans les petits villages tels que Tyreelin. Il explique ainsi à Pussy que son père a dû supporter le comportement déviant de Pussy : « Now suddenly he's an expert on Irish rural life – after me telling him everything he knew! Before that, he wouldn't have known where to look in the atlas – for Ireland, never mind Tyreelin! » (*BonP*, 58). En employant la tournure ironique de « spécialiste de la situation rurale irlandaise », Patrick Pussy ridiculise la présomption de son psychiatre à « savoir » et remet en cause son jugement. L'attitude paternaliste du Docteur Terence n'est pas sans rappeler sa position dans les rapports coloniaux – le même motif est présent dans *No Bones*, le docteur Parker et Vincent ont une relation de pouvoir similaire –, d'autant plus que l'intrigue a lieu dans les années 1970 : Terence est britannique et son objet d'analyse est une jeune transgenre irlandaise. Les formules antiphrastiques indiquent l'ignorance de Terence, détournent sa supposée expertise et permettent de décrier sa défense de l'agresseur. Terence incarne le dominant à plusieurs échelles : c'est un homme cisgenre britannique qui exerce un métier qui lui confère une position de pouvoir. Il se retrouve à défendre celui qui, finalement lui ressemble le plus et qui

partage une communauté de conditions : à l'exception de sa nationalité irlandaise, Father Bernard est, lui aussi, un homme cisgenre dont la profession lui donne un statut d'autorité – prêtre dans la très catholique Irlande représentant une fonction de pouvoir presque équivalente symboliquement à celle de Terence. Ici, la voix de Patrick Pussy permet de pointer du doigt la position de pouvoir de son psychiatre : d'où parle-t-il ? Pour Thamy Ayouch, un analyste ne peut faire abstraction de son statut social au sein de la société. Il faut, selon lui, « reconnaître [...] la posture, toujours située, depuis laquelle un/e analyste écoute. Cela signifie, cliniquement, que la visée de neutralité bienveillante de l'analyste ne suffit pas à l'exempter de sa situation sociale (de genre, de classe, de culture et d'ethnicité) » (Besnard-Santini 2017, 15).

Lorsque succède à Terence un autre psychiatre, le docteur Fenshaw, c'est le même constat :

'Oh, it's perfectly clear that your provincial small-town Irish background has left you ill-equipped to deal with the challenges of a major cosmopolitan city!' Oh, well, excuse me, Dr Essence Of Insight, how extraordinarily perceptive!

Was it any wonder I fed him a load of lies about feeling oppressed and being a key figure along in the IRA English bombing campaign! Which he swallowed, of course – hook, line and sinker! – the great old idiot! (*BonP*, 95).

Une condescendance, semblable à celle de Terence, se retrouve dans l'interprétation que fait le docteur Fenshaw de la difficulté de Pussy à se confronter à la ville de Londres. Cependant, suite à cette explication, les commentaires de Pussy n'infirmement pas cette hypothèse mais insistent sur l'évidence de cette remarque. Elle déjoue la supposée clairvoyance du « psy » et révèle la marge de manœuvre de l'individu pathologisé qui, ici, oriente son discours pour se jouer de son psychiatre. Elle s'amuse de l'imagerie stéréotypée des Britanniques concernant le terroriste irlandais. Elle profite du pseudo-savoir de l'expert pour lui raconter n'importe quoi et met ainsi en évidence l'ignorance du « psy » en renversant symboliquement le rapport de force.

Les différentes interprétations psychanalytiques pour expliquer son identité transgenre apparaissent toutes plus grotesques les unes que les autres. La première mentionnée sera que ce désir de s'habiller de manière féminine émane du port de la soutane de son père Father Bernard : « Donning the starched vestments which, it would later be the contention of an ill-informed psychiatrist, were partly responsible for his son's attraction to the airy apparel of the opposite sex » (*BonP*, 7-8). Ici, la voix de Patrick Pussy filtre à travers le point de vue de Father Bernard pour donner à la fois des éléments chronologiques inconnus au moment de la narration (« it would be

later ») et pour récuser cette analyse (« ill-informed »). Plus tard, alors que Terence n'exerce plus son rôle de psychiatre auprès de Patrick Pussy, cette dernière imagine les interprétations de celui-ci : « 'I think the truth, Patrick,' I can hear him saying, 'is that maybe you always secretly wanted to *become* her, Eily. After all – she could hardly walk away then!' » (*BonP*, 95). Cette façon d'incarner la féminité découlerait de l'identification avec la mère et serait un moyen de pallier l'abandon dont a souffert Pussy. En affirmant connaître parfaitement l'analyse que pourrait faire Terence de lui-même, Pussy, pourtant novice en matière de psychanalyse, met en exergue certains lieux communs de cette pratique et souligne que les « experts » sont loin d'être indispensables, leurs explications pouvant être pressenties sans peine.

Le chapitre 41 achève cette dépsychiatisation/dépsychanalyse de son désir d'être femme. Patrick Pussy imagine sa mère biologique, Eily Bergin, venant la récupérer chez Mrs Braden. Elle rapporte alors leur discussion : « 'Do you think I'm the way I am because Daddy's work makes him wear those dresses?' [...] 'Of course not, silly, You simply wear them because that's just how you are!' » (*BonP*, 150). Sa transidentité n'est pas envisagée comme une déviance qui s'expliquerait par son éducation mais elle n'est pas non plus entièrement essentialisée, ce qui pourrait être suggéré si la mère de Pussy répondait : « that's just *who*⁸⁴ you are! ». Même si Patrick Pussy prête ces paroles à sa mère, ces dernières n'émanent pas moins de son imagination. Elle atteste ainsi de son potentiel à réaliser une forme d'« autodiagnostic ». Selon *La Transyclopédie*, l'autodiagnostic n'est pas seulement une « évaluation subjective sur soi-même », c'est « un outil social et politique de distanciation d'une possession ». En effet, la psychiatrie s'est réservé le monopole des discours sur la transsexualité ; dans la pratique de l'autodiagnostic, il y a une revendication d'autonomie et d'indépendance par rapport au champ médical. Puisqu'ici ce diagnostic diffère des analyses « psys », il devient un moyen de résistance, une façon de dépathologiser et d'affirmer que « les questions trans relèvent du champ sociopolitique [...] et ne se cantonn[e]nt [pas] strictement dans le domaine médical » (Thomas, Espineira et Alessandrin 2012, 20). Dans *Saint Foucault*, David Halperin explique comment le militantisme gay, notamment dans le contexte de lutte contre le sida, s'est servi des écrits et travaux de Foucault pour établir des stratégies de résistance : « It has had to find ways of breaking down monopolies of professional expertise, ways of democratizing knowledge, and ways of credentializing the

⁸⁴ C'est moi qui souligne.

disempowered so that they can intervene in the medical and governmental administration of epidemic » (Halperin 1997, 28). C'est dans cette même démarche que les transgenres envisagent l'autodiagnostic, comme une technique de réappropriation du savoir les concernant, pour sortir de l'état d'objet du discours médical et devenir sujet à part entière.

Lors d'un échange retranscrit au discours rapporté entre Terence et Patrick Pussy, la « volonté de savoir » dont parle Foucault est mise en exergue : « 'So to all intents and purposes you were living as a woman now ?' 'Well, I didn't have any yucky briefs if that's what you mean, my sweet!' » (*BonP*, 132). Pussy questionne la question de Terence et interroge le sens de « vivre comme une femme » en le réduisant au simple fait de ne pas porter des slips dégoûtants (« yucky briefs »). L'expression « to all intents and purposes » témoigne du dispositif de savoir-pouvoir. L'évocation de son intimité, de manière à peine détournée, prouve que Patrick Pussy n'est pas dupe. Selon Foucault, savoir et pouvoir s'imbriquent inextricablement : « Entre techniques de savoir et stratégies de pouvoir, nulle extériorité, même si elles ont leur rôle spécifique et qu'elles s'articulent l'une sur l'autre, à partir de leur différence » (Foucault 1994, 130). L'intérêt que semble porter Terence à Patrick Pussy met au jour un lien thérapeutique ambivalent qui est presque de l'ordre de la fascination. Dans les années soixante-dix, la transidentité est encore un sujet mal appréhendé, très peu connu. Même si la transsexualité et l'homosexualité sont deux problématiques complètement différentes, leur traitement sociétal, tout d'abord comme délit, puis comme déviance et maladie⁸⁵ ont des similitudes. Le fait qu'en Irlande, la dépénalisation de l'homosexualité n'arrive que très tardivement, en 1993, laisse imaginer les perceptions et les réticences en matière de genre et de sexualité à l'époque de l'intrigue de *Breakfast on Pluto*.

De manière plus générale, la nature confessionnelle du récit de Patrick Pussy à des fins thérapeutique illustre une des thèses principales de Foucault dans *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* car *Breakfast on Pluto*, dans la structure même du récit, donne à voir la mise en place d'un dispositif de savoir-pouvoir, comme le suggère Jennifer M. Jeffers dans son ouvrage *The Irish Novel at the End of the Twentieth Century : Gender, Bodies, and Power :*

⁸⁵ « Il convient de rappeler que la transsexualité, « trouble de l'identité de genre », est entrée en 1980 dans les classifications du DSM [*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* : manuel américain des maladies mentales] et qu'elle prend le nom de « dysphorie de genre » en 1994. En outre, dans la cinquième et dernière version du manuel, celle-ci n'est plus considérée comme une maladie mentale. Elle figure toutefois encore dans la CIM-10 [Classification Internationale des Maladies] de l'OMS [Organisation Mondiale de la Santé] » (Besnard-Santini 2016, 20).

From Foucault's perspective Terence is a representative of medical authority who encourages Pussy to release her pent up emotions and traumas as a means to dispel them. This practice follows from the nineteenth-century medical and scientific authorities who usurped the territory of the confessional and assigned pathological discourses to sexual behavior. According to Foucault, in regard to sexual pathologies knowledge was constructed so that guidelines for deviants could be established; in turn, the policing of sexual behavior developed an elaborate and multifaceted apparatus (Jeffers 2002, 161).

Ce sont justement ces discours qui produisent la sexualité selon Foucault. Ainsi, la répression sexuelle est un leurre, une excuse, un prétexte pour pouvoir s'épancher sur le prétendu étouffement de notre parole.

Dans les propos qu'elle prête à sa mère, Patrick Pussy ne conçoit sa différence ni comme construite – un dysfonctionnement familial qui se traduirait par une identité de genre déviante –, ni comme totalement essentielle – un problème dans les gènes ou les chromosomes, ce qui remet en cause directement l'ordre sexuel binaire et la prétendue cohérence du système sexe/genre/orientation sexuelle. Cette représentation « si familière de l'écart entre les sexes » est rarement mise en doute, comme l'explique Prokhoris :

Si familière en effet qu'elle nous apparaît comme allant de soi, et que le trouble qui, force est de l'admettre, vient de temps en temps la brouiller, plus souvent du reste qu'on ne pourrait l'attendre, sera d'emblée interprété comme le signe que quelque chose ne va pas chez qui se trouve saisi dans les remous que provoque ce trouble. Nullement comme l'indice que quelque chose peut-être pourrait ne pas aller, ne pas tout à fait aller, dans la représentation soudain vacillante (Prokhoris 2002, 124).

Le problème viendrait plutôt de ce que Prokhoris appelle notre conception de la sexualité, la « différencedessexes », sans espace, pour signifier à quel point cette dernière est considérée comme immuable. Patrick Pussy revendique sa transidentité tout en discréditant ses psychiatres. Elle ébranle ainsi la manière d'envisager le « régime sexe/genre » que Bourcier définit comme le régime

qui nous assigne homme ou femme quelques secondes après notre naissance – parfois avant, avec les techniques de visualisation prénatale. La violence des catégories sexuelles a produit des modes de subjectivation, mais aussi des identités et des corps résistants et différents. Comment d'objets-ajets des discours médicaux, psychologiques et juridiques, les dissidents du système sexe/genre dominant sont-ils devenus sujets de leurs pratiques et des savoirs les définissant ? (Bourcier 2005, 231).

Par ailleurs, la psychiatrie a essayé de construire la transexualité dans un espace hors-sexe : « Ce qui est caractéristique même du 'transsexuel' théorisé par la psychiatrie c'est son dégoût du

sexe comme le dégoût de son sexe. [...] les personnes Trans sont pensées comme des individus 'hors sexualité' » (Thomas, Espineira et Alessandrin 2012, 270-71). Ici, la protagoniste Patrick Pussy déroge à cette conception : non seulement elle est attirée à la fois par des hommes et des femmes, mais en plus elle mentionne ses désirs sexuels et/ou amoureux. Même si on note une préférence pour les hommes, Patrick Pussy développe une relation avec Louise et manifeste son envie d'avoir un rapport sexuel avec son amie Charlie :

Is it any wonder that she never fell for me? 'Please kiss it,' I begged her, oh, so many times. 'My one-eyed, one-horned, purple people-poking Peter,' but she just laughed and said: 'No! Why should I! When all you want is the impossible – a vagina all of your own!' And to that – what could I possibly say when it was true? (*BonP*, 36).

Charlie rejette les avances de Patrick Pussy en raison de sa volonté de transitionner. Néanmoins, ce désir de « posséder un vagin » n'entrave nullement son appétit sexuel. Cette construction hors-sexe de Pussy ne tient pas et remet ainsi en cause le lien entre genre et orientation sexuelle :

Parler de sexualité et de transidentité ce n'est pas simplement rompre avec l'idée que la demande Trans trouverait ses racines dans une homosexualité insue ou inavouée, mais aussi rompre avec l'idée selon laquelle les personnes Trans seraient « évidemment » hétérosexuelles après la transition. Plus précisément c'est mettre à jour les ressorts d'une trans-sexualité mettant à mal le rabattement de la transidentité sur l'association sexe-genre-sexualité-conjugalité (Thomas, Espineira et Alessandrin 2012, 273).

En revanche, on peut parfois se demander si Patrick Pussy n'est pas hypersexualisée, ce qui entretiendrait une tendance à l'exotisation des *MtF*⁸⁶ (Ferjani et Kowska 2008, 152).

Breakfast on Pluto met en évidence les limites des approches « psys » traditionnelles pour appréhender la transidentité. Dans son article « Les psys à l'épreuve des transexuels... ou penser les êtres humains sans le sexe » relayé par le GEsT (Groupe d'Étude sur la Transidentité), le psychologue clinicien Jean-Luc Swertvaegher explique que :

[les trans] sont maintenant en passe de ne plus avoir besoin de faire croire aux psys qu'ils acceptent de se penser comme des malades. À tel point qu'aujourd'hui, le mot d'ordre des collectifs de transexuels est désormais : « dé-psychiatriser la transsexualité ». Cela veut dire que les transexuels vont sans doute bientôt réussir à échapper aux dictats imposés par les équipes officielles tenues par des psychiatres... ce qui, par voie de conséquence, signifierait également que les trans n'ont plus besoin des psys (Swertvaegher 2006, 9).

⁸⁶ *MtF* est l'abréviation de « *Male-to-female* ». L'Association Beaumont Continental (ABC) définit une *MtF* comme une « personne transgenre de sexe mâle faisant des démarches pour acquérir des caractéristiques physiques femelles ».

La psychologue et psychothérapeute Françoise Sironi promeut l'ethnopsychiatrie qui, à l'origine, était dédiée aux migrants mais s'est progressivement consacrée à d'autres problématiques, telles que la transidentité. L'ethnopsychiatrie renverse en quelque sorte le positionnement de l'expert et inclut dans ses pratiques une forme de réciprocité entre le patient et le praticien. Françoise Sironi explique :

Cette approche s'intéresse délibérément non seulement aux désordres, aux pathologies des personnes, mais à leurs compétences, à leurs ressources, à leurs forces propres. Elle est une clé de voûte au-delà des dichotomies que la psychologie instaure entre le normal et le pathologique, entre la norme et la marge [...]. En ethnopsychiatrie, nous partons toujours de l'observation, du point de vue du patient et /ou de ses représentants. Ce principe méthodologique, nous l'appelons « la mise en position d'expertise » du patient, du sujet, du groupe concerné. La personne transsexuelle, dans le cas qui nous occupe, devient alors un informateur de son monde (Sironi 2005, 4-5).

Parce qu'ils déstabilisent la distinction entre normal et pathologique – cette idée sera développée plus méticuleusement dans la sous-partie suivante –, et remettent en question les compétences de l'expert, les romans de Burns et de McCabe s'inscrivent dans une perspective ethnopsychiatrique. Par ailleurs, en tant que narrateur, Patrick Pussy fait en quelque sorte figure d'autorité dans *Breakfast on Pluto*. À l'exception d'un chapitre où on a accès au point de vue raciste d'un inconnu, Pussy est la seule instance qui nous livre sa vision : c'est « un informateur de son monde ». Si ce renversement de la position hégémonique du dispositif du savoir-pouvoir préconisé par l'ethnopsychiatrie peut représenter un premier pas vers des pratiques « psys » plus respectueuses et moins péremptoires, d'autres solutions sont également envisagées depuis quelques années, comme la *Pink Therapy*, organisation thérapeutique britannique qui s'efforce de mieux répondre aux besoins des personnes aux pratiques sexuelles et aux genres non-normatifs, ou encore comme la « psychanalyse », concept développé par Jean Allouch, consistant à (ré)introduire la spiritualité au sein de la psychanalyse. À ce titre, Thamy Ayouch, dans la préface au récent ouvrage de Tiphaine Besnard-Santini, *Sexe et genre sur le divan. Théories du sexuel dans le discours de la clinique psy en France contemporaine*, suggère la pratique d'une « psychanalyse mineure ». Celle-ci,

définie sur le modèle de « littérature mineure » de Deleuze et Guattari, veillera ainsi à considérer la manière dont les « corps et les plaisirs », malgré les mises en ordre sociales et discursives qui tentent de les assigner, font acte de résistance en demeurant polymorphes et indéfinissables. Mais c'est une autre distinction que doit, me semble-t-il, opérer cette psychanalyse : celle entre sexualité, ensemble de pratiques sexuelles, et sexuation,

identification de genre. [...] Si sexualité et sexuation restent imbriquées, c'est à chaque fois dans l'hyper-singularité de chaque sujet, le bricolage propre qu'il/elle réalise entre les assignations sociales de genre et son sexuel-infantile indécidable. Faire une analyse n'a pas pour visée de fixer une fois pour toutes cette indécidabilité, mais plutôt d'en dégager les stations ponctuelles et les reconfigurations constantes (Besnard-Santini 2017, 14-15).

Si ces différentes initiatives, pourtant directement issues de théoriciens « pys », encouragent un renversement de la posture de l'expert et préconisent une lecture différente et bienveillante de la transsexualité, le courant dominant de la « psy » continue en grande partie à pathologiser et à discréditer les individus transgenres. Jacques Lacan, Colette Chiland, Patricia Mercader, Marcel Czermak, Henry Frignet entre autres sont connus pour leurs propos transphobes (Swertvaegher 2006, 7; Reucher 2005, 159-64; Acthe (Association Commune Trans et Homo pour l'Égalité) 2012; Bourcier 2005, 251-71). Ce discours hégémonique au sein de la « psy » exerce un rôle fondamental de gardien de la norme et c'est précisément cette fonction de la discipline qui est mise en cause par la voix sarcastique de Patrick Pussy et par les diverses caricatures d'experts dans *Breakfast on Pluto*, *No Bones* et *Little Constructions*. Halperin explique :

Foucault's own discursive counterpractice seeks to remove sexuality from among the objects of knowledge and thereby to deauthorize those branches of expertise grounded in a scientific or quasi-scientific understanding of it; it also seeks to delegitimize those regulatory disciplines whose power acquires the guise of legitimate authority by basing itself on a privileged access to the 'truth' of sexuality (Halperin 1997, 41-42).

À l'instar des stratégies foucaaldiennes, les romans de Burns et de McCabe se constituent en contre-discours en ébranlant la prétention des discours modernes de l'expertise médicale et scientifique à dire la vérité et en interrogeant la parole de l'expert qui fait généralement autorité.

Les romans de McCabe et de Burns critiquent la normalisation d'une idéologie sociale véhiculée par certains théoriciens et praticiens de la psychanalyse en révélant les travers et dévoiements de cette discipline : caractère schématique et éculé de certaines analyses « pys », posture d'autorité rarement questionnée de ces médecins dont la parole a valeur de vérité, et, *in fine*, défense d'une conception rétrograde et essentialiste de la différence sexuelle menant à la (re)production d'identités genrées figées.

3.2.4. Le « normale⁸⁷ » en question

Certains romans étudiés questionnent l'idée de la norme, de ce qui est considéré comme normal, de ce qui ne pose pas question, à l'instar de la masculinité qui se veut neutre et sans artifice. Mais la normalité, pour être comprise comme telle, construit un « en dehors » qui vient en fait la renforcer. C'est le cas par exemple de l'« hétérosexualité », notion qui n'apparaît qu'après la création du terme « homosexualité⁸⁸ ». La question du normal a déjà été abordée à plusieurs reprises dans cette thèse. Le substantif « normal » revient sans cesse dans les romans d'Anna Burns. Comme je l'ai souligné dans mon chapitre 1, un processus de « normalisation » de la violence masculine est à l'œuvre dans l'écriture pour dénoncer cette composante de la virilité – l'agressivité chez un homme est perçue comme normale et même séduisante (*LC*, 72). On a vu également que les normes de la virilité correspondent au stéréotype de la masculinité. Dans le deuxième chapitre, j'ai montré que cette technique de « normalisation » – qui consiste à faire apparaître la violence comme normale, celle-ci ne posant pas question aux personnages – est employée à nouveau pour rendre visibles et condamner les violences envers les femmes.

En effet, la stratégie d'écriture mise en place dans *No Bones* et *Little Constructions* pointe du doigt les violences inhérentes au concept de virilité en exagérant l'aspect *normal* de ce qu'on considère habituellement comme un dysfonctionnement. En outre, la figure de la femme violente, même si elle est envisagée dans sa déviance, construite comme monstrueuse et abjecte, est aussi soumise à un processus de « normalisation » dans les textes. Bien que cette tactique d'écriture ait déjà largement été traitée, ce qui nous intéresse dans cette partie, c'est de voir en quoi c'est l'idée même de normalité qui est mise en cause. Le questionnement de cette notion est

⁸⁷ J'utilise « normale » pour insister sur le fait que ce qui est perçu comme normal est en fait toujours situé et inséré dans un système qui valorise la masculinité au détriment de la féminité. Dans sa thèse intitulée « Vers une théorie du roman Postnormale : Féminisme, réalisme et conflit sexuel chez Doris Lessing, Märta Tikkanen, Stieg Larsson et Virginie Despentes », Heta Rundgren conçoit cette notion « comme une traduction culturelle de concepts féministes proposés antérieurement ». Elle rapproche cette notion de « la pensée *straight* » de Monique Wittig et de l'« Empire du Propre » d'Hélène Cixous (Rundgren 2016, 22). Heta Rundgren situe l'apparition de ce néologisme en 2012 : « L'expression 'retour à la normale' est en fait apparue dans la campagne présidentielle de François Hollande en 2012, et le colloque 'Genre et sexualité dans la présidentielle française de 2012', organisé à Paris le 27 septembre 2012, incluait un panel intitulé 'Le retour à la normale'. » (Rundgren 2016, 12).

⁸⁸ « the invention of the term and the concept of homosexuality preceded by some years the invention of the term and concept of heterosexuality – which was originally the name of a perversion [what we now call bisexuality] and only gradually came to occupy its familiar place as the polar opposite of homosexuality » (Halperin 1995, 45).

l'une des priorités de la stratégie queer. En effet, David Halperin définit le queer, justement en ce qu'il s'oppose au normal : « Queer is by definition *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers*. It is an identity without an essence. 'Queer,' then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative » (Halperin 1997, 62). Ce lien entre le queer et le questionnement autour de la perception du normal est mis au jour dans un passage de *No Bones*. Amelia critique sa camarade de classe Grainne qui l'insupporte :

She was one of those beings that did everything for badness, liked to put the boot in and understood the subtleties of nothing. Take humour for example. [...] 'But Sir, it's not us. We're all ho-mo-sex-u-al', everybody in the class laughed, including him. All except Grainne. 'I'm not queer!' she shouted, her face all ugly and red. [...] Apparently they had to give her a test at the hospital one year because she was so thick. They were making sure it was thickness in case it was really intelligence so intelligent it only appeared like stupidity to normal people. But no, it was thickness all right. (*NB*, 72).

Le portrait que dresse Amelia de Grainne est sans concession : pleine de mauvaises intentions, bête et violente – l'expression « to put the boot in » peut être comprise au sens littéral comme au sens figuré étant donnée la banalité de l'expression de la violence chez les protagonistes féminins et masculins. La mention du mot « queer » quelques lignes avant d'interroger la perception de ce qui est considéré comme normal n'est pas anodine. Amelia relate un épisode où les jeunes filles de la classe s'amuse à envoyer des baisers sonores (« making kissing sounds ») au professeur dès qu'il a le dos tourné au tableau. Lorsque ce dernier les réprimande, elles invoquent le fait d'avoir une sexualité différente de la norme. Cette remarque, même si c'est une plaisanterie, est subversive dans la mesure où des jeunes filles revendiquent une orientation sexuelle souvent dénigrée. La réaction violente de Grainne (« shouted, her face all ugly and red ») et sa réponse (« 'I'm not queer' ») laissent apparaître son homophobie. Ce comportement illustre les propos dépréciatifs qui viennent d'être formulés par Amelia. Placer de tels propos dans la bouche de Grainne, un personnage dépeint comme grossier et manquant cruellement de subtilités, permet de conspuer les attitudes et paroles homophobes. Dans ce contexte précis, seule contre toutes, Grainne incarne la normalité mais pas la majorité. Amelia explique que Grainne a dû faire des tests pour évaluer son quotient intellectuel. Grâce à cette narration empreinte de naïveté, elle fait apparaître la question de la perception par rapport à une norme de manière humoristique : ce qui apparaît comme de la stupidité pourrait bien être une forme supérieure d'intelligence méconnaissable en

tant que telle par la plupart des individus car celle-ci serait hors-norme. L'effet comique est renforcé par l'infirmité de cette hypothèse. La voix enfantine d'Amelia transmet un regard cocasse sur le personnage de Grainne, en même temps qu'elle interroge la conception de la normalité et opère un décentrement, notamment quand la quasi-totalité de la classe s'assimile à une identité habituellement rejetée.

Lors du premier chapitre de *Little Constructions*, la question de la normalité est aussi abordée, mais de manière moins explicite. Le personnage de Julie est le seul à incarner les normes de la féminité dans la mesure où elle se comporte plutôt discrètement, ce qui contraste avec l'agressivité de Jetty et Jennifer Doe. Ainsi, Julie se montre plutôt sympathique et en cela ne déroge pas aux règles de la normalité de genre : « Julie was friendly and gentle, and for that the two Toms were grateful » (*LC*, 8). C'est parce qu'elle est la seule à respecter les normes de genre que les deux Tom lui sont reconnaissants. Grâce à la douceur de Julie, leur masculinité n'est pas déstabilisée et peut être exercée en toute tranquillité. Elle ne franchit pas les frontières de genre, ce qui donne à chacun la possibilité de jouer son rôle en toute quiétude. La dimension parodique tient au dévoilement de la dépendance des hommes vis-à-vis de l'attitude des femmes. Si la reconnaissance des deux Tom prouve en fait la fragilité de leur masculinité, elle met également en lumière l'idée que la normalité diverge en fonction de l'assignation sexuée. Cette phrase, qui semble somme toute quelconque, comporte des implications plus lourdes de conséquences qu'il n'y paraît et met en lumière le « normale » dans toute son asymétrie, c'est-à-dire comme garant de la domination masculine.

Ainsi, *Little Constructions* éclaire ce qui reste habituellement dans le domaine de l'invisible car généralement peu questionné. C'est le cas encore lorsque la voix narrative affirme ses propres choix d'apporter ou d'omettre certaines informations dans le récit : « I was reluctant to tell you of my suspicions about Johnjoe in case any of you men or women out there were starting to fall in love with him » (*LC*, 143). Elle remet en question l'hétérosexualité obligée, en incluant la possibilité d'une relation amoureuse entre deux personnes de même sexe. Elle suspend le récit et décentre la vision hétéro-normée.

De la même manière, la discussion entre Tom Cusack et sa femme, Angelus, déstabilise la frontière entre le normal et l'anormal. Il lui raconte l'apparition soudaine des bleus sur le visage de Tom Spaders et son saignement de nez. Il cherche une explication rationnelle à ce phénomène

et feuillète, pour cela, un dictionnaire médical scientifique (« a scientific medical dictionary » (LC, 47)). La double qualification de médical et de scientifique crée une redondance qui critique une fois de plus la dimension de savoir-pouvoir présente dans les discours des experts. Angelus pointe du doigt l'absence de logique dans le raisonnement de son mari : pourquoi avoir recours à ce type de dictionnaire pour expliquer des forces surnaturelles ? Puis, elle remet en question la perception de la réalité en rapport avec le normal et la folie : « if they're visual hallucinations and you and Johnjoe are the only ones seeing them, wouldn't that mean you two were having the problem and not poor Tom after all? » (LC, 47). Angelus produit une inversion du discours médicalisé et questionne la nosographie. Alors que Tom Cusack cherche à trouver une catégorie diagnostique préétablie dans laquelle il pourrait faire entrer les symptômes de Tom Spaders – pas vraiment pour expliquer mais dans le simple but de nommer –, Angelus sous-entend que le problème provient peut-être de lui et Johnjoe. Ici, on assiste à un déplacement de l'anormalité ainsi qu'à une interrogation du discours porteur d'une prétendue vérité scientifique. Mais Tom Cusack ne peut supporter d'être atteint d'un trouble et d'être lui-même pathologisé : « this could be a case of Tom Spaders having an Inverse Hallucination and not he and Johnjoe having Standard Hallucinations Grade One » (LC, 47). L'interprétation de Tom Cusack est grotesque, elle souligne sa mauvaise foi. Les majuscules, de nouveau, disqualifient l'obsession à vouloir nommer, classer et hiérarchiser.

Little Constructions s'attaque féroce­ment à la conception de la normalité qui débouche sur une lecture binaire opposant le normal au pathologique, à l'instar, par exemple, d'un Marco Decorpeliada, dont l'œuvre s'attache en particulier à discréditer la classification mise en place par la psychiatrie. En effet, lui-même atteint de schizophrénie et ayant été interné à plusieurs reprises ; conséquemment catalogué « malade mental », il entreprend, lors de ses différents séjours en hôpital psychiatrique, un rapprochement systématique (qui pourra sembler farfelu), entre les catégories du DSM et d'autres types de codifications, par exemple le catalogue des produits Picard. Se sentant persécuté par le caractère chiffré des diagnostics, il crée alors le « Schizomètre ». Dans un article publié sur le site « Paradoxa, entre psychologie et autre chose », Pierre Gaudriault, psychologue clinicien, revient sur la démarche de Marco Decorpeliada :

[U]n jour, il découvre que les produits Picard surgelés possèdent aussi des codes qui sont semblable à ceux du DSM. Par exemple, le code 12 correspond à l'intoxication au

cannabis et au riz samossas aux crevettes ; le code 60.3 correspond à la personnalité borderline et aux petits pois-carottes. C'est alors qu'il va avoir l'idée du schizomètre, instrument qui permet de mettre en équation les diagnostics du DSM et les produits Picard. [...] C'est alors qu'il a une nouvelle révélation : en tentant de rapprocher les codes des coquilles St-Jacques à ceux équivalents des troubles mentaux, il se rend compte que certains de ces codes ne se retrouvent pas dans le DSM. Stupeur ! Ainsi la classification Picard est plus complète de celle du DSM. Il va alors postuler l'existence de troubles mentaux manquants, de « troublants trous blancs » qu'il va faire figurer sur des tableaux comparatifs, habilement reproduits sur des portes de réfrigérateurs (Gaudriault 2010).

Ici, au même titre que le second roman d'Anna Burns, Marco Decorpeliada résiste au principe classificatoire en retournant les pratiques de pathologisation, perçues comme violentes, en les comparant à une catégorisation triviale et marchande, afin de révéler la dimension absurde et contre-productive d'un tel classement⁸⁹.

Little Constructions montre ainsi comment certains discours produits par la médecine, notamment la branche psychiatrique et psychanalytique, peuvent être utilisés à mauvais escient pour émettre des jugements, souvent violents. Parfois, cela est dû aux vulgarisations de ces théories qui s'apparentent fréquemment à une psychologie de comptoir. Plus généralement, *Little Constructions* pointe la place de plus en plus prépondérante de la médecine et des approches « psy » dans la société. Avec l'entrée dans la modernité, on a assisté à l'essor de la médecine qui a pris le relai de la toute-puissance en remplaçant la religion. La médecine et les sciences sont devenues les autorités modernes, et surtout les nouvelles formes de discipline au sens foucauldien, celles qui ordonnent le *cosmos* et conservent dans n'importe quel domaine le monopole de la vérité. À peine ébranlée par les remises en question tous azimuts caractéristiques de la postmodernité, la posture omnipotente de la médecine et des sciences est dans la ligne de mire de *Little Constructions*.

Breakfast on Pluto, en mettant en scène un personnage dont l'identité toute entière est en marge de la normalité, trouble le système sexe/genre/orientation sexuelle tel qu'il a été construit justement par les sciences médicales. Comme l'explique Elsa Dorlin, si on respecte les critères médicaux du régime sexe/genre, plus de la moitié de l'humanité se trouve plongée dans l'anormalité. Pour faire ce constat, elle s'appuie sur

⁸⁹ Après consultation de l'œuvre de Marco Decorpeliada et visionnage du DVD qui l'accompagne (Une fiction d'art brut, Interview d'Antoine de Galbert par Pascale Lismonde), on se rend compte que l'œuvre est une fiction et que Marco Decorpeliada n'existe pas. À l'initiative de cette œuvre se trouve le collectif OUSPYPO (Decorpeliada 2010).

les critères socialement définis par les protocoles de réassignation de sexe mis en place lors de la naissance d'enfants intersexes, par exemple ceux qui définissent les normes de la virilité, sont donc à ce point drastiques et caricaturaux que, appliqués à l'ensemble de la population, ils jettent dans l'anormalité, non pas naturelle mais bien sociale, près de la moitié de la population, en l'occurrence masculine. Ainsi, on pourra toujours arguer que les cas d'intersexualité ne représentent qu'environ 2% des naissances – pourcentage relativement important s'il en est. Toutefois, il ne s'agit là que des cas diagnostiqués dans le contexte hospitalier. [...] La bicatégorisation est par là même invalidée non seulement comme norme – naturelle –, mais aussi comme moyenne. Dans ces conditions, ce sont bien les critères discriminants, élaborés dans le cadre d'une politique de normalisation des corps sexués, qui minent la définition même du normal en matière de processus de sexuation biologique ; car, dès lors que nous déjouons son application *ad hominem* aux anormaux, pour appliquer ses propres critères à la population dite « normale », nous assistons à la *pathologisation* inévitable de cette dernière (Dorlin 2008, 50-51).

En dépit de cet état de fait, la rigidité de ce système binaire n'est pas remise en cause mais la chasse aux anormaux et l'interprétation de leur « différence » en termes de trouble à corriger perdurent. L'héroïne de *Breakfast on Pluto* permet de donner voix aux « sans-voix » et de donner une visibilité à une minorité qui est souvent dissimulée. Dans un récent rapport sur la transidentité en Irlande du Nord, Ruari-Santiago McBride indique que : « the administrative procedures of local service providers have operated to make trans people statistically invisible in Northern Ireland » (McBride 2013, 17-18). Ainsi, *Breakfast on Pluto*, en abordant la question de la transidentité, inscrit cette « anormalité » dans le réel.

Certes plus anecdotique, dans *Fodder*, la réaction d'Alex, colocataire de Oisín, celui-ci étant le frère de Cookie, met au jour le rejet de l'anormalité. Elle ne peut concevoir qu'Oisín passe autant de temps dans la salle de bain (F, 72). Agacée, elle l'insulte : « y'big ponce » (F, 73). Étant un homme, Oisín n'est pas supposé prendre soin de lui, activité perçue comme superficielle et, partant, typiquement féminine. Avant d'être une insulte homophobe, stigmatisant tout homme efféminé, le substantif « ponce » a d'abord été utilisé pour qualifier les proxénètes parce que ces derniers étaient entourés de femmes – à l'origine « ponce » est un mot espagnol signifiant « prince ». Dès lors, cette injure recèle une certaine forme d'ironie dès lors qu'on sait que le surnom de Oisín est justement « Prince » ; c'est d'ailleurs la manière dont il est désigné la plupart du temps dans le roman. Alex continue de s'insurger et de commenter cette attitude de Prince qui selon elle relève de l'anormalité : « 'This is just not normal!' » (F, 73). Cette remarque questionne la normalité en relation au genre. Plus loin, elle est à nouveau excédée car elle n'a pas accès aux toilettes qui se trouvent dans la salle de bain. Elle appelle les pompiers et leur dit que Prince est

sur le point de commettre une tentative de suicide. Elle justifie cet acte de malveillance en tentant d'humilier Prince : « 'I just wanted to see if Prince was using one of those dick extenders!' » (F, 128) Alex attaque la virilité de Prince en sous-entendant qu'il utilise un petit pénis, ce qui finalement expliquerait le temps qu'il passe dans la salle de bain.

Little Constructions met justement en lien la normalité avec l'essentialisation du patriarcat et illustre l'idée du « normale ». Le narrateur demande aux lecteurs de s'identifier à une femme en possession d'une arme à une soirée qui entame une conversation avec un homme qui l'attire. Puis, il imagine plusieurs sortes de répliques pour expliquer cette « anomalie » (être une femme armée) : la meilleure option (pour séduire cet homme hypothétique qui nous plaît) serait « mon père m'a appris » et non « ma mère m'a appris » ou pire encore, toujours selon elle, « ma mère m'a appris, je suis maintenant une experte ». Cette dernière proposition est commentée : « This last has an aura of defiance and impropriety about it » (LC, 75). La réaction de cet homme imaginaire est alors anticipée : « Goodness! What sort of household was it? She's attractive, but are the genes abnormal? Will our progeny be tainted? » (LC, 76). Ces trois questions supposées refléter les inquiétudes de cet homme fictif transmettent l'angoisse d'une perte de pouvoir. Cette référence à la biologie et à l'anormalité atteste de la façon dont le « normale » est essentialisé : la supériorité de la masculinité est considérée comme naturelle. La normalité semble aller de pair avec la virilité. Un ménage dans lequel la mère est capable de manier des armes serait contraire aux lois de la nature. L'instance narrative endosse un discours excessivement essentialiste pour invalider l'idée d'une normalité naturelle, qui ne pose pas question. Elle conseille alors d'opter pour la première suggestion : « Thus, the high-standing 'My father taught me', with the noble father now dead even if he isn't, always sounds better – tomboyish yet playful, teasing yet submissive » (LC, 76). En assurant que la transmission vient du père, cette femme fictive se plie finalement à la norme et reste soumise à une forme d'autorité masculine, ici celle du patriarcat. La mention « yet playful » permet une neutralisation de l'androgynie potentiellement subversive du « tomboy ». La voix de l'homme fictif approuve cette option : « Isn't she bashful? [...] Charming. Not one of those lesbians. Also, not one of those women who don't like men but who aren't lesbians either. She was obedient to Daddy. She took instructions from Daddy. That means she'll be obedient and take instructions from me too » (LC, 76). Dans l'esprit de cet homme ordinaire, la figure de la lesbienne est conforme au stéréotype : elle hait les hommes. Ce cliché est ensuite émué,

puisqu'on admet qu'il y a aussi des femmes qui détestent les hommes mais qui ne sont pas lesbiennes pour autant. Pour cet homme fictif, la femme idéale est une femme soumise. Dans ce contexte, cette soumission n'est que symbolique : la locution « my father taught me » plombe le potentiel subversif du personnage féminin armé. Les nombreuses répétitions (« lesbians », « obedient », « Daddy », « instructions ») témoignent de la simplification à outrance. Les constructions en miroir des trois dernières phrases de l'extrait et la répétition de la soumission à l'autorité paternelle et conjugale laissent entrevoir la présence d'une voix critique sous-jacente qui montre comment une figure *a priori* transgressive peut rester symboliquement inscrite dans la norme. Grâce à cette stratégie de fiction dans la fiction, *Little Constructions* met en évidence le pouvoir qui est intrinsèquement lié à la notion de normalité.

Les romans d'Anna Burns, de Patrick McCabe et, dans une moindre mesure, de Tara West déstabilisent la normalité et indiquent que celle-ci est étroitement associée aux perceptions hégémoniques, grâce notamment aux points de vue de la narration et à l'utilisation de l'ironie. Ces romans décentrent le sujet masculin par excellence pour inclure le reste de l'humanité ou, en tout cas, poser la question de son exclusion, parfois, en éclairant la marge (avec le personnage de Patrick Pussy par exemple), ou simplement en mettant en question les présupposés de cette normalité.

3.3. Dénaturalisation du genre

3.3.1. « ultra-masculine bras » (*LC*, 249) : mise à l'épreuve de la vérité anatomique

Little Constructions s'engage radicalement dans cette voie militante qui cherche à dénaturiser le sexe. Aussi, l'affrontement de Betty et Jetty et ses conséquences psychologiques sur Betty participent de cette entreprise de bouleversement de la relation sexe/genre. Alors que Betty et Jetty se battent, Jetty tire les cheveux de Betty et lui donne un coup de pied à un endroit, certes bien précis mais complètement hypothétique : « She was able to escape, thank you, with only that spectacular hair pulled and a kick where her balls would have been from Jetty, if Betty had been a man » (*LC*, 239). À première vue, le coup n'a pas rencontré d'obstacle tangible sur son passage. Pourtant, à travers une gradation dans ce qu'éprouve Betty par rapport à ce geste incongru, la présence des testicules se fait de plus en plus réelle. Le discours indirect libre rend compte de la perception de Betty qui se persuade, tout d'abord, que cette étrange agression ne l'a pas atteinte : « Bet, therefore, was able to get away with an acceptable level of intactness. Just a bit of humiliation and it was the having the hair pulled in public that did it. The kick in the balls was nothing » (*LC*, 240). En privilégiant le point de vue de Betty, l'instance narrative supprime le statut conditionnel des testicules : celles-ci deviennent réelles. Plus tard, en y pensant à nouveau, Betty se rend compte qu'elle a été véritablement blessée par ce coup : « the more she thought about it, the more that attack upon her balls did sting and did matter. It wasn't nothing. Turns out it had penetrated the old sense of sexual humiliation after all » (*LC*, 240). Cette humiliation sexuelle relève de la violence symbolique comme l'indiquent les verbes « sting » et « matter ». Ce coup est une attaque contre sa potentielle virilité. L'humiliation sexuelle tient au fait que Jetty, en la frappant à cet endroit particulier, lui rappelle qu'elle n'est pas un homme, un « vrai » et qu'elle ne le sera jamais, malgré les efforts qu'elle entreprend pour correspondre aux critères de l'identité

masculine. Paradoxalement, l'absence de douleur physique, parce qu'elle lui évoque son absence de testicules, est précisément ce qui génère ce sentiment douloureux. Aux yeux des autres, ce pénis manquant est ce qui l'empêche d'être réellement un homme à part entière. Encore une fois cette lecture psychanalytique, pour le moins réductrice, est rendue de façon grotesque : cet épisode met littéralement en scène ce manque symbolique, c'est-à-dire que celui-ci est ressenti par Betty au sens propre, ce qui permet de traduire le caractère grotesque de telles interprétations. Une confusion des stéréotypes genrés s'installe. Au-delà du comportement violent de ces deux femmes, la réaction de Betty face au coup qu'elle reçoit dans les testicules qu'elle n'a pas déstabilise les conventions de genre. Finalement, la violence symbolique du coup révèle en quelque sorte la vacuité de la masculinité : l'aspect fictionnel de la nécessaire équation entre pénis et masculinité. D'ailleurs, si on pense à nouveau aux premières lignes du roman qui affirment que l'unique différence entre les hommes et les femmes réside dans leurs rapports aux armes, Betty est un homme puisqu'elle fait référence à son arme en des termes très précis : « Glock Extra Sensory 47 [...] my old trusty standby semi-automatic affair » (*LC*, 98-9). Dans cette ville imaginaire où la différence sexuelle se situe au niveau du choix de l'arme à feu, la stabilité de la relation normative sexe/genré est mise à mal. Finalement, c'est toute la valeur significative qu'on accorde à l'anatomie comme vérité du sexe qui est ici bouleversée.

De même, plus tard, l'emploi de la locution « ultra-masculine bras » (*LC*, 249) bouscule nos certitudes concernant l'anatomie genrée. Ce groupe de mot peut être qualifié d'oxymore tant il associe deux réalités qui nous semblent incompatibles. Cette formule, pour le moins déconcertante, perturbe notre logique car elle renvoie matériellement à un signifié qui, non seulement n'existe pas, mais est difficile à imaginer. Alors que le soutien-gorge masculin appartient au domaine de l'impossible, de l'in vraisemblable, il ne semble pas poser question dans l'univers de Tiptoe Floorboard. En outre, l'adjectif « ultra-masculine » renvoie au cliché d'une ultra-masculinité qui ici s'exprimerait par un soutien-gorge. Si on regarde de plus près, « masculine bra » est utilisé en opposition au « feminine bra » : il s'agit non pas d'un soutien-gorge pour homme mais d'un soutien-gorge simple, quelconque, sans fioriture. À la fin du roman, Jotty, en sortant de l'hôpital, transforme le magasin d'armes en boutique de sous-vêtements : « although it did sell masculines, you had to plead a strong case if you were a woman and wanted one of those » (*LC*, 258). Si en apparence Jotty renforce les stéréotypes genrés et la rigidité de la

frontière entre masculin et féminin, en réalité, elle œuvre pour une reconnaissance de la féminité. En effet, ce n'est pas parce qu'elle a l'esprit étroit qu'elle ne veut pas vendre un soutien-gorge masculin à une femme. À Tiptoe Floorboard, il semblerait que la féminité n'ait pas sa place : on l'a vu, les femmes sont violentes – tout comme les hommes d'ailleurs –, viols et incestes sont répandus et la plupart des personnages féminins ont appris à vivre avec divers troubles de stress post-traumatiques. Ainsi, les femmes de Tiptoe Floorboard ont eu tendance à s'habiller avec de vieux vêtements amples – appelés « trauma clothes » – pour dissimuler, imagine-t-on, leur féminité ou parce qu'elles éprouvent des difficultés à assumer leur corps. Dès lors, Jotty entreprend presque une démarche d'*empowerment* auprès de ses clientes et cherche à les convaincre de ne pas dévaluer mais plutôt d'affirmer leur féminité. Le contexte donne un tout autre sens à cette citation : ce n'est pas parce que les frontières de genre sont cloisonnées que les femmes doivent insister pour avoir un soutien-gorge masculin mais parce que Jotty, dans un souci de rétablissement de sa communauté, tente de venir en aide à ses consœurs, qui comme elle, sont mal dans leur peau. Selon Fiona McCann, cette boutique de soutiens-gorge évoque symboliquement un centre de traumatologie :

It becomes apparent that the bra shop is a symbol for a (somewhat unorthodox) trauma care centre, in which women victims of sexual violence are encouraged to embrace their bodies and their femininity, divest themselves of their comfortable 'trauma clothes,' and 'take that trauma off' (LC 252). (McCann 2014, 44-45).

Dans *No Bones*, lors du passage où Janto se met à pleurer, l'essentialisation de la virilité est exagérée afin de signaler l'incongruité de telles conceptions. Après avoir été agressée par Janto, Amelia décide de partir. Il tente de la retenir :

he fell to his knees and did cry. Tears rolled down his cheeks. They were cannonballs, and like cannonballs, they exploded with big bangs all over the concrete. [...] He got his first wail out. The whole road shook from the shock. [...] How embarrassing, she thought. I hope people don't think he's with me. 'Ameeliaa!' [...] 'I need yooo! Commmmme baaack! Don't leeeve mmeee! Don't go!' He beat the concrete till it was hurting and he exploded more and more tears from out the inside of him. Amelia glanced back and saw they were heavy-volume, massive ones (NB, 195).

La forme emphatique « he did cry » rend bien le caractère surprenant de l'incident. Les pleurs de Janto représentent un événement exceptionnel. Un homme qui pleure, voilà qui est presque aussi antithétique qu'une femme qui ronfle (LC, 51). Le champ lexical de la guerre est mobilisé pour

rendre compte de la masculinité stéréotypée de Janto : ses larmes, loin d'être de simples gouttes, sont de véritables boulets de canon, qui explosent sur le béton, transformé en un champ de bataille. Fidèle à son identité hyper-virile, Janto n'est pas supposé pleurer. Ainsi, l'événement est décrit de manière invraisemblable, précisément pour ridiculiser les conceptions genrées simplistes. La virilité est rendue de manière grotesque : les gémissements sont bruyants, les plaintes sont profondément appuyées et les larmes démesurément volumineuses et imposantes. Cette caricature de Janto pleurant peut être rapprochée de la conception de la femme hystérique, qui dès qu'elle endosse un rôle trop important et dépasse sa supposée passivité, se voit discréditée par les discours dominants. La puissance de Janto est détournée : capable de produire un flot de pleurs, il est dépeint comme frôlant la crise d'hystérie. Face à cet homme qui affiche ses émotions de manière un peu trop ostentatoire, Amelia est honteuse et gênée. Le malaise et l'embarras de celle-ci sont significatifs d'une certaine fatalité des stéréotypes de genre qui sont voués à perdurer tant ils font système et sont alimentés par le comportement des femmes comme des hommes. Cette scène dramatique, presque apocalyptique, s'arrête net lorsque Janto aperçoit Mrs Begley, une voisine. Cette dernière le salue et il lui propose de la raccompagner : « He seemed cheerful again. How peculiar, thought Amelia. Boys certainly consisted of some very strange stuff » (*NB*, 196). La rapidité de ce revirement d'attitude évoque celle d'un enfant. L'emploi du verbe « consist of » permet de moquer l'essentialisation des comportements. La facilité avec laquelle Janto passe d'un état de profonde désolation à une gaieté légère et plaisante laisse entendre que cette crise de désespoir n'était que comédie. Par ailleurs, en faisant étalage d'émotions aussi contradictoires et intenses que brèves dans le temps, Janto incarne la figure du « manbaby » ou « manchild », jargon utilisé dans les milieux féministes pour qualifier le comportement immature de certains hommes qui profitent des privilèges que leur confère le système asymétrique de genre⁹⁰. Ainsi, tout est oublié : ses accès de colère, l'agression d'Amelia, ses gémissements et plaintes consécutives. L'extrême légèreté affichée par Janto met en relief l'inconséquence de ses actions et son absence de responsabilité : « Janto, happy again for he had an extremely short memory, moved off, singing to himself that he was a single girl all alone in a great big world » (*NB*, 196). Cette identification à une femme célibataire paraît incongrue. En fait, Janto chantonne un refrain qui fait référence au tube de la chanteuse américaine Sandy Posey « Single Girl ». Véritable succès à la fin des années

⁹⁰ Voir à ce sujet par exemple l'article « Dear manchild: if you want me to look after you, it's time to pay up » de Eleanor Robertson, publié récemment dans le *Guardian*.

soixante, cette chanson est saturée de clichés : une jeune femme cherche l'amour et même si elle a rencontré des déceptions (« I know all about men and their lies »), elle espère un jour rencontrer le prince charmant (« Someday I'll have a sweet loving man to lean on »). Cette intertextualité crée un contraste au sein même du comportement de Janto et montre une inadéquation entre les stéréotypes véhiculés dans la culture populaire, notamment à travers la représentation de l'amour – par exemple, ce premier rendez-vous est supposé être romantique – et la violence de la scène. Janto est très loin de correspondre à la figure du prince charmant.

Dans *Little Constructions*, la rhétorique essentialiste qui cherche à présenter la virilité comme une entité intrinsèque est transposée à un personnage féminin : « Jennifer's voice was sharp, exactly as her ancestral females' had been before her » (*LC*, 9). Cette manière d'en référer aux ancêtres pour expliquer la qualité de voix de Jennifer est ridicule. L'évocation des traits de caractère des générations antérieures participe de la construction de la virilité des jeunes hommes et vient souvent justifier le maintien d'une position de dominant. Cette transmission ancestrale repose sur une valorisation de l'hérédité, de la famille et de la fonction de géniteur. Cette croyance en un patrimoine génétique qui se révélerait dans des comportements spécifiques de l'individu réaffirme la prédominance de la nature sur la culture et le social. Ce procédé d'essentialisation de la domination masculine aurait pu passer inaperçu, mais sa transposition au grain de la voix de Jennifer éclaire le mécanisme d'une rhétorique désuète.

Plus généralement, le néologisme « wrong-rootedness » utilisé par un juge pour parler de Jetty lors d'un procès est significatif : « a stern and solemn judge who had looked down upon her once from the court's high altar. [...] 'The worship concludes the defendant suffers from wrong-rootedness' » (*LC*, 65). Le substantif « worship » laisse penser que la justice est rendue par une instance religieuse. Étant donnée la prédominance symbolique de la religion en Irlande du Nord, ce rapprochement entre système judiciaire et religieux suggère que Tiptoe Floorboard incarne, de manière hyperbolique, une ville archétypale du nord de l'Irlande. Pour revenir à la citation précédente et au néologisme « wrong-rootedness », le fait que Jetty n'ait pratiquement aucun souvenir de ce procès passé à l'exception de ces quelques mots est significatif. Jetty est accusée d'être mal ancrée, mal enracinée. Cette accusation ne veut rien dire et apparaît totalement saugrenue ; aussi, la tendance à la valorisation de l'essentialisation est disqualifiée. En jouant sur

des images invraisemblables qui excèdent le réel, les instances narratives de *Little Constructions* et de *No Bones* s'immiscent dans les failles des conceptions genrées essentialistes.

3.3.2. Insaisissable essence

Certains romans étudiés vont jusqu'à disqualifier l'idée même d'essence. Grâce à sa théorie sur la performance de genre, Butler soutient que le genre n'a pas d'essence. Lorsqu'elle commente les travaux de Butler et son exemple paradigmatique de la drag queen, Bourcier explique :

Loin de se limiter à une pâle ou extravagante imitation de la vraie femme ou de la féminité, la drag queen révèle le mode de production du genre qui est aussi celui de la féminité hétérosexuelle. Tout genre, y compris la masculinité hétérosexuelle, est une performance de genre, c'est à dire une parodie sans original (Bourcier 2005, 122).

La performance du genre remet ainsi directement en cause la notion d'original et par là-même l'idée d'origine et d'essence du genre. Marseillaise, un personnage mineur de *No Bones*, confirme cette itération du genre sans original. Bronagh croise Marseillaise alors qu'elles sont retranchées dans un pub en raison d'une alerte à la bombe. Enfants, elles fréquentaient la même école. Elles discutent ensemble lorsqu'un officier de la RUC les interrompt et commence à énumérer toutes les actions criminelles passées auxquelles Bronagh a participé. Cette dernière rétorque qu'elle était jeune à l'époque et *performe* la féminité : « Still laughing, she threw a chunk of her hair from her shoulder and across her back » (*NB*, 210). Marseillaise est impressionnée et tente d'imiter Bronagh :

She had begun to move her own, experimenting, giving little soft gasps, trying to imitate the sensuality of Bronagh as she watched her say whatever it was she was saying to that policeman. She, herself, could be warm and easygoing too, she thought. She could also, she was sure, laugh in a devilmaycare way. She tried. It wasn't successful. She tried throwing a chunk of her hair off her shoulder. That wasn't successful either. She didn't have a chunk of hair to throw (*NB*, 211).

Elle imite Bronagh qui performe. Tout est dans la stylisation du corps : « as she watched her say whatever it was she was saying to that policeman ». L'accent est mis sur la forme et non sur le

fond. L'échec de sa performance de la féminité est criant. Ce qui est marquant, c'est qu'elle essaie d'incarner la féminité, en passant par l'imitation de Bronagh. Cela est tout à fait surprenant car depuis le début du roman, Bronagh est loin d'être dépeinte comme féminine. Par un mimétisme trop scrupuleux qui signale sa maladresse, la performance de Marseillaise est rendue grotesque. Ses tentatives d'imitation et ses échecs répétés sont reflétés par un effet de miroir créé par la symétrie des constructions phrastiques qui offrent des similarités syntaxiques dans les dernières phrases du passage cité : « She tried. It wasn't successful. She tried throwing a chunk of her hair off her shoulder. That wasn't successful either. ». Le substantif « sensuality » indique qu'elle cherche à se rapprocher d'une image de la femme fatale. Au début du chapitre, elle tente d'incarner plutôt le rôle de l'épouse idéale. En effet, on apprend qu'elle était en route pour *Marks and Spencer* afin de se procurer une sauce au curry. Elle fait croire à son mari, un sergent de la RUC, que c'est elle qui concocte cette sauce. En outre, lors de sa conversation avec Bronagh, elle décrit avec fierté l'intérieur de sa maison :

While speaking, now enthusiastically, of the imitation, imitation lava kitchen worktops, actually purchased and shipped all the way from London, the imitation, imitation Aubusson in the conservatory, the imitation, imitation Denton chandelier, the imitation, imitation Jacquet-Tavan chair and an actual, genuine, single imitation Ros Grindling bed, ... (NB, 209-10).

Sa décoration intérieure et son mobilier se limitent à des imitations d'imitations. Le seul original (« an actual, genuine, single ») n'est en fait lui aussi qu'une copie. Si cette description peut symboliser l'envie de Marseillaise d'accéder à une classe sociale supérieure, elle pourrait tout aussi bien être une métaphore de la performance de genre telle qu'elle est théorisée par Butler tant l'espace domestique est symboliquement rattaché au féminin. Comme dans le passage précédent, Marseillaise échoue complètement dans son incarnation de la féminité. Si l'imitation est trop visible – le terme « imitation » est martelé dans ce dernier passage –, Marseillaise illustre la féminité ratée et ébranle l'idée même d'essence. De surcroît, le vrai prénom de Marseillaise est Marionetta. L'idée de mimétisme est au cœur de la signification de son nom. Lorsque son mari lui demande de le changer (NB, 205), elle opte pour ce nouveau prénom à consonance française probablement dans un désir de s'élever et de paraître plus sophistiquée. Mais, encore une fois, cette démarche est infructueuse. Marseillaise est un nom commun qui s'écrit avec une majuscule lorsqu'il fait référence à l'hymne national français. Dès lors, ce choix trahit le manque de culture

de Marionetta. La confrontation de ses deux performances de la féminité est inattendue. Face à l'échec de Marseillaise, Bronagh semble incarner une féminité plus authentique, alors même qu'elle est en train de faire diversion et que l'expression de sa féminité n'est en réalité qu'une couverture pour échapper au soupçon et tenter de soutirer des informations sur le mari de Marseillaise. Par conséquent, deux féminités se dessinent mais aucune n'est « vraie » : Bronagh joue la féminité pour les besoins de sa mission et Marseillaise joue la féminité car elle voudrait incarner cette image de la femme idéale qu'elle a en tête. À la fin du chapitre, Bronagh conseille à Marionetta de ne pas rester chez elle le samedi soir et de se trouver une activité. Alors que Bronagh sous-entend clairement qu'un attentat est prévu contre le mari de Marionetta et qu'une bombe éclate au même moment, cette dernière ne fait pas le rapprochement et ne tire aucune conclusion sur l'implication de Bronagh dans l'IRA : « 'I like opera,' was all she said » (*NB*, 212). Cette dernière réplique met une fois de plus l'accent sur l'idée de performance, d'imitation du réel.

La recherche de l'original préoccupe également Cookie dans *Fodder*. Malgré ses efforts répétés, Cookie est dans l'incapacité de produire une chanson originale, inédite :

But for all the slagging I did, I had this sneaky suspicion that I wasn't punk either. I couldn't sing punk. I couldn't even write punk. Everything just came out sort of wistful and folky. I could play my instrument, for God's sake. I couldn't help it. I tried sounding harder but I just ended up writing songs that had already been written (*F*, 105).

Ici, ce n'est pas au sens d'origine, de source mais au sens de nouveau, quelque chose de non-conformiste. Alors qu'il aimerait être à l'origine d'une chanson qui ne semble dérivée de rien d'antérieur, il n'arrive pas à s'extraire d'un mouvement de perpétuelle répétition. Ce constat malheureux découle d'un questionnement identitaire et plus précisément de son désir de correspondre à certaines normes de la virilité. Même si le modèle que Cookie affectionne n'est pas conformiste (« punk »), il n'en reste pas moins un modèle de masculinité stéréotypée (« sounding harder »). À l'instar de son processus de création, sa performance de la virilité échoue. Les tensions qui animent Cookie révèlent le paradoxe inhérent à la notion d'essence : même en tentant de se rapprocher au plus près de cette notion d'original, Cookie ne fait que remodeler du déjà existant.

Dans *Little Constructions*, la dénaturalisation de la masculinité se fait par le biais d'une exagération de l'essentialisation du ronflement chez les hommes. Le caractère arbitraire des

caractéristiques considérées comme typiquement masculines ou féminines est mis en lumière. Ainsi, certains comportements chez un homme sont interprétés différemment chez une femme. On a déjà étudié le passage dans lequel Tom exerce une violence symbolique sur Jotty en lui disant simplement « *'You snore'* » (LC, 188). Les commentaires de l'instance narrative, suite à la réaction de Jotty qui, profondément blessée, lui rétorque que lui aussi ronfle, s'attaquent de manière virulente à la naturalisation du social :

Ineffectual, of course, because men are allowed to snore. It's part of the psychological mechanicals of being male. Women won't be astonished and think, God, how shameful! How ungenderlike! How destructive of his masculinity! A snoring man! I must ring up and dissect this with my friends (LC, 54).

La remarque de Jotty n'a pas du tout le même impact. Grâce à un jeu de miroir, la différenciation des normes genrées est portée au jour. L'absence d'anormalité résultant du ronflement de Tom s'oppose à l'humiliation qu'éprouve Jotty pour le même fait : le ronflement semble incompatible avec la féminité, mais, associé à la masculinité, ce dernier n'est plus un problème, il devient invisible. L'absence totale de questionnement sur le ronflement d'un homme est soulignée par l'accumulation d'interjections qui relaient, de manière démesurée, l'étonnement que pourrait susciter une femme qui ronfle. Cette transposition hyperbolique du discours signale l'inégalité de traitement entre hommes et femmes. Même si le ronflement en tant que tel paraît dérisoire, l'incongruité de cette observation permet de distinguer l'aspect social et construit de la normalité de genre ainsi que les contradictions inhérentes à celle-ci. Grâce à un détournement, la discordance de la normalité dans le système de représentations genrées est rendue apparente, tout comme les privilèges accordés à la masculinité. Si le verbe « to dissect », placé en clause de la dernière phrase, est utilisé figurativement pour signifier « analyser le phénomène dans le détail », on ne peut faire l'économie du sens propre dans la mesure où il est question dans ce passage d'anormalité genrée. Associée à l'anatomie, et plus généralement, au biologique, cette allusion à la « dissection » évoque le traitement violent des personnes hors-normes au XIX^{ème} siècle, notamment dans le champ médical⁹¹. Les expériences de la médecine sur les corps frappés du sceau de l'anormalité hantent le discours scientifique sur la sexualité. Grâce à un travail

⁹¹ L'écrivain britannique Havelock Ellis et le psychiatre Krafft-Ebing sont tous deux connus pour avoir traité des « perversions sexuelles », Krafft-Ebing met sur pied une classification qui répertorie les différentes « pathologies » dans sa *Psychopathia Sexualis* publiée en 1886 (Bourcier 2011, 109).

d'amplification et de symétrie des normes genrées⁹², l'asymétrie genrée apparaît et la biologisation du social est tournée en dérision.

Le roman de Patrick McCabe expose aussi les failles de la notion d'essence. Dans le chapitre 36 intitulé « Al Pacino Reveals All! » (*BonP*, 135-7), Patrick Pussy erre dans les rues de Londres. Elle en a assez d'être une prostituée et rêve de rencontrer un homme viril avec lequel elle pourra enfin s'installer et vivre une vie paisible : « Just wants to settle down, safe and snug beneath an arm so big and bearlike. Silly Puss-Puss, Max Factor Miss with lots of men who want yum yum! But not the way she does! The way they do in *Loving* magazine! » (*BonP*, 136). Ce à quoi aspire Patrick Pussy n'est autre que ce que les médias donnent à voir. Ce n'est pas un homme en particulier qu'elle aimerait rencontrer mais l'image de cet homme, ce qu'il symbolise : la force et la protection. L'homme en tant que tel est évoqué de manière métonymique par un bras fort et poilu. Patrick Pussy incarne la féminité stéréotypée, se dépeignant comme frivole et superficielle – Max Factor étant une marque de cosmétiques. Patrick Pussy valorise la performance en tant que telle : l'amour dans les magazines, c'est-à-dire le semblant, le paraître, est préféré à l'authentique. Elle s'imagine en maîtresse d'Al Pacino, acteur connu pour ses rôles récurrents de héros ultra-virils : « PUSSY – MY LIFELONG PARTNER: AL PACINO REVEALS ALL! » (*BonP*, 136). Le caractère accrocheur du titre imite grossièrement ce type d'articles voyeuristes, typiques des journaux à sensation. Quelques lignes plus bas, elle imagine un courrier, semblable à ce qu'on retrouve dans la rubrique des lectrices des magazines féminins : « *Dear Cathy and Claire*. I want to be married to a real man. A Rock. Can you help me? *Dear Pussy Willow Poo Poos searching for a Man*: We thought YOU could help US! » (*BonP*, 136-7). Cet échange imaginé insinue qu'il n'y a pas ou plus de vrais hommes et met au jour un décalage entre les attentes et la réalité. Cette conversation imaginaire parodie une position réactionnaire aux accents masculinistes où s'exprime une forme de nostalgie quant à l'impossibilité de rencontrer un homme, un « vrai » : il existerait un âge d'or où la virilité n'était pas questionnée. Ce passage met en évidence l'impact des stéréotypes sur l'amour, le couple, la partition des rôles genrés, véhiculés par la culture populaire. Pleine d'illusions romantiques, Patrick Pussy souffre de bovarysme et ce n'est pas la seule à être atteinte par cette « pathologie » littéraire. Par ailleurs, Cathy et Claire sont dans l'incapacité de lui répondre et lui demandent de l'aide – l'emphase sur le « YOU » et le « US ». Le

⁹² C'est ce même procédé de symétrisation qui est utilisé à travers les différentes interprétations du terme « fuck » selon la socialisation différentielle à la sexualité (cf chapitre 2).

rapport de force et d'expertise est ainsi renversé : Patrick Pussy dans sa transidentité est finalement plus apte à approcher une authenticité de genre que les cisgenres Cathy et Claire. Cette idée corrobore les propos de Richard Schechner :

According to him, any kind of performance is an illusion of an illusion, and, as such, might be considered more 'truthful', more 'real,' i.e., more self-aware than ordinary experience. What this means is that a performance requires self-awareness, while we usually consider performatives to be natural, or inborn, and thus we are in an illusion (Schechner 2007, 7-9) (Markovska 2016, 4).

Étant une femme trans, Patrick Pussy est consciente de l'illusion de la féminité car le rôle qu'elle performe ne va pas de soi contrairement à celui d'une femme cisgenre : « The sets of learned performative that fit into the standards of a certain society, or culture, are considered to constitute a natural, normal self » (Markovska 4). C'est parce qu'elle joue la femme de manière intentionnelle qu'elle est plus apte à comprendre que la virilité naturelle n'existe pas.

Certains des romans étudiés véhiculent un discours profondément désessentialisant et, en cela, ils adoptent une posture queer. Dans une vidéo intitulée « The Queer Umbrella: Responses to what it means to be Queer⁹³ », Rosa Middleton tente de définir le queer et propose la définition suivante : « definitive self-defining anti-definition » (Middleton 2010). L'essence du queer, c'est justement de ne pas en avoir.

3.3.3. La performance de la féminité : entre théâtralité et performativité

Dans *Breakfast on Pluto*, la performance de la féminité se manifeste dans la gestuelle, les vêtements et le langage de Patrick Pussy. Dans son article « Transvestic Voices and Gendered Performance in Patrick McCabe's *Breakfast on Pluto* » (Nally 2012, 164-81), Claire Nally remarque que Patrick Pussy incarne une voix féminine. Elle a recours aux travaux de la linguiste Robin Lakoff pour montrer que Pussy utilise un langage typiquement féminin : des adjectifs vides

⁹³ Lien URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bLQFGZw9QEY> [vidéo consultée le 05/08/2017].

tels que « divine », « charming » (*BonP*, 65), « sweet » (*BonP*, 22, 33, 41, 49, 69, 109, 131-2, 136, etc.) « cute », « fab » (*BonP*, 12), « lovely » (*BonP*, 3, 42, 96, 105, etc.), des couleurs spécifiques (« more precise discriminations in naming colors » (Lakoff 2004, 43)) comme « mauve », « beige », « coral pink » (*BonP*, 12), « salmon pink » (*BonP*, 172), « lavender, blazing orange » (*BonP*, 36), « skyblue » (*BonP*, 40) et des particules énonciatives vides de sens (Lakoff 2004, 44) telles que « oh », « dear », « goodness ». Patrick Pussy utilise le qualificatif de « lady » pour se désigner (*BonP*, 131). Selon Robin Lakoff, ce mot est un euphémisme de « woman » : « the reason the use of *lady* rather than *woman* in a sentence creates the impression of frivolity [...] is precisely because of the euphemistic nature of *lady* » (Lakoff 2004, 56). Patrick Pussy convoque toute l'imagerie populaire associée aux comportements des femmes : « les excès verbeux », le « sentimentalisme », l'« infantilisation » et l'« irrationalité » (Nally 2012, 168-69). Ainsi, Claire Nally soutient :

on the surface, Braden is indeed a resistant figure who challenges the stereotypical ideas of Irish masculinity in 1970s Ireland. But at the same time, s/he also occupies exceptionally conventional notions of femininity which are directly attributable to patriarchal influence (Nally 2012, 167).

En incarnant une féminité extrêmement stéréotypée, le personnage Patrick Pussy est accusé de renforcer les clichés genrés et *a fortiori* de renaturaliser le genre. Claire Nally cite Janice Raymond qui :

suggests that transgression of boundaries can often masquerade conformity to heteronormativity, with many biological males posing as 'ultra-feminine women': '[it is] a repackaging of the old gender roles [...] While transgenderists break through the semblance of masculinity, they don't break through its political reality, that is, its power' (Raymond 2002, 216-18) (Nally 2012, 173).

Au sein du féminisme, des voix critiques émergent pour dénoncer une réessentialisation des rôles féminins et masculins par la communauté trans. Dans son chapitre « Praxis Queer : subversion ou subjugation des normes ? » (Dorlin 2008, 109-29), Elsa Dorlin se pose justement cette question pour conclure qu'il n'existe pas de position hors du pouvoir. Elle récuse ces accusations de renaturalisation du système binaire de genre qui sont parfois faites aux transgenres :

Les pratiques de résistance ne portent donc pas sur l'utopique abolition du « sexe », mais plutôt sur la subversion du système dominant, fondé sur le *dimorphisme* (mâle/femelle, masculin/féminin), le *causalisme* (anatomie/*ethos*, sexe/genre – entendu ici comme les accptions culturellement et socialement, admises du féminin et du masculin), et l'*hétérosexisme* (hétérosexualisation du désir et phallocentrisme) (Dorlin 2008, 115).

En tant que *praxis* queer, elle évoque par exemple l'antiparastase qu'elle définit comme le principe d'« auto-identification dans le cadre d'une pratique de fierté [...] qui consiste à retourner le contenu infamant d'une insulte » (Dorlin 2008, 109). C'est exactement ce que fait Patrick Braden en revendiquant l'appellation « Pussy ». Cette stratégie est utilisée plusieurs fois par le personnage principal comme par exemple avec les injures « whore » (*BonP*, 132) ou encore « hooker » (*BonP*, 131, 40).

En outre, si le stéréotype de la féminité est sollicité, il n'en reste pas moins une performance et, en tant que telle, il est désessentialisé. À de nombreuses reprises la performance est valorisée, parfois même au détriment d'une féminité qui se voudrait plus « naturelle », la féminité de la femme cisgenre – ou de la biofemme pour reprendre la terminologie de Beatriz Preciado. Par exemple, Dummy, l'amant politicien de Pussy, l'enjoint à jouer Audrey Hepburn : « 'Pretend you're Audrey again!' [...] I'd go, 'Oh Gregory!' with the coyest flap of a white-gloved hand. 'Phew!' he'd say then when we'd finished. 'I'll tell you one thing – it would be a while before my wife would pretend she was her!' Meaning Audrey, of course! » (*BonP*, 37). Pussy imite Audrey Hepburn grâce notamment à l'intonation de sa voix et à la stylisation de ses gestes. La mention que fait Dummy de sa femme permet de déduire qu'il préfère la performance de la féminité en tant que telle. Pussy, en jouant divers personnages connus, est proche de la théâtralité. Jasminka Markovska situe la différence entre théâtre et performance ainsi : « When one does, creates or plays theatre, one is marking this as something outside the self, while performing is an action of the self » (Markovska 2016, 1). Elle cite la spécialiste du théâtre Erika Fischer-Lichte pour définir la théâtralité : « taking objects from reality and culture and using them as the theatrical signs of signs » (Fischer-Lichte 1992, 140) (Markovska 2016, 9). Tout comme l'ironie, la théâtralité engendre une réflexivité : elle fait prendre conscience du signe en tant que signe.

À d'autres occasions, Patrick Pussy performe différents personnages et actes sexuels pour ses clients : « 'Sometimes they'd ask me to do my Dusty.' [...] 'I'd dance for them and husky-coo until they could take no more. And other times [...] I'd be a right old whore!' » (*BonP*, 132). Le métier de prostituée est envisagé comme un rôle au même titre que les icônes de la féminité

qu'elle incarne : Audrey Hepburn, Dusty Springfield, Doris Day, Diana Ross, etc. Même s'il est indéniable que Pussy se rapproche d'une forme de théâtralité, il n'en reste pas moins que sa performance n'est parfois pas remarquée en tant que telle. En jargon « trans », elle « passe ». Le « *passing* » désigne la capacité d'une personne à être considérée comme appartenant à un certain groupe. Étendu à la communauté transgenre, le *passing* concerne la faculté d'endosser le genre désiré avec succès : un-e transgenre *pass*e lorsqu'il/elle est considéré-e comme un cisgenre, c'est-à-dire qu'on ne remarque pas qu'il/elle a changé de genre ou qu'il/elle est en transition. Dans certaines situations, la performance de Pussy est à ce point réussie que son statut de femme ne semble pas remis en question. Par exemple, juste avant l'attentat, elle est invitée à danser dans une discothèque par un soldat (*BonP*, 141). Le soldat, étant un symbole fort de la virilité, cet événement est lourd de signification : son *passing* est entériné et sa féminité, consacrée. C'est le cas également au chapitre 5, alors qu'elle est dans l'avion de retour en Irlande, un homme l'aborde dans le but de la séduire et lui dit qu'elle ressemble à la chanteuse, Lynsey de Paul. Elle reconnaît faire pour la première fois une telle performance en public : « For although I knew that the act I was putting on for him, fiddling with rings and batting lashes and so forth, whilst I might have done it in *hotel-room* privacy with a customer, up until then, would never have, in a million years, in public, never never never. » (*BonP*, 183). L'expression verbale « to put on an act » implique qu'elle surjoue, qu'elle interprète un rôle, qu'elle fait semblant. Mais est-ce à dire qu'elle n'est pas vraiment ce qu'elle fait ? En admettant avoir régulièrement recours dans l'intimité à ce type de performance, elle renverse l'idée habituelle qui voudrait qu'on ait plutôt un rôle social dans la sphère publique. Le fait d'exprimer et de révéler sa féminité aux yeux du monde n'est pourtant pas une nouveauté : ici c'est d'en faire trop, c'est l'exagération de cette féminité qui est inédit. Cette première, parce qu'elle est associée à un *passing* – elle est reconnue comme une femme à part entière, et pas n'importe quelle femme –, est vécue par Pussy comme une incontestable victoire : « it drove me absolutely wild! » (*BonP*, 183). Sans cesse, Patrick Pussy s'inspire d'actrices et de chanteuses connues, d'icônes de la culture populaire pour créer son identité et, même si elle le reconnaît et en a conscience, ce n'est pas pour autant une construction qui se fait en dehors d'elle-même. Elle brouille la frontière entre les deux notions : sa féminité est un subtil mélange de performance et de théâtralité qui permet de jeter le doute sur ce qui est perçu comme la « vraie » féminité. Si le *passing* permet de remettre en question les conceptions biologisantes du genre, il

n'en reste pas moins problématique car il impose une vision du monde binaire hétéronormative dans lequel les identités transgenres qui souhaiteraient rester ambiguës se trouvent dévalorisées. Tiphaine Besnard-Santini parle d'« idéologie du *passing* » pour désigner l'attitude qui considère « le bimorphisme sexuel comme un état désirable et nécessaire » (Besnard-Santini 2016, 7).

Dans *Fodder*, Cookie pratique le travestissement mais à de toutes autres fins que Patrick Pussy. Il se travestit en femme pour mener sa croisade de vengeance contre ses anciens harceleurs. Son expérience est alors traduite en des termes très mélioratifs : « I recommend a skirt and make-up to everybody. I was somebody else entirely. I was Andrea McNab. I still had para boots on but I walked differently. I slouched at first but then I positively bounced, [...] I totally loved it » (*F*, 51-2). Non seulement cette recherche de la féminité est valorisée, mais aussi la féminisation d'Andy McNab opère un détournement de cette icône virile. Le simple fait de se maquiller et de porter des vêtements féminins entraîne une sensation de profonde et radicale transformation chez Cookie qui provoque même un changement dans sa façon de marcher. Il va jusqu'à inviter les lecteurs à essayer de se travestir. Mrs McAteer, une femme âgée habitant son quartier, confond Cookie avec sa mère : « Mrs McAteer was a complete looper and everybody was surprised she'd managed to live this long but still. Christ. Still. » (*F*, 52). Cookie passe pour une femme auprès de Mrs McAteer et, plus généralement, il n'attire pas l'attention, ce qui indique que son apparence ne suscite aucun étonnement. Lorsqu'arrive Glenn Donaghy, l'une des cibles de Cookie, Cookie semble une fois de plus se fondre dans le décor : « And he ignored me. I was really disappointed. I thought I was quite pretty » (*F*, 53). Dans l'ensemble du roman de Tara West, le travestissement est non seulement mis en valeur mais les drag-queens sont représentées comme sexys. Dave, le colocataire d'Oisín *alias* Prince, ressent une forte attirance pour Mo Crowe. Elle lui chante « happy birthday », à la manière d'une Marilyn Monroe : « The cheers were crazy. And yeah, it did do Dave's head in. He sat on a kitchen chair in the middle of the living room and stared, deeply in love and terrified at the same time » (*F*, 83). Dave est décontenancé par la prestation de Mo Crowe et par les sentiments qu'il éprouve à son égard. La féminité est appréciée dans sa dimension performative.

Que ce soit dans *Breakfast on Pluto* ou dans *Fodder*, la performance flirte parfois avec une forme de théâtralité, ce qui la rend encore plus visible mais ce n'est pas pour autant qu'elle est

moins estimée. La récursivité des performances de la féminité par des personnages assignés hommes trouble la relation causale sexe/genre et dénature le genre.

3.3.4. Destruction symbolique de la virilité

La théorie queer, en valorisant le genre en tant que performance, est souvent accusée de nier les relations d'oppression à l'œuvre dans le système genré et de se focaliser uniquement sur l'aspect symbolique du genre – nous l'avons déjà abordé dans l'introduction de cette thèse. *Fodder*, en s'attaquant aux dimensions symboliques de la virilité pour dénoncer l'exercice d'un pouvoir infondé, contrecarre cette objection souvent formulée aux mouvances queer. Plusieurs passages du roman mettent en évidence le caractère artificiel des attributs symboliques de la virilité, notamment à travers la vengeance de Cookie, qui porte précisément sur la virilité de ses adversaires. Curieusement, il agresse McCullough avec des steaks crus et une énorme saucisse encore congelée : « It wasn't my intention to kill him or anything. Jesus Christ, what kind of person do you think I am? All I wanted to do was set fire to his dick. I lifted his light wrist and pressed for a pulse. I was SAS man Andy McNab » (*F*, 21). Cookie a l'intention de désagréger littéralement le pénis de son ennemi. La verge est attaquée dans sa dimension phallique, c'est-à-dire comme symbole de pouvoir et de puissance. De manière amusante, la gravité de la mise à feu de la verge est complètement euphémisée, presque niée et présentée comme quasi triviale. Cookie se met dans la peau d'Andy McNab, icône virile qui, on l'a déjà vu, sera féminisée plus tard. Il incarne de façon parodique un personnage à la masculinité stéréotypée pour détruire la virilité de son ancien harceleur, McCullough. Même s'il est Andy McNab, il n'a ni la même dextérité, ni le même sang-froid : son cœur bat anormalement vite et il tremble. Lorsque McCullough est inconscient, Cookie en profite pour placer la saucisse au niveau de son entre-jambe de sorte qu'elle dépasse de sa braguette : « arranged the sausage so it looked like his wee pink willy was hanging out the fly » (*F*, 21). Puis, il met feu à cette pièce de charcuterie qui devient momentanément un substitut phallique :

'Your dick's on fire.' He looked down at his crotch and screamed, scrabbling to his feet and beating at his dick. It flew off and rolled along the road to settle between two cobblestones. You know the really long note Whitney Houston holds on the word 'I' in 'I Will Always Love You'? McCullough let out a similar sound, and then looked as though he was going to faint. He took off towards Dunbar Street, his trousers sliding down to his ankles as he ran, bawling and howling like a toddler afraid to use the big toilet (*F*, 26).

Cookie conduit McCullough à se frapper le pénis comme pour punir ce que la virilité lui a fait faire ; Cookie en est une victime puisqu'il a subi la violence et l'humiliation de McCullough entre autres. Le pronom « it » dans la phrase « It flew off », parce qu'il est placé juste après le substantif « dick » semble le remplacer. La saucisse tombe littéralement sur le sol mais, de manière allégorique, c'est sa virilité qui s'écroule, comme le suggère la description suivante. McCullough au bord de l'évanouissement, et son cri féminin – comparé à celui de Whitney Houston – sont autant de signes que le processus de dévirilisation opère : il est comparé à un jeune enfant effrayé d'aller aux toilettes. Cette humiliation publique achève de pulvériser les derniers vestiges de sa virilité. Si le châtiment paraît grotesque, l'émasculatation symbolique a bien lieu. En s'attaquant de façon transposée au phallus, Cookie dévoile le pénis en tant qu'artifice de la virilité.

Lors des représailles de McCullough, alors que Cookie est passé à tabac, il arrive tout de même à saisir une langue – de bœuf, imagine-t-on – dans son sac et à l'introduire dans la bouche de McCullough. Les agresseurs de Cookie l'ont forcé à avaler toute sorte de choses plus ou moins immondes. Dans une logique relevant de la loi du talion, Cookie soumet McCullough au même genre d'abjection. Après la saucisse, la langue évoque le langage et cette fois l'aspect discursif de la virilité. Le discours et la verge incarnent deux instruments de pouvoir qui soutiennent la fiction de « ladifférencesexuelle » qui hiérarchise l'humanité. Une fois ces deux éléments dévoilés en tant que subterfuges, le caractère factice de la masculinité apparaît au grand jour. La revanche de Cookie passe par une fragmentation du corps animal où les fonctions symboliques de chaque partie cadavérique sont réinvesties pour les besoins de ses représailles. La dimension nutritive des « outils » dont se sert Cookie – steak, saucisse et langue – n'est pas sans rappeler le caractère prédateur de l'humain qui tend à organiser le monde tout en le hiérarchisant comme c'est le cas entre les hommes et les femmes mais également entre les êtres humains et les animaux. Ces frontières tombent lorsque Cookie s'aperçoit à la fin du roman qu'il a mangé son père qui a été littéralement « réduit en chair à pâté » dans l'usine à viande du quartier (« the Weirtown Meats factory » (*F*, 122)). Le fait que l'objet de la vengeance de Cookie réside dans l'anéantissement de

la virilité de ses ennemis ne fait plus aucun doute lorsqu'il essaie de droguer, à son insu, Billy Dick, lors d'une cérémonie officielle qui célèbre une initiative intercommunautaire dans le cadre de la stabilisation post-conflit. À la fois figure d'autorité de la communauté loyaliste et patron de l'usine qui emploie la plupart des habitants, Billy Dick incarne l'homme politique et le *businessman*. En cela, il réunit toutes les conditions pour personnifier une masculinité hégémonique, et c'est justement ce que Cookie cherche à annihiler en le dépouillant du sentiment de toute-puissance que lui confère l'expression de sa virilité :

All I wanted was to make him feel as helpless as I did. He wasn't just involved in the PPA, he was a fucken fat controller. Well, he wouldn't have known what was happening if he'd taken an unplanned acid trip. He would have had no control. That's all I fucken wanted (F, 260-1).

Toujours dans le souci de représailles qui seraient à la mesure du mal enduré par Cookie, il veut faire vivre à Billy Dick une situation similaire à celle vécue, une situation dans laquelle il prendrait non seulement conscience de ses limites mais dans laquelle il éprouverait aussi un sentiment d'impuissance et une sensation de perte de contrôle. Comme l'explique la psychologue Pascale Molinier :

Précisément, d'un point de vue psychologique, la virilité est associée à la maîtrise infaillible du réel. Un homme, un « vrai », est censé ne pas avoir peur, ne pas connaître le doute ou la défaillance, ne pas commettre d'erreur et se rendre maître de la situation. La virilité désigne la croyance en l'invulnérabilité masculine (Di Folco 2005a, 499).

Cookie n'est pas dupe. Il a bien trop conscience de sa propre vulnérabilité, conscience qu'il doit à ce système de croyances instauré par la virilité. Billy Dick est bien plus vieux que Cookie et n'a pas participé à son harcèlement. Dès lors, la riposte qu'entreprend Cookie ne se limite pas à ses anciens agresseurs mais à tous les détenteurs de la virilité qui pérennisent la violence de cette conception genrée. Cookie avait prévu de droguer Billy Dick en lui offrant un *space cake* – un gâteau dans lequel du cannabis a été incorporé. Mais ce dernier l'offre à son chien. Même si son plan ne se déroule pas tout à fait comme prévu, Cookie arrive à ses fins. Il s'arrange pour faire chuter Billy Dick au milieu d'une interview : « [Josie] made her way back to Billy Dick, who waved people away, good-humoured, polite and embarrassed. Embarrassed? Embarrassed ran a close second to helpless. I got a hole in one! Caught on camera for posterity! Billy Dick was going

to be the butt of every joke!» (*F*, 261). La victoire succède à la déception. La répétition de l'adjectif « embarrassed » marque la prise de conscience de Cookie qui se satisfait d'avoir introduit un malaise dans l'attitude de Billy Dick, une faille dans l'expression de sa virilité. Le stéréotype de la masculinité est contaminé et son apparente cohérence est remise en question. Après avoir vécu une forme d'épiphanie dans laquelle Cookie prend conscience qu'il n'a pas besoin d'exécuter les étapes de son plan dans l'ordre initialement prévu, il se fait cette remarque : « And the whole point of this wave was showing the hoods that *I* could beat *them* » (*F*, 271). Le recours à l'italique pour « *I* » et « *them* » permet d'insister sur l'opposition de ces deux pronoms. Au-delà du contraste numérique – Cookie est seul face au groupe –, tout les oppose. D'un côté, jeune et d'allure féminine, Cookie trouble les normes de la masculinité. Son prénom et son nom créent aussi la confusion en ce qui concerne son identité ethno-religieuse dans un contexte où tout semble régi par cette variable identitaire. De l'autre, ses anciens harceleurs manifestent un comportement agressif et sont tous, pour la plupart, membres d'un groupe paramilitaire loyaliste. Cookie ne manque pas d'auto-dérision en révélant les soubassements de son raisonnement : pour pulvériser ses anciens adversaires, qu'y a-t-il de plus efficace que le fait même qu'il puisse avoir le dessus sur eux ? Si l'identité de Cookie, considérée comme abjecte parce qu'ambiguë, triomphe sur le stéréotype, ici en l'occurrence sur l'hypermasculinité des groupes loyalistes, alors la virilité, en tant que système, se fracture, la hiérarchie habituelle est renversée et finalement l'ordre des choses est bouleversé.

Cependant, un problème émerge : celui de combattre la virilité par la virilité, qui revient à emprunter les stratégies de l'« ennemi ». Comment ne pas penser aux célèbres paroles d'Audre Lorde, « The master's tools will never dismantle the master's house » (Lorde 2007, 110) ? En même temps, comme l'explique Foucault, il n'existe pas de stratégie qui puisse se placer en dehors des relations de pouvoir. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'activisme queer utilise tant la notion de parodie. Si en apparence Cookie se plie au même mécanisme que la virilité en voulant se venger de ses adversaires, il parodie et dévoie les « outils » et dispositifs de la virilité. Il opère ainsi une subtile déformation des codes virils. Par exemple, après s'être tatoué en plein milieu du front un forme sans signification, il transforme son bonnet en cagoule pour ressembler aux groupes paramilitaires qu'on appelle « the hoods » : « I'd burned three holes in it – two for eyes, one for the tattoo. I looked like a Cyclops with a woolly face. Cookie the hood. » (*F*, 274). En se

réappropriant à la fois la culture du tatouage propre au « *hardman*⁹⁴ » et un signe distinctif propre aux paramilitaires – « the hood » qui par métonymie est devenu la façon même de désigner ces groupes –, Cookie travestit complètement la figure du paramilitaire. Par ailleurs, Cookie se réapproprie précisément le « stigmat ». Étant plus jeune, il a été harcelé en partie en raison de ses traits féminins et il choisit de se travestir en femme pour passer incognito et mener à bien son plan de vengeance. Sa vieille cravate, symbole d'une masculinité qui lui fait défaut, et les chaussettes de son ami Bonehead servent à combler les bonnets du soutien-gorge. Les matériaux, typiquement masculins, voient leur premier usage détourné et sont, ici, utilisés comme artifices de la féminité : apparaissent à nouveau les rouages d'une féminité littéralement construite de toutes pièces. Bonehead, qui prise pourtant la virilité des membres loyalistes de son quartier et qui aimerait en être, se prend au jeu : « Bonehead came with me to Dunnes to find a dress. I favoured the Sunday school teacher look, pearls included, but Bonehead thought I would suit something younger and trendier. I had the figure for it. » (*F*, 50) Cette discussion autour de la meilleure façon d'incarner la féminité, discussion qui serait probablement qualifiée de « futile », dévoile le plaisir que prennent ces deux jeunes garçons à trouver un style approprié et, en cela, illustre à la perfection la féminité stéréotypée. La stratégie employée les dépasse : ce qui n'est censé relever que d'un rouage du plan de Cookie les entraîne dans une performance de la féminité qui semble leur soir.

Plusieurs fois, Cookie transmet une image grossière des membres de sa communauté. Peu cultivés, idiots et agressifs, ils confirment l'association virilité-stupidité qui, on l'a vu, est fréquente dans mon corpus. Lorsque Cookie retrouve sa maison vandalisée, il précise d'abord que les livres n'ont pas été touchés, signifiant ainsi l'ignorance des vandales. Ne pouvant probablement pas se résoudre à croire que des adultes se livrent à de tels actes, il imagine que c'est l'œuvre d'enfants (« kids »), ce qui en dit long sur la dégradation de la maison : « The wee bastards must have been disturbed because a big hairy dick they'd started to spray-paint in the smudgy, charred hall was only half finished » (*F*, 103). Ce dessin inachevé de verge est parlant et renvoie une fois encore à l'idée de virilité-stupidité. À cela, s'ajoutent les nombreux pénis qui s'accumulent sur les murs de la maison de Cookie ainsi que les inscriptions à l'orthographe approximative telles que « YOOR

⁹⁴ Le « *hardman* » est ici utilisé au sens commun. Ce terme désigne un homme qui affiche une virilité exacerbée : fort, agressif et sans pitié. On reviendra dans le chapitre suivant sur l'acception de ce mot en s'appuyant sur la typologie développée par Allen Feldman. Celle-ci, plus précise – il distingue le « *hardman* » du « *gunman* » – est spécifique à la situation (nord-)irlandaise.

FUCKEN DED ». Ces frasques conduisent à penser que les vandales sont non seulement ignares, mais aussi complètement idiots. Une des inscriptions, « COOKIE CUNT », suscite une remarque inattendue de la part de Cookie: « I liked that. That was good. That would be my stage name » (*F*, 103). Ce graffiti, supposé lui faire peur, tout du moins l'humilier, est en fait réinvesti par Cookie. Voyant probablement un potentiel dans cette allitération en /k/, il propose d'en faire un nom de scène. Il retourne ainsi le pouvoir de l'insulte en suggérant de se réapproprier cette injure et de s'exposer au public. Dans *Fodder*, les stratégies de résistance du narrateur autodiégétique, Cookie, peuvent clairement être assimilées à des tactiques queer dans la mesure où il s'emploie à détruire la virilité en renversant, détournant ou caricaturant ses symboles.

Certains romans du corpus s'inscrivent donc dans une démarche queer et démultiplient les procédés dans cette entreprise de dénaturalisation du genre : la prétendue vérité anatomique chancèle ; l'absence d'une essence de genre constitue un leitmotiv transtextuel ; la féminité, en tant qu'elle est une performance, se voit valoriser, et la virilité, à force d'assauts contre ses attributs symboliques, s'effondre.

En ridiculisant la prétendue vérité anatomique, en insistant sur l'absence d'essence du genre, en montrant et valorisant la féminité en tant que performance et en détruisant symboliquement la virilité, certains romans du corpus s'inscrivent dans une démarche queer et entreprennent de dénaturaliser le genre.

3.4. Remise en cause du principe de catégorisation

3.4.1. « When I say women, I don't know if that's technically correct. » (*LC*, 8) : la contingence de la binarité de genre

Une des stratégies queer consiste à remettre en cause la notion de frontière entre catégories de genre. La voix narrative de *Little Constructions* va dans ce sens et marque sa volonté de questionner les classifications traditionnelles :

Before going on, I suggest a quiet contemplation on the thing women. When I say women, I don't know if that's technically correct. We're talking about an older woman and a younger woman here maybe. Or maybe one woman and a teenager. Or is it one woman and a child? For you see, fifteen, what does that mean? Are you grown up when you start menstruating? Are you grown up when you develop breasts and curvy bits about you? Do you become an adult when you have sex willingly or unwillingly for the first time? I don't know (*LC*, 8).

Ce passage atteste du caractère relatif de toute catégorie, que ce soit celle de « femme » ou d'« adulte ». L'expression « techniquement correct » met l'accent sur l'aspect catégoriel qui régit toute discrimination : selon certains critères – plus ou moins arbitraires – les individus ou les phénomènes sont classifiés et enfermés dans des cases bien définies. Cette digression introduit un questionnement sur le langage et le rapport entre le signifiant et le signifié, afin de déstabiliser nos conceptions et nos appareils catégoriels, et constitue un écho direct aux propos de Judith Butler. Lors d'un entretien, elle est interrogée sur le fait qu'elle semble ignorer les contraintes biologiques, telles que la possibilité pour les femmes d'enfanter alors que les hommes ne le peuvent pas. Elle s'en explique :

But the real question here is: to what extent does a body get defined by its capacity for pregnancy? Why is it pregnancy by which that body gets defined? [...] Now, it seems to me that, although women's bodies generally speaking are understood as capable of impregnation, the fact of the matter is that there are female infants and children who cannot be impregnated, there are older women who cannot be impregnated, there are women of all ages who cannot be impregnated, and even if they could ideally, that is not necessarily the salient feature of their bodies or even of their being women. What the question does is try to make the problematic of reproduction central to the sexing of the body. But I am not sure that is, or ought to be, what is absolutely salient or primary in the sexing of the body. If it is, I think it's the imposition of a norm, not a neutral description of biological constraints. I do not deny certain kinds of biological differences. But I always ask under what conditions, under what discursive and institutional conditions, do certain biological differences – and they're not necessary ones, given the anomalous state of bodies in the world – become the salient characteristics of sex (Osborne et Segal 1994, 32-39).

Judith Butler insiste sur l'existence d'individus qui, bien qu'ils soient considérés comme féminins, ne peuvent pas enfanter. Cette assertion ébranle le caractère impératif de ce critère – la capacité à enfanter étant souvent envisagée comme *la* différence biologique essentielle qui permet de scinder l'humanité en deux. Selon elle, situer la différence sexuelle au niveau de l'imprégnation réside dans cette volonté d'inscrire la catégorisation sexuelle dans la problématique de la reproduction afin de faire perdurer l'ordre sexuel hétéronormatif. Elle rappelle ainsi que ces normes qui font de nous des hommes ou des femmes ne sont pas neutres et que les différences biologiques n'ont aucun sens premier ou inhérent, pas d'essence propre. Elle met l'accent sur la perception de ces réalités biologiques pour souligner que ce sont des réalités sociales – c'est-à-dire construites en tant que réalités – et non naturelles.

À l'instar de Judith Butler, la voix narrative de *Little Constructions* produit une série de questions et d'hypothèses sur ce qu'embrasse l'appellation « femme » pour déstabiliser et faire vaciller les certitudes associées au terme et montrer que le contenu du signifiant « femme » ne va pas forcément de soi. Au début, les premières interrogations sont centrées sur l'importance de l'âge – « older woman » vs « younger woman », « woman » vs « teenager », « woman » vs « child ». Un déplacement progressif se fait pour interroger le seuil de cette terminologie, c'est-à-dire les frontières de la catégorie : à partir de quel âge est-on supposé être « femme » ? Le narrateur évoque ensuite les éléments qui sont en général tenus pour déterminants dans la répartition femme/homme et plus particulièrement dans le fait d'être perçu-e ou non comme une femme : la menstruation (« menstruating ») et la poitrine (« breasts ») semblent renvoyer directement à

l'aspect anatomique, physiologique donc biologique de l'individu. Ce qui est frappant, c'est que ces différents signes supposés significatifs et révélateurs d'une vérité du sexe – de ce que veut dire « être une femme » –, sont suivis par une troisième proposition (« curvy bits ») qui fait allusion, une fois de plus, à une caractéristique censée être tangible physiquement et donc irréfutable. L'adjectif « curvy », au sens littéral, signifie sinueux lorsqu'il qualifie une route, un chemin. Dans un registre plus familier, ce mot est employé pour qualifier une femme et peut se traduire par « pulpeuse », « sexuellement attirante », « bien proportionnée » ou « bien roulée ». Cet adjectif, utilisé uniquement à propos des femmes, qui plus est, pour émettre une appréciation sur leur physique – rappelant qu'elles tendent à être confinées dans un espace restreint et à n'avoir d'existence que dans le royaume du paraître –, est associé au substantif pluriel « bits ». Cela contribue à objectiver les femmes puisque cette acception donne une vision fragmentée de leur corps – avec des « bouts » connotés sexuellement, donc envisagés comme plus intéressants que d'autres. D'une part, cette description physique, censée être le marqueur d'une réalité, est en fait totalement floue et extrêmement subjective. D'autre part, l'expression « curvy bits » situe culturellement la discrimination sexuelle – le fait d'être considéré comme une femme ou un homme – dans une société misogyne et hétérosexiste. L'emploi de cette formule a pour effet de dévaluer les justifications, notamment et surtout biologisantes et de dénoncer certains biais scientifiques qui consistent, en partant de postulats imprégnés d'une culture sexiste, à déboucher sur des observations fallacieuses – par exemple un dimorphisme sexuel – qui légitiment toutes sortes de traitements inégaux. Le narrateur s'éloigne des prétendues différences « physiologiques » pour interroger ce qui est perçu comme la spécificité de « la femme ». La locution « the thing women », en associant le singulier et le pluriel, déjoue le processus réducteur et la réification qui opèrent dans tout principe de catégorisation.

En outre, la caractéristique propre à « la femme adulte » s'élabore en termes de violence sexuelle : « Do you become an adult when you have sex willingly or unwillingly for the first time? I don't know » (*LC*, 8). Même si ce n'est pas une affirmation mais bien une proposition, formulée sous forme de question, celle-ci est rhétorique puisqu'elle met fin à la série d'interrogations initiée précédemment. Le non-consentement concernant les rapports sexuels devient le caractère constitutif de « la femme ». On a vu dans mon deuxième chapitre, que les romans étudiés faisaient écho aux propos de Stoltenberg lorsqu'il propose d'envisager le viol comme une

performance de la virilité. Si l'acte d'imposer à quelqu'un la pénétration sexuelle sans consentement est caractéristique de l'identité sexuelle masculine (Stoltenberg et al. 2013, 65), ce quelqu'un se voit déterminé par cette violente agression. Suggérer que la spécificité d'être une femme serait d'avoir subi un viol prolonge la réflexion de Stoltenberg, résumée par le titre de l'ouvrage posthume qui lui est consacré (« Refuser d'être un homme : Pour en finir avec la virilité ») et qui rassemble ses principaux écrits. De surcroît, *Little Constructions* interroge aussi la réification des hommes (« the thing men ») (*LC*, 15, 24) dans plusieurs passages qui ont déjà été mentionnés dans le chapitre 1 de cette thèse. Cette double réification et l'insistance sur la grossièreté des différences entre femmes et hommes invalident les catégories fondées sur la différence sexuelle. Par ailleurs, la mise en lumière des différences essentielles à l'intérieur même du groupe « femme » souligne une hétérogénéité interne, c'est-à-dire la diversité des femmes. Comme l'indique Florence Binard, dans son article « Beyond the sex/gender bicategorizations », « there is no denying – as feminists have claimed for a long time – that there are as many differences among women as there are between women and men » (Binard 2014, 46). Pour évoquer ce dualisme et cette opposition conceptuelle, Françoise Héritier parle de « butoir ultime de la pensée » (Héritier 2013, 89).

À la suite de la description de Tante Janine, une digression met en évidence cette complexité à penser en dehors de la binarité des catégories préconçues. Les paroles des habitants de Tiptoe Floorboard sont d'abord retranscrites : « Aunt Janine [...] was [...] a very strange and unwomanly woman. People say she'd done or been around that many injurings and killings that she was now looked upon practically as a very man herself. But that's sexist so I don't say it. How shall I put it? » (*LC*, 10). Tante Janine est difficile à classer et ne rentre pas dans la catégorie « femme ». Dès lors que le narrateur ne veut pas émettre de jugement de valeur, il est bloqué par le langage. Ainsi, il affirme l'ancrage sexiste des catégories du langage. En essayant de traduire le statut privilégié, ou en tout cas la valorisation dont bénéficie Janine Doe, il passe par l'identification à « l'homme ». L'allusion aux blessures et meurtres (« injurings and killings ») auxquelles elle est associée construit une figure héroïque qui semble incompatible avec son identité de « femme ». Parce que Tante Janine se voit entourée d'un certain prestige, elle gagne presque le statut d'homme, qui, on le comprend, renvoie à l'idée d'accéder à l'état de sujet. Pour contourner cette difficulté à sortir du discours qui a construit les individus comme des sujets

préexistants au langage, l'instance narrative utilise le terme qui se veut universel d'« humain » (« human » (*LC*, 11)). Finalement, elle précise que ce ne sont pas tant les meurtres ou encore le manque de morale et de pitié de Tante Janine qui préoccupent les gens, mais sa façon de faire les courses le samedi après-midi et sa façon de s'habiller. En substance, sa performance de la féminité stéréotypée pose problème. Contrairement à Julie, qui, on l'a vu, se montre agréable, avenante, et suscite ainsi la reconnaissance des deux Tom car elle leur permet de réaliser leur masculinité sans entrave, Tante Janine déstabilise la répartition des rôles genrés :

Thing was, she was embarrassing and odd just in herself. Take her appearance, which in this case was indicative of the inner construct of a disturbed person. [...] The woman was an example. Of something. Of Not Making It Easy. And if she had been once groomed and beautiful – with husband, home and child, as some said she had been – that was not something you'd be able to tell now. Most people were of the opinion that Janine Doe was too eccentric, that she should be put away – not especially for her crimes, for can't crimes always be accommodated? – but because of all the unnerving back-to-frontness she displayed (*LC*, 11).

Les crimes et la violence ne posent apparemment pas problème, ils sont endémiques dans la ville de Tiptoe Floorboard. Cependant, ce que les gens supportent mal, c'est l'affichage d'un genre déroutant. Tante Janine ne correspond plus à l'image de la féminité stéréotypée qui est ici associée à une apparence soignée (« groomed and beautiful »), à la domesticité, à son devoir de mère et d'épouse au sein de la famille (« with husband, home and child »). Les critères de la catégorie « femme » ne sont pas remplis par Tante Janine qui subit alors le rejet propre aux déviants des normes genrées. Dès lors que l'inclassable est présent, le malaise s'installe, comme en témoignent les différents syntagmes « embarrassing and odd », « disturbed person », « Not Making It Easy » et l'adjectif « unnerving ». Le néologisme « back-to-frontness », tout comme « wrong-rootedness » qui s'attaquait directement à l'essentialisme, questionne la notion de catégorisation.

La qualité rapportée du discours est fortement appuyée : « people say » (*LC*, 10), « as some said », « most people were of the opinion » (*LC*, 11). Les lecteurs sont ainsi conduits à adopter une attitude critique et à interroger la véracité et le fondement des propos rapportés. Cette stratégie rhétorique est utilisée tout au long du roman. La naïveté et l'ignorance sont feintes pour susciter l'interrogation des lecteurs et mettre en exergue les contradictions de nos catégories de pensée. En cela, la narration revient aux origines de l'ironie qui a pour étymologie le mot « *eirōneia* ». Même si le sens de ce mot grec reste incertain, deux propositions émergent : l'une

serait « celui qui interroge, demande, se demande » et l'autre serait « dire, déclarer » (Schoentjes 2001, 31). Comme Socrate qui employait l'ironie à des fins didactiques, elle cherche, en simulant l'ignorance, à provoquer l'interrogation sur les perceptions propres aux lecteurs. Dans sa *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes explique :

Comme l'ironie socratique est une dialectique, le lieu où elle s'exerce est la conversation : à travers le jeu des questions et des réponses, le philosophe s'efforce d'atteindre un savoir plus authentique et, partant, une sagesse plus grande. [...] Certes, il ne se sert pas du jeu des questions et des réponses pour établir quelque chose – il n'a pas de Vérité définitive à établir –, il est satisfait dès lors qu'il réussit à faire douter du bien-fondé des idées communes. Dans cette perspective, l'ironie constitue clairement un moment négatif, à l'occasion duquel s'opère la critique des idées reçues (Schoentjes 2001, 45).

La stratégie fictionnelle de la voix narrative s'apparente à celle de l'ironie socratique : on perçoit, sans effort, à la fois cette fausse naïveté – elle répète bien trop souvent ne pas savoir ou ne pas prendre parti et insiste fréquemment sur sa qualité de simple témoin – et le ton léger et conversationnel qui participe de ce mécanisme dialectique. En feignant l'ignorance, elle cherche à faire prendre conscience aux lecteurs de leur propre ignorance pour les conduire à remettre en question les stéréotypes et leurs certitudes.

Ainsi, le caractère arbitraire et social des catégories est mis en lumière à plusieurs reprises, par exemple, lorsque Johnjoe Doe entre dans le magasin d'armes : « What came after the women was a man, but he might as well have been a woman for all the welcome he got » (*LC*, 13). La deuxième partie de la phrase fonctionne comme un ajout qui permet d'indiquer que tout dépend du critère pris en compte pour déterminer le sexe – ici, le faible degré d'enthousiasme provoqué par son entrée dans la boutique d'armes. Le modal « might » met en évidence la contingence de ce critère et du même coup la contingence de la différence des sexes. Dans *No Bones*, cette même volonté didactique est poursuivie et les certitudes liées au sexe sont remises en question : « It could have been a man's voice. It could have been a woman's. It was a man's. It was distorted. It was stagy » (*NB*, 7). Les deux éventualités sont posées avant de livrer celle retenue. L'idée que le sexe n'est que conjoncture est renforcée par la similitude de la construction syntaxique de ces quatre phrases courtes. Les termes « a man's [voice] », « distorted » et « stagy » peuvent être associés dans la mesure où ils complètent la même structure présentative « It was ». Finir par l'adjectif « stagy » n'est pas anodin. En effet, l'accent est d'abord mis sur l'aspect fortuit du sexe du personnage (« It could have been »), cette voix masculine est qualifiée de « théâtrale », ce qui

trouble à nouveau l'authenticité du sexe et insiste sur le caractère artificiel de tel ou tel marqueur de genre. Plus loin dans le roman, ce procédé de mise en doute est réutilisé : « 'Marionetta!' shouted someone, a woman someone. [...] this female someone » (*NB*, 201). La répétition du substantif « someone », employé en premier lieu seul, puis associé à « woman » et ensuite à « female », a pour effet d'insister sur l'assignation « femme » de cette personne. La perception de Marionetta, qui d'abord entend quelqu'un (« someone ») et ensuite procède à la détermination du sexe de cet individu, dévoile le processus de catégorisation en train de se faire qui prend toute sa dimension dans le reste du chapitre ; non seulement Bronagh n'avait jamais été décrite comme féminine jusqu'alors, mais aussi, lors de cet épisode, sa performance de la féminité rend jalouse Marionetta qui aimerait pouvoir en faire autant. Cette monstration du processus de catégorisation indique l'arbitraire du « sexing » – la détermination du sexe.

3.4.2. Identités ethno-religieuses en Irlande du nord : entre antagonisme et ressemblance

S'il est vrai que la théorie queer a émergé de travaux sur l'homosexualité, son combat contre l'essentialisme en a fait un courant tout aussi conscient d'autres oppressions identitaires. Ainsi, l'activisme queer tend à s'étendre et à ne pas se limiter à l'étude du genre et de la sexualité en s'engageant également sur le terrain de la race et de la classe pour comprendre l'articulation entre ces différents rapports de pouvoir et en s'attaquant à tout type de classification et d'oppression. Dans le contexte nord-irlandais, la catégorisation ethno-religieuse des individus revêt une dimension particulière. Systématique, elle donne l'illusion d'une société structurée en deux ensembles homogènes que tout oppose : d'un côté, les catholiques nationalistes républicains et, de l'autre, les protestants unionistes loyalistes. Cette approche binaire rivalise avec une autre rhétorique, tout aussi problématique, qui présente les deux communautés comme semblables. Clíona Ní Ríordáin et Maurice Goldring observent :

La guerre provoquait des souffrances, mais les dégâts étaient répertoriés, référencés, étiquetés, reconnaissables. Le bien et le mal apparaissaient clairement. La paix déstabilise.

L'ennemi était au fondement de la construction des identités. Les Britanniques, les papistes. . . Si l'ennemi disparaît, sur quoi reconstruire ? (Goldring et Ní Ríordáin 2012, 101).

Pour pallier cette lecture des identités antagonistes, un nouveau discours hégémonique a surgi dans la sphère publique, qui insiste au contraire sur les similitudes entre les deux communautés.

Peter Mahon nomme ce nouveau récit « the rhetoric of sameness » :

Almost since the beginning of the Northern Irish Troubles nearly forty years ago, commentators and observers have often noted that there is a great deal of similarity between the two conflicting communities. Indeed, one need not dig too deeply to see that the Nationalist and Unionist communities are Northern European, predominantly white, English-speaking, and Christian. The belief in a universal Christian humanity inspires those involved in the growing integrationist movement in Northern Irish schools. From a socio-economic perspective, it is often noted that both communities are largely working class and have suffered high rates of poverty and unemployment. Since the early 1980s, commentators have noted that Protestant 'supremacy' has been in decline, which has led to both Nationalist and Unionist communities now sharing a sense of alienation from the centres of power and influence. The same sense of shared humanity also informs the critical and conceptual frameworks of recent studies of the lives lost during the Troubles. The notion that both sides of the political divide in Northern Ireland are essentially the 'same' is often found in Northern Irish literary and cinematic texts that deal with the Troubles (Mahon 2007, 441).

Un passage de *No Bones* expose les tensions entre ces deux discours : par un jeu textuel d'échos, la réciprocité de l'animosité est mise en scène. La vision dyadique de la population nord-irlandaise se reflète dans une conversation entre Bernie, Amelia et Mabel à propos de Bronagh qui convoite Lester :

'Funny kind of name though,' said Bernie, pulling a face. 'A Protestant English sort of name. I'd be cut off like, to go with someone called Lester.' 'Well Bernie,' I said, 'not everybody can be called Ignatius St Stephen Findbarr,' which was her boy's name. [...] 'Lester doesn't go with Taigs,' said Mabel in a firm voice, [...] 'It would be unthinkable. An unnatural bestial act.' (NB, 111).

Les prénoms cristallisent les tensions parce qu'ils reflètent l'identité catholique ou protestante. Parce qu'elle associe le prénom de « Lester » à l'Angleterre, Bernie fait une moue dégoûtée qui en dit long sur l'antagonisme communautaire. Cette réaction sectaire est raillée par l'intervention d'Amelia : difficile de rivaliser avec le compagnon de Bernie qui s'appelle Ignatius St Stephen Findbarr. Ce nom à rallonge est en réalité peu vraisemblable tant les liens au catholicisme

irlandais sont exagérés. Ignatius est un prénom d'origine latine très répandu dans la culture catholique. Un certain nombre d'écoles catholiques portent d'ailleurs le nom de St Ignatius. Quant à St Stephen, il est considéré comme le premier martyr de la chrétienté et rappelle le célèbre parc dublinois *St Stephen's Green*. Le prénom de Stephen renvoie aussi au héros du roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* écrit par l'un des plus illustres auteurs irlandais, James Joyce. Enfin, Findbarr évoque Findbarr « the white head », aussi appelé Finnian of Movilla, un missionnaire chrétien originaire de l'Ulster qui œuvre à l'époque médiévale, ou encore St Findbarr, évêque de Cork et saint patron de la ville. L'évocation de la période médiévale est très présente dans le discours nationaliste car ce moment est considéré comme l'âge d'or du christianisme irlandais. Ainsi, Ignatius St Stephen Findbarr, condensé de références à l'identité catholique nationaliste républicaine irlandaise, s'oppose à Lester, prénom d'origine anglo-saxone. En effet, Lester ne peut pas faire le poids face à ce nom alambiqué qui le place dans la « bonne catégorie » du point de vue de Bernie. Une onomastique complexe est à l'œuvre mais elle engendre rejet et sectarisme. Cette dissymétrie des noms – « Ignatius St Stephen Findbarr » est valorisé tandis que « Lester » est déprécié par Bernie – est contrebalancée par la répulsion presque mimétique qu'inspire Bronagh à Mabel. Cette dernière, d'origine protestante, emploie l'insulte « Taigs » – façon péjorative de désigner les catholiques – pour parler de Bronagh et fait écho au dégoût de Bernie pour Lester appartenant à la « mauvaise catégorie ». Cette construction en miroir permet de donner voix à deux points de vue opposés qui se rejoignent autour du rejet de l'autre et aussi finalement de dire la similitude dans la différence. La manière d'envisager les deux communautés nord-irlandaises comme analogues corrobore cette « rhétorique de la ressemblance » dont parle Peter Mahon⁹⁵. Toutefois, Bernie et Mabel ont en commun ce sentiment d'abjection provoqué justement par l'éventualité d'une union de leurs deux communautés respectives. Paradoxalement, ce passage confirme et infirme la rhétorique de la ressemblance. Ce sentiment d'abjection à l'idée de l'union de deux catégories considérées comme opposées illustre les propos de Kristeva dans *Pouvoir de l'horreur* : ce serait l'« entre-deux, l'ambigu, le mixte » qui générerait l'abjection (Kristeva 1980, 12). L'abjection de Mabel est excessive comme le soulignent le mot « unthinkable » et l'expression hyperbolique « an unnatural bestial act ». La juxtaposition des adjectifs « unnatural » et « bestial » dans cette dernière

⁹⁵ On reviendra plus en détails dans les chapitres suivants sur la façon dont le corpus étaye ou non les discours hégémoniques de l'Irlande du Nord post-conflit.

expression paraît quelque peu disproportionnée et trahit la force ironique maintes fois repérée dans les romans d'Anna Burns.

Grâce à un jeu d'échos et d'amplification du sentiment d'abjection, la lecture en termes de communautés antagonistes (catholiques nationalistes républicains / protestants unionistes loyalistes) et celle de « la rhétorique de la ressemblance », qui semblent pourtant contradictoires, sont toutes les deux pertinentes en ce qui concerne cet extrait, et montrent ainsi leurs limites. Ce passage invite donc les lecteurs à s'interroger sur la validité des catégories ethno-religieuses comme marqueurs d'identité. Dans le roman de Tara West, les exclusions liées à l'appartenance ethno-religieuse sont appréhendées de manière similaire : elles se lisent dans la violence des agressions et humiliations dont Cookie est victime simplement parce qu'il est soupçonné d'appartenir à la communauté « ennemie ».

3.4.3. « He was a true good Irishman » (*NB*, 191) : le racisme irlandais

No Bones éclaire les rouages et mécanismes de la « logique raciste » qui produit, en même temps qu'elle dévalorise, des identités fixes. La perception de Janto illustre un type de catégorisation ethnique qui décentre la conception binaire traditionnelle du contexte nord-irlandais. Certes, la distinction ne porte pas sur la division classique en deux communautés propres à l'Irlande du Nord, mais celle-ci est tout aussi binaire : les Irlandais « de souche » *contre* les autres – même si cette fois il y a une multitude d'autres. Amelia et Janto passent devant un fast-food chinois qui est l'établissement de Mr Ho *alias* Provie Joe – ce dernier verse régulièrement de l'argent à l'IRA. Grâce au discours indirect libre, on a accès au mode de pensée de Janto :

He had been born and bred in the country. He was a true good Irishman, whereas the likes of Provie Joe there, were nothing but only Chinese. Janto's mind had assimilated this discriminatory attack against him and ever since, whenever he saw Provie Joe, or indeed, the likes of him – which included TV images of Asians, Sub-Continental, Arabs, Jews, Red Indians (which he refused to call Native Americans), Eskimos, Aborigines,

anybody in the least bit dusky oh, and of course, the English – he became livid and speechless and apoplectic and he spat. [...] He continued to rave and let loose spittle while his mind, which liked to tie things up and have everything sorted into nice little bundles, knew it would now have to deal with computations of a different kind. These new mental columns would involve working out the cerebral differences between Black males and Chinese males or whether it would be better to be a Chinese man or a Black man given the degrees of variations in their intellects, meaning, of course, their colours (*NB*, 191).

Alignant tous les poncifs du discours raciste, l'instance narrative met en exergue ce que Pierre Tevanian nomme « la mécanique raciste » (Tevanian 2017). Il s'inspire de trois notions qu'il emprunte à Gilles Deleuze et Félix Guattari pour appréhender le fonctionnement du racisme : d'abord comme concept – une conception particulière du monde –, puis comme percept – un rapport aux autres – et enfin comme affect – un rapport à soi. Les premières phrases de l'extrait illustrent l'agencement de ces trois principes qui constituent le racisme. Avant de conspuer Provie Joe pour ses origines chinoises, Janto rappelle qu'il est lui-même un bon Irlandais « de souche ». Les expressions « born and bred in the country » et « a true good Irishman » juxtaposent l'idée de pureté et d'ancrage des racines identitaires de Janto et véhiculent une conception essentialiste de sa propre identité. Le racisme répond à un système en apparence logique qui se décline en plusieurs étapes : d'abord une « différenciation », c'est-à-dire « la construction mentale d'une différence sur la base d'un critère choisi arbitrairement » – ici la race⁹⁶ de Provie Joe –, ensuite une « péjoration » de cette différence, une « focalisation » sur ce qui a été constitué préalablement en stigmaté et une « réduction » de l'individu à cette marque d'infériorité qui devient l'unique trait de son identité – « were nothing but only Chinese » –, enfin l'« essentialisation » de cette différence et la « légitimation » d'un traitement inégal et discriminatoire des porteurs du stigmaté (Tevanian 2017, 15-16). Ainsi Janto perçoit Provie Joe – percept – à travers le prisme de la race – concept – pour se vivre lui-même comme supérieur – affect. L'expression « Mr Ho et ses semblables » (« the likes of Mr Ho » et « the likes of him ») met en évidence un double mouvement de réduction-généralisation propre à la catégorisation : tous les paramètres

⁹⁶ En France, suite au débat sur la suppression du mot « race », beaucoup de sociologues et autres militants associatifs antiracistes se sont élevés contre cette mesure, qui selon eux, aurait pour effet d'occulter les discriminations liées justement à la race. Comme le souligne Éric Fassin dans un entretien pour le magazine *Regards*, « la race » ne vient pas refléter une réalité biologique mais elle permet « de penser des discriminations proprement raciales (qui produisent la race plutôt qu'elles ne les reflètent) ». Le concept de « race » représente donc un outil théorique qu'Éric Fassin définit comme « un traitement discriminatoire qui produit des catégories effectivement racialisées » (Courval 2016).

identitaires sont comprimés et rabattus sur la race en même temps que tous les porteurs du critère sont amalgamés. Les différents éléments que comprend cet ensemble sont énumérés : petit à petit on se rend compte que ce sont tous les non-blancs qui sont agglomérés dans l'expression « the likes of him ». Ainsi, progressivement, ce sont tout simplement « les autres » : tous ceux qui ne sont pas Janto. La multitude de populations « racisées » inventoriées ainsi que l'incise « oh, and of course » donnent des indices textuels qui permettent de saisir le double langage : la reprise exagérée et grossière de ce discours raciste afin d'en dévoiler les failles et le ridicule. L'ajout « des Anglais » (« the English ») à la suite des populations caractérisées par leur « non-blanchité⁹⁷ », ironiquement introduit comme allant de soi (« oh, and of course ») rappelle que la race est sociale et qu'elle produit un rapport d'opposition hiérarchisée – même si, ici, ce rapport d'oppression est inversé. Par ailleurs, cette adjonction des Anglais vient situer le conflit (nord)-irlandais dans une économie impérialiste coloniale et l'imbriquer dans des relations de pouvoir. Dans le même temps, l'évocation du racisme des Irlandais fait le jeu du révisionnisme irlandais⁹⁸ : Janto adopte l'attitude du colon impérialiste en faisant preuve de racisme vis-à-vis des populations anciennement colonisées. En refusant d'employer l'appellation politiquement correcte « Native Americans », Janto affiche une posture néocoloniale qui le situe du côté des dominants dans l'économie mondiale. Ce personnage pourrait ainsi corroborer la vision des révisionnistes qui contestent le contexte colonial de l'Irlande en invoquant, entre autres, la participation des Irlandais à l'expansion impérialiste du XX^{ème} siècle. Selon eux, ce phénomène empêcherait d'utiliser les outils des études postcoloniales pour interpréter la situation irlandaise. Dans son ouvrage *Ireland After History*, David Llyod réfute cet argument :

That some Irish were in their turn to become colonists elsewhere, or to be instruments of colonial rule [...] says nothing as to the condition of the Ireland they were mostly obliged to leave. There, to a very large degree, they were not in fact considered to be racially identical with 'Anglo-Saxons' or other Europeans. On the contrary, their capacity to become colonizers involved [...] a considerable labour of redefinition and of racist self-

⁹⁷ La « blanchité », parfois appelée « blanchitude » ou « whiteness », est un concept anglo-américain issu des *critical white studies* à la fin des années 1980. Maxime Cervulle a récemment consacré un ouvrage à cette question. Il s'appuie sur Steve Garner pour définir le concept de « blanchité » comme « l'hégémonie sociale, culturelle et politique blanche à laquelle sont confrontées les minorités ethnoraciales, aussi bien qu'un mode de problématisation des rapports sociaux de race » (Cervulle 2013, 48-49).

⁹⁸ Dans l'introduction de cette thèse, on a déjà abordé l'importante controverse au sein des études irlandaises entre révisionnistes et non-révisionnistes, leurs différents points de discorde ainsi que leurs implications politiques.

differentiation from the non-white populations of their new nations⁹⁹. The apparent whiteness of the Irish is accordingly a frequent casual objection to the idea of Ireland being a 'third world' or postcolonial nation. In fact, the doubt usually reveals to a considerable degree the anxiety 'white' subjects tend to feel in being identified with peoples of colour. What slips in here at the foundation of the argument is both the problematic history of racialization and a prior assumption, masked by the racial issue, as to the incomparability of the Irish experience to non-European ones (Lloyd 2000, 6).

Selon David Llyod, le discours raciste qu'ont adopté parfois les Irlandais et leur « blanchité » ne sont pas des raisons suffisantes pour remettre en question le contexte colonial de l'Irlande. Le racisme de Janto s'apparente précisément à cette angoisse de l'homme « blanc » : il se vit clairement comme supérieur à ces populations nouvellement immigrées. Ce passage trouble le binarisme de la situation coloniale irlandaise et, ce faisant, s'ancre dans la mouvance postcoloniale. Dans l'introduction à l'ouvrage collectif intitulé *Genre et postcolonialismes : Dialogues transcontinentaux*, Anne Emmanuelle Berger explique que :

[s]i la théorie postcoloniale se présente bien comme une forme et une pensée de la résistance au « colonialisme », elle récusé en effet dans son ensemble les logiques et les rhétoriques oppositionnelles ou réactionnelles, sapant ainsi l'opposition hiérarchique binaire entre dominants et dominés qui fonde à la fois la relation coloniale et un certain traitement politique, mais aussi analytique, de celle-ci. Développé au-delà des frontières des anciens empires coloniaux, le discours postcolonial n'est donc ni « indigéniste », ni simplement *anti-colonial*. D'où l'importance du préfixe « post » (Anne-Emmanuelle Berger et al. 2011, 5).

Le refus du binarisme en termes d'analyse colonialiste s'apparente au refus du binarisme des genres dans la théorie queer, refus propre aux différentes approches issues du poststructuralisme. Le renversement de la locution « discriminatory attack » pour décrire le sentiment de persécution de Janto, qui est pourtant le tenant même du discours raciste, vise à dénoncer une attitude de plus en plus répandue consistant à ignorer ses propres privilèges, à oublier le caractère systémique du racisme et à accuser « les minorités visibles » d'être racistes¹⁰⁰. La construction polysyndétique (« livid and speechless and apoplectic and he spat ») donne l'impression que Janto est totalement

⁹⁹ David Llyod pourrait faire référence, parmi d'autres, au célèbre ouvrage *How the Irish Became White* de l'historien irlandais-américain Noel Ignatiev.

¹⁰⁰ Le très controversé « racisme anti-blanc », parce qu'il n'évoque en rien une réalité systémique et relève plutôt du mythe, est souvent l'étendard des partis politiques d'extrême droite ou/et des groupuscules identitaires. Voir la très brillante et sarcastique vidéo de l'humoriste Aamer Rahman qui décrédibilise complètement la prétendue existence du racisme anti-blanc en construisant un monde hypothétique dans lequel cette notion pourrait avoir un sens. Lien URL : https://www.youtube.com/watch?v=dw_mRaIHb-M (Rahman 2013). [vidéo consultée le 05/08/2017].

accablé. Son positionnement victimaire entre en contradiction immédiate avec la violence de son discours raciste.

Ensuite, Janto s'adonne à un processus mental de catégorisation qui met au jour un système de compréhension très rudimentaire, quasi-enfantin : « nice little bundles ». Janto se lance dans une opération cérébrale (« computation », « new mental columns »), somme toute très limitée, pour classer les différentes « minorités visibles » en fonction de leur intelligence (« the cerebral difference »), mais le narrateur démasque l'idéologie raciste qui sous-tend cette hiérarchie pseudo-scientifique « meaning of course, their colours ». En appréhendant le sujet « racisé » par un système logique qui le dévalue, le sujet raciste fait le choix de se vivre comme un être supérieur et d'accéder à une position sociale privilégiée¹⁰¹. Ce passage de *No Bones* montre que quand il y a catégorisation, la hiérarchisation n'est jamais loin. À cet égard, rappelons l'ouvrage *Classer, dominer : Qui sont les « autres » ?* de Delphy, pour qui, on l'a déjà vu dans le chapitre 1, l'opération qui consiste à classer n'existe pas sans une hiérarchisation préalable ou simultanée. En dévoilant la « mécanique raciste » à l'œuvre, *No Bones* s'inscrit dans une démarche queer intersectionnelle et ne se concentre pas uniquement sur le genre – je reviendrai amplement sur le concept d'intersectionnalité dans la partie suivante.

Je soutenais plus haut que le personnage de Janto dans *No Bones* avait servi de modèle pour John Doe ainsi que les autres protagonistes de *Little Constructions*. Au-delà de la continuité phonique entre Janto et John Doe, ils sont tous deux dépendants de leur principe de catégorisation pour appréhender le monde. John Doe cloisonne à l'extrême les différents aspects de sa vie :

his domestic, sexual, romantic, and business lives were all reaching total crisis and his compartmentalised mind was busting all its boxes because he was still trying to compartmentalise it, even though clearly there was no room for any further divisions to take place (*LC*, 209).

Cette compartimentation excessive est tournée en dérision par l'emploi d'un vocabulaire naïf pour décrire l'opération mentale de John Doe et son état de crise. À l'instar des « bundles » (« paquet ») de Janto, John Doe organise de façon séparée les différentes sphères dans des boîtes sur le point d'exploser. Cette vision grotesque de l'activité cérébrale reflète la stupidité du personnage et à quel

¹⁰¹ Pierre Tevanian reprend ici une idée déjà développée par Jean-Paul Sartre dans *Réflexions sur la question juive*.

point le principe de catégorisation peut prendre des formes ridicules. Comme le fait remarquer la féministe Morgan Robin, cette compartimentation va de pair avec le patriarcat qui sépare « intellect » et « émotion » (Morgan 1992, 238; Romito 2006, 147). En raillant la classification systématique, les romans d'Anna Burns soulignent sa violence inhérente et montrent dans le cas de Janto comment elle peut mener à la justification d'une idéologie raciste.

3.4.4. Identités circonstancielles

Au-delà du genre, l'instabilité dans la manière de nommer favorise l'idée d'une fluidité des identités et, du même coup, des catégories. Ce procédé est omniprésent dans *Little Constructions* : les personnages sont désignés par toutes sortes de noms. Par exemple, au début du roman les deux personnages s'appellent Tom et ils sont distingués seulement par le contexte présent : l'un est propriétaire du magasin d'armes et l'autre client. On apprendra seulement plus tard que Gunshop Tom a pour véritable nom Tom Spaders (*LC*, 9) et que Customer Tom s'appelle en fait Tom Cusack (*LC*, 10). Ailleurs ils sont nommés également « the Tomboys in the shop » (*LC*, 12). Le substantif « Tomboy », équivalent de l'expression « garçon manqué », est une façon péjorative de désigner une fille qui adopte un comportement perçu comme masculin. L'instance narrative joue sur l'inversion de genre pour détourner le terme « tomboy » : les deux Tom sont perçus comme étant en carence de masculinité car ils sont terrorisés face aux très agressives Jetty et Jennifer Doe. Lorsque Tom Spaders raconte son agression à son ami Tom Cusack, la perception de Tom Spaders est privilégiée : Tom Cusack devient alors « Cusie » (*LC*, 36), surnom affectueux qui indique la relation amicale entre les deux protagonistes. Parce qu'elles sont liées au contexte dans lequel se trouvent les personnages, ces différentes dénominations révèlent la contingence de l'identité, qui est toujours circonstancielle, situationnelle, jamais figée.

Par ailleurs, le gang des Doe est désigné sous plusieurs noms toujours très proches mais qui diffèrent subtilement : « the gang » (*LC*, 85), « the Community Centre Action Team » (*LC*, 12), « the Community Centre Shack Action Team » (*LC*, 82), « the Community Centre Shack Team » (*LC*, 83), « the Doe Garden Shed Shack » (*LC*, 85), etc. Même la ville imaginaire de *Little*

Constructions se décline sous plusieurs noms : « Tiptoe Under Greystone Cliff » (*LC*, 40, 90) est le vrai nom de la ville qui est surnommée « Tiptoe Floorboard » – le nom qui est le plus couramment utilisé dans le roman –, ensuite selon qu'on la déteste « that auld shitehole » ou qu'on l'aime « Tippy-Toe-Under-Tippy-Toe-Ette » (*LC*, 40, 146). Les noms propres ou des personnages changent tout le temps, évoluent selon la situation, l'action, le point de vue adopté, la focalisation sur un paramètre identitaire plutôt qu'un autre. La frontière définitionnelle entre nom propre et nom commun est également interrogée sans cesse, de sorte qu'elle n'apparaît, elle non plus, ni comme tout à fait fixe, ni comme complètement figée. Le choix de langage et d'appellation est déterminé par la perspective qui façonne le réel et la rigidité de la catégorisation se voit ainsi contournée. Nous avons déjà constaté à quel point le nom pouvait représenter un enjeu de pouvoir lorsque Tom Spaders refuse de nommer son ex-compagne (*LC*, 54). Dans *Little Constructions*, la manière de nommer reste ambiguë : elle met au jour l'instabilité et la fluidité identitaire.

Grâce aux digressions et aux commentaires du narrateur qui manie l'ironie socratique, les romans de Burns traduisent l'instabilité inhérente à toutes catégories. Les manières de concevoir et d'ordonner le monde social qui semblent pourtant aller de soi – par exemple, les hommes et les femmes – sont mises à mal. En dévoilant les incohérences dans le langage, les apories pour nommer certaines réalités, l'inadéquation entre signifiant et signifié, les romans mettent en évidence l'aspect arbitraire, factice et contingent de toute pratique de classification. Par ailleurs, les derniers extraits éclairent les travers de la catégorisation : le sectarisme, le racisme et plus généralement le rejet de l'Autre. Ainsi, les romans étudiés montrent que la division catégorique est consubstantielle à la hiérarchisation. En portant la contestation sur l'idée même de classification, qui mène à des binarismes réifiantes et essentialistes, Anna Burns poursuit clairement une stratégie queer.

3.4.5. Intersectionnalité

Après avoir révélé que ces catégories ne sont que des constructions sociales circonstancielles et variables qui ont été naturalisées, les stratégies textuelles de *No Bones* et de *Little Constructions* éclairent les zones d'intersection de ces catégories. Cette démarche s'oriente toujours vers un éclairage des tensions inhérentes à tout principe de catégorisation et s'inscrit dans la poursuite d'une déconstruction de la rigidité des distinctions catégoriques. Déjà plusieurs fois évoqué dans cette thèse parce que riche de sens, le passage de *No Bones* consacré à la description d'un programme intercommunautaire de réinsertion de jeunes en difficulté trouble la hiérarchisation des catégories en mettant au jour l'intrication des rapports d'oppression. Dans cette scène, le rejet se cristallise toujours autour de l'inclassable Bronagh. Un des responsables du projet la somme de rejoindre l'atelier spécialement dédié aux jeunes femmes ; deux réactions se font entendre. La première est celle d'une autre responsable, Alicia Flo, qui intervient pour condamner le caractère sexiste de cette décision : « 'Gender bias!' » (*NB*, 109). Bronagh rétorque alors qu'il s'agit plutôt de discrimination religieuse : « 'Religious discrimination!' cried Bronagh, enjoying herself » (*NB*, 109). Légère et peu touchée par cette inégalité de traitement, Bronagh détourne l'attention portée sur son genre pour mettre en lumière le prisme identitaire ethno-religieux :

'They're all Snouts in Plumbin' so they don't want me!

'Oh hush my dear, hush,' whispered Alicia Flo. 'Of course it's discrimination, but rather . . . *sexual* discrimination.'

A roar of protest went up from all the boys and it was then they noticed that, as Protestants and Catholics, they were standing a bit too close together. They didn't like that and right away began to fix it. They pushed and shoved and cursed with little words like 'Watch it Fenian bastard' and 'Fuck off Orange dirtbird' being thrown in (*NB*, 110).

Le terme « snout » est une insulte pour désigner les protestants en Irlande du Nord. En choisissant d'attirer l'attention sur un autre paramètre de son identité, Bronagh affiche une « capacité réflexive » dans la mesure où elle « arrive à mettre en avant un aspect plutôt qu'un autre de son identité » (Bereni et al. 2008, 211). En premier lieu, les hommes se rassemblent autour d'un but partagé : faire face ensemble aux accusations de sexisme. Unis le temps d'un court

instant dans la défense de leur privilège masculin, ils ont justement ceci en commun d'être dominants. La description littérale de cette promiscuité (« standing too close ») donne un aspect comique et théâtral qui souligne la porosité des frontières identitaires et ridiculise le caractère excluant propre à chaque catégorie, à chaque identité : ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la cohésion entre catholiques et protestants se forme autour d'un rejet, celui de Bronagh, qui étant assignée femme ne peut prétendre au même traitement de faveur que les hommes.

Certes, le paramètre ethno-religieux semble prévaloir sur la variable genrée car les personnages masculins finissent par se pousser et s'insulter. Mais, la polarisation des identités ethno-religieuses qui supprime souvent d'autres lectures interprétatives de la société nord-irlandaise est ici invalidée par la mise en scène de comportements immatures. Le passage suggère aussi qu'ils ont « oublié » d'être racistes jusqu'à ce que Bronagh leur rappelle comment ils sont censés se comporter. S'ensuit une performance du racisme un peu forcée. À l'instar de la construction syntaxique utilisée pour relater la haine raciale de Janto, on décèle la bêtise du racisme grâce à la polysyndète, procédé d'accumulation et de surenchère (« they pushed and shoved and cursed »). Cette façon enfantine de s'exprimer traduit ainsi des attitudes puérides, renforcées par l'expression euphémistique « little words » qui contraste avec la violence des injures (« Fenian¹⁰² bastard » et « Orange¹⁰³ dirtbird »). Cette insistance grossière sur l'inimitié des deux communautés parodie les représentations dans lesquelles la polarisation raciale est au centre des préoccupations. Alors que la vraie raison de la discrimination dont Bronagh fait l'objet ne fait aucun doute. Elle est de nature genrée : les filles ne veulent pas l'accepter car elle est trop masculine et les garçons la rejettent parce que c'est une femme. Dans cet épisode, bien que triomphe en apparence la relation ethno-religieuse, son intrication avec le genre est rendue visible, ce qui complexifie les approches réductionnistes et binaires.

Dans cet extrait, les propriétés identitaires, telles que le genre et la race – dans le contexte irlandais, on parle plutôt d'identité ethno-religieuse –, sont inextricablement imbriquées, ce qui

¹⁰² En Irlande du Nord, la locution « Fenian » est utilisée de manière péjorative pour désigner les catholiques irlandais. Pourtant, à l'origine, ce terme n'a rien d'une injure, bien au contraire. Utilisé à la fin du XIX^{ème}, il est employé dans l'appellation « Fenian Brotherhood », ancêtre de *l'Irish Republican Brotherhood* (IRB) qui deviendra plus tard *Irish Republican Army* (IRA). *Fenian* vient du terme *Fianna* qui, dans la mythologie celtique irlandaise, est le nom donné aux guerriers dirigés par Fionn mac Cumhaill.

¹⁰³ Le terme « Orange » fait directement référence aux protestants car il évoque l'Ordre d'Orange – déjà mentionné dans l'introduction de cette thèse –, une organisation créée dans le but même de commémorer la victoire du protestant Guillaume d'Orange sur les catholiques à la Bataille de la Boyne.

soulève la problématique de l'intersectionnalité. Cette notion, qu'on a déjà abordée rapidement dans l'introduction de cette thèse, est à la fois un outil théorique, une méthode particulière et un objet d'étude. Forgé par la féministe Kimberlé Crenshaw, ce terme apparaît pour pallier l'invisibilité des femmes qui cumulent plusieurs types d'oppressions – en l'occurrence les femmes noires aux États-Unis qui se sentaient à la fois exclues et non représentées dans le militantisme féministe et dans les mouvements des droits civiques¹⁰⁴. Ce concept permet de tenir compte de la simultanéité des situations de domination (race, classe, genre, orientation sexuelle, etc.) et de penser l'articulation réelle de ces rapports de pouvoir.

Dans un autre passage de *No Bones* qu'on a également beaucoup commenté jusqu'à présent, la question de l'intersectionnalité se pose à nouveau lorsque Janto s'obstine à vouloir hiérarchiser les êtres humains en fonction de leurs caractéristiques identitaires. Alors que Janto vient d'affirmer que les femmes sont toutes stupides – assertion analysée dans le chapitre 1 de cette thèse –, il tente de transposer l'infériorité de la femme par rapport à l'homme, à une infériorité des « Noirs » par rapport aux « Blancs ». Mais, d'un seul coup, il achoppe :

'It's like Blacks,' he went on, [...] 'Take Blacks. Take that Bell Curve thing. Blacks are less intelligent than Whites and of course, you'd be more intelligent than a Black man because at least you're –'

He stopped. Something unexpected struck at his system of certainties [...]. Although he had never thought of this before, when it came down to it, could Amelia, being a woman, ever be more intelligent than a man? The real question of course was, would it be better to be a man even if you had to be Black, or would it be better to be female with frailties, feelings, feebleness, fragility and no brains – but at least with a skin that was White? Janto had to pull over to examine his regimentally structured hierarchical belief system and decide on an answer that would fit into it (*NB*, 189).

L'aporie par laquelle se solde le raisonnement peut métaphoriquement renvoyer aux critiques formulées par les tenants de l'intersectionnalité aux féministes « blanches », accusées d'utiliser l'analogie entre condition des Noirs et condition des femmes. L'instance narrative nous plonge dans le système de pensée d'un personnage aux idées rétrogrades et en fait apparaître le caractère idéologique. Le moment où il doute donne lieu à une mise en scène élaborée de l'écriture elle-même : interruption du dialogue, tiret, retour à la ligne. L'insistance sur la rupture de sa pensée montre que c'est le fait même de douter et de remettre en cause ses certitudes qui le jette dans un profond désarroi. Son cheminement mental évoque celui d'un enfant qui ne peut s'empêcher de

¹⁰⁴ C'est sur ce même constat que naît le *Black feminism* dans les années 1960-70.

passer par un processus d'identification pour en tirer des conclusions, processus d'identification proche du jeu : « would it be better to be ». Nul besoin de rappeler que la féminité qui rebute tant Janto est stéréotypée au plus haut point ; l'allitération en « f » et l'assonance en « i » (« frailties, feelings, feebleness, fragility and no brains ») sont brutalement rompues par le syntagme « no brains » qui met en relief ce groupe nominal placé en clausule. Si les mots précédents dénotent une progression emphatique – augmentation du nombre de syllabes qui passe d'un rythme binaire à un rythme ternaire, puis quaternaire –, ils contrastent avec l'expression finale « no brains », créant ainsi un *bathos*. L'accumulation de substantifs, caractérisés par la redondance phonique et la légèreté du son /fi/ – comment ne pas y entendre une proximité avec « femininity » –, s'achève par le consonantique et lapidaire « no brains », qui refuse aux femmes la capacité d'user de raison. Cette absence de cerveau renvoie en effet, par une synecdoque, au manque d'intelligence supposé des femmes. « [N]o brains » fait écho ironiquement au manque d'intelligence déployé par Janto dans son obstination à hiérarchiser les différents individus en fonction de leur quotient intellectuel. Ce dilemme grotesque – est-il plus misogyne que raciste ? – parodie le monologue délibératif. La rigidité de l'opération de catégorisation est manifeste dans cette phrase : « Janto had to pull over to examine his regimentally structured hierarchical belief system and decide on an answer that would fit into it ». L'accumulation d'adjectifs insiste sur la structuration rigide du système de croyances de Janto. Cette locution (« would fit into it ») suppose la préexistence des catégories qui sont les prismes à travers lesquels Janto interprète la réalité. Dès lors, il n'y a pas de réalité en soi, simplement des perceptions de cette réalité.

L'expression « that Bell Curve thing » est une allusion au best-seller *The Bell Curve: Intelligence and Class Structure in American Life* de Charles Herrnstein et de Charles Murray paru en 1994 aux États-Unis. Le titre fait référence à la courbe dessinant la répartition des nord-américains selon leur quotient intellectuel. Ce livre provoqua une grande polémique car ses deux auteurs créent des liens entre appartenance ethnique et intelligence. La référence à « that Bell Curve thing » insérée dans le raisonnement grotesque de Janto invalide l'utilisation de la science à des fins idéologiques, pour promouvoir un certain eugénisme et justifier le racisme¹⁰⁵. Le système de pensée de Janto est caricaturé par son incapacité à effectuer un choix sur l'identité qui lui paraît

¹⁰⁵ Pour une critique approfondie de l'utilisation de la science et de la biologie dans la production d'un racisme respectable, voir Chapour Haghighat, *Racisme "scientifique". Offensives contre l'égalité sociale*, Éditions L'Harmattan, 1988.

la plus abjecte : « 'Black man!' 'No! White woman!' 'No! Wait a sec! Black Man!' 'No! No! Give me a minute! White woman!' and so on » (*NB*, 190). Il se trouve devant une impasse mais ne peut se résoudre à continuer à vivre sans trouver une réponse à sa question. Ces deux entités ne pouvant être organisées hiérarchiquement sur une échelle unidimensionnelle à la lumière de son prisme d'analyse idéologique, Janto se trouve devant une aporie. Paradoxalement, la question de l'intersectionnalité est posée par le roman à travers ce dilemme : Janto est incapable de trancher en faveur de son racisme ou de sa misogynie. Cette volonté de donner la priorité à une stigmatisation particulière soulève de manière tout à fait originale le problème de la hiérarchisation des luttes, phénomène contre lequel essayent précisément de lutter les féministes qui adoptent une approche intersectionnelle.

Finalement, la misogynie de Janto prévaut sur son racisme mais cette issue ne découle pas d'un « raisonnement » pseudo-logique, mais parce qu'il ne supporte pas le doute : « In the end, for Janto couldn't abide ambiguity, ambivalence, abstraction, paradox or any sort of in-between mused-up stuff, he decided to opt for being Black and managing as best he could, rather than be a woman, no matter how White the colour » (*NB*, 190). Il instaure une hiérarchie au détriment des femmes pour remédier à cette incertitude insoutenable. L'hyperbate « no matter how White the colour » permet de signifier que, s'il aboutit finalement à une hiérarchie entre « Noir » et « femme », rien ne peut nuancer la catégorie « femme ». Qualifier le blanc de couleur se révèle alors ironique : être blanc est justement la norme et représente le privilège d'être invisible et d'échapper aux discriminations. Ainsi, la dénomination « personnes de couleur » désigne justement tous les individus qui ne sont pas blancs. Janto finit par statuer qu'être femme est l'identité la plus abjecte et la « blanchité » n'atténue en rien cette abjection.

Cette injonction à choisir entre sexisme et racisme fait écho au dilemme de certains mouvements sociaux, qui en privilégiant l'antiracisme ou l'antisexisme, échouent à prendre en compte la spécificité de la simultanéité des oppressions. Le fait que, dans son calcul grotesque, Janto n'envisage même pas la place de « la femme noire » est assez révélateur de l'effacement que celle-ci subit.

Dans le roman d'Eoin McNamee, l'outil d'analyse qu'est l'intersectionnalité éclaire la relation des personnages David et Knox. Tous deux britanniques, ils se distinguent par leur orientation sexuelle. Knox est gay ; pour autant, comme on l'a vu dans le premier chapitre de

cette thèse, il incarne la masculinité hégémonique. Lors d'une visite de David dans la maison de campagne de Knox à Bangor, le point de vue de David transmet le rapport de force entre les deux protagonistes : « You thought gravel driveways. You thought understated opulence [...]. He wanted to retain control of the op [...]. You felt that the formalities were being observed. [...] You felt the deep functioning of class structure » (*U*, 155-6). L'usage de la deuxième personne « you » permet de susciter l'adhésion des lecteurs en créant un rapport d'identification avec David qui vit cette relation de pouvoir. On voit alors bien comment l'orientation sexuelle de Knox – qui, parce que considérée comme hors-norme et déviante, place fréquemment le sujet du côté d'une masculinité subordonnée – ne pose pas question dans l'univers du roman. En effet, sa préférence sexuelle ne semble entraîner aucune oppression, elle est compensée par son appartenance à une classe supérieure qui lui donne le dessus sur David. Même si Knox, à première vue, ne cumule pas plusieurs « stigmates », une approche intersectionnelle rend compte de l'articulation et de l'agencement des différentes variables de son identité.

Après avoir montré que les catégories vont de pair avec un agencement hiérarchisé de celles-ci, *No Bones* met en scène littéralement la pluralité des paramètres identitaires dans un tableau burlesque qui traduit l'importance de leur intrication car elle bouleverse et complexifie la hiérarchisation des découpes. Puis, à travers la mise en écriture d'un dilemme grotesque dans une parodie de monologue délibératif, le premier roman d'Anna Burns soulève de façon déconcertante la question de l'intersectionnalité. De manière plus épisodique, l'approche intersectionnelle apporte un éclairage sur la quasi-invisibilité de la sexualité de Knox dans *The Ultras*.

3.5. Les limites du féminisme antipatriarcal

Comme pour la mouvance queer, l'intersectionnalité naît d'une critique interne au féminisme : la prétention à l'universalisme échoue à prendre en compte le multiculturalisme américain. À l'instar du queer, l'approche intersectionnelle émerge des minorités et accorde une importance particulière à la valorisation des points de vue minoritaires. Dans *No Bones*, le personnage d'Alicia Flo est une caricature d'un certain féminisme qu'on pourrait qualifier de dominant¹⁰⁶. Lorsqu'un des responsables du programme intercommunautaire décide d'affecter Bronagh à l'atelier des femmes, la première réaction qui se fait entendre vient de Mabel, une des participantes du groupe : « 'That's sex discrimination!' » (*NB*, 108). Mabel ne supporte pas l'idée que Bronagh puisse les rejoindre car cette dernière n'incarne pas les normes de la féminité. L'expression « sex discrimination » est alors détournée : Mabel ne veut pas que Bronagh soit mise dans le même groupe qu'elle, sous prétexte qu'elle est une femme. Ainsi, cette interjection, qui donne le sentiment que Mabel vit une réelle injustice, n'est ici le reflet ni d'une conscience politique, ni d'une indignation face à une discrimination : elle traduit en réalité son manque de tolérance envers Bronagh. C'est à ce moment précis qu'Alicia Flo fait son entrée :

At the mention of sex discrimination, Alicia Flo, our office supervisor, threw open her door and glided out like a big sailing ship on the move. She was about forty and spent a lot of time reading someone called Mary Daly, crying out 'Gender bias! Gender bias!' every time a man said anything at all (*NB*, 108-9).

La manière dont s'empare Alicia Flo des paroles de Mabel ainsi que son contre-sens annonce un personnage caricatural. La métaphore du gros paquebot suggère une femme à la stature imposante dépourvue de grâce, loin du stéréotype de la féminité. Tout en elle participe de la figure de la féministe hystérique. Du moins, c'est ce que laisse entendre la description qu'en fait Amelia, dont la perception n'est pas exempte de sexisme. La quarantaine, Alicia Flo est dépeinte comme passant le plus clair de son temps à lire, ce qui indique son absence de vie sociale. Ses lectures se

¹⁰⁶ La qualification de « dominant » est à nuancer : cette mouvance peut être considérée comme dominante au sein du féminisme (et non pas de la société dans son ensemble) et dans le contexte particulier nord-américain des années 1970.

résumé en fait à une seule et unique référence, et pas des moindres, Mary Daly. Cette féministe américaine, à la fois philosophe et théologienne, s'illustre par des prises de position radicales. Alors qu'elle est professeur à l'université de Boston, elle refuse l'accès aux garçons à plusieurs de ses cours. Parce qu'elle maintient cette position, elle est évincée de l'équipe éducative. L'un de ses ouvrages *Gyn/Ecology: the Metaethics of Radical Feminism* est critiquée par Audre Lorde dans une lettre ouverte (Lorde 2007, 66-71). Cette dernière lui reproche d'ignorer les mythes des femmes de couleur et de citer des féministes africaines-américaines exclusivement dans son chapitre 5 consacré à la mutilation génitale, « African Genital Mutilation: the Unspeakable Atrocities ». Audre Lorde retranscrit ses sentiments à la lecture de ce passage : « it was obvious that you were dealing with noneuropean women, but only as victims and preyers—upon each other. I began to feel my history and my mythic background distorted by the absence of any images of my foremothers in power » (Lorde 2007, 67). Audre Lorde dénonce dans le travail de Mary Daly ce qu'Adrienne Rich nomme « le solipsisme blanc ». Elle adresse ce reproche à « un féminisme majoritairement construit sur la base d'une identification universelle des femmes à une de ses catégories les plus privilégiées – les classes moyennes blanches, effaçant dans le même mouvement la condition des femmes de couleur et des femmes de classes populaires » (Bereni et al. 2008, 213). En outre, Mary Daly est également critiquée pour ses positions transphobes¹⁰⁷. En mettant en scène le personnage caricatural d'Alicia Flo associé au féminisme excluant et renaturalisant de Mary Daly, le roman émet de manière transposée une critique envers une certaine mouvance féministe parfois qualifiée de féminisme radical¹⁰⁸.

Dans cet extrait, l'ironie est qu'Alicia Flo a raison : il s'agit bien de sexisme. Mais son approche binaire, à savoir, les femmes sont opprimées par les hommes, l'empêche de saisir la complexité de la situation. C'est justement parce que Bronagh ne peut être comprise comme victime et qu'elle manifeste une identité de genre qui n'est pas en adéquation avec le sexe qu'on

¹⁰⁷ « Today the Frankenstein phenomenon is omnipresent not only in religious myth, but in its offspring, phallogocratic technology. The insane desire for power, the madness of boundary violation, is the mark of necrophiliacs who sense the lack of soul/spirit/life-loving principle with themselves and therefore try to invade and kill off all spirit, substituting conglomerates of corpses. This necrophilic invasion/elimination takes a variety of forms. Transsexualism is an example » (Daly 1990, 70-71).

¹⁰⁸ Ce terme peut paraître impropre dans la mesure où le féminisme radical revêt plusieurs dimensions, qualifie d'autres mouvances féministes et n'implique pas nécessairement la stigmatisation des transgenres. Récemment, l'acronyme TERF (Trans-Exclusionary Radical Feminism) est apparu pour dénoncer les positions réactionnaires d'un tel féminisme (Brynn Jones 2014).

lui a assigné à la naissance qu'elle est rejetée. Après avoir roulé avec la moto de Mario Morelli, Bronagh exprime un enthousiasme débordant :

'God that was great,' laughed Bronagh, glowing with happiness and wiping a load of dust off her. 'Cept I was a bit slow in stoppin' I think.'
'My bike!' wailed Mario
'My dear!' cried Alicia Flo, shoving Mario out of the way and going straight over to Bronagh. 'You're covered in blood!' Then she frowned and leaned in close. 'Tell me Bronagh Immaculata. Don't be afraid. Did one of those boys strike you?'
Bronagh laughed even louder (*NB*, 109).

Par un jeu de symétrie typographique et syntaxique, la réaction d'Alicia Flo est mise sur le même plan que celle de Mario Morelli. Que ce soit dans un sens ou dans l'autre, ils sont tous les deux gardiens de cet ordre sexuel. Non seulement Alicia Flo écrase la complexité identitaire de Bronagh – elle la réduit à une identité unique, celle de « femme » –, mais en plus elle n'est pas capable de penser « la femme » autrement qu'en victime. Alicia Flo ne peut envisager Bronagh comme initiatrice de la violence, sa conception essentialiste et stéréotypée des femmes illustre l'impasse dans laquelle se trouve un certain féminisme. La protagoniste Alicia Flo est une caricature d'un militantisme féministe que Marie-Hélène Bourcier désigne par les termes de « fondationnalistes hétérocentrés » :

Fondationnaliste, parce qu'il s'agit d'un féminisme qui pose le « nous » des femmes comme sujet et objet du féminisme. [...] cette position se traduit par une valorisation monogénée du sujet femme (au détriment du sujet homme, bien sûr, et de bien d'autres encore : les transsexuels par exemple) qui va de pair avec une certaine renaturalisation de la femme (notamment dans les féminismes antipatriarcaux). La localisation de la domination chez les hommes a pour contrepartie l'émergence d'un sujet féministe pur. C'est là un autre effet de réification du couple homme/femme qui se traduit notamment par une célébration des qualités dites féminines (Bourcier 2005, 124-25).

Malgré sa bienveillance et sa volonté de justice, la vision dichotomique d'Alicia Flo l'empêche de saisir la nature de la discrimination dont fait l'objet Bronagh et d'apprécier son exclusion dans sa complexité. Celle-ci est confinée par Alicia Flo au rôle de la victime alors qu'elle incarne un potentiel subversif : elle représente une preuve de la défaillance du système de genre et, en cela, introduit une faille dans le maintien et la reproduction du patriarcat. À l'instar de Marie-Hélène Bourcier qui propose de « queeriser le féminisme », les stratégies d'écriture à l'œuvre dans le chapitre « Echoes, 1978 » de *No Bones* ne sont-elles pas un moyen de montrer les limites et les

contradictions internes d'un tel féminisme en éclairant le potentiel renaturalisant du féminisme antipatriarcal ?

3.6. « the question of the Heterosexual Woman » (*NB*, 294) : un « essentialisme stratégique »

Dans le chapitre « Safe House, 1992 » de *No Bones*, le personnage d'Helena incarne également une caricature du féminisme. Après son séjour dans un hôpital londonien pour dépression nerveuse, Amelia cherche un appartement. Sur les conseils de son ami-e¹⁰⁹ Jewels, elle se rend chez Helena pour louer une chambre. Cette dernière lui explique les quelques règles qu'il faudra observer si elle désire habiter dans cette maison. Elle n'explique pas la première règle fondamentale, lui précisant qu'elle va de soi et qu'elle concerne les hommes :

Amelia knew really, she ought to stop Helena right there and get her back to that Rule Number One. She had a suspicion it was the 'They're not us, we don't like them, we don't have anything to do with them, we don't let them in' rule she'd heard tell existed in some quarters. This was not a rule Amelia herself wanted to adhere to. Just out of a psychiatric ward or not, difficulties with men or not, she'd never been that far gone. It wasn't even that she particularly wanted one. (*NB*, 287).

Les majuscules confèrent à la « Règle Numéro Un » une solennité factice un peu absurde. Le discours rapporté « 'They're not us, we don't like them, we don't have anything to do with them, we don't let them in' », employé en tant qu'adjectif épithète du substantif « rule », exprime à quel point cette manière de procéder est proche de l'enfantillage et reflète une prise de position primitive et rétrograde qui consisterait à rejeter l'Autre simplement par ce qu'il n'est pas identique à soi-même. À première vue, ce principe d'exclusion des hommes pourrait faire référence à la création d'espaces non-mixtes au sein du mouvement féministe. D'autant que le point de vue d'Amelia retranscrit son incompréhension d'une décision qui lui semble démesurée et extrémiste : peu importe ce qu'elle a traversé, il ne lui paraît pas justifiable d'en arriver là. La perception d'Amelia illustre la réprobation habituelle face à cette démarche souvent jugée excluante¹¹⁰. Mais

¹⁰⁹ Je reviens plus bas sur ce personnage caractérisé par son indécidabilité genrée.

¹¹⁰ La condamnation de la non-mixité est répandue et les partisans de la création d'un tel espace sont la plupart du temps accusées de misandrie – haine des hommes – et de sexisme inversé, à l'image du racisme inversé. Les militantes

la suite du chapitre offre une lecture différente : en fait l'exclusion ne concerne pas seulement les hommes mais comprend aussi les femmes hétérosexuelles. Dès lors, la réification de « la femme hétérosexuelle » qui passe par le principe de systématisation de la majuscule et l'emploi de l'article défini (« the Heterosexual Woman ») inverse les stigmatisations homophobes. L'ami-e d'Amelia, Jewels, arrive et l'invite dans sa chambre. Deedee, une autre locataire entre également et Helena s'en prend durement à elle :

Helena laid into DeeDee on the question of the Heterosexual Woman. Amelia was surprised, and on two counts too. One was that heterosexual women weren't allowed in this household and two, DeeDee was a heterosexual woman. That wasn't so much a surprise as an absolute astonishment, given DeeDee had been winning Miss Diesel Dyke in Brixton for the last six years. Well well, thought Amelia. Who would have thought it? Learn something always. Then Jewels leaned over and tried to put her right. Amelia, on the whole not fast as lightning in these sexuality matters, hadn't caught on that the Heterosexual Woman wasn't DeeDee but somebody else. The point was, some bad tenant had been heard bringing in the Heterosexual Woman, and had been comforting her and patting her and making her tea. This bad tenant had tried to calm the HW, while the HW had blurted and whined on about having her heart broken by – of all things – nothing so mediocre as a big bloody man (*NB*, 294-5).

La scène est perçue à travers les yeux d'Amelia qui a du mal à comprendre le reproche qu'Helena fait à DeeDee. Grâce à la mise en scène du radicalisme d'Helena, se dégage un véritable renversement des préjugés homophobes. Lorsqu'Amelia croit saisir que DeeDee n'est finalement pas lesbienne comme elle l'avait pensé mais hétérosexuelle, elle affiche une attitude de défiance : « Well well, thought Amelia. Who would have thought it? Learn something always ». La suspicion que suscite l'hétérosexualité rend compte d'une attitude habituellement réservée à l'homosexualité. Au fur et à mesure, l'acronyme « the HW » porte la réification du sujet femme à son comble. Son lien avec l'homme est totalement méprisé dans une fustigation radicale des hommes (« nothing so mediocre as a big bloody man »). Helena rejette avec dédain le modèle de complémentarité homme-femme perçue comme naturelle. La véhémence de la condamnation de l'hétéronormativité paraît totalement absurde tant elle est disproportionnée et met au jour un double langage : c'est l'exclusion des sexualités considérées comme anormales qui est en réalité dénoncée. Ainsi, la virulence avec laquelle Helena stigmatise les hétérosexuelles et conspue le

qui pratiquent la non-mixité se défendent en soulignant la non-mixité masculine dans les sphères de pouvoir (économique, politique, ou plus généralement prestigieuse). Selon ces dernières, cette non-mixité là ne pose pas question car elle est considérée comme normale alors qu'elle est la preuve même du rapport d'asymétrie entre homme et femme et de la discrimination systémique envers les femmes.

modèle hétéronormatif questionne le traitement discriminatoire qui s'abat d'ordinaire sur les personnes ayant une sexualité considérée comme déviante de la norme. Helena incarne une espèce de « féministe queer radicale » qui rejetterait violemment la norme et qui tomberait dans ce travers de réessentialiser tout ce qui n'a pas trait à la marge. Qu'elle soit mise en scène pour pointer la vision stéréotypée de « la femme » dans le cas d'Alicia Flo, ou qu'elle représente un moyen de ridiculiser l'hétérosexisme dans celui d'Helena, la caricature de la militante met en évidence certaines difficultés inhérentes à l'activisme féministe et permet d'éprouver ses limites.

Face à ces identités-forteresses, Amelia affiche, quant à elle, l'instabilité de la sienne. Lorsque Jewels rapporte qu'elle a dit à Helena qu'Amelia n'était pas hétérosexuelle, cette dernière ne rejette pas de but en blanc cette hypothèse. Même si elle associe le fait d'être en dehors de la norme comme une position difficile à tenir, sa réponse est néanmoins empreinte de doute et elle rompt avec la rigidité des identités telles qu'elles sont conçues par Helena : « 'Maybe I'm not, although I sure hope I am. I've enough troubles to be gett – ' » (*NB*, 295).

Cette parodie de la non-mixité fait écho à l'exclusion des femmes dans le repaire des Doe dans *Little Constructions*. Dans cette perspective, la description de la maison au début du chapitre illustre le cloisonnement des identités :

She leaned over and tried to open the gate but it didn't want to let her. Eventually it did, because it realised she wasn't giving up either. [...] The door was steel and it was shut and it had no windows and it had no letterbox but there was a peephole in the centre and a pushbell at the side. The curtains on the upstairs windows were closed and made of a heavy grey material and the curtains on the downstairs were nailed shut and made of wood (*NB*, 282).

À l'instar du repaire des Doe – on a vu dans le chapitre 1 qu'il symbolisait la rigidité de la virilité –, la maison d'Helena est dépeinte comme une forteresse quasi-impénétrable. L'absence d'ouverture, les matériaux ultrarésistants, le changement régulier du mot de passe (*NB*, 290 et *LC*, 80) sont autant d'éléments qui renvoient littéralement à l'idée d'une identité-forteresse. Tout comme le repaire des Doe, la maison d'Helena s'apparente à un bunker qui marque une rupture avec le monde extérieur et confine ses occupants à un espace restreint, un entre-soi certain. La distinction majeure réside dans les raisons de cet isolement. Alors que pour les Doe, l'entrée représente un privilège, pour Helena il s'agit d'une mesure de sûreté :

Amelia knew she was being spied on through the peephole, long bolts were drawn, locks unlocked, chains dismantled, shorter bolts slotted back and finally the massive steel door swung out – just a bit and not a bit more. [...] A moment later she peered around and saw a woman standing on the threshold. She was small, just like Amelia, anaemic, just like Amelia, in her thirties, just like Amelia, but whereas Amelia looked on the alert and ready to duck if she had to, this woman looked on the alert and ready to attack even if things were happy ever after (*NB*, 283).

L'accumulation de matériel de protection (œilleton, verrous, serrures, chaînes, porte d'acier) suggère qu'Helena se sent en danger. Cette barricade est un moyen de défense contre les agressions potentielles venant de l'extérieur, comme l'indique l'attitude de méfiance de la propriétaire : Helena est sur ses gardes, ce qui laisse entendre un traumatisme antérieur, impression qui est renforcée par son extrême maigreur, semblable à celle d'Amelia. La maison d'Helena constitue un refuge à l'abri des attaques du dehors tandis que le repaire des Doe est justement le lieu où se fomentent ce type d'offensive.

Le titre du chapitre « Safe House » joue sur la polysémie de l'expression. Omniprésent dans le contexte nord-irlandais, cet endroit a servi de cachette, pendant et après les Troubles, aux groupes paramilitaires qui y trouvaient momentanément refuge afin d'échapper à la police, de mener leurs activités clandestines et/ou de préparer leurs opérations, un peu à l'image du repaire des Doe – on se rappelle d'ailleurs l'opération de police qui mène à l'arrestation du groupe des Doe. La « safe house » a également été utilisée par la police elle-même comme lieu de protection des témoins pour éviter les représailles de la part des organisations paramilitaires. L'expression « safe house » peut aussi désigner un refuge pour femmes, victimes de violences domestiques. Cette troisième acception étant la plus pertinente dans le contexte, la prédominance du conflit est à nouveau reléguée au second plan : la maison d'Helena n'a rien à voir avec des questions liées à l'Irlande du Nord, mais bien plutôt avec des questions de genre puisque les hommes n'y ont pas accès.

À première vue, le chapitre « Safe House, 1992 », par le biais de la réification de « la femme hétérosexuelle », et plus généralement du rejet de la norme, met en exergue également les dérives du queer qui pourrait être accusé de perpétuer finalement un dualisme entre la norme et le hors-norme. Reste que, comme l'explique la sociologue Sirma Bilge dans un entretien pour l'Institut de Recherche, d'Étude et de Formation sur le Syndicalisme et les Mouvements Sociaux, « une posture anti-essentialiste sans nuance est très peu compatible avec la praxis intersectionnelle

qui distingue les usages contre-hégémoniques des identités par les groupes opprimés des usages hégémoniques des identités » (Bilge 2012). Bourcier souligne également le problème de la théorie queer qui « taxait un peu vite toutes démarches identitaires d'essentialisme » et reconnaît la nécessité politique d'« un essentialisme stratégique » (Bourcier 2011, 225) tel qu'il se manifeste, par exemple, dans l'activisme des « queers of colour ». Dans ce passage de *No Bones*, il s'agit de la mise en écriture d'« un essentialisme stratégique » – non pas au sens où l'entend Marie-Hélène Bourcier car il ne se fonde pas sur la revendication d'une identité non-hégémonique mais plutôt sur une essentialisation outrancière de la position hégémonique que campe l'hétérosexualité. Dès lors, ce recours à un « essentialisme stratégique » a pour but de dévoiler, ridiculiser et dénoncer les postures hétérosexistes, les stigmatisations homophobes, mais aussi d'attirer l'attention sur la tendance dogmatique de tout système de pensée totalisant : « Helena handed her the Basics. They were relentless and unwholesome and very much like mental illness, so Amelia didn't read them » (*NB*, 289). Les règles d'Helena régissent un système fou dont Amelia ne veut pas faire partie. Anna Burns joue sur les différentes strates du discours pour déjouer les interprétations trop faciles afin de ne pas laisser son texte se faire enfermer dans la rigidité d'une grille d'analyse.

3.7. Imbrication des sphères publique et privée

Le questionnement des frontières entre le public – connoté masculin – et le privé – connoté féminin – ainsi que la hiérarchisation en faveur du premier est au cœur de plusieurs romans de mon corpus. De manière générale, la sphère privée tend à être déconsidérée au profit de la sphère publique. Dans le contexte nord-irlandais, ce désintérêt pour la sphère privée est d'autant plus fort qu'il se matérialise par le fait que les violences politiques ont eu tendance à attirer toute l'attention médiatique, ce qui a contribué à occulter d'autres types de violence, ou du moins à les reléguer au second plan en termes d'urgence. Ce constat est renforcé par la croyance qu'une fois les tensions politiques résorbées, le problème du sexisme sera, de façon globale, plus facilement résolu¹¹¹. Le féminisme s'est justement attaché à démontrer que les événements, perçus comme relevant strictement du domaine privé, voire intime, sont, en réalité, vécus par de nombreuses femmes et, en cela, méritent autant de considération que ceux qui ont lieu dans l'espace public occupé principalement par des hommes. Le savoir féministe a ainsi développé le désormais célèbre slogan « le personnel est politique » et a amené une « politisation de l'espace privé, de l'intime, de l'individualité » (Dorlin 2008, 10). Dans le chapitre précédent de cette thèse, il a déjà été question des stratégies mises en œuvre pour rendre visible les violences domestiques qui sont généralement occultées dans les débats publics. Il s'agit maintenant de se pencher sur la façon dont sont imbriquées les deux sphères dans les romans étudiés.

L'intrigue de *Fodder* mêle les espaces privé et public, ce qui pose la question des délimitations entre ce qui est considéré comme politique et ce qui ne l'est pas. Cookie met en place ses plans de représailles de manière méthodique et emploie un vocabulaire proche d'un véritable projet politique : « first wave of my campaign » (*F*, 5). Si Cookie affirme une position anti-capitaliste qui se rapproche parfois d'une forme d'anarchisme libertaire, il est complètement apolitique en ce qui concerne la politique nord-irlandaise. Or, il semble ne pas pouvoir échapper au climat de tension qui règne dans son quartier. En outre, on a déjà vu qu'en poursuivant son

¹¹¹ Cette conviction est partagée par de nombreux groupes militants, notamment d'extrême gauche, qui donnent la priorité à la lutte des classes et soutiennent que les discriminations entre femmes et hommes se dissiperont une fois la bourgeoisie renversée.

but de vengeance personnelle, il se met à dos les paramilitaires loyalistes de son quartier. Ainsi, tout au long de l'histoire, les deux sphères s'enchevêtrent.

3.7.1. Le paratexte : outil pour questionner le politique

No Bones s'inscrit radicalement dans cette perspective de « politisation de l'espace privé ». À première vue, la chronologie suit le conflit : le premier chapitre mentionne la date du début des Troubles, 1969, et le dernier s'intitule « A Peace Process, 1994 ». À cela s'ajoutent les titres de chapitres qui semblent évoquer le conflit nord-irlandais, mais qui, en réalité, commentent généralement la vie d'Amelia, le personnage principal, et non les Troubles (McCann 2014, 23-24). À cet égard, le chapitre « Battles, 1987 » (*NB*, 213-18) met en scène le combat d'Amelia pour arrêter de boire. Ainsi, le titre peut être pris au sens figuré (combat contre l'alcool) mais, prononcé avec l'accent nord-irlandais, le terme « battles » peut également être rapproché du mot « bottles » (bouteilles). Dès lors, les attentes du lecteur sont déjouées car le chapitre ne parle ni d'une bataille qui aurait lieu pendant les « Troubles », ni même d'un conflit classique entre deux adversaires ou deux groupes qui s'opposent, mais plutôt d'une lutte personnelle pour vaincre une addiction : « We had a lot in common, Jean and I, mostly wine, but gin and vodka and Jameson's too. Sometimes at the end of a night we'd want food – though this was rare. So we'd buy a good Chablis or Châteauneuf-du-Pape then go downmarket to a Bring Your Own Battle » (*NB*, 213).

Ce chapitre n'est pas le seul à jouer sur la polysémie du titre et à user de cette stratégie qui consiste à tromper les lecteurs en donnant un titre ayant trait directement au conflit mais qui, en fait, après lecture du passage, commente les vies personnelles des personnages. Elle est utilisée, on l'a déjà vu, dans nombre de chapitres, tels que « The Present Conflict, 1983 » (*NB*, 185-200) ou « The Safe House, 1992 » (*NB*, 282-96). Encore plus marquant, le chapitre intitulé « Troubles, 1979 » n'évoque pas les « Troubles » en tant que tels, à l'exception d'une brève allusion aux

organisations paramilitaires, la PIRA et la INLA¹¹². Ce chapitre commence par la mise en scène de Mick et Mena ayant une relation sexuelle en plein milieu du salon alors que toute la famille – les parents de Mick et leur fille, Orla – regarde la télévision. Déjà les frontières de l'espace intime à l'intérieur même de l'espace domestique posent question. Fiona McCann parle de « semi-public space » (McCann 2014, 31). Ensuite, le viol d'Amelia par Mick et Mena est relaté, suivi par l'agression de Mick par Lizzie et ses amies. Les « troubles » ici ont lieu au cœur de la sphère domestique et sont intimement liés à la violence et au sexe qui semblent indissociables. Enfin, le dernier chapitre « A Peace Process, 1994 » (*NB*, 297-321) ne fait aucune référence à l'apaisement des tensions du conflit nord-irlandais. Le titre commente métaphoriquement le rétablissement d'Amelia.

Finale même si le contexte politique nord-irlandais se révèle important dans la compréhension de l'intrigue de *No Bones*, la priorité est toujours donnée à l'histoire d'Amelia, si bien que la sphère privée se trouve valorisée au détriment de la sphère publique. Grâce aux procédés d'organisation textuelle, *No Bones* élabore un jeu avec le paratexte et sa fonction programmatique. En effet, en attribuant à chaque chapitre des titres qui relèvent de l'isotopie du conflit, les attentes des lecteurs sont déjouées.

3.7.2. « of course it was about the Border » (*NB*, 116) : de l'usage polysémique des frontières

Le paratexte n'est pas le seul moyen employé pour brouiller les limites des deux sphères et interroger ce qui est envisagé comme politique et ce qui ne l'est pas. Lorsque Bronagh tire sur Grainne car elle pense qu'elle a eu une aventure avec son petit ami, Amelia et ses amies se remémorent les paroles prononcées par Bronagh au moment du drame :

¹¹² La INLA (*Irish National Liberation Army*) est un groupe paramilitaire républicain. De mouvance marxiste, cette organisation est une branche dissidente de l'OIRA (*Official Irish Republican Army*) qui se forme en 1974 et qui est étroitement liée au IRSP (*Irish Republican Socialist Party*).

As for the something that was shouted, some people said it was, 'We'll see who's out!', others said it was the name of her boyfriend – and we all know by now what that was. Everyone agreed though, that it was nothing at all to do with the Provies, the Ra, the Inla or the Troubles generally, but whatever it was, I didn't hear for, at the moment Bronagh was pulling the trigger, a flash of a memory went flying through my mind (*NB*, 75).

Même si certaines versions divergent, toutes s'accordent à dire (« Everyone agreed ») que le contexte politique n'a rien à voir avec le mobile de cette « tentative d'homicide », ce qui suggère d'une part, que ce postulat est inhabituel et surprenant, et d'autre part, que les enquêteurs ont cherché à faire le lien avec les Troubles. La réminiscence d'Amelia évoque le passage relaté aux pages 38, 39 et 40. Cet événement est raconté de manière floue et elliptique car la narration donne accès au point de vue d'Amelia qui semble n'avoir que des bribes de souvenirs car elle n'est alors qu'une enfant et ne saisit pas ce qui se passe. Dans cet épisode, on comprend que des fonctionnaires d'État (policiers et infirmiers) prélèvent les empreintes des jeunes enfants et stockent les informations dans un fichier, traitant ainsi ces jeunes élèves comme de futurs criminels. L'image de Bronagh appuyant sur la gâchette (« trigger ») fonctionne comme un déclencheur traumatique (« trauma trigger ») pour Amelia. La criminalisation d'une partie de la population a conduit dans le cas de Bronagh à une prophétie autoréalisatrice. Cette tentative d'homicide n'a pourtant aucun rapport avec les Troubles. Non seulement les motivations de Bronagh relèvent purement du domaine privé, mais en plus, la relation de possession – qui traditionnellement objective les femmes – est ici inversée : « how could she seriously think I'd go out with Bronagh's boy, knowing he was Bronagh's boy » (*NB*, 73). Tout le monde semble reconnaître un droit de propriété à Bronagh. En renversant les conceptions dominantes et en minorant la prédominance du contexte politique, ce passage bouscule les frontières entre privé et public.

Plus loin dans *No Bones*, dans une scène relativement similaire, Bronagh attaque violemment une autre jeune femme par jalousie. Bronagh se voit répéter l'impossibilité d'avoir une histoire d'amour avec Lester, les raisons étant qu'il est protestant et qu'elle manque de féminité (*NB*, 112). Bronagh est ensuite qualifiée de « pute » par Mabel (*NB*, 115). Plus exactement cette dernière lui répète neuf fois : « Only hoors wear anklechains » (*NB*, 115). Cette réitération rappelle le titre du chapitre « Echoes » et commente la violence de Bronagh qui se répercute et se propage telle une onde, non sur Mabel, l'auteure des propos injurieux, mais sur Roisin, qui s'est vantée quelques minutes auparavant d'avoir rendez-vous le soir même au cinéma

avec Lester. Comme dans la scène précédente, l'agression est passée sous silence : « Still talking to Mabel but now looking at Roisin, Bronagh opened her mouth » (*NB*, 116). Matérialisée par la typographie, l'ellipse narrative est remplacée par un astérisme¹¹³ qui marque une rupture dans le texte. L'événement est rapporté de manière indirecte à travers un discours elliptique dans lequel les bribes de réponses d'Amelia à l'interrogatoire policier permettent aux lecteurs de reconstituer la nature et la violence de l'« incident » :

□□□

The Peelers interviewed everyone in Casualty. I was getting the last of my stitches when finally they came round me. I told them there had been cries of Fenian, Taig, Billy Boys, Remember, general effin' and blindin' and No Pope Here. No, I didn't hear what become of . . . No, I most certainly wasn't involved in the . . . No! I didn't witness what happened with the Black and Decker, I didn't touch any of them breezeblocks and – were they stupid? – of course it was about the Border.

Except for Roisin that was. She was in Intensive Care. Bronagh was in the barracks. The typewriter was in the barracks also. The machine and her were being checked for fingerprints and I had a feeling I wouldn't be seeing Bronagh again, for another lot of years (*NB*, 116-7).

Contrairement à l'incident précédent entre Bronagh et Grainne – au cours duquel aucune parole en rapport avec les Troubles n'est prononcée (*NB*, 75) –, Amelia mentionne des insultes qui désignent les deux communautés considérées comme antagonistes. Ce discours est suspect et ne colle pas à la réalité car initialement le conflit oppose deux catholiques, Bronagh et Roisin, convoitant un même homme, Lester, qui lui est protestant. Même si visiblement plusieurs personnes sont blessées, on a du mal à croire que le combat se soit transformé en règlement de compte entre communautés – si tel est le cas, il y a fort à parier que ces injures soient une fois encore partie prenante d'une performance presque « obligée » du rapport conflictuel entre communautés, comme on l'a vu plus haut, lorsque les hommes s'insultent après s'être unis contre Bronagh. Il paraît plus probable qu'Amelia, fatiguée de devoir répondre à ce genre de questions, ait donné aux interrogateurs ce qu'ils voulaient entendre. Entre les lignes de ce récit elliptique, une violence d'une intensité inouïe peut être devinée et reconstituée par les lecteurs. D'abord Amelia s'est fait recoudre. Puis, les deux aposiopèses – ellipses grammaticales matérialisées dans l'extrait par les points de suspension – dans les réponses d'Amelia, rapportées au discours direct,

¹¹³ L'astérisme est généralement composé de trois astérisques placés en triangle. Ici, les trois symboles sont placés horizontalement mais ont une fonction similaire.

ont pour effet de susciter l'attention des lecteurs qui peinent à comprendre et redoublent ainsi d'effort ; les indices présents dans les phrases suivantes sont alors mis en valeur. L'emploi de l'antonomase « Black and Decker » participe encore de cette tactique de l'ellipse, de la déviation, du non-dit. La mention de cette perceuse ainsi que des parpaings (« breezeblocks ») laissent deviner l'horreur de la scène passée sous silence. La légèreté du ton d'Amelia, qui ne paraît pas tellement choquée, rompt clairement avec la brutalité de l'attaque qui s'est produite et véhicule la banalité de la violence dans la vie des personnages. Par ailleurs, le discours semble atténuer la violence en usant d'ellipses temporelles et en ne nommant pas directement. Mais cette apparente euphémisation de la violence laisse en réalité transparaître une violence sans nom, qui ne peut se dire, ne peut se raconter, qui est de l'ordre de l'ineffable. La mise en scène des silences traduit la difficulté à retranscrire véritablement la violence par le langage. C'est dans la monstration même de cette aporie que réside la force de transmission de la brutalité de cet épisode.

Bien qu'elle ait lieu dans la sphère publique, cette violente altercation peut être interprétée comme relevant du domaine privé puisqu'elle pourrait être perçue comme une querelle sentimentale, une histoire de jalousie. Cependant, elle est fortement liée au rejet de l'identité de genre de Bronagh qui est visiblement loin d'incarner le stéréotype féminin cisgenre et qui, pour cette raison, subit les brimades de ses « collègues ». Dans ces deux cas de figure, le motif de la violence concerne la sphère personnelle. C'est l'insulte « pute » qui fait basculer Bronagh dans la violence : aussi faut-il s'interroger sur la dimension symbolique de cette invective. S'il est vrai que « la pute » est une figure paradigmatique de la féminité, féminité que Bronagh s'efforce d'incarner dans ce passage, notamment pour plaire à Lester, la prostituée n'en incarne pas moins une figure déviante. Avec son titre provocateur « les putes sont des hommes comme les autres », l'article de Dorlin s'intéresse à la prostitution et place la figure de la prostituée dans une zone liminaire. Elle soutient que les travailleuses du sexe peuvent être dans une certaine mesure assimilées à des hommes puisqu'elles font usage de leur corps librement et jouissent en quelque sorte d'une indépendance économique :

quand une femme est traitée de « pute », cela signifie « ne te comporte pas comme un homme ». Le stigmate fonctionne comme un cordon sanitaire entre les genres : [...] il ne faut pas que les filles se comportent comme des garçons, autrement dit, témoignent d'une certaine liberté sexuelle, d'une autonomie économique ou d'une mobilité sociale et géographique (Dorlin 2003, 123).

Le choix de l'insulte n'est pas anodin et l'incise « were they stupid? – of course it was about the Border » prend tout son sens. L'injure « pute » vient signifier à Bronagh, comme un rappel à l'ordre, qu'elle dépasse les frontières de son genre, qu'elle se situe dans un interstice. Parce qu'elle n'est ni totalement d'un côté, ni totalement de l'autre, elle est sans cesse conspuée, tant par les hommes que par les femmes, tant par les catholiques que par les protestants. La raison de la querelle peut difficilement être isolée. Si diverses explications entrent en jeu, toutes sont liées aux frontières genrées et non directement à la ligne de démarcation qui sépare la République d'Irlande de la région nord-irlandaise restée britannique. Même si le contexte des Troubles n'est pas nié – on a vu les réactions de dégoût quant à la possible union d'une catholique et d'un protestant –, cette explication politique ne saurait supplanter toutes autres interprétations. Ainsi, un jeu sur la polysémie du substantif « border » est manifeste : la frontière géographique nord-irlandaise, la frontière du genre, la frontière entre espace public et privé, la frontière entre la vie et la mort (puisqu' Roisin est en soins intensifs). En reléguant la question du genre dans le domaine du privé, jugé sans intérêt, les enquêteurs occultent complètement la variable genrée comme potentiellement significative. Pourtant, la récalcitrance de Bronagh face à la binarité du système genré et les brimades qu'elle endure en retour pourraient apporter un éclairage précieux sur l'origine de ses accès de violence. C'est justement cette incapacité à tenir compte de *tous* les paramètres identitaires qui induit les policiers en erreur.

L'extrait se clôt sur la vérification des empreintes de Bronagh et rappelle le premier passage à l'école primaire lors du prélèvement d'empreintes. La boucle est presque bouclée. Dans le cas de Bronagh, la prophétie s'autoréalise. Tout concourt à faire d'elle une « terroriste » :

— relevé d'empreintes alors qu'elle n'est encore qu'une enfant ;

— première arrestation (« tentative d'homicide » sur Grainne). Il n'y a aucun lien entre cette agression et les Troubles – « it was nothing at all to do with the Provies, the Ra, the Inla or the Troubles generally » (*NB*, 75) ;

— deuxième arrestation (« tentative d'homicide » sur Roisin). Bien qu'on sache que l'origine du conflit n'a pas directement trait à la situation nord-irlandaise, le lien sera établi – « of course it was about the Border ». À ce moment, Bronagh n'a toujours aucun lien avec l'IRA ;

— séjour en prison suggéré par Amelia, à la suite de son interrogatoire en qualité de témoin, lors de l'agression de Roisin par Bronagh : « I had a feeling I wouldn't be seeing Bronagh again, for another lot of years » (*NB*, 116-7).

Lorsqu'Amelia recroise Bronagh, après quelques années, celle-ci est désormais membre de l'IRA. Le parcours de Bronagh traduit la trajectoire d'un personnage, certes ultra-violent, mais qui, peu à peu, va être façonné pour devenir le produit d'un système. D'années en années, le discours dominant des autorités qui s'acharnent à vouloir interpréter la violence de Bronagh comme résultant d'une prise de position dans le conflit nord-irlandais – en d'autres termes, à voir en elle le profil idéal de la « terroriste » – contribue à façonner justement ce qu'ils prétendent combattre. Par un jeu subtil sur la polysémie des frontières, *No Bones* subvertit les espaces cloisonnés, et révèle la porosité des démarcations rigides.

3.7.3. Occultation de l'intime

Le roman montre également comment les individus opèrent eux-mêmes une segmentation entre sujets publics et privés. Vincent voit le monde comme une grande foire. Il y tient un stand où il vend principalement des armes. Sur son étal, on trouve aussi une multitude d'objets divers, mais : « There was nothing on abortions, difficult labours, early breakings of waters or knitting needles to get rid of things. Vincent didn't like this turn to women's dark places » (*NB*, 152). Les pensées de Vincent indiquent sa réticence à aborder les questions qui traitent du corps féminin en lien avec la grossesse et l'avortement. Son refus d'aborder ces sujets, qui sont, pour lui, obscurs et énigmatiques, aborde métaphoriquement la manière dont certains sujets politiques sont dépolitisés de par leur simple omission dans l'espace public. Vincent contrôle et régit la séparation entre les deux sphères. Il est ainsi représenté comme acteur, policier et gardien des normes. En cela, Anna Burns s'inscrit dans une démarche foucauldienne puisque ses romans éclairent le pouvoir agissant à travers le libre arbitre et l'autonomie des protagonistes. Halperin présente l'intérêt de Foucault pour une forme de pouvoir presque invisible qu'il s'efforcera, tout au long de ses recherches, de démasquer :

The kind of power Foucault is interested in, then, far from enslaving its objects, constructs them as subjective agents and preserves them in their autonomy, so as to invest them all the more completely. Liberal power does not simply prohibit; it does not directly terrorize. It normalizes, ‘responsibilizes,’ and disciplines. The state no longer needs to frighten or coerce its subjects into proper behaviour: it can safely leave them to make their own choices in the allegedly sacrosanct private sphere of personal freedom which they now inhabit, because within that sphere they *freely and spontaneously* police both their own conduct and the conduct of others (Halperin 1997, 18-19).

Le pouvoir qui se joue dans la sphère privée est d’autant plus insidieux que la plupart des gens la croient dépourvue de jeux de pouvoir.

3.7.4. La posture *camp* de Patrick Pussy : une hiérarchisation inversée

À l’instar de Cookie dans *Fodder*, Patrick Pussy dans *Breakfast on Pluto* manifeste un profond désintérêt pour les événements liés aux Troubles, une position peut-être plus difficile à tenir car l’histoire – le temps du récit – se déroule dans les années 1970 alors que le conflit bat son plein – pour mémoire, *Fodder* situe son intrigue plus tard dans un Belfast post-Troubles. L’ami de Patrick Pussy, Irwin, sympathisant de l’IRA, lui rappelle le sens des priorités de l’organisation : « ‘The Provisional IRA have a lot more to do than be bothered with dying-looking bastards the likes of you, Braden!’ » (*BonP*, 21). Irwin réaffirme la prévalence de la question politique de l’Irlande sur les questions de genre – sa teinture de cheveux et son apparence renvoient à la particularité de son expression genrée –, c’est-à-dire la prééminence de la sphère publique sur la sphère privée. Finalement, les événements ultérieurs lui donneront tort car à la suite de la mort d’Eamon Faircroft, membre de l’IRA et amant de Pussy, l’organisation prendra le temps d’interroger Patrick Pussy, qui sera d’ailleurs, bien plus tard, présente sur les lieux d’un attentat perpétré par l’IRA et accusée à tort de l’avoir orchestré.

En réponse à la remarque de son ami, Patrick Pussy n’est nullement décontenancée et affirme le même mépris pour les préoccupations chères à Irwin : « I, of course, was much too preoccupied with my own personal revolution to be bothered with anything so trivial » (*BonP*,

22). Patrick Pussy renverse la hiérarchisation des luttes. En employant le substantif « revolution » pour évoquer l'affirmation de son identité transgenre et en l'accolant à la formule hyperbolique « my own personal », elle politise son expérience personnelle et de manière plus générale la question du genre. A contrario, en qualifiant le contexte politique irlandais de « trivial », elle désacralise la lutte nationaliste. Ce manque d'intérêt pour la question nord-irlandaise ainsi que la valorisation de sa transidentité – tout aussi prompte à bouleverser un système inégalitaire – permet d'élargir la considération du politique à ce qui est perçu comme relevant de la sphère intime. En outre, ce commentaire fait partie intégrante de la performance de Pussy : elle affirme sa frivolité comme une nouvelle occasion d'incarner le stéréotype de la féminité dans toute sa splendeur.

À plusieurs reprises dans *Breakfast on Pluto*, l'échelle des valeurs et les hiérarchies traditionnelles sont inversées. Par exemple, Patrick Pussy n'a cure de l'implication de son amant Eamon Faircroft dans l'IRA, elle loue la propreté et la toilette de celui qu'elle surnomme Mr Dummy Teat :

The very embodiment of hygiene and good manners! O but of course I understand that there were many who would impugn his good name – importing arms for the IRA and any amount of old nonsense! – but, whether the truth or not, the fact is I don't care and didn't, for never once did I have to nag or gripe. Never once in all my time with him as lover husband, call him what you will, did I ever smell old yukky sweat or see some grime between two toes (*BonP*, 32).

Pour Patrick Pussy, la propreté d'un individu est plus importante que ses activités politiques séditionnelles. Comme précédemment, ce constat est l'occasion pour elle de se conformer à une féminité stéréotypée et de reproduire le cliché de la femme superficielle et frivole. Elle décrit son amant comme un homme généreux qui lui offre toutes sortes de cadeaux. Puis elle corrige en précisant : « (or should I say – *I bought with his money* – for he really didn't have a clue about girl's things!) » (*BonP*, 32). Elle incarne ainsi la figure de la femme vénale et corrobore des conceptions genrées différentielles et essentialistes. La formule « il ne comprend vraiment rien aux femmes » est un poncif qui étaye la différence des sexes et relève de la pop-psychologie ; il existerait une incompréhension entre les deux sexes résultant de constructions psychiques résolument antagonistes. Dans la mesure où la frivolité est mise en valeur au détriment de sujets habituellement qualifiés de sérieux, tels que la lutte nationaliste, la violence armée ou l'activisme

politique, on peut qualifier le personnage Patrick Pussy de « *camp* ». Souvent liée à la subculture gay, cette esthétique est conceptualisée dans un essai majeur de Susan Sontag intitulé « Notes on Camp » :

the essence of Camp is its love of the unnatural : of the artifice and exaggeration [...] Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization (Sontag 1964, 1-2).

Le *camp* est caractérisé par son refus du sérieux qui est présenté comme une préoccupation frivole. À l'inverse, la frivolité est placée au centre de l'attention et se voit traiter avec un véritable sérieux : « The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to 'the serious.' One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious » (Sontag 1964, 10). Dans certains passages de *Breakfast on Pluto*, l'attitude de Patrick Pussy est résolument *camp*. À l'issue d'une soirée, un soldat britannique l'arrête et lui demande de s'identifier. Sa manière de lui répondre, provoquante et légère à la fois, tranche avec la gravité de l'événement dont elle prendra connaissance quelques heures plus tard : « 'Paddy Pussy, dahlings!' Not a very good idea! Especially when we got home and heard thirteen people had been shot dead by British Army paratroopers in Derry. I was absolutely mortified, and not feeling quite so tough then, I can tell you! » (*BonP*, 39). Le terme « tough » est détourné : cet adjectif, qui est à tel point archétypal de l'attitude virile qu'il a été substantivé – « tough » est aussi un nom commun pour désigner « un dur à cuire » –, est employé par Patrick Pussy pour qualifier sa performance de la féminité. Alors qu'Irwin est hors de lui et que Charlie essaie de le calmer, Pussy affirme un total désintéressé pour ce massacre, non sans une certaine forme de honte : « shamefully not thinking about the dead victims or their relatives but what combination of my luscious goodies I should go and try on first! » (*BonP*, 39). En exagérant sa frivolité à l'extrême, Patrick Pussy donne à voir une esthétique *camp* et incarne un antistéréotype de la féminité : elle donne à voir la féminité dans ce qu'elle a d'artificiel, défie l'injonction à la virilité et trouble la reproduction des normes de la masculinité. Par ailleurs, cette façon de se jouer de la moralité – en affirmant sa totale indifférence pour les victimes de l'attentat – peut être qualifiée de *camp* :

Camp is the consistently aesthetics experience of the world. It incarnates a victory of 'style' over 'content', of 'aesthetics' over 'morality', of irony over tragedy. [...] Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness (Sontag 1964, 10, 12).

Après la mort d'Irwin, sa petite amie Charlie, qui est aussi la meilleure amie de Patrick Pussy, est terriblement triste et sombre peu à peu dans une forme de dépression. Elle se met à boire toute la journée et Patrick Pussy essaie de lui venir en aide. C'est bien plus tard dans le roman qu'elle précise : « What had happened with Irwin, I forgot to describe, was that everybody decided he had given enough information – 'sung enough' as they said – and Jackie and the Horse Kinnane took him out to the bog to kill him » (*BonP*, 103-4). La douleur personnelle de Charlie prime sur les règlements de compte au sein de l'IRA. Cette priorité est matérialisée dans l'organisation du récit par la révélation des événements qui n'est pas en adéquation avec leur chronologie. La fonction de régie de l'instance narrative, comme détentrice de l'information, permet d'opérer une inversion : la question personnelle l'emporte sur ce qui est considéré comme un événement politique. La précision « I forgot to describe » renforce d'ailleurs l'idée que la politique interne de l'IRA et ses représailles ne sont qu'anecdotiques. Le personnel évince le politique.

No Bones, *Breakfast on Pluto* et dans une moindre mesure *Fodder* reconfigurent chacun à leur manière les limites entre espaces privé et public, que ce soit en fusionnant les deux sphères qui deviennent alors inextricablement liées, en politisant le domestique, ou encore en postulant la primauté de l'intime sur le public, inversant ainsi l'habituelle subordination de ce qui est perçu comme appartenant à la sphère personnelle. Ce faisant, c'est vraiment la frontière entre espaces qui est bousculée. *No Bones* ne se contente pas seulement de faire vaciller les frontières genrées ou/et – selon qu'on considère que ce partage soit directement associé à notre conception de la masculinité, liée aux affaires publiques, et de la féminité, liée à la domesticité – la démarcation entre domaine public et privé. Le premier roman d'Anna Burns remet même en question la limite entre le monde animé et inanimé, comme la personnification des meubles l'indique lors du viol d'Amelia : « the china cabinet in shock » (*NB*, 123). La violence qu'elle subit semble être reportée sur le mobilier. Le traumatisme du vaisselier s'oppose à la chosification des humains quelques lignes plus haut : « they'd borrowed that real girl » (*NB*, 122), passage déjà analysé dans le chapitre 2. Plus loin, ce sont les buissons d'aubépine qui prennent vie : « The hawthorn bushes had wrought themselves into silent exhaustion » (*F*, 242). Leur immobilité silencieuse est

interprétée comme un épuisement : cette personnification de la nature, accentuée par le pronom réflexif, contribue aussi à déstabiliser les frontières entre la nature et l'humain.

En outre, *Fodder* brouille les frontières entre animaux et humains, comme lorsque Cookie se trouve dans un repaire de sympathisants loyalistes en périphérie de Belfast. La drogue et l'alcool abondent. Cookie aperçoit un chien : « I followed the dog out into the hall. I wanted that dog. I wanted to be that dog » (*F*, 234). Cette gradation qui passe de la vision à la volonté d'identification totale produit une première rupture dans la séparation rigide qui délimite les deux espaces, animal et humain. Cookie suit pendant un long moment ce chien qui se met à parler et se transforme soudainement : « I looked at him. His sleek black neck stretched up into a human face. My face. » (*F*, 235). En même temps que cette métamorphose crée une ouverture entre les deux mondes, elle remet en cause ce qui est de l'ordre du vraisemblable. L'hallucination ébranle la rigidité de la frontière entre monde bestial et humain. La figure du chien revient sans cesse dans le récit des péripéties de Cookie. Alors qu'il tente de faire avaler un *space cake* à Billy Dick, celui-ci l'offre à son chien, qui en subit les effets hallucinogènes :

The dog glanced back and went from a trot to an all-out gallop when it saw me. It skidded outside to the six-lane East Bridge Street and headlights swung and horns blasted as it dodged and slid between the cars. Somebody grabbed my collar. Josie's face was shipyard hard. [...] 'Go on then.' She released my collar. 'Just go.' (*F*, 256-7).

Après l'épisode lors duquel le chien prend la forme du visage de Cookie, c'est au tour du chien de faire l'expérience d'une perception déformée du réel par la consommation de substances illicites. Cependant, l'utilisation du terme « collar » et sa signification double dénotent la confusion qui semble à nouveau s'emparer de Cookie. Plus loin, le narrateur poursuit ce brouillage en s'identifiant encore à un chien : « A dog skittered by, sniffing along walls, and I was going to bark but I had to concentrate on walking » (*F*, 273). Cette assimilation récurrente offre une lecture ironique et amusante d'une sorte de réalisation du *fatum* de Cookie. En effet, un jeu sur le destin de cet (anti)héros malgré-lui émerge : le prénom gaélique Cúchulainn, qu'il déteste tant car il lui vaut l'acharnement de ses camarades, prend alors littéralement son sens puisqu'il signifie « le chien de Culann ». Dans cette réécriture contemporaine du mythe de Cúchulainn, la figure du guerrier est réactualisée sous les traits de Cookie qui la subvertissent, ce qui opère un détournement du discours nationaliste qui s'emploie à glorifier la mythologie gaélique. Ici,

Cookie n'a rien en commun avec le légendaire Cúchulainn, si ce n'est cette fusion récurrente entre Cookie et divers molosses qui l'en rapproche.

Par le biais d'un enchevêtrement constant entre les deux sphères dans le récit, *Fodder*, *No Bones* et *Breakfast on Pluto* transgressent les limites entre espaces clos, quels qu'ils soient, et questionnent les perceptions du politique.

3.8. Ambiguïté des frontières de genre

Les stéréotypes genrés sont parfois simplement inversés comme c'est le cas dans le chapitre 5 de *Breakfast on Pluto* : Patrick, Irwin et Charlie organisent de faux défilés de mode. Patrick et Charlie font un compromis avec Irwin et jouent aussi à la guerre mais dans les deux cas, c'est Charlie qui commande. Que ce soit l'une ou l'autre activité, Charlie revendique sa place de chef : « 'Even though I'm a girl, I have to be in charge,' [...] 'Otherwise you can forget about the whole thing.' » (*BonP*, 16). Charlie a conscience des rôles de genre traditionnels. En endossant la position de chef de manière aussi déterminée, elle déstabilise les conceptions genrées stéréotypées. Dans *Fodder*, le renversement des stéréotypes ne se limite pas exclusivement au genre : « Skinny Santas ring bells and offer dollies for boys and guns for girls » (*F*, 191). L'image d'un père Noël émacié contrecarre les attentes des lecteurs et perturbe l'imaginaire collectif.

Dans *Little Constructions*, on observe également une simple inversion lorsque le personnage de John Doe se voit d'abord défini en fonction de ses liens avec les femmes qu'on a déjà rencontrés dans le chapitre : « John Doe, husband of Janet, father to Julie, and brother to both Janine and Jotty » (*LC*, 12). Le cliché habituel est inversé. Plus loin, sa position de pouvoir est précisée : « leader of the town's Community Centre Action Team » (*LC*, 12). Ce renversement permet d'interroger le procédé dominant qui consiste à ne donner d'importance aux protagonistes féminines que quand ces dernières sont utiles pour le développement des personnages masculins, souvent au centre de l'intrigue.

Cette démarche de simple inversion du stéréotype est également employée dans *No Bones*. En effet, Lester semble n'avoir d'existence qu'au prisme de son physique : « Now Lester was from the Shankill. He worked in Carpentry but the main things about him were his eyes and his smile and his long-legged look. Us in the office noticed those legs right away on Day One » (*NB*, 110-1). Cet intérêt démesuré que manifeste le groupe de jeunes femmes pour les jambes de Lester renvoie uniquement au fétichisme des hommes qui d'ordinaire se cristallise autour de certaines parties du corps féminin telles que la poitrine par exemple. Cette vision du corps fragmenté contribue à l'objectivation du sujet. À cela s'ajoute l'effet de groupe, qui donne l'impression d'une

meute autour de sa proie, comme l'indique le pronom « us » véhiculant l'idée d'une entité homogène. Après avoir tenté de se conformer au stéréotype de la féminité (maquillage, jambes découvertes, bijoux, etc.), Bronagh arrive à l'atelier avec la ferme intention de séduire Lester : « We saw Lester's lovely, gorgeous legs leaping up the ladder and Bronagh's not so gorgeous ones going after » (*NB*, 113). Les allitérations en « s » et « l » évoquent la sensualité, la légèreté ; le portrait de Lester caractérisé par sa volupté et sa délicatesse contraste avec la maladresse et la lourdeur de Bronagh, dont l'échec se traduit littéralement par sa chute et la tonalité burlesque qui en découle : « Bronagh's big calf came through the ceiling, followed by the rest of her » (*NB*, 114).

Depuis le début de cette thèse, le renversement des stéréotypes genrés, qu'il soit exagéré ou non, est très présent dans la plupart des romans du corpus – à l'exception de *The Ultras* et de *The Truth Commissionner* qui mettent d'autres stratégies en œuvre pour questionner les masculinités. Ces inversions multiples et répétées mènent à un brouillage qui fait fi des frontières trop rigides du genre. La zone limitrophe entre catégories offre un espace privilégié à exploiter pour les tenants du queer. Cette zone ambiguë représente un terrain fertile dans les romans étudiés. Ils valorisent ainsi le développement de cette espace intersticiel, notamment en matière de genre, en mettant en scène plusieurs personnages au genre ambigu, parfois même indécidable.

3.8.1. « 'Fighting to keep my natural anatomical ambiguity was my very greatest achievement.' » (*NB*, 273).

No Bones met en scène un personnage dénommé Jewels qui se caractérise par une ambiguïté sexuelle certaine. C'est lors de son hospitalisation à Londres qu'Amelia fait sa connaissance. Hantée par ses amies maintenant décédées, Amelia a un sommeil agité et entrecoupé par les interventions d'infirmières. À son réveil, elle trouve une jeune femme assise au bout de son lit :

She was sure she'd be very cross if these women were all men. This one was a sort of man, although something about her said that she shouldn't have been. She had *dark eyes*, *dark eyebrows*, a *long nose*, a *long swan neck*, and a pageboy cut of thick, shining black straight hair. She had thin frail *man's* hands, slim nervous *man's* feet and a tall graceful bony *man's* body – except that it wasn't. Her *breasts* were tiny, low, loose, not *breasts* at all really, and visible through her nightgown. She was stroking this short pink negligée with the backs of four of her fingers, one leg poised high over the other, making circles with her right ankle round and round. Her toenails were *pearl*, her skin was *pearl* and her *pearl* cheekbones went up to the ceiling. She was *arresting* and Amelia, on God knows how many grams of valium a day or not, was *arrested*¹⁴ (NB, 267).

De prime abord, Jewels est envisagé-e comme une femme par la locution pronominale démonstrative qui reprend le postulat de la phrase précédente affirmant l'absence d'homme. La contradiction genrée est alors manifeste dès la présentation de Jewels : « this [woman] was a sort of man ». La description laborieuse, que révèlent par exemple les nombreuses répétitions, reflète le point de vue d'Amelia qui a visiblement du mal à appréhender Jewels qui n'est ni tout à fait femme, ni tout à fait homme (« dark », « eye », « long », « man's », « breasts », « pearl », « arresting »/« arrested »). L'utilisation du génitif générique « man's » est toujours en tension avec les adjectifs précédents qui marquent plutôt la féminité (« thin frail », « frail », « graceful »). Dès lors, on peut se demander ce qui fait dire à Amelia que les mains, les pieds et le corps de Jewels sont ceux d'un homme (« man's »), surtout après l'hyperbate (« except that it wasn't ») qui vient justement démentir ce constat. Le même procédé est utilisé lorsqu'il s'agit de décrire la poitrine de Jewels : ses seins qualifiés d'inexistants (« not breasts at all really ») sont dans le même temps apparents (« visible »). Cette série d'oxymores tente de rendre compte de l'ambiguïté sexuelle de Jewels et montre à quel point le système binaire de genre interdit à certaines identités la possibilité même d'être comprises dans le monde réel : « I think that when the unreal lays claim to reality, or enters into its domain, something other than a simple assimilation into prevailing norms can and does take place » (Butler 2004, 27). « Pour Judith Butler, le corps est, en partie, ce par quoi s'instituent « de nouveaux modes de réalité », au sens où les normes que l'on tente de, ou que l'on contribue à, modifier, voire à créer, sont incorporées, en dépit de la palette plus ou moins violente des rappels à la norme, des rappels à la réalité auxquelles on s'expose » (Dorlin 2008, 152). Après le portrait physique de Jewels, sa gestuelle et sa posture sont dépeintes. Sa tenue vestimentaire – chemise de nuit rose – et la stylisation de son corps – elle caresse du bout des doigts, elle a les

¹⁴ C'est moi qui souligne.

jambes ostensiblement (« poised high ») croisées et elle fait des cercles avec sa cheville langoureusement (« round and round ») – donnent clairement à voir une performance de la féminité. L'insistance sur le mot « pearl » tout comme la mention de pommettes saillantes donnent l'impression d'une allure féminine. Le texte éclaire l'aspect inénarrable de l'identité de Jewels.

De manière analogue, Patrick Pussy amorce une transformation du réel. En incarnant une identité qui n'est pas envisageable, elle bouleverse la réalité et en a conscience lorsqu'elle parle, par exemple, des moqueries et de l'incompréhension concernant sa relation avec Eamon Faircroft : « To tell you the truth, I don't think they were actually capable of understanding us in real, sort of concrete terms, if you know what I mean – I don't think they could accept that it could ever be! » (*BonP*, 43).

Amelia hésite et reste incertaine quant à la façon de faire référence à Jewels : « she likes this person Jewels » (*NB*, 269). Le personnage se présente et donne une explication de son apparente androgynie en termes anatomiques : « I've got no uterus, fallopian tubes or upper vaginal area. My testes are hidden inside me. It's all because of Chromosome Twenty-three. They're my Undescendeds. They are called my Undescendeds » (*NB*, 267-8). Elle commence par mentionner ce qui ne fait pas d'elle une femme : l'absence d'utérus, de trompes de Fallope et de partie vaginale supérieure. Puis, elle explique que ses testicules sont cachés à l'intérieur d'elle. Elle fait allusion à ce que la médecine a nommé la cryptorchidie. Incapable d'appréhender les êtres humains autrement qu'en étant le produit d'un système binaire de genre, le domaine médical a « pathologisé » ce phénomène, pourtant très répandu à la naissance. Cette « anomalie » concernerait les « jeunes garçons » – impossibilité d'envisager ces individus en dehors de « ladifférencesexuelle » – et pourrait mener, lorsqu'elle est accompagnée d'autres « anomalies » à une ambiguïté sexuelle, ceux qu'on appelait autrefois « hermaphrodites » sont à présent dénommés « intersexes » (c'est le « I » dans l'acronyme militant LGBTQIF). La cryptorchidie consiste en l'arrêt de la migration d'un ou des testicule.s. Ainsi ce.s dernier.s ne se situe.nt pas au « bon » endroit, c'est-à-dire à l'intérieur du scrotum. La descente des testicules est bloquée, d'où l'adjectif en anglais « undescended » pour qualifier ces testicules. Ici, Jewels se réapproprie ce « problème » : elle leur donne presque une valeur sentimentale en substantivant l'adjectif, en apposant une majuscule et en employant le pronom possessif « my ». Elle lie sa cryptorchidie au

chromosome vingt-trois, celui qui serait déterminant pour l'assignation du sexe d'un individu. À la lumière de ces informations, le nom de ce personnage est significatif. Au sens propre Jewels veut dire « bijoux », accessoires typiquement féminins. En outre, on ne peut s'empêcher de penser à l'expression « family jewels » (« bijoux de famille ») qui fait référence aux testicules que Jewels n'a justement pas – de la même manière que Pussy n'a pas de vagin. Le signifiant symbolique est là pour pallier l'absence d'utérus dans le cas de Pussy et des testicules dissimulés dans le cas de Jewels. Le physique androgyne de Jewels auquel on a eu accès à travers les yeux d'Amelia correspond ainsi à une ambiguïté qui serait d'ordre anatomique. L'ambiguïté présente au niveau des parties génitales semble entraîner un genre ambigu. Cette corrélation entre « sexe » et « genre » pourrait corroborer des conceptions essentialistes. C'est sans compter le désir de Jewels de cultiver son ambiguïté sexuelle, dont elle est fière.

Lorsque Jewels fait part à Amelia de son problème de kleptomanie, Amelia est surprise :

'You mean you're not in here (psychiatric hospital) because of your Undescendeds?' Jewels was offended.

'You really are the limit Amelia. And *why* would I be here because of my Undescendeds? How many people do you know have both sexual anatomies?' None, thought Amelia. 'Exactly,' said Jewels, reading her mind.

'But I thought – ' began Amelia. 'Wrong,' said Jewels. 'Fighting to keep my natural anatomical ambiguity was my very greatest achievement. What was your greatest achievement Amelia?' [...] [Jewels] was angry at Amelia for not knowing the difference between a pseudo-hermaphrodite and a plain hermaphrodite (NB, 272-4).

La remarque d'Amelia fait écho aux visions dominantes ; la sexualité, dès lors qu'elle ne rentre pas dans la binarité du système, est envisagée comme un problème. Grâce à la naïveté et à l'innocence d'Amelia, la narration utilise, comme on l'a déjà vu, le procédé ironique consistant à feindre l'ignorance pour questionner nos conceptions simplistes. Jewels est en effet loin de considérer son ambiguïté comme un souci. Au lieu d'appréhender sa cryptorchidie comme un manque – pas tout à fait homme, pas tout à fait femme –, elle affirme posséder les caractéristiques sexuelles des deux genres (« both sexual anatomies »). Elle insiste sur le fait que son ambiguïté anatomique est naturelle et qu'elle a tout autant le droit d'exister. La tendance à opérer les personnes intersexes à la naissance est dénoncée de manière détournée. Même si elle se pratique de moins en moins, l'intervention chirurgicale existe toujours. L'expression « fighting to keep » implique un combat de tous les instants. En effet, ces opérations sont décriées par la communauté intersexe (Thomas, Espineira et Alessandrini 2012, 191). À la fin de l'extrait, la colère de Jewels, outrée par l'ignorance

d'Amelia, résonne de manière comique chez le lecteur car elle fait écho à sa propre méconnaissance : pour qui n'est pas familier avec les questions de sexualité et de genre, la différence entre un pseudo-hermaphrodite et un simple hermaphrodite peut être obscure. Le personnage de Jewels permet ainsi de lever le voile sur une réalité peu connue qui met à mal la binarité de l'ordre sexuel. Cependant, Jewels réintroduit la différence sexuelle à un autre niveau (les pseudo-hermaphrodites / les simples hermaphrodites). Même si elle se situe aux marges de la norme et revendique cette position marginale, elle ne semble pas échapper à cette propension à la différenciation qui apparaît alors inéluctable.

Dans *No Bones*, lorsqu'il s'agit de sexualité, cette ambivalence est valorisée, ce qui n'est pas le cas quand elle concerne la politique. Dans le chapitre « Somethin' Political, 1977 » (*NB*, 78-86), une ancienne élève est assassinée dans le quartier et les jeunes filles de l'école décident de manifester :

Now, not everybody was that way inclined. That goes without saying anywhere. And some people didn't want to riot but felt they had to, for a political reason that was somethin' to do with their own belief and somethin' affecting their own souls. But with other people – and you know the ones I mean – the inbetweeners, those special sort of sympathisers, who weren't Ra themselves but who always turned up at time like these – well, saying no to the likes of them when you were surrounded was never, ever, easy (*NB*, 78-9).

Amelia distingue les individus qui se sentent concernés et les membres de l'IRA de ceux qui profitent de la situation pour adopter une attitude violente et imposer leur point de vue. Elle crée un néologisme « the inbetweeners » pour faire allusion à ces gens sans conviction, ces opportunistes qui de par leur grand nombre et leur comportement totalitaire mettent une pression aux autres. Dans la mesure où le queer favorise justement l'ambiguïté sexuelle mais incarne une voix politique forte et radicale, *No Bones* s'inscrit toujours dans cette mouvance.

3.8.2. Spectre du féminin et masculinisme chez Cookie

Cette ambiguïté de genre se retrouve chez Cookie qui éprouve des sentiments mitigés quant à cette androgynie. Parfois, il l’embrasse complètement jusqu’à tenter d’incarner la féminité. Cependant, à d’autres occasions, il rejette totalement cette particularité et la tient pour responsable de ses malheurs. Ce rejet se manifeste lorsque Cookie cherche à avoir des nouvelles de sa mère et se rend chez un de ses anciens amants, Pete, pour l’interroger. Ce dernier travaille pour la radio. Cookie réussit à rentrer grâce à « Bet Lynch », une drag queen, qui le fait passer pour son apprenti. Une fois au studio, Cookie boit beaucoup trop. Son état d’alcoolémie est reflété dans l’écriture qui devient complètement incohérente. Il s’évanouit, reprend conscience, vomit, puis s’excuse auprès de Pete qui lui répond qu’il est comme sa mère, ce à quoi Cookie répond : « *I’m not like her. How can a bloke be like a woman?* » (F, 209). Cette réaction trahit une forme d’obsession : en effet, il est fréquemment pris pour une fille. Même s’il se travestit et valorise la féminité en tant que telle, son apparence féminine est souvent dépréciée car c’est l’une des raisons pour lesquelles il est régulièrement harcelé. À plusieurs reprises dans le roman, des personnages secondaires lui rappellent son allure féminine. Par exemple, le chauffeur de taxi se méprend : « *I thought you were a girl there. Sorry.* » (F, 251). Si le fait que Cookie ressemble à une fille n’est pas valorisé par son entourage, le look androgyne de son frère, Oisín fait des ravages :

Prince was taking care of Belfast’s sexual revolution all by himself. He was a slut. He was ridiculously good looking and the long scar he’d got across his left cheek last April was so perfect it looked like movie make-up. [...] His features were sort of girly, with pale green eyes and extra long eyelashes (F, 14).

Ses caractéristiques physiques féminines ne l’empêchent pas d’avoir un immense succès. Cookie laisse entrevoir sa jalousie en se moquant des nombreuses conquêtes de son frère et en le qualifiant de « salope », insulte habituellement réservée aux femmes. Il déstabilise les stéréotypes genrés : l’accumulation de partenaires sexuel.le.s est habituellement conspuée chez les femmes et valorisée chez les hommes. Cookie accentue ainsi l’ambiguïté de genre de son frère. En outre, l’insulte « slut », en étant employée pour qualifier un homme, perd étrangement une partie de son

potentiel injurieux. La vraie cicatrice est tellement parfaite qu'on dirait une fausse. Ce constat remet en question l'authenticité qui est d'ordinaire mise en valeur. C'est l'original qui est presque à la hauteur de la copie. L'échelle de valeur est inversée. Le monde du cinéma surpasse (« so perfect ») le réel.

Lindsey Scott a également harcelé Cookie par le passé. Lindsey Scott est introduite dans le récit par un jeu polysémique sur le participe passé « stoned » (défoncé/lapidé) :

Ever been stoned? Not that kind of stoned. I mean the biblical stoned. With rocks. Lindsey Scott competed in shot-put and had an incredible throw for a girl. A skinny girl, at that. Surprisingly strong arms, astounding brute force and a machine gun cackle that could demolish walls. She found it funny to see me run. I wasn't born to run. I was born to sneak and if I had to, mouth off and slam down the phone. Running went against every law of my physical make-up (*F*, 87-8).

Par sa question rhétorique, Cookie invite les lecteurs à s'identifier. Puis, il décrit progressivement son supplice de manière indirecte et elliptique. La référence biblique qui évoque la lapidation donne un aspect tragique au harcèlement qu'a subi Cookie. Il y a un décalage entre, d'un côté, le comportement et la force de Lindsey et de l'autre, le fait qu'elle soit une fille, qui plus est, normale : elle n'est pas disproportionnée et, à première vue, elle correspond aux stéréotypes de la féminité. Cette dissonance entre son genre et son attitude se traduit par le champ lexical de l'exceptionnel (« incredible », « surprisingly », « astounding ») pour véhiculer l'idée de l'inattendu, associé au champ lexical de la virilité (« strong arms », « brute force », « machine gun »). Cette discordance est renforcée par l'image hyperbolique de ce rire gras, tellement puissant qu'il est capable de démolir des murs. La bouche de Lindsey Scott est transformée en machine de guerre, mais ici le bruit des balles est remplacé par des gloussements. Le verbe « cackle », ouvertement sexiste, annonce les propos ultérieurs. Sadiquement, Lindsey Scott prend plaisir à faire courir Cookie (« She found it funny to see me run ») qui semble n'avoir aucune prédisposition pour cette activité, comme le suggère l'emploi ironique des expressions « I wasn't born » et « I was born to » traduisant une vision essentialiste du corps. À l'inverse, Lindsey Scott manifeste des capacités physiques hors du commun « pour une fille » (« for a girl »). Le brouillage s'opère ainsi à travers Cookie et Lindsey qui ne correspondent pas aux rôles traditionnellement associés à leur genre. Évoquer ce traumatisme est pour Cookie l'occasion de parler de son rapport conflictuel avec les filles en général :

Girls were monsters. They ran in packs and they couldn't just kill their prey, they had to torture it first. Cruelty increased their appetite and gave them team spirit and I dreaded being anywhere near them. It's not that I didn't like women. God no, I loved women. I wanted women. Unfortunately they weren't in the habit of wanting me. Wonder Woman was a goddess. Angelina Jolie was supremely wankable. Xena could kick my crap in any time she liked. Josie Baps was, well, Josie Baps was Josie Baps. But if a member of the opposite sex wanted me it was generally a bad sign. I fully intended to put Lindsey Scott out of her misery. Or at least, make her much more miserable (*F*, 88-9).

Ces généralités sur les femmes s'apparentent aux discours masculinistes. De son expérience malheureuse avec Lindsey, Cookie tire des conclusions sexistes. À l'exception de Lindsey, tous ses harceleurs sont des hommes et à aucun moment Cookie ne tient ce type de propos à leur égard. Pour dénoncer les fréquentes dérives masculinistes qui surviennent parfois à la suite d'une déception amoureuse ou tout simplement d'un différend personnel avec une femme, l'instance narrative met dans la bouche d'un adolescent un discours rebattu mais amplifié : les femmes seraient monstrueuses et sadiques, elles se déplaceraient en bande et leur pouvoir se décuplerait à mesure qu'elles commettent de nouveaux méfaits. Après avoir dépeint les femmes comme des êtres diaboliques, Cookie met en œuvre un retournement rhétorique dans les phrases qui suivent (« It's not that I didn't like women. God no, I loved women. I wanted women. »). L'affirmation d'un amour inconditionnel pour les femmes est souvent utilisée afin de légitimer des propos misogynes tenus précédemment. Pour illustrer ses dires, Cookie prend pour exemple des femmes fictives – à l'exception d'Angelina Jolie mais qui est probablement citée pour son rôle de Lara Croft dans *Tomb Raider*. S'il est vrai que tous ces personnages sont des symboles de femmes guerrières, elles n'en restent pas moins des icônes de femmes sexys, qui arborent des corps hypersexualisés et semblent construites pour correspondre aux fantasmes masculins, comme d'ailleurs le confirme le terme « wankable ». La mention de Josie Baps, personne réelle qui fait partie de son quotidien, met fin à sa démonstration logique. Le fait que les femmes qu'il aime ne soient que des personnages créés sur mesure pour les hommes hétérosexuels continue à éclairer les travers masculinistes de son argumentation.

Fodder retranscrit le point de vue d'un jeune homme en construction qui met en parallèle son ambiguïté genrée avec celle de son agresseur, notamment à travers l'inversion de leurs rôles traditionnels : Lindsey est plus forte et plus agressive que Cookie. Ce constat, ainsi que la souffrance infligée par celle-ci, le conduisent à adopter une posture qui flirte avec le sexisme. Ainsi, West, en écrivant l'ambivalence genrée, rend visible ces dérives : parfois, insister sur le

brouillage des genres éclipse les rapports de pouvoir systémiques qui sont à l'œuvre dans la société.

3.8.3. L'« entre-deuisme¹¹⁵ » de Big Julie

Lindsey Scott n'est pas le seul personnage féminin de *Fodder* à illustrer cette ambiguïté genrée. La mère de Bonehead, surnommée Big Julie, est loin de correspondre aux normes de la féminité. C'est la seule protagoniste lesbienne de mon corpus. Cookie la décrit ainsi :

nobody fucked with her, except for the occasional woman, since Bonehead's da got put away for the possession of a rocket launcher and she discovered lesbianism. With her sturdy build, broad back, waistless waist, tight blue drainpipes and long shaggy blonde hair, she was just like Ozzy Osbourne, except she wasn't exclusive to bats. She ate the head off everybody. [...] Everything about her was rough and fast and heavy-handed (*F*, 2).

À l'instar du mot « stoned » pour présenter Lindsey Scott, Cookie joue sur la polysémie du verbe « to fuck » pour introduire le lesbianisme de Big Julie. Son corps est massif (« sturdy build », « broad back »). Tout comme la description de Jewels met en évidence les contradictions de son allure, l'incohérence du genre de Big Julie est signalée par l'oxymore « waistless waist ». Son physique disgracieux et la comparaison au chanteur et personnage public Ozzy Osbourne font d'elle un personnage grotesque. Son apparence coïncide avec son tempérament : elle est également agressive comme le soulignent l'expression familière irlandaise « to eat the head off » (« attaquer verbalement ») et le fait que personne ne cherche le conflit avec elle (« nobody fucked with her »). Rustre, grossière et brutale, Big Julie s'oppose en tous points aux attributs censés caractériser la féminité tels que la délicatesse, la fragilité ou encore la sensibilité. Elle affiche ainsi un genre déroutant à l'image de sa sexualité hors-norme. Plus loin, sa musculature saillante révèle un corps difforme et mal proportionné : « her muscular bulk shrinking the chair to kiddie size » (*F*, 38). Cette métaphore de la peau comme combinaison de trop petite taille pour accueillir la

¹¹⁵ C'est la traduction que je propose du terme « in-betweenism » développé par Richard Dyer. J'explicite cette notion plus bas dans cette partie.

protubérance des muscles laisse deviner une enveloppe corporelle défailante, prête à se déchirer. Si la description est peu flatteuse, c'est que ce type de corps est d'ordinaire rarement valorisé et plutôt considéré comme une « anomalie ». Or, Big Julie est peut-être bien la seule qui semble se préoccuper de Cookie et de sa survie. À plusieurs reprises, elle le nourrit et l'incite à quitter Belfast pour sa sécurité, se rapprochant par là d'une conception stéréotypée de la féminité : mère de substitution, nourricière et protectrice. Elle est présentée dans le roman avant même la mère de Cookie (*F*, 2-3). En relayant les paroles des paramilitaires loyalistes auprès de Cookie qu'elle pousse à partir, elle se soumet à leurs lois et à leur autorité. L'ironie du sort voudra que ce soit son fils, Bonehead, pourtant en admiration devant ces hommes virils, que ces derniers élimineront.

Dans *The Matter of Images : Essays on Representations*, Richard Dyer observe l'existence de représentations stéréotypées des homosexuel.le.s à l'écran. Il discerne, entre autres, l'« entre-deuisme » (« in-betweenism »)¹¹⁶ auquel les figures de la « queen » et de la « dyke » se rattachent (Dyer 1993, 31). Il explique que l'expression genrée des personnes homosexuelles est souvent représentée comment étant dans un entre-deux, entre la féminité et la masculinité, les lesbiennes masculines et les gays efféminés : « in-betweenism is predominantly conceptualized in relation to biological androgyny » (Dyer 1993, 42). Toutefois, Richard Dyer indique que cette idée d'« in-betweenism » a aussi souvent été utilisée dans les sous-cultures gays et lesbiennes :

In-betweenism probably remains the most familiar and widespread gay typology. In its tragic and violent modes it reinforces negative views of gay sexuality; in its representation of the nastiness or ridiculousness of not being really one sex or the other, it serves to maintain the notion of rigid gender role differentiation. Yet it may also, through a paradoxical inversion, embody a rejection of those roles (Dyer 1993, 38).

Dans *Fodder*, c'est le cas de Big Julie et on peut se demander si cela n'est pas problématique. Cependant, cette manière de brouiller les frontières de genre en mettant en scène des personnages caractérisés par cet « entre-deuisme » genré n'est pas exclusivement réservée à la figure lesbienne de *Fodder*. Cookie et Prince, on l'a vu, sont tous deux dépeints comme androgynes même si cette particularité est plus appréciée chez le second. En fait, de nombreux personnages se situent dans cet interstice genré. Alex, la colocataire de Prince, est très sportive : « She was fair-haired and freckly and had that sort of wide, chunky build that outdoor girls sometimes have » (*F*, 71). Elle

¹¹⁶ Il en distingue trois autres : le « macho » (Dyer 1993, 40), le « jeune homme triste » (Dyer 1993, 42) et la « lesbienne féministe » (Dyer 1993, 44).

n'hésite pas à plaquer Prince au sol et à le frapper lorsque ce dernier se moque d'elle (F, 71). Bien loin de la passivité féminine, elle a recours à la violence physique. Dans un style différent, Josie Baps, l'amie de Prince, n'incarne pas non plus une féminité traditionnelle. Si elle adopte une attitude maternante à l'égard des autres (« She liked to mother everybody ») et qu'elle arbore une poitrine démesurément volumineuse (« her huge braless shelf of a chest brimming over the cash box »), elle n'est pas non plus représentée comme particulièrement féminine comme le laissent entendre l'impossibilité de lui donner un âge – la fourchette étant large, entre 35 et 50 –, ses « stubby fingers » (F, 13) et son allure : « she always wore black leggings sucked into 14-hole Doc Martins » (F, 13) et « Josie exhaled a gutful of smoke and hawked like she was choking on a chicken bone » (F, 80)). Dans *Fodder*, il n'y a que très peu de considération pour l'attractivité physique des protagonistes féminines, ce qui n'est pas du tout le cas dans *The Truth Commissioner* et dans *The Ultras*, où ces dernières, rares, on l'a vu, n'ont d'intérêt qu'à l'aune de leur apparence. Dans les romans d'Anna Burns, c'est quelque peu différent dans la mesure où *Little Constructions* ne donne quasiment aucun détail physique. Dans *No Bones*, quand des indices existent, ils se limitent à la corpulence des personnages qui traduit un rapport particulier à la nourriture, par exemple l'anorexie d'Amelia opposée à l'obésité de Mena.

Au-delà de l'ambiguïté genrée de la plupart des personnages principaux de *Fodder*, d'autres personnages mineurs sont caractérisés par cette même spécificité. C'est le cas, par exemple, d'une employée de Boo, l'oncle de Cookie. Brigid impressionne Cookie par son efficacité : « She was tall, broad shouldered and muscley, in a gleaming white sleeveless shirt not tucked into baggy black jeans. Her hair was cropped with a Tintin tuft at the front and her wide mannish face was coated in a dark even layer of make-up » (F, 130-1). Sa tenue vestimentaire, sa carrure physique, sa coupe de cheveux et sa forme de visage se distinguent par leur allure masculine. Les seuls traits distinctifs qui la renvoient au féminin sont le pronom personnel sujet « she » et la mention du maquillage. À l'instar du portrait physique de Big Julie, c'est justement parce qu'elle est identifiée en tant que femme que ces précisions sont requises. En effet, de tels détails sont superflus pour la plupart des personnages masculins précisément parce que leur physique ne pose pas question.

3.8.4. Valorisation des drag queens

L'univers des drag queens est très présent dans *Fodder*. De ce point de vue, le roman de Tara West donne à voir un Belfast haut en couleur, loin de la morosité de *The Truth Commissioner* dont l'intrigue est située au même endroit et à la même période post-conflit. Au-delà d'une simple visibilisation de ce type de pratiques traditionnellement occultées dans la littérature nord-irlandaise, les portraits des drag queens dans *Fodder* sont flatteurs. Une drag queen habillée et coiffée en Marilyn Monroe fait son apparition juste avant que Cookie ne mette à exécution la fin de sa vengeance, c'est-à-dire qu'il n'allume la saucisse congelée placée au niveau de l'entre-jambe de McCullough. Comme un interlude à la virilité, Marylin Monroe surgit :

her peep-toe shoes clicking along the cobbles. Her white, flared dress billowed and waved and her yellow hair bounced. She was tall, with the muscley build of a swimmer, but she walked lightly. [...] 'My card,' she said in a soft, breathy voice, pulling a tiny white card out of the frilly white suspender belt that gripped her meaty thighs (*F*, 25).

Elle n'est pas présentée comme une drag-queen dans le récit. À l'exception de sa carrure, de ses cuisses imposantes et de sa ressemblance avec Marylin Monroe, rien ne permet de deviner que c'est une drag queen dans la description de Cookie : sa performance de la féminité est parfaite. Il semble sous le charme.

Plus loin dans le roman, afin de parler à Pete, Cookie profite de l'entrée de plusieurs drag queens (Bet Lynch, Marilyn Monroe et Cher) dans son studio pour se faufiler. Fasciné par ces hommes déguisés en femmes, Cookie les nomme toujours par leur « nom de scène ». Bet le fait passer pour son stagiaire. Cookie entreprend une performance dans laquelle il incarne Édith Piaf. Marilyn et Bet sont très impressionnées et Cookie déborde d'enthousiasme : « I even did the down-turned French lips and shruggy shoulders. I was so good! I wanted to be a drag-a-gram! » (*F*, 204). Même si Pete émet des réserves : « 'Bit young for a female impersonator, aren't you?' » (*F*, 206). On l'a déjà vu, lorsque Cookie se travestit, il éprouve un bien-être qui lui renvoie une image très positive de lui-même. Lorsqu'il emprunte les affaires de la grand-mère de Bonehead, il précise ne pas avoir besoin de toute la panoplie : « I was already too hot » (*F*, 247). Il se trouve particulièrement séduisant. Le regard moqueur et les ricanements des autres ne l'atteignent pas :

« I crossed the room to Billy Dick. A ripple of sneers trailed my progress. Good good good » (*F*, 255). Cookie valorise ces expériences de « cross-dressing » qui sont habituellement dépréciées, leurs auteurs étant perçus comme déviants. La stylisation corporelle à l'œuvre dans les performances de la féminité est teintée d'une esthétique *camp*. Dans *The Matter of Images : Essays on Representations*, Richard Dyer distingue le comportement *camp* de l'attitude *camp* :

[drag] may be read within the idea of in-betweenism, the queen being, after all, camp in behaviour and given to wearing women's clothes. But there is a difference between camp behaviour and a camp attitude. The latter implies an ironic stance towards official or mainstream images or representations. Camp in this sense is profoundly denaturalizing. Far from expressing a sense of what is natural, it constantly draws attention to the artifices attendant on the construction of images of what is natural (Dyer 42).

Ainsi, les différentes drag queens de *Fodder* participent à cette esthétique de l'entre-deux et ajoutent une dimension *camp* au récit. Toutefois, on ne sait pas si elles ont l'attitude *camp*, au sens qu'en donne Richard Dyer. En revanche, si Cookie n'est pas toujours aussi convaincant dans ses performances de la féminité en tant que travesti, ses préoccupations sont proches d'une attitude *camp*, toujours selon les *Notes sur le camp* de Susan Sontag : « It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticized – or at least apolitical » (Sontag 1964, 2). Cookie, tout comme Patrick Pussy, sont des héros qu'on peut qualifier de *camp*. À cela s'ajoute leur usage de l'autodérision et plus généralement de l'ironie dans leur rapport au monde qui les rapproche également d'une esthétique *camp*.

3.8.5. L'« entre-deuisme » équivoque de Patrick Pussy : « a twilight zone of a disaster »

Patrick Pussy incarne souvent le stéréotype de la « queen » (la « folle »), qui correspond également à l'« entre-deuisme » de Richard Dyer dans sa typologie des représentations des gays dans la culture dominante. Pussy manifeste un comportement *camp* – stylisation du corps et actions – qui reflète parfaitement son attitude *camp* – sa façon de penser, ses valeurs. Parfois, il

semble que la narration refuse à Pussy le droit d'être une femme transgenre, et la dépeint plutôt comme un jeune gay qui se travestit (« transvestite prostituée »). En effet, la performance de Pussy met souvent l'accent sur l'artifice et la théâtralité. Cela ébranle la rigidité des rôles genrés conventionnels, le lien causal sexe-genre et les conceptions genrées essentialistes. L'attitude *camp* de Pussy défait la virilité essentialiste : on l'a vu dans l'échange de lettres entre Pussy et Cathy et Claire qui sous-entend que l'homme viril, le « vrai » n'existe pas (*BnP*, 136-7), dans la ridiculisation et l'assassinat de Big Vicky, le chef de gang loyaliste (*BnP*, 172-3), dans l'incapacité d'Irwin à incarner le « soldat » républicain (*BonP*, 22), etc. Mais cette ardeur à dénoncer la rigidité des catégories genrées accentue dans le même temps la facticité de l'identité de Patrick Pussy. Le « passing » devient alors difficile, elle se voit rejetée du côté du non-naturel et sa volonté d'être femme est niée.

Dans *Breakfast on Pluto*, le désir de Patrick Pussy de devenir femme pourrait être interprété comme une volonté de détruire la virilité jusqu'au plus profond d'elle-même. Ainsi, l'homicide de Big Vicky ou encore la mise à feu de l'église de son père sont autant de symboles de l'anéantissement du patriarcat. Cependant, dire que l'envie de changer de sexe pour les *MtF* serait générée par un rejet des attributs de pouvoir conférés par la virilité est une lecture problématique. Premièrement, elle implique un choix réfléchi en des termes quasi-politiques. Deuxièmement, elle suppose que les *FtM*¹¹⁷ seraient à la recherche de plus de pouvoir et motivés par l'idée de dominer. Cette interprétation est soutenue par certaines féministes qui excluent les trans du mouvement. Comme l'explique Alexandre Baril, dans son article « Transsexualité et privilèges masculins : réalité ou fiction » : « Ils sont ainsi accusés d'opter pour une solution individualiste afin de sortir de l'oppression patriarcale » (Baril 2009, 264). Ces accusations masquent souvent une transphobie. Dans le but de témoigner des inégalités de traitement qu'ils subissaient en tant que femme, de plus en plus de trans *FtM* s'élèvent pour faire connaître les privilèges de la masculinité dont ils bénéficient après leur transition et qui sont d'autant plus visibles que ces avantages sont nouveaux pour eux (James St. 2015; Nichols 2016).

Le narrateur autodiégétique de *Breakfast on Pluto*, Patrick Pussy avec son identité « trans » questionne évidemment les frontières de genre. Le roman de Patrick McCabe donne ainsi la voix

¹¹⁷ *FtM* est l'abréviation de « *Female-to-Male* ». Au même titre que *MtF*, déjà mentionnée plus haut, l'Association Beaumont Continental (ABC) définit un *FtM* comme une « personne transgenre de sexe femelle faisant des démarches pour acquérir des caractéristiques physiques mâles ».

à une identité subalterne, c'est-à-dire contre-hégémonique. Ce statut tient à son ambiguïté de genre. Dans le prélude de quelques pages, elle est tour à tour nommée « boy », « hero(ine) », « Mr Patrick Pussy Braden », « Paddy Pussy, transvestite prostitute ». Dans le cas du genre de Pussy, l'instance narrative maintient l'ambiguïté jusqu'à la fin. Dans le dernier chapitre, elle se remémore l'infirmière qui le méprise « Mr Braden » (*BonP*, 197), les voisins se moquent d'elle « Mrs Riley » (*BonP*, 198). Si, de façon abstraite, on peut soutenir que cette pluralité de dénominations dévoile la fluidité de l'identité, cette manière de rappeler son identité de « biohomme » tout au long du roman entrave le désir du personnage d'être une femme. C'est ce que suggère Anne Muhall, dans son article, « A Cure for Melancholia? Queer Sons, Dead Mothers, and the Fantasy of Multiculturalism in McCabe's and Jordan's *Breakfast on Pluto(s)* ». Elle observe l'instrumentalisation de la figure « trans » au service d'une allégorie nationale : « That the novel situates Pussy as masculine at the crucial moment of its ending is, in a sense, a violation of its transgender protagonist in the service of reconfiguring the national allegory » (Giffney et Shildrick 2013, 231-32). S'il est vrai que, parfois, il y a une véritable volonté de rester dans l'ambiguïté de la part de certaines personnes transgenres, de ne pas être réduites à l'un ou l'autre sexe, ce n'est pas le souhait de Patrick Pussy qui cherche tout simplement à être considérée comme une « vraie » femme, une femme cisgenre et aimerait que son genre ne pose pas question. Le « passing » représente une étape cruciale pour les individus « trans », parfois une question de survie. L'ambiguïté genrée du personnage prend le pas sur l'identité « femme », au détriment de son désir. Dès lors, il n'est pas tellement étonnant de voir que cette ambivalence de son identité soit perçue par Patrick Pussy de façon aussi pessimiste. Toujours avec son ironie habituelle, Patrick Pussy évoque sa transidentité alors qu'elle quitte le confessionnal : « 'Ah's' eyes following me, wondering I suppose, what He'd been drinking the day he went and made a twilight zone of a disaster like me » (*BonP*, 63). « Ah » est le surnom qu'elle donne à Dieu. Elle est proche du blasphème quand elle met sur le même plan Dieu et le monde mortel. L'expression « ce qu'il avait bien pu boire » pour signifier l'incohérence de la création divine : l'expression « twilight zone » associée au substantif « disaster » véhicule l'opinion générale qui ne voit pas d'un œil positif l'identité équivoque de Patrick Pussy. *Breakfast on Pluto* met au jour les tensions entre la consécration abstraite de l'ambiguïté et la viabilité concrète de cette ambiguïté genrée.

Contrairement à Jewels qui valorise son ambivalence genrée, Patrick Pussy souffre de cette identité sibylline.

Adoptant une tactique queer, mon corpus s'attaque à certaines croyances populaires sur le genre qui sont profondément enracinées dans la société. Les romans de Tara West, Anna Burns et Patrick McCabe mettent l'accent sur la pluralité des moyens littéraires utilisés à des fins de dénonciation du système binaire hétéronormatif. Grâce à l'humour grinçant de ces trois auteurs, la différence sexuelle est remise en question et le caractère violent de la « psy », en ce qu'elle est souvent garante de l'ordre sexuel, est mis en lumière par l'écriture. La normalité est questionnée et sa valeur partielle, construite et asymétrique apparaît. Une partie du corpus dénaturalise le genre, en révélant son absence d'essence. Associée à la démonstration que la différence sexuelle est complètement arbitraire, cette stratégie de dé-biologisation du genre qu'entreprennent certains des romans étudiés ne se contente pas de dé-essentialiser le genre, mais s'en prend également à la notion de « sexe », ce qui corrobore les critiques féministes queer qui s'élèvent contre la distinction sexe-genre car, selon ces dernières, cette distinction tend à renaturaliser une vérité sexuelle première. Le potentiel stigmatisant, violent et hiérarchisant du processus de catégorisation transparait et la nécessité d'une approche intersectionnelle se fait sentir au travers des romans. Les hiérarchisations entre sphères publique et privée sont déboulonnées, notamment par une exploitation de l'esthétique *camp*, et le trouble est semé dans la rigidité des frontières genrées pour valoriser l'ambiguïté et l'entre-deux.

Mon corpus révèle la complexité du système de genre en rendant son mécanisme de fonctionnement apparent alors qu'il semble naturel, comme allant de lui-même. Grâce principalement à l'emploi de l'ironie, les romans étudiés permettent de réfléchir sur ce qui semble ne pas poser question et relever d'une évidence. S'intéresser aux masculinités, en particulier, est d'autant plus significatif qu'elles représentent le neutre, l'objectif, le générique, le sujet par excellence.

Les stéréotypes et contre-stéréotypes de la masculinité dominante et de la féminité subordonnée sont presque systématiquement exagérés, comme je l'ai observé, analysé et détaillé dans les deux premiers chapitres de cette thèse. De cette reconfiguration spécifique de la masculinité entre simple dévoilement et amplification, émerge la construction d'une anti-virilité générant un discours critique sur le système asymétrique de genre dans son ensemble ; grâce à une série de tactiques relevant du queer (exagération, ironie, parodie), les rouages de l'ordre sexuel hétéronormatif sont divulgués dans certains romans à l'étude, comme je l'ai montré dans le troisième chapitre de cette thèse. Ainsi, la conception binaire traditionnelle des genres est disqualifiée et sa contingence apparaît dans une partie de mon corpus.

S'intéresser à la masculinité et à ses reconfigurations, notamment dans la monstration d'une anti-virilité, permet de mettre en question plus largement l'autorité et l'organisation sociale. En opérant un détournement des stéréotypes de la masculinité, les romans étudiés déstabilisent les attentes des lecteurs et se constituent ainsi en contre-discours qui contestent le grand récit nord-irlandais, progressiste et optimiste, émergeant pendant le processus de paix et s'épanouissant pleinement à la signature des accords du Vendredi Saint en 1998.

Chapitre 4 – Production d'un discours en retour : les scories du passé

Après avoir soutenu que les romans étudiés dévoilent la virilité pour la reconfigurer en « anti-virilité », dans ce dernier chapitre, je montrerai qu'ils formulent un discours critique qui remet en question le récit hégémonique post-conflit dans le nord de l'Irlande. Greg McLaughlin et Stephen Baker, dans leur ouvrage *The Propaganda of Peace, The Role of Media and Culture in the Northern Ireland Peace Process*, qualifient cette rhétorique de « propagande de la paix » :

The propaganda of peace is the work of a variety of social forces through a range of media and cultural forms, and its purpose is to bring society, culture or nation behind a core idea or principle, in this case, the promise of peace and its economic dividends after decades of conflict. It is therefore a conception of propaganda that is broader than that usually associated with war, when it tends to be systematically organised by the state, the national military or paramilitary organisations. While institutions of the state play a key role in the propaganda of peace, they act in concert with other hegemonic social forces, such as local businesses and political elites, trade unions, the voluntary and community sector, academia and the media. Persuading for peace is no less propaganda because of its association with civil society and its apparently benign intentions, for it displays a coherent set of ideas and values that seek to mobilise people to act and behave in the interests of power (McLaughlin et Baker 2010, 11).

D'après McLaughlin et Baker, derrière le but affiché de cette « propagande », à savoir la paix entre les nationalistes et les unionistes, se cache le désir de préparer la région à se plier aux exigences capitalistes. Ainsi, les créations littéraires et cinématographiques de l'ère post-conflit sont, selon eux, peu novatrices et, contrairement à la période précédant le processus de paix, ne questionnent que très rarement les notions d'identité, d'engagement et de nation. Ils critiquent la propagation de ce récit hégémonique qui exclut les voix militantes et non-conformistes pour privilégier le retrait dans la sphère domestique comme si celle-ci était complètement apolitique.

Ainsi, cette rhétorique contient une inclination humaniste non dissimulée et véhicule l'idée selon laquelle les inimitiés entre communautés sont sur le point de disparaître et qu'elles marchent de concert vers un avenir radieux qui leur promet prospérité et félicité : « At the heart of official discourse has been the contention that the people of Northern Ireland have turned their

backs on their historical differences and are moving inexorably towards a brighter future » (Coulter et Murray 2008, 18-19). Dans la conception temporelle de ce récit, le conflit passé est occulté et le futur glorifié. Ainsi, toute production culturelle qui se focalise sur le passé ou sur ses traces dans le présent tend à être dévalorisée et/ou accusée de risquer de déstabiliser un équilibre encore fragile. Birte Heideman, dans son très récent ouvrage « Post-Agreement Northern Irish Literature: Lost in a Liminal Space? », revient sur son choix de qualification des auteurs auxquels elle consacre son analyse :

Most of the writers I classify under the category of ‘post-Agreement’ were born around the same time Heaney and his contemporary began to publish their work – the beginning of the Troubles – and came of age during the Peace Process. As a result, post-Agreement writers are acutely aware of how this shifting political terrain breeds a *different* kind of ‘conflict’, one that is certainly less violent but gestures towards new forms of violence exerted by the Agreement’s rhetorical negation of the sectarian past and its aggressive neo-liberal campaign. It is between these two coordinates of a suppressed and ‘regressive’ past, and the ‘progressive’ and ‘agreed upon’ future that this book locates the generic parameters of Post-Agreement literature (Heidemann 2016, 4).

Selon Birte Heideman, le changement politique d’après 1998 n’est pas moins conflictuel, simplement différent ; la vieille rhétorique impérialiste opère toujours dans l’opposition temporelle, passé barbare contre futur civilisé.

Le prisme d’analyse qu’est l’étude des masculinités rend possible une réflexion plus générale sur le pouvoir, l’ordre du monde et l’idée de nation. Lors d’une émission sur France Culture¹¹⁸ consacrée à la sortie du troisième tome d’*Histoire de la virilité*, Éric Fassin remarque que : « La masculinité dit quelque chose sur la nation » (2011). Dans son ouvrage *The Myth of Manliness in Irish National Culture, 1880-1922*, Joseph Valente explique comment les discours sur la virilité ont permis aux Britanniques d’assujettir les Irlandais et de discréditer leur lutte pour l’autonomie (Valente 2011).

Par ailleurs, en Irlande du Nord, on assiste à une prise de conscience, plutôt récente et toujours en cours, sur le fait que la masculinité est devenue un enjeu public majeur pour le maintien de la paix, en raison de son lien étroit avec la violence, la chose militaire et l’idée de nation. De manière révélatrice, une des stratégies de l’UNESCO afin de promouvoir la paix a été

¹¹⁸ Lien URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/hommes-masculinite-virilite-partir-de-lhistoire-de-la-virilite> [Consulté le 04/09/2015].

de se concentrer sur la masculinité et la violence, comme le reflète cette publication *Male Roles, Masculinities and Violence: A Culture of Peace Perspective* (UNESCO 2001).

Je soutiens donc que la mise en récit de la masculinité dans mon corpus est ce qui permet la production d'un discours en retour : l'injonction à l'optimisme, à prendre un nouveau départ et à ne surtout pas remuer les violences du conflit, déjà rejetées dans un passé révolu, ainsi que la nature totalisante de la propagande de paix sont révélées dans les romans à l'étude. En effet, le corpus réserve une place toute particulière au passé et aux traces qu'il a laissées sur le présent. D'abord, je m'intéresserai à la manière dont la virilité est réactualisée à travers l'étude des reconfigurations des masculinités nord-irlandaises. Puis, je me pencherai, plus spécifiquement, sur la tentative de rétablissement du mythe de la virilité, dans *The Ultras*, par le réinvestissement d'une figure controversée, Robert Nairac. Enfin, en m'inspirant des *trauma studies*, je soulignerai que l'expérience traumatique est visible dans mon corpus, ce qui m'amènera à soutenir que les romans étudiés mettent à mal l'optimisme ambiant qui vient s'imposer dans le nord de l'Irlande comme le nouveau grand récit des années 1990.

Le substantif « scories » signifie, au sens propre, dans le domaine de la métallurgie, les résidus solides des opérations de traitement des minerais métalliques. Plus généralement, ils désignent les déchets d'exploitation minière. Au sens figuré, les « scories » sont alors les « restes », concrets ou abstraits, dont on voudrait se débarrasser mais qui restent tenaces et refusent de s'en aller. L'expression « les scories du passé » peut être rapprochée de cette autre expression utilisée dans *The Truth Commissioner* « the spores of the past » (*TTC*, 228) ; les spores pourraient être le pendant végétal des scories. Terme utilisé en biologie ou en botanique, la « spore », est une cellule ou une structure cellulaire capable de se reproduire sans fécondation. Mais, plus important encore, lorsqu'il s'agit de bactérie, la spore désigne une membrane qui lui permet de résister dans des conditions défavorables. Ce substantif est ainsi pertinent pour qualifier ce qui est tenace, résiste au temps et aux attaques de l'extérieur. Ainsi, la virilité étant un modèle stéréotypé de masculinité qui se reconfigure et perdure, les spores du passé apparaissent dans mon corpus, notamment sous le prisme d'une masculinité hégémonique, réactivée par des figures viriles nord-irlandaises. Ces paradigmes du passé peuvent être rapprochés de l'image de la spore dans la mesure où les virilités observables dans mon corpus se nourrissent de ces modèles passés qui ne

disparaissent pas mais survivent en se reconfigurant. En faisant apparaître les spores du passé, les romans étudiés produisent un discours en retour qui vient à la fois mettre en question le récit hégémonique concernant les masculinités et la conception du passé telle qu'elle est formulée dans la propagande de la paix.

En effet, depuis la signature du traité de paix, il y a une réticence à remuer le passé par peur de déstabiliser un équilibre fragile. Cette crainte, si elle est compréhensible, ne justifie pas la marginalisation des voix qui s'élèvent pour interroger les zones d'ombre du passé, l'héritage de la violence et les orientations politiques et économiques initiées dès les prémices du processus de paix. Cette notion d'héritage est particulièrement cruciale dans la mesure où le présent apparaît façonné par le passé et qu'à ce titre, l'injonction à faire fi du passé relève d'un certain philistinisme. Le simple fait d'observer une continuité dans le temps, d'affirmer que les traces du passé subsistent dans le présent, d'expliquer les tensions actuelles en s'attardant sur les origines du conflit, est conquis : les auteurs de telles initiatives se voient alors accusés de tous les maux, notamment d'être inconscients, inconséquents ou de cautionner les actes de violence. Mais bien plus qu'une réprobation assumée et ouverte, cette omerta est insidieuse, et se manifeste par la dévalorisation des productions culturelles qui adoptent un point de vue distant, voire critique, concernant l'impératif de prendre un nouveau départ, et par l'acclamation de celles qui appuient ce récit dominant.

Dans son ouvrage *Ireland After History*, publié aux lendemains de l'accord du Vendredi Saint, David Lloyd commente cette censure qui obstrue les débats sur les possibilités d'emprunter des voies critiques différentes de la modernité :

The question of the past in Ireland informs the emergence of future possibilities, possibilities that are continually narrowed and occluded by a historical consciousness that seeks to write the complexities of Irish history into a narrative of modernization and the emergence of a well-regulated civil society. That narrative, which has been amplified in recent years by an uncritical and literally state-censored media, celebrates the passage from Ireland's domination by British colonial capital to its domination by and participation in the neo-colonial circuits of global capitalism. Those who have raised fundamental questions about the continuing consequences of Ireland's colonial past have largely been marginalized in public debate, just as those who have raised legitimate questions as to the repression of fundamental issues in the recent peace process have not only been marginalized and abused but, in some cases, like that of the family of Bernadette Devlin McAliskey, directly subjected to harassment and inhumane treatment by the state. The insistent disavowal of critical questions as to the alternative possibilities has enforced the

occlusion not only of a vast historical repertoire of social imaginaries but also of critical analysis of the present (Lloyd 2000, 4).

De façon similaire, dans un ouvrage récent intitulé *Subaltern Ethics in Contemporary Scottish and Irish Literature : Tracing Counter-histories*, Stefanie Lehner aboutit au même constat. Elle cite d'abord un extrait de l'accord du Vendredi Saint où la rhétorique de réconciliation et la nécessité de faire table rase illustrent la « propagande de la paix » :

The tragedies of the past have left a deep and profoundly regrettable legacy of suffering. We must never forget those who have died or been injured, and their families. But we can best honour them through a fresh start, in which we firmly dedicate ourselves to the achievement of reconciliation, tolerance, and mutual trust, and to the protection and vindication of the human rights of all (1998).

Lehner commente ensuite cette incitation à un nouveau départ : « This repeated entreaty to leave what has happened behind discloses a political strategy aimed at consigning Northern Ireland's burdensome past to the residue of a disavowed history » (Lehner 2011b, 98).

Dans ce chapitre, je soutiens que mon corpus, publié aux lendemains des accords de paix, brise le silence relatif au nouveau récit libéral humaniste, en fouillant le passé et en montrant comment celui-ci laisse des empreintes et affecte la société nord-irlandaise contemporaine. J'examinerai, dans un premier temps, les réactualisations des figures viriles violentes nord-irlandaises dans les romans à l'étude, puis, dans un second temps, les différentes manifestations de l'expérience traumatique.

4.1. Les (tentatives de) réactualisation de la virilité

Tout d'abord, j'analyserai les reconfigurations et intrications dans mon corpus de trois paradigmes de la virilité et de la violence propres au passé nord-irlandais. Ensuite, je reviendrai sur la figure paternelle, éminemment dysfonctionnelle dans mes romans, malgré la tentative de David Park de faire de la paternité un enjeu majeur chez ses protagonistes masculins. Puis, je me pencherai sur le traitement de la figure abjecte par excellence, celle du traître, et j'étudierai les traces de la colonisation, décelables dans la manière dont les personnages appréhendent leur masculinité. Enfin, j'observerai comment la tentative de reconstruction du mythe de la virilité échoue dans *The Ultras*.

4.1.1. Le « hardman », le « gunman » et le « terroriste »

Dans son ouvrage consacré à la performance de la violence en Irlande du Nord, Allen Feldman revient sur deux paradigmes de la masculinité nord-irlandaise :

In Belfast, oral narratives express the tensions between residual spatial systems and deterritorialization by contrasting past and present forms of violence. Comparisons of violence are encoded in the oppositional figures of the 'hardman' and the 'gunman'. 'Gunman' refers to the paramilitaries, irrespective of political affiliations. The 'hardman' was the local bare-fisted street fighter intimately associated with specific neighborhoods though often enjoying a citywide reputation. The hardman could have been a semiprofessional trained pugilist (Belfast has a rich tradition of boxing families) or simply a street tough (Feldman 1991, 46).

Ainsi, le « hardman » et le « gunman » sont associés à deux formes de violence qui s'opposent dans une perspective diachronique, le premier perdant peu à peu son aura pendant les Troubles, pour être remplacé progressivement par le second. Dans les récits, les deux modèles sont souvent opposés et sollicités à des fins politiques différentes, lorsqu'il s'agit de remettre en question la légitimité de la violence paramilitaire, ou, inversement, d'insister sur sa dimension politique (Feldman 1991, 46). Le « hardman » incarne une virilité apolitique qui fait usage de la violence de manière presque ludique, ce qui l'oppose diamétralement au « gunman », figure de la violence politique, en prise directe avec le conflit nord-irlandais : tous deux se construisant dialectiquement.

Je montre tout d'abord que *The Truth Commissioner* corrobore le discours sur la masculinité qui va de pair avec la propagande de la paix telle qu'elle est conçue par Baker et McLaughlin : les « gunmen » n'apparaissent que dans une analepse et sont exclus du présent de l'intrigue. En revanche, le reste de mon corpus sollicite ces figures de la virilité de diverses manières en les réactualisant et/ou en les parodiant. L'étude de Feldman facilite la compréhension du rapport à la violence qu'entretiennent ces deux formes de masculinités nord-irlandaises ; ces archétypes virils sont encore très présents dans les imaginaires collectifs malgré la publication post-conflit des romans étudiés. *No Bones* voit la résurgence du « hardman » qui se réincarne dans le protagoniste Mr Lovett et le confronte au « gunman » dans une scène qui reconfigure les deux modèles de masculinité pour aboutir à une conversion forcée du « gunman » en « hardman ». Puis, les principes tacites du « hardman » sont parodiés à travers les règles de combat élaborées par Mrs Lovett. Dans *Breakfast on Pluto*, la figure du « hardman » est également convoquée : elle ressuscite dans le personnage secondaire d'Elephants dont l'hétérosexualité est douteuse. Les « gunmen » sont eux aussi caricaturés dans *No Bones*, *Breakfast on Pluto* et *Fodder*, soit par la mise en évidence de leur incompetence (Irwin) ou de leur stupidité (Eddie Breen et Bonehead), soit par l'exposition du lien étroit entre délinquance, corruption, criminalité et activisme des paramilitaires (Aloysius Fallon et Billy Dick). Ensuite, il s'agit de s'intéresser à une autre interprétation potentielle de *Breakfast on Pluto*. Plus implicite, cette deuxième lecture, permise par l'écriture ambivalente de McCabe, permet de subvertir le portrait caricatural du « terroriste » nord-irlandais en faisant fusionner les deux stéréotypes coloniaux de la masculinité en un seul personnage : Patrick Pussy.

4.1.1.1. Les « gunmen » du passé

Le discours hégémonique dans le nord de l'Irlande, que Baker et McLaughlin nomment « la propagande de la paix », s'articule à un récit sur les masculinités. Ils observent : « The developing peace process demanded a[n] [...] immediate shift in official propaganda, away from an anti-terrorist discourse and towards the possibility that paramilitaries could be brought to the negotiating table » (McLaughlin et Baker 2010, 53). Les paramilitaires ont progressivement été effacés des productions culturelles. Quand ils sont représentés, c'est pour leur faire endosser le rôle salvateur de père ; ainsi ils se détournent de leur activisme afin d'embrasser leur paternité qui est bien souvent la seule rédemption possible. La reconfiguration du « gunman » se produit grâce à un déplacement vers la sphère domestique, en impliquant que c'est dans cet espace-là qu'il y a, pour eux, un rôle à jouer. Cette relégation va de pair avec la dépréciation de tout ce qui touche à la politique, ou, plus généralement, tout ce qui s'apparente à une prise de position dans la sphère publique. Ainsi, dans une perspective chronologique, on passe du « hardman » au « gunman » pour finir par la figure du « père ». Ce dernier modèle de virilité peut varier : ainsi, dans son étude sur les masculinités irlandaises dans le cinéma de John Ford, Jim Sheridan ou encore Paul Greengrass, Joseph Paul Moser identifie le pugiliste et le pacificateur : *Irish Masculinity on Screen: The Pugilists and Peacemakers of John Ford, Jim Sheridan and Paul Greengrass* (Moser 2013). Ce nouvel idéal, « le pacifiste », s'opposant à l'archétype du pugiliste, se façonne à l'image des politiciens, tel que Gerry Adams, Martin McGuinness, Ian Paisley. Plusieurs articles universitaires commentent ce mouvement ; c'est le cas de l'article de Fidelma Ashe, déjà cité à plusieurs reprises dans cette thèse, « From Paramilitaries to Peacemakers: The Gender Dynamics of Community-Based Restorative Justice in Northern Ireland » (Ashe 2009, 298-314). Ce passage du paramilitaire au pacifiste se retrouve en nombre dans les gros titres de la presse à la mort récente de Martin McGuinness (Fletcher 2017; Spackman 2011). Malgré l'insistance sur ce modèle de masculinité, cette mouvance est très peu visible dans mon corpus, à l'exception de Francis Gilroy (*TTC*) mais nous n'avons pas accès à cette facette – il ne semble pas particulièrement mû par une volonté de paix –, et de Billy Dick, protagoniste caricatural honni par Cookie pour son hypocrisie.

Breakfast on Pluto, *No Bones* et *The Ultras* situent leur intrigue au cœur des années soixante-dix et, à ce titre, les paramilitaires y occupent une place de choix. Si la narration n'est jamais complaisante avec les violences des paramilitaires, prendre pour sujet la période la plus brutale et meurtrière des Troubles, c'est déjà se placer en porte-à-faux avec le récit hégémonique dénoncé par McLaughlin et Baker. *The Ultras* a un statut particulier puisqu'on y observe des allers-retours entre les années 70, celles qui sont les plus meurtrières du conflit, et le début des années 2000, juste après l'accord de paix, d'où Agnew fait ses recherches. Sont mis en scène des paramilitaires loyalistes qui ont réellement existé et dont les noms n'ont pas été changés dans le roman : Robin Jackson, Wesley Sommerville et Harris Boyle. Ce dernier est à maintes occasions décrit comme sans pitié, comme cette fois où Agnew lit un entretien avec Robin Jackson datant de 1998 dans lequel il n'affiche aucun remord concernant ses actions passées (*U*, 21). Il inspire d'ailleurs à plusieurs reprises la peur chez Agnew. Tony Ball et Robert Nairac ne peuvent être considéré comme des « gunmen » car ils sont liés aux agences britanniques (SAS). *The Ultras* dévoile la porosité des frontières entre paramilitaires, forces de l'ordre et agents spéciaux britanniques.

Il est plus difficile d'établir un constat pour *Little Constructions* dont les événements, ayant lieu dans une ville fictive, ne sont pas datés. Même si, on l'a déjà mentionné, de nombreux indices nous permettent d'observer des similitudes avec le contexte nord-irlandais des Troubles : la façon dont s'exprime la voix narrative, la mention d'un « Leprechaun Museum » (*LC*, 142) renvoyant au folklore irlandais, ou encore le gang des Doe, qui pourrait être le parangon d'un groupe paramilitaire. S'ils sont arrêtés et incarcérés à un moment donné, l'absence de linéarité et la récurrence des analepses ne permettent pas de conclure qu'ils sont totalement hors-circuit. Dans le second roman d'Anna Burns, les femmes, tout comme les hommes, aspirent à être des « gunmen » au sens littéral du terme, puisqu'il n'y a aucune référence directe à la question nord-irlandaise mais que pour autant, comme le montrent les premières lignes du roman, elles veulent toutes une arme. Seuls romans à choisir la période post-conflit pour sujet, *Fodder* et *The Truth Commissioner* traitent différemment la question des « gunmen ». D'un côté, le roman de Tara West voit son narrateur, vivant dans un secteur populaire loyaliste de Belfast, confronté violemment et régulièrement au groupe paramilitaire qui sévit dans son quartier. En cela, *Fodder* déroge au discours dominant qui transforme les « gunmen » en pères de famille. De l'autre, le

roman de David Park tend à corroborer cette mutation des masculinités. En effet, dans *The Truth Commissioner*, les paramilitaires sont représentés principalement dans le passé de la narration. Le seul véritable moment où des hommes ultra-violents sont représentés a lieu dans les premières pages du roman qui transmettent le point de vue de Connor Walshe avant sa mort imminente – cette mort sera l’objet principal de la suite du roman, puisque c’est autour de la disparition de ce jeune homme que les quatre personnages principaux seront réunis. Ce passage est une analepse qui a lieu dix-sept ans avant le temps présent du récit. Connor affirme avec vigueur sa totale ignorance :

His first answer results in a back-handed blow to his face and the slow soft plop of blood from his nose that drips hotly on to his lips but the pain itself is almost cauterised by the sudden shock. Soon after there’s a blow to the side of his head that also catches the corner of his eye and ignites a sharp flare of pain. Now he’s crying (*TTC*, 3-4).

Le « gunman » apparaît impitoyable : il n’a aucun scrupule à frapper ce jeune garçon qui semble terrorisé. Parce qu’il est dépeint comme une brute sanguinaire s’attaquant à un garçon manifestement sans défense, la représentation du « gunman » flirte avec le portrait caricatural du « terroriste ». Dans ce court extrait, la réponse de Connor est syntaxiquement présentée comme initiatrice du premier coup administré, suivi par une formule impersonnelle « there’s » pour introduire le deuxième coup. Le déictique temporel « now » donnant l’impression d’une corrélation parfaite entre le moment du discours et celui du récit précède le sujet d’une action, qui n’est autre que Connor pleurant. Ici, l’auteur de la violence est éclipsé au profit de l’objet de la violence, la victime Connor. Comme l’explique Feldman, la transition du « hardman » au « gunman » débouche sur une inversion de l’attention : « The hardman attained visibility through the objectification of his own body. The paramilitary achieves political visibility by objectifying the bodies of others » (Feldman 1991, 54).

Cet incipit, intitulé « Beginnings », est le seul passage du roman qui met en scène des hommes brutaux manifestant une forte virilité. La violence y est même perçue comme normale à travers les yeux de Connor : « it’s not because of the sudden, unpredictable flurry of his fists, which is something he understands, but because [the] [...] eyes [of the man] say it’s personal and he doesn’t know how it can be when they’ve never seen each other before » (*TTC*, 4). Connor est plus effrayé par le regard haineux de son agresseur que par ses coups imprévisibles et répétés. En

d'autres termes, la fiction élaborée par la performance de la virilité, mise en œuvre par cet homme, terrorise bien plus Connor que le caractère physique tangible de la performance de la violence à laquelle il est soumis. Lui permettant d'asseoir sa virilité, ce regard est une manière d'affirmer, dès leur premier échange, qu'il est celui qui détient le pouvoir dans cette interaction : « It's a look he's seen before. He knows what it says but this time he doesn't give back defiance and instead drops his eyes to the floor » (*TTC*, 2).

Bien qu'à première vue, la représentation des paramilitaires semble étayer le stéréotype du terroriste, deux éléments permettent de nuancer ce portrait, ou du moins la vision d'une IRA monolithique. Tout d'abord, à un moment donné, Connor sent qu'il n'est pas le seul à éprouver de la crainte lorsque l'un des hommes l'enjoint à se taire en lui donnant un coup de coude : « feeling the fear in that touch, someone else's fear » (*TTC*, 3). En outre, avant de tenter de s'échapper et d'être finalement tué, il entend des voix se disputer – probablement à propos de son destin ; les membres de l'IRA ne forment donc pas un groupe homogène. À l'exception de certains hommes, manifestement paramilitaires républicains ou proches de l'organisation, qui font pression sur Danny et menacent Stanfield pour orienter les révélations et empêcher la vérité d'éclater lors de l'audition de la commission de vérité et de réconciliation, la figure du terroriste n'est plus présente dans le reste du roman. Les personnages principaux anciennement liés à l'IRA ne sont pas représentés comme des hommes violents. La seule mention qui fait référence aux activités funestes et sanglantes de Gilroy apparaît quand ce dernier conspu ses collègues politiciens éduqués issus de la bourgeoisie, qui eux n'ont pas eu à se salir les mains (*TTC*, 96), mais encore une fois cela fait allusion à des événements, des choix passés. Ainsi, *The Truth Commissioner* soutient le discours dominant au regard du changement de trope dans les masculinités : il ne semble plus y avoir de « gunmen » en activité dans la période post-conflit. Dans la section qui traite de la figure paternelle, je montrerai que le roman de David Park tente d'imprimer un mouvement vers la sphère domestique, vers la paternité, en harmonie avec le discours hégémonique sur les masculinités. En dépit de cette apparente corroboration, *The Truth Commissioner* perpétue la masculinité hégémonique, comme le soulignent les deux premiers chapitres de cette thèse. Par ailleurs, malgré cette tentative d'adhésion au récit dominant sur les masculinités, le roman de Park conteste la propagande de la paix dans la mesure où le passé et son expérience traumatique ne cessent de (re)surgir dans les vies des protagonistes qui peinent à vivre

dans le présent. En outre, à l'exception de la commission de vérité et de réconciliation, le roman de David Park est très réaliste, ce qui produit une réalité légèrement déformée. C'est précisément grâce à ce réalisme difforme qu'une critique subtile de la société nord-irlandaise post-conflit est permise dans la mesure où cet appareil de justice transitionnel symbolise l'interface entre passé et future, interface qui fait justement défaut et qui rend le présent difficilement viable.

4.1.1.2. Confrontation du « hardman » et du « gunman »

Dans le chapitre de *No Bones*, « The Pragmatic Use of Arms, 1973 » (*NB*, 53-64), les figures du « hardman » et le « gunman » sont mises en scène et les frontières définitionnelles de ces paradigmes de la virilité sont déstabilisées. Dans ce passage, la récurrence des violents conflits entre Mariah Lovett et sa sœur Sadie Lavery entraîne l'intervention de l'IRA. Le rôle social de l'IRA s'apparente ici à celui de gardien de l'ordre dans les communautés catholiques et vient remplacer la police considérée comme défaillante ou inapte à intervenir. La première confrontation entre le père d'Amelia et les jeunes membres de l'IRA est précédée d'une analepse introduisant les raisons de leur visite à la famille Lovett. Mrs Lavery a fait appel à l'IRA car elle souhaite se venger de sa sœur et sollicite leur aide : « to help, for the love of God, Mrs Lavery get some revenge » (*NB*, 53). Son point de vue laisse apparaître, de manière comique, l'expression antithétique de son éducation religieuse et de son désir de vengeance. Les phrases suivantes donnent accès à la perspective des hommes de l'IRA. Sadie Lavery est dépeinte « rampaging through the English language » (*NB*, 53). L'idéal nationaliste de retour au gaélique des paramilitaires est caricaturé par une voix ironique qui filtre leur vision péjorative sur l'utilisation de l'anglais de Mrs Lavery. Les membres de l'IRA répondent à la requête de Mrs Lavery en insistant sur leur fonction médiatrice et sur leur volonté de pacification, discours hautement ironique quand on sait que ce rôle d'apaisement n'est envisagé que parce que le conflit se déroule dans la sphère domestique : « 'We act solely in a mediating capacity, to try and effect a reconciliation'. Mrs Lavery was massively disappointed [...]. *Of course she didn't want reconciliation* – she wanted mayhem and war and blood and dead bodies¹¹⁹ » (*NB*, 54). L'évidence

¹¹⁹ C'est moi qui souligne.

selon laquelle la réconciliation est forcément souhaitable est remise en question et le déplacement de la question du conflit national vers une querelle dans la sphère familiale produit un effet burlesque. L'accumulation polysyndétique dévoile le caractère belliqueux de la protagoniste et produit un contraste avec l'objectif d'apaisement des membres paramilitaires. Ces derniers décident alors d'intercéder, non par altruisme mais parce que la famille Lovett les gêne dans leurs activités :

it was time to do something about that annoying family. For although it was trivial, domestic, risible and not as real or as grown-up as killing soldiers, this here long-running notorious feud had to be put a stop to, for it was getting on their nerves, causing mounting disturbance and attracting the wrong sort of attention just when they, the IRA, did not want any sort of attention attracted at all (*NB*, 54).

En effet, la famille d'Amelia suscite la méfiance de l'armée britannique qui s'installe régulièrement aux alentours dans l'espoir d'arrêter des membres de l'IRA (« in the hope of catching gunmen » (*NB*, 54)). L'absence de considération pour la violence dès lors qu'elle n'a pas trait au conflit nord-irlandais est tellement amplifiée (« trivial, domestic, risible and not as real or as grown-up as... ») que la présence d'un discours sous-jacent émanant de l'instance énonciative est manifeste : la légitimité de la violence du « gunman » est invalidée.

En dehors de toute faction paramilitaire, Mr Lovett incarne le « hardman ». Il s'oppose, tout d'abord, à deux très jeunes membres de l'IRA qui se présentent sur le pas de sa porte et font preuve d'autoritarisme, provoquant une violence sans pareil chez le père d'Amelia : « Two IRA boys were standing on the stoop. They were in their late teens and they were pissed off, but pissed off with that air of authority, with that air of those confident in having the upper hand, the last say, the power to do something, whatever they liked, about it » (*NB*, 53). Cette anadiplose transmet une forme d'oralité qui reflète le caractère démonstratif de cette phrase : l'impression de puissance ressentie par ces jeunes hommes semble en contradiction avec leur très jeune âge. Le sentiment d'un pouvoir absolu leur est conféré par leur statut paramilitaire et par leur certitude d'appartenir à un cercle fermé et d'être des « gunmen » en devenir. Loin d'être impressionné par l'autorité de l'IRA, encore moins par l'air condescendant de ces garçons, Mr Lovett leur saute dessus et les démolit littéralement à mains nues. Mrs Lovett se joint au combat et donne un coup de tisonnier sur la tête de l'un des jeunes hommes. Puis, après quelques minutes, elle retient son mari qui tente de s'élancer aux trousses d'un des garçons fuyant la scène. Cette violente altercation

alerte l'armée qui se rend sur les lieux et interroge l'un des voisins dont la voiture a été endommagée. Ce dernier, Mr Duffy, affirme ne rien savoir :

He looked around, first at his feet, then at the soldier's feet, then at all the soldiers' feet, then at bits of their rifles, then at his utterly destroyed windscreen, then at the dented bonnet, the reddish-black bits of blood and lastly at the Lovetts' long thin poker angled outwards and very much implicated on the ground beside him (*NB*, 57).

En dépit de ces soldats armés en nombre et des dégâts de sa voiture, la simple vue du tisonnier le dissuade de parler. Les armes à feu (« bits of their rifles ») ne font pas le poids face à l'arme ménagère de Mrs Lovett qui se voit personnifiée (« very much implicated ») et plus généralement à la crainte de la famille d'Amelia. En usant d'un accessoire domestique pour exercer la violence, Mrs Lovett subvertit la figure du « gunman ». Celle-ci, très en colère contre son mari, lui reproche son « emportement » et son inconséquence :

'Why d'ye have to go and do that for Tommy?' she shouted. 'For the love of God, why d'ye have to be so impulsive all the time?' This was a bit rich, it must be said, coming from someone who still had clumps of her sister's blonde woolly hair in her hands and the face of her second cousin's wife in her nails from a fight two days and a half before that. But Mrs Lovett was a woman who, with hindsight, tended to have sensitivity to the implications of actions just done. She could see that beating the crap out of her sister was one thing; kicking an IRA man to death or nearly was another. People had disappeared for much less. Mr Lovett, on the other hand, paid no attention whatsoever to consequences. In fact, he didn't really believe they existed. In his world, everything boiled down to tones of voice, looks on faces and whether someone was trying to shit you or not (*NB*, 58).

Les dernières phrases de cet extrait mettent l'accent sur la performance de la virilité, à l'origine des accès de violence de Mr Lovett. La façon particulière dont son interlocuteur incarne la masculinité, à travers sa voix, son regard, la stylisation du corps, est interprétée comme une provocation par Mr Lovett qui cherche immédiatement à asseoir sa position de dominant dans la relation de pouvoir. Sa manière de réagir est tournée en dérision et il apparaît comme un être dénué de toute forme d'intelligence. Mariah Lovett semble plus réfléchie que son mari, du moins est-ce ce que suggère ce passage. Bien qu'on ait accès à sa perspective, celle-ci n'est pas épargnée par l'instance narrative. Paradoxalement, Mariah précise qu'elle est capable de voir les conséquences uniquement quand elle a du recul, ce qui implique que les répercussions sont déjà manifestes. En outre, comme le syntagme « with hindsight » s'oppose à « just done », la situation

décrite est temporellement impossible : « But Mrs Lovett was a woman who, with hindsight, tended to have sensitivity to the implications of actions just done » (*NB*, 58). Ce portrait de femme plus raisonnable est ainsi mis en doute. Mariah, se sentant plus responsable, tente de faire entendre à son mari les conséquences de ses actes, mais ce dernier ne l'écoute pas et elle commence à s'énerver :

did he think she was helpless? Did he think she couldn't fight her own battles? And why did he always have to make everything be about him? And now, just when they were in the middle of this new mess, if he thought that, because he'd butted in and taken over her violence for her, that she was going to drop everything and take on his worrying for him, then he could take himself off and jump in the Lagan (*NB*, 59).

Le discours indirect libre permet de rapporter les pensées (et dire?) de Mrs Lovett. Un glissement se produit et transfère temporairement le conflit entre « hardman » et « gunman » au second plan pour focaliser l'attention sur un affrontement d'ordre privé. De la perspective de Mrs Lovett, émerge une protagoniste très violente. L'hypozeuxe (parallélisme de construction) « take over her violence for her » et « take on his worrying for him » révèle l'asymétrie dans l'échange. D'un côté, le verbe « take over » indique l'idée de prise de contrôle qui est encore étroitement liée au pouvoir, et de l'autre, le verbe « take on » implique la notion de responsabilité et de prise en charge qui renvoie à un rôle sacrificiel. Mariah refuse donc cette transaction inégalitaire qui ne résulte pas de son initiative et enjoint à son mari de s'éclipser comme le suggère la répétition du verbe « take », cette fois-ci, de manière réflexive, et associée à la préposition « off ». Contre toute attente, la colère de Mrs Lovett ne résulte pas de l'extrême violence de son mari mais de sa monopolisation de l'acte violent. Cet extrait indique alors, qu'elle n'est pas moins violente que son mari, qu'elle est juste légèrement moins inconséquente et irréfléchie. Elle affirme son indépendance et veut être l'initiatrice de sa propre performance de la violence : elle ne se dévoue pas, n'accepte pas l'abnégation et s'ancre dans une position d'insoumise. Ainsi, que ce soit Mariah ou son mari, la violence se produit spontanément, elle n'est issue d'aucun calcul et, en cela, ne représente pas un moyen mais une fin en soi : Mrs et Mr Lovett incarnent tous deux le « hardman » ou du moins sa philosophie.

Plus tard, la famille d'Amelia reçoit la visite de six membres de l'IRA, mais, cette fois, ils sont armés. Le père d'Amelia n'est nullement décontenancé par les armes de ses adversaires : « Mr Lovett rushed out to fight the six of them. [...] With Mr Lovett, strategy counted for nothing. It

was all improvisation, based on long experience of past similar encounters... » (*NB*, 59-60). C'est au beau milieu de ce combat qu'on assiste à un renversement des caractéristiques du « hardman » et du « gunman ». En effet, alors que Mr Lovett est complètement encerclé, l'un des membres de l'IRA décide de sortir son arme :

The last took out his gun, but it was really just a ruse to threaten and frighten, for he wasn't going to use it. He couldn't use it, because of the proximity of the soldiers round the corner in Flax Street. This gunman jumped and danced and waved his weapon in Mr Lovett's face in order for Mr Lovett to look up and be afraid and surrender, but Mr Lovett was too intent in trying to win his own war that the poor embarrassed gunman, realising he was dealing with someone who didn't know there were rules to be followed, and feeling a bit silly as all the neighbours were watching, gave up, put his gun away and simply joined the others in the hammering (*NB*, 60).

Pendant cet affrontement, le « gunman » réalise que l'homme en face de lui n'obéit à aucun principe, alors que le « hardman » est caractérisé par le fait même qu'il obéit à certaines règles. Dans son ouvrage, Feldman recueille différents témoignages à propos des conceptions des deux modèles de virilité nord-irlandais. Voici un extrait du témoignage d'un militant syndical catholique :

The hardmen generally had a tradition – you didn't use guns. They were the fellows who were willing to fight at the drop of the hat. [...] The hardmen would fight just to see who was the hardest. They fought for themselves and nobody else. [...] The Bone was the area for the hardmen, like the Hammer on the Shankill. [...] The hardmen had this code, 'There was no dirt in it.' A code of conduct, an unwritten traditional code, and this was accepted. [...] The witnesses were there to ensure that the rules were carried out (Feldman 1991, 50-52).

Son absence d'arme et la spontanéité avec laquelle Mr Lovett répond à l'agression le situent bien du côté du « hardman » mais rien ne semble l'arrêter, encore moins certaines règles qui seraient tacites. Pour ce qui est du « gunman », il agite son arme devant Mr Lovett dans l'espoir de lui faire peur et de le calmer, mais l'accessoire habituellement dissuasif perd son potentiel menaçant et n'a aucun impact sur le père d'Amelia. Humilié, le « gunman » lâche son arme. Ainsi, pendant le conflit, on assiste à une sorte de transformation du « gunman » en « hardman » : il abandonne son arme et se bat à mains nues. Ce retour à la figure du « hardman » par le « gunman » réalise une sorte d'anachronisme dans la mesure où ces archétypes de la virilité correspondent tous deux à des moments différents de l'histoire nord-irlandaise : « For the keepers of local tradition, old-

timers, and paramilitaries, the violence of the hardman and the violence of the gunman summarize different periods, forms, techniques, and intensities of violent practice » (Feldman 1991, 47). L'apparition de l'arme entraîne la disparition du « hardman ». L'extinction de cet avatar de la virilité est confirmée par le témoignage d'un officier commandant de l'UDA :

The hardman as such fuckin' evaporated or even emigrated. There are no fuckin' hardmen about now. [...] an era went with them. Because they would have fought stripped to the waist on waste ground and punched each other fuckin' stupid. It had nothing to do with Taig and Prod. [...] They all carry fuckin' guns now. [...] The Troubles changed the whole lot (Feldman 1991, 47-48).

Ainsi, la scène de *No Bones* fait revivre la figure du « hardman » dans le personnage de Tommy Lovett qui ne semble pas prendre acte des armes en possession de ses adversaires. Ce bond en arrière est totalement exagéré comme le suggère l'ultra-violence que connote le substantif « hammering ». En effet, cet abandon de la technique marque un renvoi à l'état sauvage et primitif. En outre, la construction en miroir, accentuée par l'usage des deux polysyndètes (« This gunman jumped and danced and waved his weapon in Mr Lovett's face in order for Mr Lovett to look up and be afraid and surrender » (*NB*, 60)), donne un rythme haletant qui crée un effet d'accélération vers cette projection dans le passé. En outre, l'expression « to win his own war » joue avec le son /w/, semi-consonne vélaire, ni tout à fait consonne, ni tout à fait voyelle. Ni complètement allitération, ni totalement assonance, ce syntagme occupe une position liminaire, à la lisière des deux archétypes. Ainsi, alors que le « hardman » est bien visible – il incarne une personne identifiable, ici Mr Lovett – qui se bat pour alimenter une réputation, le « gunman », lui, agit dans l'anonymat et sous la houlette d'acteurs et d'organisations qui dépassent son intérêt propre. Ainsi, le vocable « war », associé à l'adjectif « own », permet d'allier le personnel à l'idée d'une cause supérieure propre à l'idéologie de la guerre. Feldman explique :

In certain narratives, the individuation and personal visibility of the hardman are contrasted to the effaced persona of the gunman. The hardmen 'fought for themselves,' while the paramilitary has 'men behind him' for whom he enacts violence on order. The hardman fought to attain a personal visibility. In contrast, the paramilitary is concerned with the anonymous collectivization of violence – the subordination of the self by acts of violence to historical generalities. The iconography of the *masked* paramilitary that dominates the visual propaganda of both clandestine organizations and the state is an expression of this defacement (Feldman 1991, 53).

Par ailleurs, la performance de la violence a toujours lieu sur le perron de la maison des Lovett, entre sphère domestique et publique¹²⁰, dans cet espace liminaire et interstitiel, où se jouent également les conflits de définition des deux archétypes de la virilité nord-irlandaise qui s'y voient reconfigurés. Cette topographie de l'entre-deux symbolise un moment charnière de transition entre deux conceptions et performances de la violence. À travers cette intervention grotesque, le rôle de contrôle de l'IRA, qui tente ici vaguement d'assurer le calme dans la communauté, est tourné en dérision. Ce chapitre occulte la dimension politique de la violence des « gunmen ».

Lorsque l'armée britannique resurgit, le combat s'interrompt et les différents protagonistes se réfugient dans la maison des Lovett pour se cacher, traînant Mr Lovett qui, à ce stade, est complètement inconscient. L'incongruité de cette scène implique une performance de la violence complètement surréaliste puisqu'elle implique une brutalité inouïe mais qui reste tout de même contrôlable. La vision qu'a l'armée britannique de la famille Lovett corrobore celle qu'en ont les paramilitaires : « according to their radioed records, this family wasn't involved but was troublesome and bothersome as a group for all that » (*NB*, 61). L'acception « not involved » est propre au conflit nord-irlandais. La violence des Lovett n'a rien à voir avec la violence perçue comme politique. L'emploi du substantif « group » est ironique car, au même titre, que l'IRA, la famille d'Amelia représente un groupe violent mais l'armée britannique ne s'en préoccupe pas. La violence des Lovett est ignorée car ces derniers ne rentrent pas dans la taxinomie appropriée des violences entre communautés. Feldman remarque que cette importance ou non de la taxinomie des victimes est justement ce qui distingue le « gunman » du « hardman » : « The victim of sectarian violence possesses a social-symbolic generality as Catholic or Protestant that is alien to the dyadic confrontation and testing of traditional hardman violence. In the hardman tradition, the opponent is defined performatively. In sectarian murder, the victim is defined taxonomically » (Feldman 1991, 54). Finalement, dans ce chapitre, les soldats britanniques ne sont pas si éloignés des « soldats » de l'IRA. Malgré leurs rôles antagonistes, ils ont le même problème : ils n'arrivent pas à canaliser la violence de la famille Lovett qui échappe à leur compréhension, à leur contrôle et se situe en dehors de leur prisme d'analyse. L'évocation de figures apolitiques est très récurrente

¹²⁰ Comme l'explique Feldman : « The doorstep murder, [...] transgressed both the domestic and the community space as sanctuary constructs » (Feldman 1991, 71).

dans mon corpus : tous les personnages principaux des romans à l'étude sont caractérisés par ce désinvestissement du politique, tel qu'il est envisagé dans le contexte nord-irlandais.

Lorsque Mariah ouvre la porte, elle se tient devant les soldats, blessée et couverte de sang. Ces derniers n'en ont cure ; ils lui rendent son tisonnier et partent sans s'enquérir des raisons de ces blessures : « They were leaving. Mystery solved. Not anything serious. Just that mad Lovett family at it again » (*NB*, 62). La parataxe (juxtaposition de phrases courtes) marque l'absence de complexité et transmet la conception rudimentaire des soldats qui, parce qu'ils pensent à de la violence domestique, n'interviennent pas, considérant que cela ne relève pas de leur compétence.

Ensuite, Billy McDaide, chef de l'unité républicaine est supposé intervenir et mettre un terme à la violence des Lovett mais il adopte une attitude paternaliste et complaisante ; il en profite pour flirter ouvertement avec Mariah :

'Try to keep principles in mind rather than personalities, for you know Riah,' he added, 'that's what we do.' Mrs Lovett was scornful but careful, oh very careful, not to show it. Billy McDaide then got up, thinking he was understanding the woman he just never had understood – the English soldier had managed better in a second (*NB*, 63).

La suggestion d'une proximité plus forte entre l'armée et Mariah qu'entre Billy McDaide et elle, bouleverse les antagonismes habituels. Personne n'est dupe de cette relation de séduction, ni Mariah, ni les hommes sous son instruction, dont l'obéissance et la soumission à la hiérarchisation de l'organisation sont rendues risibles par l'absence totale de remise en question des décisions de leur chef : « They were reluctant to do this for they knew he wasn't going to be as severe as he should be, and as he most certainly would be, if it wasn't on account of that woman. But they did as they were told for he was Billy McDaide and he was in charge » (*NB*, 62-3).

Ce chapitre met en scène une série d'assauts dans lesquels différents types de masculinité interagissent. La réminiscence du « hardman » ainsi que la conversion du « gunman » en « hardman » dans une sorte de bond en arrière exagéré réactualise, de manière parodique, une figure du passé. Par ailleurs, la performance de la violence n'est pas limitée aux hommes et on s'aperçoit que Mariah Lovett est tout aussi agressive que son mari. Tout comme la réputation du « hardman », de la famille Lovett émane une aura menaçante qui suscite l'effroi au sein de leur communauté, plus terrifiée par le tisonnier de Mariah que par les armes des soldats britanniques. Cet épisode rocambolesque fait émerger des rapprochements inattendus, entre les « gunmen » et

les soldats britanniques dans la manifestation d'un désintérêt total pour les Lovett, entre les « gunmen » et les « hardmen » (les Lovett) qui sont tous confinés dans l'espace domestique à l'arrivée de l'armée, et enfin, entre les « hardmen » (les Lovett) et les soldats britanniques qui ont cerné Mariah bien mieux que Billy McDaide, aveuglé par l'orgueil que lui procure son statut de pouvoir. Ces associations inopinées font apparaître le caractère performatif de la violence et des rivalités traditionnelles et véhiculent l'impression de fausses animosités.

4.1.1.3. Parodie du « hardman »

La mère d'Amelia élabore une suite de règles à suivre en situation de conflit, un véritable code d'honneur qui parodie les principes implicites du « hardman ». Les conseils de sa mère relèvent d'une insubordination ridicule tant elle est excessive : « If *anybody* ever tells you to do something, said my ma, don't you be bloody doin' it » (*NB*, 81). Le discours direct libre laisse filtrer la voix de sa mère à travers les paroles d'Amelia. Les deux pronoms indéfinis « anybody » et « something » englobent un grand panel de personnes et d'actions, ce qui a pour effet d'invalider les propos de Mariah Lovett préconisant une récalcitrance généralisée. Amelia émet des doutes quant au bien-fondé du discours de sa mère : « Although I'd always been a bit confused by some of my ma's ideas – it's your disgrace for example, for being bullied, rather than their disgrace for example, for bullying – I was never able to think of anything better myself » (*NB*, 81-2). Amelia laisse apparaître les propos culpabilisants de sa mère dont les paroles, rapportées au discours direct libre dans la parenthèse, s'élaborent à travers un parallélisme, accentué par des répétitions (« disgrace » et « for example ») et un polyptote (« being bullied »/« bullying »). Amelia donne finalement du crédit à la phrase de sa mère, non parce qu'elle adhère au contenu qui la laisse perplexe – discours, très courant, on l'a vu, consistant à attribuer le blâme à la victime dans un rapport d'oppression –, mais parce que cette formulation aphoristique est plaisante à l'oreille et donne une impression de complexité dans la réflexion. L'insoumission systématique que préconise la mère d'Amelia et le discours qui culpabilise les souffre-douleurs suggèrent au contraire la bêtise des maximes virilistes.

Plus loin, Amelia est prise à partie par certaines filles de sa classe qui lui reprochent de ne pas avoir participé à une manifestation. Alors qu'elle sent le danger, elle repense au système élaboré par sa mère pour réagir en cas d'agression. Elle retranscrit les règles méticuleuses de combat de sa mère qui sont en elles-mêmes subversives car elles émanent d'une femme : la transmission de ces préceptes violents se fait de mère en fille. Ce règlement parodie les principes tacites propres au « hardman » :

My ma's fighting rules started up in my head. They are two of them. Here they are: Rule Number One: (a) Don't start fights. (b) If someone else starts them, get stuck in, for you've got to save face no matter what. (c) If you're not in safe territory, fight in unsafe territory, for you've got to save face no matter what. (d) If one person alone starts the fight, use bare hands and feet unless the other person has a weapon in which case – (e) – use as many weapons as you like. (f) If there's more than one person and even if they don't have weapons, use as many weapons as you can, in order to make up for your lack of numbers. (g)(1) If there's more than one person and the odds are bad – they've all got weapons, you haven't, it's their territory etc. etc., then go for only one of them. Make a quick decision – you'll know by their cut – and stick to it. (g)(2) Pick the most dangerous for the second most dangerous doesn't count. (h) Think 'I'm going to kill this person' and pretend that that's all you've got to do that's unpleasant for the rest of your life. (i) If really limited – no weapons, load of people comin' at you, not much time, go for the most dangerous and go for one thing – go for the eyes. Yes, ma nodded, it may not be much but when you've been murdered, and you will be, you'll at least have done your best and you won't have run away. Rule Number Two: Never run away » (*NB*, 82-3).

S'il suppose la récurrence des agressions et donc, un climat d'extrême violence, ce système de règles complexes et élaborées sur le comportement adéquat à adopter dans chaque situation n'en n'est pas moins délirant. L'effet comique provient, en partie, du contraste entre l'expansion prolix de la première règle et la formulation laconique de la seconde règle. La typographie – lettrage et numérotation –, l'arborescence hiérarchisée et l'emploi de l'impératif confèrent à ces préceptes la forme d'une notice minutieuse qui imite le langage bureaucratique. Par ailleurs, ces règles vont totalement à l'encontre d'un apaisement et ne recherchent pas à assurer la sécurité de l'agressé ou à l'écartier du danger, mais plutôt à exterminer son adversaire et surtout à sauver la face. Cela crée un décalage entre le fond et la forme : les réactions à adopter face à une agression sont difficilement contrôlables et une pareille violence reste habituellement de l'ordre du préverbal car instinctif, alors qu'ici elles sont énoncées sous une forme officielle, catégorique et jussive.

Le fonctionnement propre aux « hardmen » est parodié. Les expressions « clean fight » et « fair dig », pour parler d'un duel juste, s'opposent traditionnellement au « all-in », où

l'affrontement n'est pas digne d'un « hardman », puisqu'il utilise ses chaussures et la tête. Mais ici, les frontières entre ces deux types de combat, au fur et à mesure de l'explication de la mère d'Amelia, deviennent complètement floues. Selon Mariah Lovett, lorsqu'il s'agit d'un combat à mains nues, la symétrie doit être à peu près respectée mais à partir du moment où l'un des belligérants est en possession d'une arme, ce principe tombe, et alors tout devient permis. La présence de l'arme vient bouleverser l'idée de justice et l'équilibre entre les parties antagonistes, comme nous l'explique Feldman : « The ethical shift from hardman to gunman is illustrated in the case of a few hardmen taking up the gun during periods of sectarian violence. When these hardmen practised sectarian violence, both the performative ethics of the 'fair dig' and the dyadic relation to the adversary vanished » (Feldman 1991, 54). Mais dans le règlement de Mariah, il y a un semblant de rétablissement de la symétrie par compensation, avec la prise en compte du nombre d'agresseurs et l'utilisation d'une ou de plusieurs arme(s). Mais finalement, cette énonciation scrupuleuse des règles débouche, ironiquement, sur la conclusion qu'il n'y a pas de règle : tout, absolument tout, est permis, sauf « perdre la face ». L'honneur est placé devant la propre survie de ses enfants comme l'indique la répétition de la formule « to save face no matter what », ce qui remet en question l'existence de la notion d'instinct maternel. Feldman souligne le poids essentiel que représente la reconnaissance des autres : « The hardmen's combat revolved around symbolic issues of status and the self-construction of reputation in the willingness to risk the body » (Feldman 1991, 52). La codification excessive des règles de la mère d'Amelia met en lumière la primauté de la dignité dans la logique viriliste qui sous-tend les principes implicites du « hardman ». Par ailleurs, les règles de sécurité, traditionnellement transmises par les parents aux enfants, sont ici détournées ; apparaît alors une famille dysfonctionnelle, reflet d'une société mal en point : transposition à un niveau microstructural (au cœur de la famille) de troubles macrostructuraux (présents au sein de la société).

Dans *Breakfast on Pluto*, la figure du « hardman » est également réinvestie dans le personnage surnommé Elephants, qui fait une apparition furtive au chapitre 15 (*BonP*, 56-7). Sur le bateau en direction de Liverpool, Patrick Pussy rencontre Elephants, un ancien boxeur : « 'I boxed for Kilkenny – I boxed for Ireland!' » (*BonP*, 56). Cette référence à la boxe et à son appartenance régionale, puis nationale, suggère qu'Elephants incarne le traditionnel « hardman » irlandais. Il affiche une masculinité stéréotypée qui se voit renforcée par la mention de son séjour

en prison, épisode de sa vie qui est tout de même entouré d'un certain mystère (« accident », « offences unnamed » (*BonP*, 56)). Cette incarcération pourrait être liée à une sexualité considérée comme déviante. Cette hypothèse est étayée par le contexte caractéristique de la période du récit : l'homosexualité n'est décriminalisée qu'en 1982 en Irlande du nord et en 1993 pour la République d'Irlande. Après avoir couché avec Patrick Pussy, Elephants affirme son rôle protecteur de manière exacerbée et fait montre d'une forte virilité qui frôle le ridicule tant elle est amplifiée : « 'Elephants they call me,' he said as he indulged in his post-coital smoke. 'If anyone lays a paw on you – just tell them Elephants isn't far away. I'll bate them! I bate more men! I'd batter them!' » (*BonP*, 56). Cette insistance sur sa renommée fait partie intégrante d'une performance de la violence qui permet d'évoquer à nouveau le modèle du « hardman » pour qui la réputation est un paramètre essentiel de la construction identitaire. Le roman de McCabe réactualise le « hardman » à travers le personnage d'Elephants qui incarne également le rôle du « macho » au sens qu'en donne Richard Dyer :

Camp, drag and macho self-consciously play the signs of gender, and it is in the play and exaggeration that an alternative sexuality is implied – a sexuality, that is, that recognizes itself as in a problematic relationship to the conventional conflation of sexuality and gender (Dyer 1993, 42).

La réincarnation du « hardman » dans le protagoniste Elephants, devient ici un moyen de faire apparaître la virilité comme jeu et performance de genre, au même titre que la drag queen pour la féminité stéréotypée. Dans ce chapitre, Elephants laisse paraître ses émotions quand il évoque le souvenir de son emprisonnement et se met à pleurer. En faisant de cette figure censée être l'expression de l'hyper-virilité, un « hardman » empreint de sensibilité à la sexualité hors-norme, McCabe reconfigure la masculinité irlandaise et interroge les stéréotypes genrés. La question rhétorique de la voix narrative révèle l'incongruité de cette improbable union : « Now who would have expected a pugilist and a saucy Pussy to be in the lifeboats so entwined? » (*BonP*, 56). Par ailleurs, tout comme Pussy, Elephants quitte l'Irlande. Son départ symbolise le changement de paradigme car il intervient au cœur de la période transitoire où le « hardman » est progressivement remplacé par le « gunman ».

4.1.1.4. Parodie du « gunman »

La désacralisation de la lutte nationaliste est perceptible dans *Fodder*, quand Prince n'hésite pas à faire de l'humour sur un des événements essentiels et traumatiques du combat des républicains. Prince insiste pour que Cookie l'accompagne à l'anniversaire de Dave : « 'Come on, get your clothes on. An' take the make-up off. You're like a drag queen on a dirty protest.' » (*F*, 63). Déjà évoqué dans l'introduction de cette thèse, le « dirty protest » fait suite au « blanket protest » et précède les grèves de la faim. Ce mouvement qui consistait à refuser de se laver et à étaler ses excréments sur les murs est ici évoqué pour faire allusion au maquillage coulant de Cookie qui devient le « gunman » féminisé de la lutte nationaliste.

Dans *Breakfast on Pluto*, le personnage d'Irwin, meilleur ami de Pussy, met en question l'expression de la virilité paramilitaire tant la figure du « gunman » ne lui convient pas, comme le souligne la périphrase antiphrastique « a real soldier » qu'on trouve trois fois à la page 22 : la première fois dans le titre du chapitre 7 avec l'accentuation de l'adjectif « real » par le soulignement typographique, puis à nouveau deux fois dans le texte – dans l'une des deux occurrences, « real » apparaît en italique. La récurrence de cette tournure ironique permet d'insister sur l'inadéquation du personnage d'Irwin avec le stéréotype du « gunman » nommé ici « soldat ». Les prétentions de ce dernier à se lire comme tel sont mises en question par l'hyperbolisation de l'étonnement et de l'incompréhension, quant à la faculté de ce personnage d'incarner l'archétype de la virilité nord-irlandaise « en vogue » dans les années soixante-dix : « Quite how Irwin even managed to get around to conceiving of himself as a real soldier really must be classified amongst the great unsolved mysteries of our time ». Son incompetence s'interprète à l'aune de son incapacité à manier une arme : « for the silly little idiot wouldn't have been able to shoot a crow! » (*BonP*, 22).

Patrick Pussy se moque ouvertement d'Irwin qui tente d'incarner le « gunman » que rien n'arrête : « But now, of course, nothing could stop him, it being 1971 [...] it was his bounden duty and his chance at last a real soldier to become, to take up arms and: 'Fuck anyone who gets in the way!' He really was hilarious when he got started! » (*BonP*, 22). Grâce au discours indirect libre et au discours direct, la narration met en exergue ses propos stéréotypés qui révèlent la rhétorique viriliste sous-jacente dans la glorification du devoir de protection et de défense de son territoire national. Son manque de virilité est largement mis en évidence, mais, ce qui est surtout

souligné et tourné en dérision, c'est finalement son désir de correspondre à ce stéréotype : la lutte nationaliste ne semble représenter qu'un prétexte pour affirmer son pouvoir à travers une masculinité forte. Plus loin, ses convictions nationalistes sont de nouveau mises à mal lorsque Charlie et Patrick Pussy tombe sur Irwin qui proteste contre l'internement administratif sans procès, celui-ci se laisse tenter et quitte la marche pour aller boire avec ces amis (*BonP*, 37). Dans *Breakfast on Pluto*, Patrick Pussy, narrateur, fait d'Irwin un « gunman » antihéroïque, et désacralise ainsi la lutte nationaliste.

Dans mon corpus, il existe nombre de parodies du « gunman », qu'il soit nationaliste ou unioniste. Dans *No Bones*, Eddie Breen, un membre haut-placé de l'IRA, est un personnage mineur qui apparaît à plusieurs reprises. Dans le chapitre « Miscellany and Drift, 1978 » (NB, 87-105), les virilités paramilitaires et délinquantes interfèrent et s'entremêlent au point de brouiller les frontières entre les deux types de masculinités. En bande, de jeunes délinquants qui se déguisent et s'amuse à se faire passer pour des paramilitaires, contrôlent l'identité des habitants, puis volent un camion appartenant à Eddie Breen :

Unfortunately for the delinquents, although certainly a liquor lorry, it belonged to none other than that notorious hothead of the area, Eddie Breen. That meant it was full of something else. It was full of IRA dynamite, being lovingly transported from one IRA arms dump to where it was being likewise awaited at another. Needless to say, Mr Breen was not happy at this interruption. He was a man who considered himself easygoing and of gentle good nature, but it was not the sort of gentle good nature that had stood up well, even once, to being tested. [...]

The vigilantes [...] ran away down the street and although Mr Breen would have liked to have given chase and run them over, he was a punctual man with a great sense of his priorities. Instead, he satisfied himself by shouting that, when he was finished, he was going to come back, and discover all their identities, and hunt them down one by one, and kill them (NB, 90-1).

La première phrase présente Eddy Breen avec les attributs du « hardman » : la formule restrictive « none other than », l'adjectif « notorious » et le substantif « hothead » concourent à le faire apparaître comme un homme très populaire dans le quartier au tempérament impétueux conforme à celui du « hardman » : « willing to fight at the drop of the hat ». Puis dans les phrases suivantes, Eddy Breen est clairement identifié comme appartenant à l'IRA. Les deux figures fusionnent pour cibler le caractère viriliste de ces figures masculines. La conception qu'Eddy Breen a de sa propre personne est tournée en dérision : la locution « of gentle good nature », supposée le qualifier, est invalidée car elle semble ne jamais s'être vérifiée, et l'insertion du

démonstratif « his » dans la tournure « great sense of priorities » détourne le caractère désintéressé et objectif de l'expression et met l'accent sur l'aspect égocentré de la personnalité d'Eddy Breen. L'usage de la polysyndète dans la formulation de sa menace rapportée au discours indirect indique sa détermination, son acharnement et pousse à l'extrême la logique viriliste : il lavera cet affront à n'importe quel prix. On assiste ici encore une fois à un jeu textuel entre les deux archétypes de la virilité nord-irlandaise. D'un côté, l'individuation d'Eddy Breen est exacerbée, de l'autre, le groupe de délinquants est marqué par l'anonymat. Par ailleurs, alors qu'on sait que les « délinquants » ont emprunté l'identité paramilitaire, ils sont désignés directement dans le texte par les termes « the vigilantes », ce qui contribue à l'inversion des deux figures qui finalement ont cela en commun d'incarner une virilité stupide. En faisant disparaître le jeu fictif des « délinquants », le texte fait apparaître le caractère fictif de la virilité. Le groupe de jeunes « délinquants » n'a cure des avertissements d'Eddy Breen, ils se tordent littéralement de rire : « Rolling about, they clutched at whatever there was and wept and gasped, for it seemed playing vigilantes was definitely the Bee's Knees, funnier even than sex jokes » (*NB*, 91). Le décalage entre les menaces de mort qui viennent juste d'être proférées et ce rire à gorge déployée vient illustrer l'association virilité-stupidité. Souvent faites aux dépens des femmes, reposant principalement sur l'idée de performance sexuelle et alimentant ainsi des conceptions rétrogrades de la masculinité, les « sex jokes », qui servent ici de valeur étalon pour ces jeunes hommes, soulignent l'absence de finesse de leur performance de la virilité.

Plus loin, Eddie Breen est à nouveau mentionné, lorsqu'il découvre Fergal, caché sous son camion depuis la veille pour échapper aux *Shankill Butchers*. Il pointe alors son arme sur Fergal. Son identité de « gunman » est presque exagérée par la répétition des substantifs « pistol », « weapon » et « gun ». Eddy croit reconnaître Fergal : « Didn't I have you kneecapped one time? 'Wasn't me,' lied Fergal » (*NB*, 182). Le fait qu'Eddy ait un doute suggère que cette pratique est récurrente chez lui. Il est représenté comme un homme sans pitié mais manquant de sang-froid et de discernement.

Dans une moindre mesure, Aloysius Fallon est décrit comme « one of the Sinn Fein H-Block Sub-Committee Stand-Ins for the Stand-In Deputy Treasurers » (*NB*, 88). Ce nom à rallonge amplifie la hiérarchisation bureaucratique, quelque peu pompeuse de l'organisation et la double mention du statut de remplaçant pointe le caractère interchangeable et jetable de

l'humain, comme le laisse penser la disparition inquiétante des membres de cet organigramme républicain, soit pour cause d'arrestations, soit, plus grave, pour cause de décès. Certes, Aloysius Fallon n'est pas, à proprement parler, un « gunman » car il ne performe pas la violence, mais en tant qu'administrateur de l'IRA, il contribue à interroger la représentation des républicains. Il se suicide après avoir réalisé qu'il ne restait plus rien dans les caisses dont il était le responsable : « He had gone up to his room to count what was left of the generous H-Block donation and to say that he was horrendously terrified at what he had found, would be a bit of a gigantic massive understatement » (*NB*, 88). Le ton humoristique manifeste tient à la nature hautement hyperbolique de cette phrase. C'est tout un art de l'exagération qui est élaboré : l'utilisation littérale d'une figure d'atténuation, le substantif « understatement », pour exprimer une amplification, permet de faire émerger la spécificité poétique du langage employé dans *No Bones* dans lequel les figures d'exagération ou d'atténuation foisonnent. En outre, non seulement cet euphémisme est qualifié, de manière oxymoronique, d'énorme et de gigantesque (« gigantic massive »), adjectifs contrastant avec le quantifieur de bas degré « a bit of », mais aussi celui-ci vient commenter une première exagération (« horrendously terrified ») et transforme ainsi une hyperbole en litote. S'ensuit alors une opposition de sommes très précises « over six thousand, three hundred and twenty-seven pounds and fifty-six pence » et « two pee » (*NB*, 89) qui en dit long sur la corruption d'Aloysius Fallon. Finalement, il décide de se tuer, ayant peur d'affronter les représailles des « gunmen » de son propre groupe.

Du côté loyaliste, les caricatures des « gunmen » ne manquent pas non plus. On a déjà analysé dans le chapitre 1, le fétichisme de l'arme, notamment dans un chapitre de *Breakfast on Pluto*, au cours duquel Pussy joue avec la symbolique phallique du revolver : elle finit par s'emparer de l'arme du chef loyaliste nommé Big Vicky et l'utilise contre ce dernier en visant les parties génitales pour détruire la dimension phallique que lui confère cette arme et réduire à néant la virilité du « gunman ». Dans *Fodder*, le procédé de brouillage entre le « gunman » et le « délinquant » est réitéré à l'instar de *No Bones*. Le lien entre les jeunes asociaux et les paramilitaires est établi dès le premier chapitre. Alors que Cookie patiente à l'arrêt de bus, il reste vigilant pour éviter les crachats :

keeping an eye out for the tracksuit-sporting, skinny-necked, Corsa-driving spidermen who raced round the estate every night [...] My granny said the best thing you could do

was keep your head below the parapet because people like that were 'connected' – they scuttled about at the bottom of the paramilitary pecking order. Every estate had its ruling class of hoods and in Weirtown, it was the Protestant People's Army. The estate served as their training ground, the place where the young served apprenticeships in bullying, and if they survived that, moved on to full-time terrorism. People put up with them because after all, these were the people who would protect them from the Republican Menace. And get them cheap Celine Dion and Garth Brooks CDs, of course (*F*, 11-2).

En rapportant le discours de sa grand-mère qui est, pour lui, une figure d'autorité, Cookie révèle un continuum entre le harcèlement scolaire, les incivilités, la délinquance et le « terrorisme ». La continuité formation scolaire/profession à plein-temps (« apprenticeships »/« full-time ») est détournée pour dénoncer la fatalité de l'enrôlement dans les groupes paramilitaires qui semble être une issue inévitable pour les jeunes garçons. En radicale contradiction avec les tendances libertaires du narrateur, la forte subordination présente au sein de l'organisation paramilitaire est à nouveau dévaluée. La légitimité du groupe loyaliste est remis en question et la raison politique de l'existence de ces « gunmen » est ridiculisée par le syntagme « the Republican Menace » qui est présentée comme une inquiétude fantasmatique, d'autant que les lecteurs n'auront aucune occasion de constater cette « menace » tout au long du roman. La dernière phrase de l'extrait tourne également en dérision la fonction de ces paramilitaires, impliqués dans des activités illégales, de marché noir, qui n'ont rien à voir avec le conflit nord-irlandais. Cookie fait une description critique de Bonehead, son meilleur ami, qui rêve d'être inclus dans le groupe loyaliste de son quartier :

Bonehead loved Fords and hated Catholics, and that was about the height of him. Fords because they were built to last and Catholics because, well, have you got a map? You'll need one to find the sense in this. Something about land and ancestors and him being the new generation. It was like somebody else was operating his mouth. I told him my da was the Pope but he just said I should try and keep it to myself (*F*, 36).

Les parallélismes des deux premières phrases de l'extrait, en mettant au même niveau une marque de voiture et les catholiques, renvoient une vision caricaturale du sectarisme de Bonehead qui objective complètement la population catholique. Cookie transmet une image sans concession de son ami, qui est dépeint comme un être limité, binaire, peu complexe et peu profond, portrait annoncé par son surnom, insulte pour désigner une personne stupide. Tout comme le fait d'aimer les voitures participe à la construction de son identité virile, détester les catholiques façonne sa virilité. En affirmant la nécessité d'une carte pour comprendre la haine de Bonehead envers les

catholiques, Cookie pointe l'aspect territorial du conflit. Puis, la construction polysyndétique permet de rapporter le discours de Bonehead et transmet le caractère éculé de ses propos, notamment par les termes « land » et « ancestors » : Cookie a tellement entendu cette rhétorique qu'il a le sentiment d'être en face d'un robot. Cette fidélité au passé est associée à une forme de devoir patriotique, mis au jour grâce au contraste « ancestors » et « the new generation ». La dernière phrase de cet extrait confirme la dissociation complète de Bonehead qui n'adhère pas à ses propres paroles. En effet, lorsque Cookie affirme que son père n'est autre que la figure emblématique du Catholicisme, le pape, Bonehead lui demande de ne pas ébruiter cette information totalement grotesque et dévoile ainsi que sa haine des Catholiques n'est qu'une façade pour être accepté dans l'entre-soi loyaliste :

He had dreams of becoming a hard man so I told him he'd have to start making positive moves if he wanted to achieve his goal. Move number one would be to stop being so generous about me and the Pope. Number two would be to use headphones when he wanted to listen to death metal.

Your musical preference says as much about you as your name in Belfast. And in Belfast, names can leave you upside down in a wheelie bin (third year, courtesy of Lindsey Scott). Nobody's going to kill you for your musical preference but right now, the accepted listening for your up-and-coming young paramilitary is hard house and trance. And maybe a dose of overproduced R 'n' B but only when *she* wants it. Listen to anything that's less than 9 billion bpm and the spides think *you're* a freak. But the freakier your taste in music, the less interested you are in traditional politics and the whole fight thing. Slipknot fans are the most well-adjusted members of society (*F*, 36-7).

En récitant des poncifs haineux sur les catholiques, Bonehead rêve de devenir un « hardman ». Il a recours à ce vocable viriliste en concordance avec l'idéologie diffusée par les médias britanniques qui amalgament les deux figures. Devenir un « gunman » représente pour lui un tremplin vers son but final : c'est moins l'aspect politique qui détermine cette envie de faire partie d'un groupe loyaliste, que le désir d'incarner une virilité forte ainsi que la popularité à laquelle est associée la figure du « hardman ». La digression de Cookie interrompt la trame narrative pour faire un commentaire sur la signification des goûts musicaux à Belfast. Dans cette pause, le tableau que Cookie peint des paramilitaires en devenir est peu flatteur. Ils sont assimilés aux « spides », terme classiste¹²¹ qui désigne, en Irlande du Nord, des jeunes hommes, souvent en groupe, issus d'un milieu social populaire, habillés en tenues de sport. Les « spides » sont l'équivalent, à quelques

¹²¹ Le classisme est une attitude discriminatoire fondée sur la classe sociale.

détails vestimentaires près, des « chavs » en Angleterre et des « racailles » en France : ces mots servent les mêmes rhétoriques réactionnaires. Certes, Cookie est imprégné par ces discours qui stigmatisent les gens des classes ouvrières, mais, en se réappropriant ce lexique, il cherche à se positionner en rupture avec ses congénères qu'il dépeint à maintes reprises comme violents et idiots. Par cette parenthèse musicale, le narrateur signale que le cercle fermé des « gunmen » rejette l'originalité et la subversion en matière de goûts musicaux. Mais, en même temps, ces loyalistes stigmatisent les individus qui écoutent de la musique dont le rythme est inférieur au nombre irréaliste de neuf milliards de bpm, hyperbole indiquant le caractère excessif des styles musicaux privilégiés. Ainsi, les amateurs de métal qui sont habituellement vus comme antisociaux ne le sont paradoxalement pas à Belfast. Par analogie, cette digression sur les formes musicales suggère que l'inclusion au sein du groupe requiert des tendances extrêmes et démesurées, caractéristiques dont semblent être dotée la majorité des habitants du quartier, puisque, contrairement à ce qui serait attendu, ces dispositions ne sont pas considérées comme subversives. La norme est inversée et c'est l'excès qui prime dans cette société nord-irlandaise manifestement dysfonctionnelle. Par un processus analogique, Cookie réalise ainsi cette équation ; être peu intéressé par le conflit nord-irlandais relève d'une position minoritaire qui est en soi une posture récalcitrante même si elle signifie une meilleure adaptation au sein de la communauté. Ce constat rappelle que les modèles de virilité prisés dans une société représentent un enjeu majeur tant au niveau de la paix que de la cohésion sociale.

Plus loin, c'est au tour de Billy Dick de passer au crible de Cookie. À l'instar de « Bonehead », ses prénom et nom sont significatifs. Billy est le surnom de William, prénom loyaliste archétypal qui renvoie au King Billy, William of Orange et à sa victoire de la bataille de la Boyne, événement crucial de l'histoire unioniste. Nul besoin de rappeler que le substantif « dick » est à la fois une insulte et une manière métonymique de renvoyer à la virilité. Cette onomastique nous oriente vers un protagoniste caricatural. La présentation de Billy Dick est à nouveau l'occasion de véhiculer une image négative des paramilitaires loyalistes :

Billy Dick acted as spokesman whenever anything happened involving the local people, whether it was employment, pedestrian crossings or murder. He was a thoroughly upstanding and law-abiding citizen, who just happened to have gone to prison ten years earlier when a Catholic taxi driver was murdered in the estate. Concealing evidence was the most they could get him for. A shady past was an NVQ for the new breed of loyalist politician. A prison sentence was a field trip in the training (*F*, 39).

La performance de la virilité que Billy Dick met en scène est tournée en dérision. S'il n'est pas vraiment un « gunman », mais plutôt, comme on l'a vu, un homme politique et un *businessman*, il est très haut placé dans la hiérarchie du groupe loyaliste de Weirtown et, à ce titre, représente les paramilitaires unionistes. D'autant que la ligne de démarcation entre l'aile politique d'un mouvement paramilitaire et les activistes de ce même mouvement est souvent très mince. Cookie brosse le portrait d'un Billy Dick qui intervient régulièrement sur la scène médiatique mais le large panel des thèmes cités en exemple par Cookie indique le caractère opportuniste de ces interventions et de son ingérence dans des questions « litigieuses » aussi anodines que l'aménagement de passages piétons. L'incarcération de Billy Dick est l'occasion pour Cookie de faire une généralisation sur les paramilitaires unionistes. Ceux-ci sont encore dépeints comme très peu éduqués, louches et corrompus : le parcours éducatif du politicien se résume à un passé suspect – qui vaut métaphoriquement pour un NVQ¹²² – et son séjour en prison est comparé à une sortie pédagogique incluse dans la formation. Encore une fois, les paramilitaires loyalistes sont associés à des truands. Billy Dick est décrit comme un politicien véreux. Ce recours répété à la métaphore du cursus scolaire pour évoquer la manière dont les paramilitaires font leurs classes témoigne de la banalité de la violence. Cookie énumère les raisons pour lesquelles les paramilitaires s'octroient le droit de brutaliser certaines personnes :

I should know that paramilitary beatings aren't always for burgling pensioners' houses or stealing DLA cars. You can get one for parking your car in the wrong space. You can get one for disagreeing with 'connected' people. You can get one just for sticking your head above the fucken parapet. I should fucken *know* that (*F*, 188).

Les deux premières explications sont des actes tellement immoraux qu'ils sont susceptibles de susciter l'indignation de l'opinion publique et peuvent conduire à un désir de vengeance collective. La correction administrée par les paramilitaires est alors considérée comme une punition bien méritée. Satisfaction symbolique pour les habitants du quartier, elle mène à une forme de catharsis qui entraîne la popularité des paramilitaires, se transformant en justiciers du peuple. Au contraire, les motifs suivants, accentués par la structure anaphorique « you can get one », sont des événements banals et quotidiens qui permettent de comprendre la dimension

¹²² Le NVQ – National Vocational Qualification – est l'équivalent du CAP, un diplôme professionnel qui requiert peu d'années d'études.

arbitraire de ses passages à tabac, l'injustice dont ils relèvent, le passe-droit qu'ils représentent et la terreur qu'ils sèment.

Dans *No Bones*, Mariah Lovett évoque la même idée à propos des paramilitaires républicains, lorsqu'elle reproche à son mari d'être inconséquent : il a frappé un membre de l'IRA : « People had disappeared for much less » (*NB*, 58). Cookie témoigne ainsi du rôle intracommunautaire de ces groupes paramilitaires, toujours présents dans la période post-conflit. À l'origine, les milices loyalistes se sont développées en réponse aux exactions de l'IRA et s'attaquent à la communauté catholique, mais en même temps ils exercent un rôle intracommunautaire, à l'instar des groupes républicains. Dans l'Irlande du Nord post-conflit, ce rôle est maintenu par de nouvelles reconfigurations des groupes paramilitaires nationalistes ou loyalistes, qui souvent forment des groupes dissidents tels que la DAAD (Direct Action Against Drugs), la RAAD (Republican Action Against Drugs). Dénonçant une société trop laxiste, ces groupes à l'idéologie très réactionnaire font justice eux-mêmes : ils s'en prennent aux dealers par la pratique du « kneecapping », allant même jusqu'à tuer.

Dans *Breakfast on Pluto*, le « gunman » est reconfiguré et prend ici la forme d'une super-héroïne « The Lurex Avenger » : Patrick Pussy se fantasme en vengeresse armée de sa bouteille de Chanel n°5. Dans le chapitre 43, un langage prophétique, qui s'apparente au vocabulaire messianique de la bible, annonce le chapitre suivant dans lequel la vengeresse vêtue de Lurex vaporise des particules de parfum dans la ville de son enfance : « amongst you now she walks, she who thenceforth shall be called – *the Lurex Avenger!* » (*BonP*, 155). Ce pastiche d'histoire de super-héros survient au milieu de la vengeance personnelle de Patrick contre son père et les habitants de son village. Dans le chapitre 44, elle s'immisce dans un foyer traditionnel de Tyreelin, celui de la famille Nolan. Elle vient alors en tant que sauveuse, véritable messie de la modernité qui vient délivrer une communauté qui ne se rend pas compte de son enfermement, comme l'indique le titre du chapitre, « The Stench That No One Knows Is There ». Dans son article, déjà cité à plusieurs reprises, Claire Nally remarque, que ce passage est une métaphore du besoin de modernisation de la nation irlandaise, symbolisé ici par la mode, l'importance de l'apparence et la consommation (le Lurex et le Chanel n°5) (Nally 2012, 179). Le « gunman » apparaît alors sous les traits du *Lurex Avenger* qui s'en prend justement aux conceptions véhiculées par Eamon De Valera. Ces visions valorisent la tradition, la famille, la paysannerie au détriment

de la modernité. Dans son ouvrage *Two Irelands: Literary Feminisms North and South*, Rebecca Pelan revient sur les propos de De Valera :

In his now famous St. Patrick's Day radio broadcast of 1943, Éamon de Valéra echoed Yeats's imaginative vision by stating that his desired Ireland would be 'a land whose countryside would be bright with cosy homesteads, whose fields and valleys would be joyous with the sounds of industry, with the romping of sturdy children, the contests of athletic youth, the laughter of happy maidens, whose firesides would be the forums for the wisdom of serene old age' (Valera 1943).

The image of the stoic Irish peasant is pervasive in Irish literature and film of the early twentieth century. The fact that it offered a positive image of an existing, negative stereotype is only one reason for its immense and continued success. In a society with at least two distinct ethnic groups whose differences were most often based on class division, as well as the increasing growth of a Catholic middle class, the concept of a respectable and proud peasantry forming the bulk of the population perfectly fitted the emerging political vision of Ireland as an insular, rural, and, thus, pure society existing amidst the corruption and modernity of western Europe – but particularly England (Pelan 2005, 19).

À la mort d'Eamon Faircroft, les paramilitaires loyalistes et nationalistes sont mis sur le même plan. La réplique de Patrick Pussy discrédite les rivalités inter- et intracommunautaires : « There are those who say it was the IRA and others the protestant Ulster Defence Association and then some who say it was the two of them together! » (*BonP*, 33). À première vue, il pourrait s'agir d'une manière de confirmer la théorie de la ressemblance (« the theory of sameness », développée par Peter Mahon) – déjà évoquée dans le chapitre précédent. Mais la dernière proposition coordonnée vient disqualifier la symétrie opérée entre l'IRA et l'UDA, en établissant un rapprochement cocasse qui invalide les dichotomies traditionnelles.

En se jouant de la figure du « gunman », incarnée par des personnages stupides, manquant de conviction et/ou attirés uniquement par le prestige de ce modèle de virilité, les romans *No Bones*, *Fodder* et *Breakfast on Pluto*, dépolitisent l'action des paramilitaires. D'autant que l'idée d'une cause idéologique supérieure, qui justifierait l'emploi de la violence, n'est pas véritablement mentionnée.

4.1.1.5. Le « terroriste » nord-irlandais : assimilation du « gunman » et du « hardman »

Allen Feldman observe une utilisation accrue du terme « hardman » dans les médias britanniques, souvent malheureusement pour étayer une vision caricaturale : des fanatiques partisans d'une violence radicale. Il explique que les paramilitaires rejettent cette appellation car, selon eux, elle dépolitise leur action :

The conflation of hardmen with gunmen in media representation and public opinion encodes another level of cultural deterritorialization. By appropriating a traditional term and institutionalizing the conflation, the media reifies unrelenting violence as a 'fixed' cultural characteristic of certain Belfast communities (Feldman 1991, 47).

Cet amalgame contribue à renforcer le stéréotype raciste de la bellicosité des Irlandais, cliché qui a servi d'argument fallacieux par le passé, pour justifier, entre autres, l'entreprise coloniale.

Breakfast on Pluto réactualise cette figure du « hardman » dans son acception médiatique britannique. Selon une première lecture – la plus explicite et la plus fréquente dans les analyses secondaires –, Patrick Pussy apparaît comme une victime du système judiciaire : elle est accusée à tort d'être à l'origine d'un attentat et subira les brutalités et les injustices de la police britannique avant d'être innocentée. Elle se trouve au mauvais moment et au mauvais endroit. L'arrestation de Pussy rappelle les erreurs judiciaires des années 1970 : les Quatre de Guilford, les Sept Maguire, ou encore les Six de Birmingham qui passeront environ quinze années en prison avant d'être acquittés. Pussy raconte son inculpation à son psychiatre Terence alors qu'elle tente en même temps de le séduire ouvertement en performant la féminité :

I went over to him and stocked his cheek. Then dropped my eyelids and sexy-whispered:
'Before I became a bomber, of course!'
It was hard not to laugh – because he took it so serious! Which he had to – as indeed I
ought to – after all, people lost their limbs and eyes!
But I couldn't, Pussy as a bomber – I simply had to dutch my sides! (*BonP*, 132).

De prime abord, ce que cet extrait induit, c'est que le simple fait de penser que Patrick Pussy puisse devenir poseur de bombe est totalement grotesque. Cette première association du « hardman » et de la féminité de Pussy fonctionne comme un *teaser*, un phénomène d'accroche

qui génère de nouvelles attentes de lecture. Figure traditionnelle irlandaise, Pussy se révèle être une conteuse qui cherche à renouveler l'attention de Terence et, à un autre niveau narratif, suscite à nouveau l'intérêt des lecteurs.

Dans la seconde lecture possible, moins évidente et beaucoup plus implicite, Patrick Pussy est impliquée dans l'IRA et coupable des accusations proférées à son encontre. Ainsi, elle se servirait de sa transidentité, qu'elle soit véritable ou non, comme d'une couverture, en jouant avec l'inconcevabilité d'une telle possibilité, une identité qui reste de l'ordre de l'impensable. Ainsi, plus loin dans le roman, la figure du terroriste apparaît alors sous plusieurs facettes, évoquant chacune différents stéréotypes. La force de *Breakfast on Pluto* réside dans l'éventualité que toutes ces représentations puissent n'être qu'une seule et même personne. D'abord, dans le chapitre 37 intitulé « Busy Men Prepare to Blow Up London and Get Pussy into Trouble », trois hommes, Big Joe Kiernan, Mayo Jack et Faigs McKeever, se préparent à déposer une bombe. Le troisième homme est arrivé récemment de Belfast et est surnommé « Faigs » en raison de ses demandes répétées de cigarettes (« faigs »). Mais lorsque la narration apporte cette dernière précision (le motif de ce surnom), elle introduit du discours dans le récit avec l'incise « of course » qui rend visible l'énonciation et tend à entraîner la suspicion sur la véracité du récit : on se rappelle ainsi que c'est Pussy qui est aux commandes. Ainsi, on ne peut s'empêcher de penser au terme péjoratif « fag » qui est une insulte à l'encontre des hommes gays, tout comme l'est le terme « Pussy ». Ce chapitre met en scène des personnages masculins qui entretiennent des échanges propres à l'entre-soi viril, dont on a parlé dans le chapitre 1 de cette thèse. Big Joe Kiernan et Mayo Jack jouent aux échecs en attendant impatiemment Faigs : « They were in a hurry to get going and tried to chivvy him on a little but it was no use. Until he was good and ready, you just wouldn't be getting Faigs McKeever going anywhere. [...] In all, they managed to have three games before Faigs actually declared himself ready. 'Took your fucking time!' said Jack » (*BonP*, 139). Le temps de préparation de Faigs, particulièrement long, fait écho au temps que met Pussy pour choisir sa tenue dans le chapitre 39, au cours duquel elle s'imagine en terroriste. Ainsi, ce Faigs pourrait être Pussy d'autant que les dernières phrases semblent laisser échapper un indice révélateur avec l'arrivée d'un nouveau personnage, « Big Pat », qui jusque-là n'avait pas été évoqué – et ne le sera d'ailleurs plus : « 'Don't forget your magazine,' Faigs chuckled as he winked at the *femme deshabillée* on the cover and grabbed his friend between the legs, Mayo Jack hitting him with two

well-aimed jabs and laughing: 'Fuck you!' as Big Pat opened the door of the brown Mark 2 Ford Cortina and climbed inside » (*BonP*, 139). Dans cette scène, Faigs pourrait être déguisé en femme. Son imitation d'un rapport sexuel, plaisanterie de mauvais goût, suscite la réaction de répulsion-rejet homophobe de Mayo Jack, plutôt caractéristique des entre-soi masculins. Cette dynamique viriliste est renforcée par l'humour autour de la femme nue sur le magazine. Ce « Big Pat » désigne probablement « Faigs » et renvoie aussi au diminutif masculinisé de « Patrick Pussy ». Cela signifierait que Pussy utilise son identité transgenre pour tromper les enquêteurs et les lecteurs : elle aurait ainsi un rôle dans les différentes exactions menées par l'IRA tout au long du roman.

La seconde fois, la figure du terroriste se réincarne explicitement dans le personnage Pussy, s'imaginant à la tête d'une organisation paramilitaire. Ce chapitre 39 intitulé « 'It's Bombing Night and I Haven't Got a Thing to Wear' » (*BonP*, 145) suit de très près le précédent (37) et arrive comme un pied de nez à la possibilité, qui apparaît alors clairement saugrenue, de considérer l'implication de Patrick Pussy dans l'attentat de la boîte de nuit : le chapitre 38 relate l'attentat et l'arrestation de Pussy en tant que responsable de cette attaque à la bombe. Cette interprétation est disqualifiée dans ce passage qui commence comme un pastiche de thriller : « It is a quiet Thursday evening in the London suburb of Hammersmith and the IRA active service unit was getting ready for another night on the town » (*BonP*, 145). L'emploi du présent simple à valeur de narration a pour effet de donner l'impression de vivre en direct l'événement, ce qui renforce la tension narrative et le suspense. La dextérité et le succès de leurs attentats font de ces terroristes des professionnels sur-expérimentés : « everyone set to work, applying themselves to the tasks which by now were second nature » (*BonP*, 145). Dans ce court passage, Pussy rompt clairement avec l'idéal de virilité que représente la figure du « hardman » :

Paddy Pussy, of course, being the undisputed leader of the unit, was well-occupied too, slipping into one of his many luxurious evening gowns – this particular one bias-cut, in pink satin crepe – and posing literally for hours in front of the mirror, trying to establish once and for all just how good he looked on this momentous occasion, [...].

'Oh, figs!', she exclaimed, casting her fifteenth and final gown to the floor. 'Let someone else do it tonight! I can't find a thing to wear!'

'No! No, please!', the other members of the unit pleaded with their adored leader. 'We beg you to do it, Puss! After all, you are the most feared terrorist in London!' (*BonP*, 145-6).

Les formules hyperboliques – « the undisputed leader of the unit », « their adored leader » et « the most feared terrorist in London » – ainsi que l’incise « of course » ridiculisent la glorification des positions de pouvoir au sein des groupes paramilitaires. La fidèle allégeance que font les membres de l’IRA à cette réincarnation du « hardman » à la féminité stéréotypée permet de jouer, de manière humoristique, avec l’inconcevabilité d’une telle représentation : les pronoms personnels « he » et « she » appuient cette ambivalence genrée.

Patrick Pussy, en s’inventant cheffe de l’IRA, cherche à discréditer les accusations à son encontre. Rien ne permet cependant d’assurer que toute l’énergie déployée à prouver l’absurdité d’une telle hypothèse n’est pas, en réalité, un moyen pour Patrick Pussy de déguiser la vérité et de détourner l’attention pour convaincre de son innocence. Dans son ouvrage *The Irish Novel at the End of the Twentieth Century: Gender, Bodies, and Power*, Jennifer M. Jeffers précise ce qu’elle nomme « the duplicitous nature of the narrative » :

McCabe is an expert at making sense slide off the page; two dominate readings coexist at all times in this text: Pussy is an innocent bystander, a ‘girl’ devoted to ‘Max Factor, Johnson’s Baby Oil, Blinkers eyeshadow, Oil of Ulay, Silvikrin Alpine Herb shampoo. Knitted tops in white, purple, lavender, blazing orange, satin-stripe velveteen pants, turtle-neck leotards, flouncing skirts, ribbed stretch-nylon tights,’ or alternatively, Pussy is posing as a ‘girl’ who is involved with the IRA and thus has a hand in Dummy Teat’s murder, the London bombings, and the very opaquely presented Belfast interlude during which woman entice British soldiers to their ‘party’ in order for them to be gunned down (Jeffers 2002, 158).

Après avoir explicité ces deux hypothèses de lecture, Jeffers ne tranche pas et conclut sur l’indécidabilité radicale du texte de McCabe (Jeffers 2002, 175). La féminisation du terroriste demeure donc équivoque et il paraît impossible de statuer une fois pour toute.

En outre, cette reconfiguration du « hardman » fait étrangement écho aux paroles racistes d’un policier britannique prononcées précédemment (chapitre 19). Patrick Pussy, à la suite de son agression par Silky String, a perdu beaucoup de poids et vit dans l’angoisse et la peur :

Much of this I attribute to police harassment, of course – not forgetting my old friends the IRA. I was really beginning to get fed up with them and their antics. For now, a night never seemed to pass without: ‘Clear the area! We would appeal to you to clear the area!’ And then – ‘Do you have ID? Let’s ‘ave a look at you, Pat!’ Look you up and down then, winking at their mates, giving you the old mince mince, hand-on-the-hip routine. ‘Lots of little fairy boys like you back home then, Pat! Not just murdering bombers then, after all!’ (*BonP*, 72).

Patrick Pussy est victime d'un racisme typiquement britannique dans la mesure où le policier formule un discours postcolonial. Il mentionne deux identités stéréotypées qui lui apparaissent irréconciliables : les « little fairy boys » se caractériseraient par un manque de virilité alors que les « murdering bombers » auraient un trop-plein de masculinité. Elsa Dorlin observe un dispositif équivoque, à l'œuvre dans la stratégie des anciens colons, consistant soit à réduire la virilité des autochtones, soit à l'accentuer, afin de se valoriser comme ayant la bonne « quantité » de masculinité. Elle décrit

ce double mouvement d'effémination et de bestialisation. Ce processus double de dévirilisation et de survirilisation permet ainsi de produire une norme de la masculinité blanche, bourgeoise, qui se pose comme un juste milieu entre deux excès, une *virtù* qui se caractérise par la tempérance raisonnable, morale et sexuelle (Dorlin 2008, 101-2).

Le discours du policier dévoile les liens existant entre virilité et postcolonialisme. On a vu dans l'introduction de cette thèse comment ces deux extrêmes s'étaient élaborés dans le contexte irlandais, puis nord-irlandais : la sentimentalité du Celte (Arnold 1919, 80-86) et la cruauté du terroriste (la figure du terroriste représentée dans les « Trouble-trash » (Bell 1987, 334)). L'étude de Joseph Valente, même si elle concerne l'époque victorienne reste éclairante à ce sujet. Il élabore ce qu'il appelle l'injonction contradictoire genrée (« the gendered double bind ») :

On one side, the British elite could deny the Irish their collective manhood for *failing to meet* the fundamental standard of virile masculinity, that is, for being insufficiently courageous, powerful, and unyielding in their resistance to colonial rule; on the other side, the British elite could deny the Irish their collective manhood for *exceeding* the fundamental standard of virile masculinity, that is, for being excessively violent and refractory in their resistance to colonial rule (Valente 2011, 25).

Plus qu'une simple inversion (l'ultra-féminité pour remplacer l'hyper-virilité), la version du chapitre 38 élabore une véritable fusion entre ces deux identités présentées comme antithétiques au chapitre 19 et correspondant à des stéréotypes hérités de l'époque coloniale. Par ailleurs, le fait que cette perspective reste une éventualité, qui n'est pas totalement écartée par les indices narratologiques, déjoue le dispositif colonial producteur de masculinités, met en question les représentations caricaturales des paramilitaires et déstabilise les stéréotypes de la virilité nord-irlandaise.

Dans *Breakfast on Pluto*, le stéréotype de la féminité est convoqué pour représenter le paradigme du terroriste nord-irlandais, amalgame du « hardman » et du « gunman ». Patrick Pussy réinvestit cette figure archétypale et devient l'héroïne post-moderne par excellence dans la mesure où son identité reste instable jusqu'à la fin du roman : l'indécidabilité entre les deux lectures de l'œuvre rompt avec la fixité de la représentation du « terroriste ». La fusion entre ces deux images de masculinités démesurées subvertit le discours colonial genré. Par ailleurs, ce jeu avec les clichés du genre et les avatars de la violence permet de s'attaquer au culte viriliste dans son intégralité. S'il est vrai que la représentation des « gunman » en « hardman » contribue à dépolitiser l'action de ceux-ci, elle reste pourtant un moyen privilégié pour les auteurs de dénoncer les incarnations de la virilité dans le contexte nord-irlandais. Cette confrontation entre plusieurs figures masculines et cette (con)fusion des avatars nord-irlandais des auteurs de la violence permet d'extraire le point commun de tous ces personnages et de le condamner : la virilité.

En s'appuyant sur la typologie de Feldman, on voit la résurgence de figures du passé : des paradigmes de la virilité sont réactivés et parodiés. Ces différents modèles de masculinité stéréotypée pratiquent, de façon variée, la violence et montrent à quel point cette variable est essentielle dans l'aspect fictif de la virilité. Les reconfigurations multiples de ces figures dans mon corpus signalent que l'équation masculinité-violence est loin d'avoir disparu des consciences. À ce titre, si la plupart des intrigues des romans étudiés ont lieu dans les années 70-80, ces derniers nous renseignent bien plus sur le présent de l'écriture que sur l'histoire passée en tant que telle. Ces figures viriles violentes du passé hantent le présent des auteurs : le réinvestissement de ces paradigmes dans les romans constitue un contre-discours à « la propagande de la paix » qui, d'une part, occulte les violences du présent et, d'autre part, refuse de scruter le passé.

4.1.2. Le « traître » : la virilité défaillante

Dans l'incipit de *The Truth Commissioner*, l'effacement de l'auteur des coups et la mise en lumière de la victime par l'écriture est semblable à la stratégie médiatique des paramilitaires, mais

ici Connor n'est pas choisi pour ses paramètres identitaires mais parce qu'il est accusé de trahison. Il incarne ainsi cette figure abjecte, qui mérite tous les châtiments et déchainements passionnels. En Irlande du Nord, le traître est devenu un véritable trope tant le conflit est jalonné de règlements de compte. Pléthore de termes, familiers ou non, pour désigner cet archétype dans la langue anglaise : *informer, informant, snitch, traitor, (super)grass, spy, snout, mole, betrayer, plant, rat*, etc. Irwin (BonP) et Bonehead (F), « gunmen » défailants, perçus comme informateurs, sont assassinés par leur propre camp. Le comportement du « traître » est appréhendé comme un manquement au code d'honneur, celui de la fidélité à sa communauté d'appartenance. À cet égard, il incarne une virilité déficiente.

Little Constructions, accoutumé à caricaturer les stéréotypes et les figures archétypales, met en scène la recherche d'un traître par John Doe : il s'aide des forces obscures d'une ouija (planche qui est supposée permettre d'entrer en contact avec les esprits) pour trouver son identité. La ouija désigne Judas, un des fils de John : « Who would have thought it would have been Judas, that it would have been John Doe's own son? » (LC, 85). En soulignant le caractère surprenant de cette révélation, obtenue de façon totalement occulte, et associée au prénom Judas, parangon biblique du traître, l'instance narrative insiste sur la redondance et l'aspect éculé de la figure du traître. Par la suite, elle explique que JesseJudges, surnommé JayJay, âgé de dix-sept ans, est le dernier à avoir été torturé pour trahison. Quelques jours auparavant, oncle Joe était assassiné pour la même raison. Ces informations nous amènent à conclure à la paranoïa de John Doe, leitmotiv de la littérature fictionnelle nord-irlandaise, on le verra dans le chapitre suivant. Ce dernier est comparé au premier directeur du FBI de 1935 à 1972 : « So yer man Johnny was going a bit J Edgar Hoover » (LC, 86). Puis, finalement, l'acception même du substantif « traître » est remise en question lorsqu'on réalise que cette étiquette n'est qu'une imposture pour se débarrasser arbitrairement de n'importe qui : « 'The Great Betrayer' was just one of those herrings – one of the red kind » (LC, 86) Plus précisément, la dénomination de « traître » est une manigance élaborée par John Doe pour éliminer les hommes qui convoiteraient prétendument « ses femmes » (« his ladies »). La locution idiomatique « red herring », dont l'isolement des deux termes génère le comique, dévoile l'utilisation populiste qui est faite de cette figure appréhendée comme détestable et abjecte. Ainsi, *Little Constructions* montre comment le paradigme du traître est à utiliser de manière opportuniste : l'individu estampillé par le sceau infâme de la trahison

s'apparente au bouc-émissaire et à la victime sacrificielle dans la perspective girardienne : sa mort génère du lien social et renforce la cohésion de la communauté (René Girard 1998). Plus loin, la construction de toute pièce de la figure du traître à des fins intéressées est à nouveau implicite. John Doe veut s'en prendre à JerryJudges : « I've got to go to the shack now and deal with that Romeo, JerryJudges Doe.' [...] Get the picture? I think you do. I had circumstantial inklings it was him who was the traitor, which were borne out by later circumstantial material circumstances » (LC, 143). John Doe surnomme JerryJudges « Romeo », laissant apparaître sa jalousie et le caractère personnel de l'affrontement à venir. Les commentaires de la narration, qui s'adressent directement aux lecteurs, expriment la dimension hautement subjective de l'identification du traître, notamment grâce au terme « soupçons » (« inklings ») et à la répétition du substantif « circonstances », doublée de l'isolexisme « circonstanciel »/« circonstances ». Il n'y a pas véritablement de traître, simplement des individus qui sont les victimes de la possessivité de John Doe, en d'autres termes du sexisme de ce dernier. *Little Constructions* met au jour, de manière détournée et intelligente, l'aspect viriliste dans la chasse au traître.

Dans *Fodder*, le père de Cookie, Buckshot, est tué avant même d'avoir pu le devenir. La *Protestant People's Army*, le groupe paramilitaire loyaliste fictif, assassine Buckshot, car les membres ont peur que ce dernier, régulièrement sous l'influence de drogue ou d'alcool, révèle l'implication du PPA dans le meurtre d'un chauffeur de taxi catholique (*F*, 269). Ainsi, c'est la potentialité même qu'il puisse le devenir qui signe son exécution.

Dans *The Ultras*, lorsque Lorna observe son père qui discute avec Mallon, son point de vue est révélateur du lien étroit qui régit nation et virilité :

Agnew looked small and shambling beside Mallon, as though he had been taken into a forlorn custody. She thought he looked like one of those men who run away from their own countries, defector was the word. Who people feel a bit sorry for because of having no country any more, even though they are spies and betrayers and have sold out all friendship. It was still better to be with him than with a mother who goes through your things when she thinks you are not alert (*U*, 72).

À travers les yeux de Lorna, son père est diminué. Elle fait coïncider ici son manque de virilité (« small and shambling beside ») à la figure abjecte du traître qu'elle lie ici à l'abandon de la cause nationale : le transfuge perd sa virilité et, à ce titre, inspire la pitié. Elle assimile alors l'espion au déserteur, deux archétypes de la trahison à des valeurs patriotiques. Puis, elle affirme tout de

même sa préférence pour son père qu'elle assimile à un traître à son pays, dont la valeur symbolique et abstraite n'a pas la même connotation que celle de sa mère, qui la trahit, elle directement, en allant fouiller dans ses affaires. Alors que la déloyauté, bien réelle, de sa mère est motivée par la préoccupation de sa santé et se restreint à la sphère privée, la trahison spéculative qu'elle attribue à son père ne peut prendre son sens qu'à un niveau national puisqu'il manifeste un profond désintérêt pour sa fille. La figure du traître hante le discours reflétant la perspective de Lorna : elle associe ses deux figures parentales à la figure abjecte du traître, signe d'un mal-être viscéral.

Finalement c'est comme si la figure du « hardman » et du « gunman » s'accordaient sur ce point : l'ignominie et l'abjection que suscite le traître. C'est un point de convergence où les deux modèles opèrent à l'unisson ; le traître bafoue, d'une part, la notion d'honneur, si chère aux règles tacites de l'ancien archétype de la virilité et, d'autre part, les idéaux politiques du « gunman ». Le traître trahit ainsi l'entité collective, cristallisée par le vocable de la « cause », en se singularisant au sein du mouvement : il reprend un visage, ou plutôt, adopte un double visage qui ébranle l'anonymat, habituellement tributaire du combat nationaliste. On assiste à la réconciliation des deux figures viriles autour de l'exécration de celle du traître. Ce paradigme suscite un tel dégoût qu'il est éliminé sans vergogne (Connor dans *TTC*, Irwin dans *BonP*, Bonehead dans *F*), parfois même en prévention (Buckshot dans *F* est éliminé car il en sait trop et les membres du groupe loyaliste de son quartier ont peur qu'il parle). Le traître est aussi instrumentalisé (les différents rivaux sentimentaux de John Doe, ou vus comme tels par ce dernier, dans *LC*) et chez Lorna cette figure génère une profonde souffrance (ses parents dans *U*). Le contexte ulstérien favorisant le doute paranoïaque chez les personnages, le traître émerge de mon corpus comme la grande figure de la virilité défailante.

4.1.3. La figure paternelle

À l'exception du roman de David Park dans lequel la paternité occupe une place centrale, il est surprenant de voir à quel point les pères sont absents ou dysfonctionnels dans le corpus.

Pourtant, la figure du patriarcat, en tant que modèle ou symbole d'autorité, a son importance dans le système de genre asymétrique, système souvent abordé sous l'angle du « patriarcat », en référence à la domination des pères, même si le concept, tel que l'a développé Christine Delphy, est utilisé pour faire allusion, plus largement, aux hommes en général.

4.1.3.1. De l'absence des pères...

Dans *No Bones*, dès les premières pages, l'absence du père d'Amélia est mentionnée grâce à un euphémisme qui stipule la rareté de sa présence, accentuée par l'hyperbate qui efface toute ambiguïté quant à ses absences prolongées : « Amelia lived with her ma, and her brother Mick, and her sister Lizzie, and her Aunt Dolours, and her da when he was there, though often he was not » (*NB*, 3). Le narrateur donne le point de vue d'Amelia comme en témoigne le diminutif « da » et dévoile le sentiment de la jeune fille âgée alors de six ans. Si l'absence physique du père peut être justifiée par le fait qu'il travaille dans la marine marchande, lorsqu'il est présent, son manque d'intérêt pour ses enfants – il ne connaît pas l'âge d'Amélia et n'est pas au courant qu'elle ne va plus à l'école depuis trois ans (*NB*, 167) – laisse entrevoir un renoncement total de son rôle de père. Son absolue méconnaissance fait partie d'un processus d'amplification qui permet de dénoncer l'absence des pères dans la sphère domestique. En revanche, même s'il est peu présent, nous avons déjà vu que le père d'Amelia incarne un exemple défaillant pour ses enfants, surtout pour son fils, Mick, qui reproduit la même violence. Dans le deuxième roman d'Anna Burns, ce même constat est valable mais il est formulé plus directement et à plus grande échelle : « By the way, where were the fathers here? Is it that John Doe was right in his fulsome praise of these mothers being virgins? Were these children, in fact, genuine immaculate conceptions and virgin births? What of the fathers? » (*LC*, 124). Formulée dans une digression, ces questions, mettant en exergue l'absence des pères, poussent à l'extrême l'archétype de la mère vierge en tentant de tirer des conclusions concernant les pères. Si les mères sont vierges, les pères ne peuvent occuper le rôle de géniteur, ce qui met à mal leur virilité. L'image de l'immaculée conception pour signifier l'absence de la figure paternelle est également utilisée dans le roman de Tara West. Cookie, le narrateur autodiégétique ne connaît pas l'identité de son père. Il se définit dans les premières

pages de *Fodder* comme un fils sans père – « fatherless son » (*F*, 6) – et cela le préoccupe même s’il affirme le contraire :

So. My dad. It wasn’t a constant concern or anything but I was curious. And I did ask. It had turned into a game, one of those insider games where you end up just using keywords and codes that nobody else understands. [...] At one point she actually said I was a gift from God, which was really embarrassing when I let it out of the bag in primary three and got into trouble with the school principal (*F*, 165).

Cookie revient sur un moment embarrassant où il répète innocemment les dires de sa mère qui, de manière évidente, a cherché à éluder la question de l’identité de son père. Cette séquence comique permet néanmoins de dévoiler, encore une fois, la carence paternelle dans son éducation. D’ailleurs, le personnage de Boo est le seul qui se comporte en véritable père avec Jay, une jeune fille qu’il a recueillie, offrant ainsi un modèle plus satisfaisant, s’opposant à l’absence des pères biologiques.

Lorsqu’ils sont présents, les géniteurs sont ridiculisés et la dysfonction au regard de leur rôle paternel est ainsi soulignée. Dans *Little Constructions*, John Doe espionne sa fille Julie qui discute avec JesseJudges. Ils sont assis l’un à côté de l’autre, leurs épaules se touchent presque et John entend des murmures. La suspicion est mise en évidence par le point de vue de John Doe qui est persuadé qu’il se passe quelque chose entre sa fille et JesseJudges, alors que la description de la scène ne montre pas la moindre ambiguïté, comme en témoigne, par exemple, cette phrase : « [John Doe] could see clearly JesseJudges’s left hand on his own left thigh » (*LC*, 87). L’utilisation de l’adverbe « clearly » démontre l’absurdité de la paranoïa de John Doe. Ce décalage crée un effet comique qui vise à moquer le sentiment de propriété du père sur sa fille. John Doe finit par saisir son « Glock No 5 » : « This was for emergencies. Male and female was the emergency now. He knew males and females only murmured together after they’d done lots of interacting previously » (*LC*, 88). Le terme « urgence », totalement disproportionné pour définir la situation, pointe l’excessivité de la réaction de John Doe et son impulsivité. Formule hautement ironique, l’expression « Concerned Father » (*LC*, 87) pour désigner John Doe émet justement une critique sur sa fonction de père. La signification *a priori* positive de l’adjectif qualificatif « Concerned » est détournée puisqu’en discordance totale avec la réalité décrite pour faire apparaître le caractère obsessionnel de son intérêt pour sa fille. Une stratégie similaire de détournement d’expressions supposées flatter la figure du père est utilisée aussi dans *Breakfast on*

Pluto. En effet, Patrick Pussy, dans une scène où il revient sur le viol à l'origine de sa conception, discrédite son père biologique, en le qualifiant, de façon ironique, de « héros » – l'antiphrase « our hero » (*BonP*, 25) permet d'exprimer le contraire –, alors qu'en plaçant sa mère au centre de son récit, Pussy lui confère ce rôle d'héroïne. Le chapitre se finit sur l'expression ironique « *Father-of-the Year* » (*BonP*, 29) pour qualifier le père de Pussy, l'italique sur « father » permettant d'insister sur la polysémie du mot : le père de famille et le père de la paroisse, censés être, tous deux, des modèles de conduite et d'autorité à différentes échelles, familiale et sociétale.

Dans le roman d'Eoin McNamee, le nouveau mari d'Angela, ex-femme d'Agnew est lui aussi dépeint comme très peu présent (*U*, 14). Agnew tente de percer le secret de Robert Nairac, qui exerce sur lui une fascination démesurée, et délaisse complètement sa fille, qui a de gros problèmes de dépression et d'anorexie. Comme nous l'avons déjà souligné, Angela enjoint Agnew à récupérer le journal intime de leur fille pour essayer de comprendre les causes de sa maladie dans le but de l'aider. Agnew le trouve mais ne peut se résoudre à l'ouvrir (*U*, 19). La décision de ne pas le lire semble provenir plus d'une peur de la sphère intime, que d'une volonté de préserver la vie privée de sa fille, alors qu'il n'a aucun problème à fouiller des documents confidentiels concernant Nairac. Une autre fois, il n'hésite pas à laisser Lorna seule dans sa caravane pour rejoindre Mallon, un de ses anciens collègues, afin de discuter de Nairac dans un pub, bien que celle-ci aille très mal et qu'Agnew vienne à peine de récupérer sa garde pour une soirée ou quelques jours (*U*, 20). Cette inconséquence est révélatrice de son manque d'implication. Il se consacre uniquement à ses recherches sur Nairac, ses actions passées et les circonstances de sa mort, pendant que sa fille dépérit lentement. Trop préoccupé, il est incapable d'agir comme un père, ne remplit pas le rôle qu'on attendrait d'un parent et faillit à sa mission, comme l'indique la dégradation de l'état de santé de sa fille. Comme nous l'avons déjà remarqué, elle est la seule figure féminine dont la perspective est transmise dans *The Ultras*. Alors que l'expression de la voix narrative est toujours plus ou moins similaire – qu'on ait accès aux visions de Blair Agnew, David Erskine ou Robert Nairac –, quand il s'agit de Lorna, la syntaxe est de plus en plus étrange à mesure que sa santé se dégrade. La ponctuation évolue également jusqu'à devenir minimaliste. Les pensées de Lorna indiquent qu'elle songe beaucoup à son père. Sa mère induit régulièrement qu'Agnew aurait menti par rapport à son passé : « your father is not the man you think he is » (*U*, 104). L'ex-femme d'Agnew rassemble de la documentation sur lui. Lorna fouille dans ses papiers

et découvre dans des coupures de journaux que son père a été accusé de conspiration d'assassinat. Pourtant, en observant les photos de son procès, Lorna trouve qu'il semble trop triste pour correspondre à cette accusation : « He looked as if he was about to start crying max embarrassment to all. You'd have thought a conspirator would be someone with a secret smile on their face nobody knows what they are smiling about » (*U*, 105). L'absence de virgule donne l'impression d'un flux continu de pensées. Lorna essaie de cerner son père à travers les différents discours à son sujet. Au-delà de la difficulté pour elle de rendre compatibles ces différents récits et constatations sur l'identité de son père, aucun de ces discours ne donnent à voir une figure paternelle satisfaisante. Le seul instant où Agnew offre un soupçon de culpabilité, c'est pour tenter de se convaincre que sa fille le comprend et l'excuse : « He seemed eager to commit himself to gestures of inappropriate tenderness in the context of years of parental neglect. She seemed to understand this » (*U*, 180).

4.1.3.2. ... à la domestication des hommes ?

Initié très succinctement dans *The Ultras*, ce mouvement de réflexivité sur la paternité est central dans *The Truth Commissioner*. Le discours hégémonique sur les masculinités, observé par McLaughlin et Baker, est perceptible dans le roman de David Park : de pères absents, les personnages ont le désir d'être plus présent dans la sphère domestique et expriment des regrets quant à leurs manquements passés. Les quatre protagonistes principaux sont appréhendés comme des pères, des pères potentiels et/ou des grands-pères.

Fenton est le seul à ne pas avoir d'enfants et il souffre de cette situation : « [he] wonders what it would be like to have a child of his own, to be a father » (*TTC*, 155). Ses perspectives sur le futur sont terriblement négatives : « he blames the absence of children in his marriage and believes that it diminishes his ability to move on » (*TTC*, 127). Fenton et sa femme, Myriam, sont tous les deux très occupés, ce qu'il interprète comme : « a distraction for the absence that leaves an unresolved and instinctively agreed, inexpressible sense of loss lingering indelibly below the surface » (*TTC*, 127).

En ce qui concerne Gilroy et Stanfield, tous deux éprouvent de la culpabilité quant au manque d'attention concernant leurs enfants. Pendant la cérémonie de mariage, Gilroy accompagne sa fille à l'autel comme le veut la tradition et la laisse rejoindre son mari, Justin :

He tries to think of himself as the harbour but cannot hold the momentary comfort the image brings because he knows that he was never the provider of safety but rather the person who put her at risk, the father who always put her needs second to what he saw as the bigger needs of the cause. He punishes himself with the assertion that Justin, even Justin, deserves her more than he does [...] he silently promises himself that he will atone for the past through the love and time he will give to her child (*TTC*, 115).

Le récit dominant qui enjoint aux hommes de s'occuper de leur famille plutôt que de politique, comme si les deux activités étaient totalement antithétiques, s'est immiscé dans les pensées de Gilroy qui s'en veut d'avoir consacré sa vie à la « cause » irlandaise et d'avoir mis ses enfants en péril : « his guilt about his all-too-frequent absences; about the constant strain of living on the edge of fear, of being a child sitting in her pyjamas at the top of the stairs as the Brits kicked in the door, in her child's imagination their blackened faces like chimney sweeps » (*TTC*, 90). Cependant, il distingue son absence, due à son combat, de celle des hommes qui n'assument pas leur rôle de père au sein de leur famille. Gilroy les condamne et les rend responsables de tous les maux de la société nord-irlandaise : « I think half the mess we see is caused by the breakdown of the family. Too many one-parent families, too many young men walking away from their responsibilities. » (*TTC*, 86). Selon le nouveau ministre du roman de Park, dans le contexte présent, rien ne peut plus justifier de fuir ses responsabilités de père.

Très peu présent aussi pour sa fille Christine, Stanfield n'a développé aucune intimité avec celle-ci et se demande : « Did he ever love her as he was supposed to do? [...] He needs a drink to smooth things over, a drink to flush away some of this unfamiliar and unwanted seep of sentimentality » (*TTC*, 37). Lorsque Christine essaie de reprendre contact avec lui, Stanfield est frappé par le manque d'affection du timbre de sa voix. Il se remémore le message vocal qu'elle lui a laissé et qu'il connaît désormais par cœur : « he will never hear her use the word father or any affectionate variation of it. [...] She needs to meet him – the word 'needs', however, comes out bereft of any emotional resonance and instead carries the dull inflection of a business request [...] » (*TTC*, 56-7). Stanfield a du mal à concevoir que sa fille puisse s'adresser à lui comme à un étranger.

En outre, la compagne de Danny, Ramona est enceinte : « [...] he tells her yes he will be a good father. Always. And the full force of the future is bright in his mind with truth. Always shining true in the transfigured days that lie ahead » (*TTC*, 184). Dans l'esprit de Danny, la paternité, un futur prometteur et la vérité sont liés l'un à l'autre. L'expression « the transfigured days that lie ahead » reflète la vision de Danny : la paternité annonce le changement ; il va enfin pouvoir vivre honnêtement. Ramona n'est pas au courant de son passé. Ancien membre de l'IRA, Michael Madden, *aka* Danny, se valorise en incarnant désormais la figure du *breadwinner* : « Even though he's thirty-five years of age, this is the first real job he's ever had and although sometimes it aches his body, he likes it and likes how it makes him feel » (*TTC*, 190). L'effet de sa paternité à venir l'exalte et le rassérène : « 'Now I got to go to work, make a dollar for this child that's coming' » (*TTC*, 187). Parfois, il rêve de devenir un homme d'affaires et en discute avec l'un de ses collègues :

It's only talk but sometimes it's nice to warm themselves at the flame of their dreams and because it remains only in the realm of talk there is no sense of risk or danger [...]. For a second, however, he thinks of owning a business and working in the gardens of the big houses round the lake, making a success of it for Ramona and their child (*TTC*, 214).

Le modèle capitaliste étatsunien avec son mythe du *self-made man* fait rêver Danny. La paternité constitue la seule source de salut pour les personnages. Dans *The Truth Commissioner*, pour les quatre personnages principaux, la paternité – ou l'absence de paternité (Fenton) – est un enjeu majeur dans leur présent, seul moyen de palier leurs absences passées ou de racheter leur fautes.

4.1.3.3. La violence des pères

Les pères, censés incarner la figure d'autorité par excellence, sont extrêmement brutaux et dangereux dans *No Bones*. Le père de Jamesey, Mr Tone, essaie de tuer Jamesey et frôle l'infanticide : « The child was brought to Intensive Care. He was in hospital for nine weeks. Reports were filed about the dreadful accident, the adults didn't refer to it again and James just couldn't remember » (*NB*, 11). Alors qu'il s'agit d'une tentative d'homicide, l'emploi de l'euphémisme « le terrible accident » rapporte les propos de l'époque qui ont servi à dissimuler la

violence du père pour que ce dernier ne soit pas inquiété par la justice. Bien que Jamesey fût alors âgé de douze ans, et même si personne n'aborde à nouveau cet événement, le fait qu'il n'en garde aucun souvenir suggère la nature traumatique de cette amnésie. L'attitude de ce père envers son fils n'est pas isolée et un parallèle entre Jamesey et Mick est dressé. Lors de la rencontre de Jamesey et Mick, le point de vue de Jamesey est reflété :

Rubbing his misshapen jaw, [...]. Jamesey realised he was staring at his cousin's disfigured face. Immediately he looked away. Mick saw this and left his jaw alone. 'Accident,' Mick explained. His voice was gruff. He was embarrassed. 'With m'da. Years ago. Don't remember how it happened.' He looked at Jamesey. He grinned. 'What happened to yours then? Accident as well?' (NB, 19).

Lorsque Mick évoque un « accident [...] avec son père » pour justifier l'état de sa mâchoire et le fait qu'il ne s'en souvienne pas, l'analogie avec le vécu de Jamesey est frappante. Puis, les propos de Mick permettent aux lecteurs de comprendre que Jamesey est défiguré lui aussi. La similarité de leurs visages difformes laisse entendre qu'ils ont subi le même type de violence. Même si elle n'est pas abordée directement et euphémisée, notamment par le mot « accident », le rapprochement des deux jeunes garçons témoigne de la brutalité de leur expérience et normalise la violence des pères.

À l'exception de *The Truth Commissioner* qui met en avant une volonté d'assumer leur rôle paternel de la part des personnages principaux, les hommes de mon corpus délaissent la sphère domestique : absents soit physiquement, soit symboliquement dans leur rôle de père, ils sont très peu présents pour leurs enfants ou donnant à voir un modèle complètement dysfonctionnel.

4.1.4. Masculinités marginalisées et hégémoniques, un héritage colonial

Dans le roman de David Park, Stanfield, le commissaire de vérité, et Gilroy, le ministre à la culture et à l'enfance, ont tous deux des postes à haute responsabilité. Malgré ces positions

enviables d'hommes privilégiés, ils ont des manières très différentes d'appréhender le monde et d'affirmer leur masculinité. Tandis que Stanfield affiche une attitude arrogante et dénigre ses congénères masculins, Gilroy se sent peu sûr de lui et s'auto-déprécie constamment. Là où Stanfield éprouve de la suffisance quant à sa nouvelle mission, Gilroy est désorienté par sa nouvelle position : il a surtout l'impression d'être trop peu cultivé pour exercer le métier de ministre de la culture et de l'enfance. Ainsi, Stanfield se réfère à Shakespeare et cite Coleridge quand Gilroy éprouve des difficultés à comprendre le poète Philip Larkin et se sent honteux du peu de livres qu'il a lus. Il a pourtant essayé de lire Joyce et Yeats mais a abandonné devant la difficulté. Pour lui, leur prose s'apparente à un « secret language, a secret society like the Masons, and he has no one to initiate him or introduce him to the rituals » (*TTC*, 73). Gilroy appréhende son manque d'éducation et de culture en termes de stratégie militaire : comme une faiblesse (« weakness » (*TTC*, 73)). Il évalue sa compréhension de Larkin de manière typiquement masculine, comme s'il s'agissait d'un combat, une lutte avec la signification dans le but de la saisir, d'y accéder enfin : « if he's not yet arrived at a full understanding of some of the poems, he thinks that he is moving steadily towards it and he's not going to give up. This is the bridgehead; from here there is no retreat » (*TTC*, 73). Le champ sémantique militaire ici, et, plus généralement, la représentation de Gilroy comme étant incapable de comprendre la littérature, donnent le sentiment qu'il illustre le portrait typique du terroriste, tel qu'il est répandu dans les « Troubles-trash ». D'autant que son obstination à vouloir lire le poète anglais Philip Larkin dépasse l'entendement tant cet aspect apparaît peu vraisemblable. En ce qui concerne Stanfield, l'aspect caricatural est manifeste également. Cet homme de classe moyenne supérieure est dépeint comme un personnage arrogant qui se prend trop au sérieux. Dans un passage clé, l'intrusion de l'instance narrative, rendue visible dans sa fonction de régie, vient moquer la haute estime que Stanfield a de lui-même. Au début du roman, il est en voyage en Afrique du Sud dans le but de s'inspirer de l'expérience des Sud-Africains dans leur mise en place de la commission de vérité et de réconciliation. À cran parce qu'il a dû accompagner ses collègues, plus jeunes, dans une excursion de plongée en cage (« cage diving »), Stanfield est amer :

He tries to contain his spreading anger by telling himself that with a little creativity it will shape itself into a good story, that he will be able to mine a rich vein of laughter. Already he constructs a comic portrait of Captain Ahab, searches for a punchline that will send the story spinning into folklore. Of course he will have to reinvent his own role, airbrush

the inconvenient parts that go against the flow, but it's what artists do and above all he is an artist (*TTC*, 16).

À ce moment précis, ses réflexions sont interrompues par les rires de l'équipe, qui retentissent comme en écho à ses propres pensées. Ironiquement ses éclats de rire ne proviennent aucunement de ses talents de conteur, mais lui signifient plutôt son exclusion du groupe. En organisant le récit ainsi, le narrateur révèle à quel point les pensées de Stanfield sont prétentieuses. Par ailleurs, l'outrecuidance du protagoniste est tellement exagérée qu'on décèle la présence d'une voix ironique qui s'immisce dans la narration et amplifie l'attitude hautaine de Stanfield.

Ainsi, même si Gilroy et Stanfield occupent tous deux des postes de pouvoir, leur rapport au monde varie et engendre des expressions différentes de leurs masculinités. Ces divergences, subtiles, sont liées à d'autres paramètres identitaires tels que leur classe d'origine et/ou leur situation dans les rapports coloniaux – les deux variables étant interconnectées. Ainsi, les traces du contexte colonial de l'Irlande affectent les masculinités de Stanfield et Gilroy. En effet, pour reprendre la terminologie de Connell, alors que Stanfield appartient sans aucun doute à la masculinité hégémonique, Gilroy se rapproche d'une masculinité marginalisée. Rappelons que celle-ci est exclue de la masculinité hégémonique en raison de certains de ses paramètres identitaires tels que la classe ou la race, mais elle n'en reste pas moins dominante. Stanfield a grandi dans une banlieue boisée de Belfast (« leafy suburb of Belfast » (*TTC*, 19)) et Gilroy est le fils d'un peintre d'enseignes (« the son of a sign-painter » (*TTC*, 89)). Tandis que Stanfield a quitté l'Irlande du Nord lorsqu'il était très jeune (douze ans) et a poursuivi une prestigieuse carrière à l'étranger, Gilroy a passé toute sa vie à Belfast et a combattu dans l'IRA. En outre, Stanfield s'identifie clairement comme britannique, et s'interroge sur le choix de sa fille de vivre en Irlande du Nord, qu'il désigne péjorativement par « this provincial backwater » (*TTC*, 56) :

He tries to understand why his daughter should choose to live in this forsaken part of the world with which she is linked only through a deceased grandmother, why she should throw away the expensive and cultured start she was given in life to teach in some school he's never heard of and live in a one-street town (*TTC*, 56).

À l'inverse, Gilroy ne supporte pas l'idée que sa fille ait choisi d'habiter à Londres et, pire encore, qu'elle puisse apprécier d'y vivre. Les différentes façons dont Stanfield et Gilroy envisagent leur masculinité et, plus généralement, leur identité, doivent être examinées à la lumière du contexte

postcolonial irlandais. En effet, le discours colonial est généré, ce qui crée des notions de masculinité et de féminité plus complexes. Le sociologue et psychologue indien, Ashis Nandy, explique que pendant la colonisation de l'Inde, une homologie entre domination politique et sexuelle s'est constituée (Nandy 2009, 4) ; un processus observable dans la plupart des situations coloniales. La virilité est ainsi un moyen de signifier les relations de pouvoir entre le colonisé et le colonisateur. On a déjà vu comment le colon tend à diviser les colonisés en deux catégories stéréotypées : ils étaient conçus soit comme efféminés, manquant de virilité, de grands enfants en somme, ayant besoin d'un maître, soit comme des brutes, des barbares en mal de civilisation, ayant besoin d'être canalisés. Je rappelle à ce propos les observations d'Elsa Dorlin :

L'émasculatation symbolique (et parfois effective) des hommes esclavagisés ou colonisés comporte alors le double avantage d'attester leur moindre virilité *et* de réprimer leur virilité animale (Dorlin 2008, 101-2).

Cette altération des masculinités se traduit ainsi par le manque de confiance de Gilroy et par les présomptions intellectuelles de Stanfield. De manière frappante, ce dernier conspu l'Irlande du nord et flirte d'ailleurs pernicieusement avec un racisme postcolonial :

[A] city (Belfast) that he considers much the same way as he might think of a piece of dirt that he hoped he had shaken off his shoe. (*TTC*, 20)

[H]e feels a renewed flare of vigour and blames the stinking cesspit of the country he's temporarily found himself domiciled in for his momentary fall from grace. Hard to lift your head above it in a godforsaken land, he tells himself, where a ship that sank and an alcoholic footballer are considered holy icons. (*TTC*, 38)

[I]t (Belfast) retains a distinctive tawdriness, the same working-class stigmata borne by cities such as Glasgow and Liverpool [...] he senses something primitive [...] the feeling of menace? (*TTC*, 39)

Étant donné que Stanfield n'a pas été affecté par les Troubles, ses commentaires peuvent être assimilés à une forme de mépris classiste et racial qui témoigne des résidus coloniaux. L'analogie entre Belfast et les images scatologiques (« the stinking cesspit » et « a piece of dirt ») indique une violente répugnance. En substance, Stanfield espère se défaire de ses origines irlandaises qui lui apparaissent comme abjectes. Le fait que celles-ci lui viennent de sa mère est significatif : comme on l'a vu précédemment, cela est un poncif de la psychanalyse, notamment relayé par Kristeva qui observe que le maternel entraîne souvent une forme d'abjection (Kristeva 1980).

Lors de la conférence d'inauguration de la nouvelle commission de vérité et de réconciliation, Stanfield ne supporte pas le juge sud-africain : « who endlessly drones on about their experience [in South Africa] and persists in holding it up as a shining template to the backwardness of the present imitation. It feels like colonialism in reverse » (*TTC*, 49). Stanfield n'a aucun scrupule à brandir l'étendard du « colonialisme inversé¹²³ » lorsqu'un juge lui donne des conseils sur un instrument de justice qu'il connaît bien mieux que lui. Finalement Stanfield ne supporte pas l'idée de ne pas être dominant dans un rapport avec l'autre, d'où certainement son aversion pour ses origines irlandaises. D'autant plus révélatrices, ses pensées qui suivent sa critique du juge sud-africain concernent la peau de Kristal – la prostituée d'Europe de l'Est à laquelle il fait appel à plusieurs reprises. Il cherche en quelque sorte à rétablir l'équilibre en se remémorant une relation dans laquelle il occupe une position de force.

En s'inspirant entre autres des travaux de Kenneth Ballhatchet, Ashis Nandy explique que dans la culture victorienne une scission émerge entre deux idéaux de masculinité : « the lower classes were expected to act out their manliness by demonstrating their sexual prowess; the upper classes were expected to affirm their masculinity through sexual distance, abstinence and self-control » (Nandy 2009, 10). Ces deux modèles de masculinité reflètent de manière surprenante les façons dont Gilroy et Stanfield appréhendent leur sexualité. Ils ressentent tous deux un sentiment d'échec, lié à leur performance de la virilité : d'un côté, Gilroy éprouve une grande frustration car il n'arrive pas à avoir de rapport sexuel avec sa femme et de l'autre, Stanfield est honteux parce qu'il a l'impression de ne pas pouvoir se contenir et de devoir recourir aux services d'une prostituée.

Par ailleurs, Gilroy pâtit du stéréotype du « gunman » dans sa nouvelle fonction. Il sent les regards sur lui, des regards qui l'objectivent et renforcent son sentiment d'infériorité : « Sometimes the only people in the room he recognises as people are the women who serve the tea [...] they come from the Protestant estates up the road, he knows they probably still think of him as the Antichrist » (*TTC*, 80). La proximité qu'il éprouve avec les femmes n'est pas anodine. Parce qu'il n'a pas l'impression d'être à sa place en occupant sa nouvelle position et qu'il a le sentiment d'être subordonné aux gens qui l'entourent : il se sent du côté des opprimés. Mais celles-ci ne le

¹²³ Le colonialisme inversé s'apparente au racisme inversé : c'est une expression invoquée par des mouvements réactionnaires et proches de l'extrême droite. En France, on retrouve ce syntagme nominal dans les écrits de certaines mouvances identitaires, telles que *François Desouche* ou *Ripostes Laïques*.

sont pas qu'à l'aune de leur genre. Son passé génère un autodénigrement et Gilroy prête à ces femmes des opinions qu'elles n'ont peut-être pas : « Nice soundbite – former terrorists in Armani suits » (*TTC*, 81). Ici, à travers la perception que Gilroy a de lui-même, le statut social et le genre s'imbriquent dans des rapports de force complexes.

Dans *The Truth Commissioner*, les empreintes du contexte (post)colonial irlandais reconfigurent les manières dont les protagonistes incarnent les normes de la masculinité. Leurs origines sociales – surtout dans le cas de Gilroy qui est un parvenu – façonnent également des virilités plurielles. Le roman *Eureka Street* de Robert McLiam Wilson publié en 1996 signale enclaire plus clairement les spores du passé colonial irlandais, manifestes dans les manières dont les personnages envisagent leur masculinité. D'une part, le protagoniste principal Jake fait des allusions répétées à la castration de son chat – « his cat » qui rappelle à la fois le signifiant caché « pussy » et le diminutif de « Catholic » –, ce qui renvoie à l'émasculatation symbolique subie, caractéristique de la période coloniale (Dorlin 2008, 102). Son collègue Hally l'insulte de « Fenian » et de « poof » : la dimension genrée de la mentalité coloniale est éclairée dans cette articulation entre son appartenance à la communauté catholique et sa virilité perçue comme défaillante (McLiam Wilson 1996, 72). D'autre part, un personnage mineur, Luke Findlater, affiche une attitude empreinte de réminiscences coloniales : « he had stepped so Englishly out there. As his foot hit the crooked Irish pavement » (McLiam Wilson 1996, 349). Cet Anglais explique les raisons pour lesquelles il est venu s'installer en Irlande. L'Irlande du Nord n'est pas appréhendée comme un territoire britannique dans la perspective de Luke. Rapportée du point de vue de Jake, elle laisse ostensiblement apparaître les influences coloniales sur les conceptions genrées. Pour commencer, il considère l'Irlande comme un endroit arriéré : alors que l'histoire a lieu dans les années 1990, il est rassuré d'apprendre qu'il y a des aéroports et de constater à son arrivée que l'eau courante et l'électricité sont installées (McLiam Wilson 1996, 349, 351). La vision de Luke sur la masculinité irlandaise est constellée de stéréotypes coloniaux. Sa description des premiers Irlandais qu'il rencontre est conforme aux clichés racistes habituels : « boisterous », « drinking ». Il souligne leur manque de style, leur incroyable petite taille et se sent complètement étranger parmi eux : « these troglodytic Hibernian halfmen ». Quant aux femmes, en les séduisant, il est persuadé de les arracher à un terrible destin et réaffirme ainsi son sentiment de supériorité : « How unfortunate for the women. If all of the men of this country looked like that

it would be an easy country in which to shine, in which to seduce. In Northern Ireland, a handsome man would be a god » (McLiam Wilson 1996, 350). Son comportement néocolonial ne fait plus aucun doute lorsqu'il suggère qu'il pourrait étendre son territoire de conquête et se rendre en Afrique du Sud : « see how he fared amongst the surprised and grateful black girls » (McLiam Wilson 1996, 351). Le spectre de la colonisation est toujours bien présent dans la posture de Luke et l'esprit des protagonistes comme en témoigne la remarque suivante : « [Jake] loved the whole sublime atmosphere of post-colonial eroticism » (McLiam Wilson 1996, 351). Les propos de Luke sont formulés à travers le point de vue de Jake qui est conscient de cet aspect postcolonial : « I was glad that my friends' sex lives were incorporating the sectarian and post-colonial experience » (McLiam Wilson 1996, 353). Par ailleurs, tout ce passage est imprégné d'une charge ironique notoire qui discrédite les propos de Luke. Ses révélations sur les raisons pour lesquelles il a décidé de venir s'installer en Irlande sont qualifiées de « big secret » (McLiam Wilson 1996, 348), « concept that changes lives », et comparées à une découverte : « the invention of the wheel, the printing press [or] the theory of relativity » (McLiam Wilson 1996, 350). L'idée que Luke Findlater puisse rivaliser avec Einstein est tout à fait grotesque. L'interférence de Jake transparait à travers l'amplification du racisme dans les paroles de Luke. L'insertion de commentaires sur le caractère postcolonial des relations sexuelles/amoureuses de Luke permet de rendre apparentes les reconfigurations des masculinités engendrées par le contexte colonial. Même s'ils se manifestent à des degrés différents le sentiment de supériorité de Stanfield et de Luke Findlater ainsi que le manque de confiance en eux que subissent Gilroy et Jake sont à mettre en lien avec les conséquences du passé colonial irlandais. Joseph Valente soutient que les conceptions coloniales de la virilité ont affecté les Irlandais qui les ont internalisées :

[...] many politically articulate Irishmen wound up internalizing the broad Eurocentric ideology of gendered racial stereotyping, in which Anglo-Saxon supremacism, the discourse of their dispossession, quickened and flourished. [...] They were, in other words, caught in a dynamic of identification and rivalry with the English over the terms of ethnic (self-)definition, which were vital in turn to the struggle for national self-determination (Valente 2011, 19).

Comme on l'a vu rapidement dans le chapitre 1 de cette thèse, *The Ultras* dévoile aussi la dimension postcoloniale de la situation nord-irlandaise, notamment dans les perceptions des personnages au travers desquelles les traits caractéristiques du stéréotype de l'Irlandais et la

distinction entre masculinité civilisée et barbare sont visibles. Lorsqu'Agnew observe la photographie des membres du Miami Showband assassinés, sa perception est aussi teintée d'une conception colonialiste. Ils oscillent entre un manque de virilité notoire et une incarnation du mal :

At first they seemed quaint, open and guileless, dressed in satin shirts and flares. Figures that invited you to sentimentalize, tottering on platform boots, barely upright, all their vulnerabilities on show. After a while you started to wonder whether they had brought the whole thing upon themselves. The way they inhabited the photographs. The way they looked at you with their heads tilted to one side, oddly knowing, exuding a tainted juvenile sexuality. Damaged princelings (*U*, 9).

La première description qu'Agnew produit à l'issue du visionnage des photographies n'est pas très éloignée des écrits de Matthew Arnold sur l'affection que suscite la « race celtique », qui nous invite à « sentimentaliser » justement parce qu'elle dégage cette « sensibilité », souvent associée à la « vulnérabilité » (Arnold 1919, 80-86). Cette apparente innocence est ensuite altérée par une sensation étrange qui se répand chez Agnew : il commence à suspecter le groupe d'être partie prenante d'un double jeu, leur prêtant une sorte de perfidie ou du moins une part de responsabilité dans leur propre assassinat. Derrière le masque de la fragilité, qui ne serait alors qu'illusoire, se cacheraient leur vraie identité, une masculinité à brider. L'impression ambivalente et intuitive, envahissant Agnew, révèle l'ancrage de ses préjugés et traduit la persistance du processus double dont parle Dorlin. Ainsi, les deux phénomènes à l'œuvre (dévirilisation et survirilisation) dans la construction des masculinités propre à l'ère coloniale génèrent à l'égard du Miami Showband ce sentiment ambigu que rien d'objectif ou d'argumentatif, aucun fait concret, ne permet d'étayer.

Agnew est à son tour également victime de la vision impérialiste de Knox. Rappelons qu'Agnew est membre de la RUC, les forces de police irlandaise, il est donc originaire du nord de l'Irlande. Knox, membre du MI6¹²⁴, est britannique. Habitué à travailler dans des contextes (post)coloniaux, il est envoyé à Belfast en raison des Troubles. Lors d'une rencontre avec Agnew, Knox se fait la réflexion qu'il sent l'alcool. Au courant des problèmes d'alcool et de jeux que traversent Agnew, il étend ces addictions aux forces de polices locales : « Both activities were common among policemen in the city. You saw them standing at checkpoints with Heckler and

¹²⁴ Le MI6 (Military Intelligence, Section 6) est le service de renseignements extérieurs du Royaume-Uni.

Koch rifles. Burly men with compact families and a tendency to nihilism. [Knox] had seen the same traits among native policemen when he had been posted to Yemen » (*U*, 35). La généralisation des problèmes d'alcool aux policiers locaux, la mention de leurs familles nombreuses et la comparaison aux policiers du Yemen sont autant d'indices, plus ou moins grossiers, d'une perspective saturée de préjugés coloniaux. Knox exploite cette position de supériorité dans les rapports de pouvoir : « Knox liked to play with paradigms of Anglo eccentricity. He liked to teeter on the edge of self-parody. [...] He bustled about the office corridor in a vague and forgetful manner. He paid young men with working-class accents to fellate him in dingy hotel rooms » (*U*, 123). La performance de Knox lui donne la conviction de refléter son anglicité. Il fait ainsi montre d'une forme de distance avec sa propre identité, qui traduit sa conscience de la performativité de sa masculinité et renvoie à son arrogance. Il profite de son statut économique pour s'assurer les services sexuels de la population locale, à l'image de Stanfield – même si Kristal est originaire d'Europe de l'est.

Fodder aborde également le lien entre virilité et identité ethno-religieuse mais de manière surprenante. Dans une analepse, Cookie rappelle comment son frère, Oisín *aka* Prince, se fait passer pour un catholique républicain, afin d'attirer dans son lit de jeunes Nord-Américaines avec lesquelles il partage un appartement pendant ses études en Écosse :

They loved Prince, although he went by Oisín over there. He told them he was about to join the priesthood and sang rebel songs about his mammy sitting by the ashes and his daddy the hunger striker, all made up as he went along. Prods generally don't learn traditional Irish folk songs. If you consider yourself British, then you won't want to sing about what a sadistic and oppressive bastard you are, will you? So Prods made up their own songs. About oppressing Taigs, ironically enough. Not very romantic. Pretty unfashionable too. So in Edinburgh, Oisín donned a crucifix and was holier than thou. He sure as hell wasn't punk then. He didn't dye his hair or anything. He did whatever he had to do to get what he wanted and right then he wanted lots of sex with leggy tanned American birds. His Celtic roots were a means to his end (*F*, 104-5).

Oisín se conforme à l'image romantique que se font les Nord-Américains des Irlandais. Hors de son quartier loyaliste, son ambiguïté ethno-religieuse devient un atout, un potentiel à exploiter. Tel un conteur, il se met en scène et se crée une identité sur mesure pour attirer le pathos en mettant l'accent sur des événements très ciblés de l'histoire irlandaise. Il associe des événements tragiques à un certain folklore, les rendant presque indissociables, et produit une image caricaturale de l'Irlandais qui réunit tout le folklore dramatique associé à l'Irlande aux États-Unis :

ses références à la prêtrise, aux grèves de la fin, à l'immigration irlandaise et à l'extrême pauvreté à travers les mémoires de l'irlando-américain Frank McCourt, auteur du célèbre roman, *Angela's Ashes* (« his mammy sitting by the ashes »). L'imposture de Prince, en évoquant ces différents traumas de manière légère et à des fins lubriques, en même temps qu'elle peut faire sourire, souligne l'agentivité (« agency ») des personnages qui, conscients des stéréotypes identitaires et de leur variation selon les contextes géographiques, sont capables d'en jouer et de les instrumentaliser. En Écosse et auprès d'un public féminin nord-américain, la revendication de ses origines celtiques (« his Celtic roots ») permet à Prince de performer pleinement sa virilité : il renverse, en quelques sortes, le stigmate colonial d'une masculinité irlandaise qui est appréhendée, en termes de quantité, comme mal proportionnée – entre le manque et l'excès.

En filigrane, ce passage met en évidence la difficulté pour la jeune génération protestante issue des classes populaires de se valoriser au travers d'un passé qui ne leur laisse que peu d'espace pour s'écrire positivement au présent, cet idéal de la masculinité que représente la virilité les tournant vers des groupes violents à l'idéologie totalitaire. Ainsi, au lieu de faire amende honorable au mieux, ou simplement profil bas, les loyalistes, selon Cookie, ripostent en créant un répertoire de chansons où ils affirment une identité d'opresseur. En affirmant qu'un discours commun traverse les textes des chants de chacune des communautés (les catholiques républicains insistent sur l'oppression qu'ils subissent et les protestants unionistes revendiquent leur statut d'opresseur), Cookie dresse à nouveau un portrait caricatural des protestants loyalistes, dépeints comme des idiots, inaptes à s'inscrire dans une démarche subversive. En montrant l'instrumentalisation du trauma des catholiques irlandais, *Fodder* dénonce le sensationnalisme et l'exploitation de la souffrance et du pathos à des fins lucratives, notamment par certains médias nord-irlandais et internationaux.

Associées à la performance de la violence, les figures viriles du passé (le « hardman », le « gunman » et le « terroriste ») hantent les romans étudiés. La réactualisation de ces archétypes contrecarre, à la fois, le discours sur les masculinités et l'injonction à se détourner du passé, tous deux caractéristiques de « la propagande de la paix » observée par McLaughlin et Baker. Aussi, plutôt que de céder aux représentations de la masculinité préconisées par le discours hégémonique, telles que les figures du père ou encore du pacifiste, mon corpus privilégie la

réactualisation de modèles viriles du passé et, même si, la plupart du temps, ils sont parodiés, leur présence dévoile la masculinité hégémonique, c'est-à-dire le maintien d'une masculinité dominante : malgré les crises endémiques qu'elle traverse et qui la rendent moins monolithique, la virilité persiste, se reconfigure, se reproduit, se recompose et résiste. Leitmotiv de mon corpus, la figure du traître, par sa présence spectrale, arrête également une conception stéréotypée et rétrograde de la masculinité. Dans la plupart des romans à l'étude, la figure paternelle est représentée soit comme absente, soit comme violente, ce qui conteste l'idée d'une évolution positive de la masculinité. Dans *The Truth Commissioner*, *The Ultras* et dans une moindre mesure *Fodder*, on s'aperçoit que le passé colonial et l'origine sociale agissent toujours sur les manières dont les personnages conçoivent leur masculinité. Les romans, en mettant en exergue les scories du passé colonial toujours actives dans le présent, représentent un discours en retour qui vient contester le récit hégémonique de la paix.

4.1.5. La fabrique d'un héros : poétique d'un mythe de la virilité qui échoue

4.1.5.1. Robert Nairac, la construction d'un mythe

McNamee retrace la vie et les derniers moments de l'officier britannique Robert Nairac, homme qui suscite encore de vives polémiques et dont les circonstances de la mort restent énigmatiques. Pour certains, c'est un assassin, impliqué dans plusieurs meurtres de civils et de membres de l'IRA, et pour d'autres, c'est un homme héroïque et courageux, sauvagement assassiné par l'IRA. Officiellement, la dernière interprétation prime : il reçoit, de façon posthume, la croix de Georges, l'un des honneurs les plus élevés pour les civils. Lors d'une conversation avec sa fille, le personnage principal de *The Ultras*, Blair Agnew, ancien policier de la RUC, qui enquête sur Robert Nairac, signale que cela paraît étrange étant donné son statut militaire : « a church window dedicated to him. In a church called St Mary de Lode. [...] And a bravery award

named in his honour. [...] He got a George Cross as well. [...] A medal. Strange enough, it's one that you give to civilians» (*U*, 232). Les récompenses et commémorations en son honneur peuvent paraître excessives. Cette reconnaissance posthume, en même temps qu'elle contribue à faire de Nairac un héros, le rend tout à la fois plus opaque encore. Beaucoup d'informations le concernant font débat, comme par exemple, le fait qu'il ait pu faire partie ou non du SAS – *Special Air Service*.

De nombreuses biographies sont consacrées à Robert Nairac : *Requiem for a Spy: The Killing of Robert Nairac* (Bradley 1992), *Death of a Hero: Captain Robert Nairac, GC and the Undercover War in Northern Ireland* (Parker 1999), *Secret Hero: The Life and Mysterious Death of Captain Robert Nairac* (Parker 2004), *The Bleeding Hills* (Voss 2009) ou encore plus récemment *Betrayal: The Murder of Robert Nairac GC* (Kerr 2015). Ainsi, des années après, l'intérêt porté à Robert Nairac ne décroît pas et relève même d'une certaine fascination. Il figure sur la liste des dix-huit personnes disparues pendant les Troubles dont une commission indépendante intergouvernementale – *Independent Commission for the Location of Victims' Remains (ICLVR)* – est en charge de localiser le corps. Les dépouilles de quatre de ces disparus – dont celle de Nairac – n'ont pas (encore) été retrouvées. Les polémiques et les débats sur Nairac sont aujourd'hui encore très vifs comme le suggèrent les récents articles publiés dans les trois principaux journaux nord-irlandais¹²⁵.

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 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

¹²⁵ Dans le *News Letter*, « Captain Nairac: 'The consummate, perfect soldier' » (14/05/2017), « Encouraging fresh leads in search for Nairac » (14/05/2017), « Nairac 'remains did not go into mincer' » (14/05/2017), « Author 'clears Nairac of all allegations' but Dublin victims group says questions remain unanswered » (15/05/2017), dans le *Belfast Telegraph*, « Kingsmill victim's mother 'told Army was ordered not to patrol on day of attack' » (23/05/2017), « Army 'stopped from patrolling' on day of Kingsmill massacre, victim's mother told » (24/05/2017), « Kingsmill inquest: Witness denies 'sexing up' claims of Robert Nairac involvement in massacre » (01/06/2017), « Witness 'sexing up' claims of British soldier's role in Kingsmill massacre » (01/06/2017), « Kingsmill witness accused of up story about Robert Nairac's presence at massacre » (02/06/2017), et dans le *Irish News*, « British agent turned priest appeals for return of Robert Nairac body » (03/05/2017), « Criticism by loyalist victims of RTÉ Robert Nairac broadcast » (05/05/2017), « Kingsmill witness accused of 'sexing up' claims Captain Nairac was at massacre » (02/06/2017).

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. Pourquoi a-t-il été assassiné ? Qui a commandité le meurtre ? Où se trouve le corps ? 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 pléonasm 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 et d'oppression. De ce processus de sacralisation émerge la fiction de la virilité, comme expression d'une crise profonde de l'autorité. 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.

Persuadé que Nairac est en cause dans l'assassinat des membres du groupe The Miami Showband, Agnew se tourne vers le passé pour tenter de faire la lumière sur ce qui entoure Nairac. Mais son acharnement semble plus personnel : il revient ainsi sur cette figure, incarnation de l'homme fort, d'une virilité des temps passés, comme une manière de pallier la déliquescence du présent et l'absence de sens à laquelle il est confronté. Sa recherche obstinée dans le passé paraît compenser un sentiment de crise de la masculinité. Elle lui permet d'avoir une certaine contenance, de se sentir investi d'une mission, et en cela, de se rapprocher d'une performance virile satisfaisante. L'anthropologue Jean-Jacques Courtine rapproche la lecture du mythe 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) » (Courtine 2015, 474). Robert 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 conflit. Dans son article « Eoin McNamee n'est-il qu'un provocateur ? Entre film noir et post-humain », Gaïd Girard, à

propos des protagonistes de *The Blue Tango*, autre roman de McNamee dont l'intrigue s'inspire également d'un meurtre très médiatisé en Irlande du Nord, explique que : « McNamee n'hésite [...] pas à transformer la représentation littéraire d'un personnage dont le référent est ancré dans le réel en signe de figure mythique, repérée comme tel par le discours métalittéraire » (Gaïd Girard 2011, 111).

4.1.5.1.1. Un embrayeur de virilité

Dès les premières pages du roman, le lien entre Robert et la virilité est clairement posé : « Robert felt that people instinctively liked him. That they saw him as goodhearted and open to the unconstrained evocation of masculine virtue » (*U*, 3-4). Nairac transparait comme un personnage permettant aux protagonistes de réaliser leur virilité. Cette fonction d'embrayeur, il l'occupe 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 fondateur dans la réalisation de la virilité des protagonistes, mais aussi *a posteriori* la découverte de sa véritable identité symbolise pour Agnew une quête qu'il pense salvatrice.

Lorsque Nairac se déplace dans le couloir (« corridor »), ce lieu de monstration de la virilité qui, on l'a vu dans le chapitre 1, représente un lieu privilégié de performance de la masculinité, il sert de lien entre le monde extérieur et ces hommes qui n'ont pas l'expérience de terrain :

[Robert] made [the men in the office] feel the urgency of their task. He was based in the city at the time and he brought the city to them. He told them about mystery gunmen, about nail bombs, about pogroms, about mutilated corpses in the street, about arson, riot, the night-time city with dark miscreants abroad. He brought a drama and urgency to their workaday existence. David could see into the offices through the glass windows that formed one wall of the corridor. [...] Robert seemed to be working his way up the corridor from office to office (*U*, 42-3).

Plus technocratiques et bureaucratiques que guerrières, ces masculinités s'opposent à la virilité héroïque telle qu'elle est fantasmée. Ce que montre la perspective de David Erskine, c'est que Nairac n'agit pas seulement comme un simple intermédiaire mais comme un médiateur, au sens que lui donne Bruno Latour, c'est-à-dire qu'il permet une transformation, et ici plus précisément

un accomplissement de l'identité genrée des hommes qui occupent les bureaux en périphérie du couloir. Selon Bruno Latour, un intermédiaire «véhicule du sens ou de la force sans transformation» alors que «les médiateurs transforment, traduisent, distordent, et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés transporter» (Latour 2006, 58). Même si Bruno Latour entend parler d'objet lorsqu'il élabore cette distinction, elle paraît tout de même pertinente dans le cas de Nairac à plusieurs niveaux : il s'agit ici d'un personnage fictif, à la fois objet de la narration mais aussi objet même de l'écriture ou de la réécriture de Robert Nairac. Le mystère que cet homme inspire apparaît inépuisable. Aussi lorsque Robert, s'adressant à David, réduit sa mission à un simple rôle d'intermédiaire – un facteur («'I'm kind of a postman to them.'» (*U*, 190)) –, il minimise largement son rôle et ses implications. En jouant sur les fantasmes, les peurs et les stéréotypes liés à la situation postcoloniale, Nairac offre à ces hommes la possibilité d'interpréter le contexte historique en fonction de leurs besoins et les transforme en acteurs nécessaires et indispensables au bon déroulement de l'histoire progressiste et humaniste. Dès lors, placés au cœur du mouvement civilisateur, ces hommes peuvent donner un sens noble et épique à leur trajectoire identitaire : ainsi leurs activités, qui s'apparentent en fait plus à du travail administratif de fonctionnaire qu'aux actes de bravoure requis pour accéder au statut de guerrier, prennent une dimension toute autre grâce aux pouvoirs narratifs de Nairac qui, bien plus que de légitimer leur fonction en dépeignant un monde chaotique et apocalyptique, les propulsent au rang de héros. La dernière phrase de l'extrait donne cette idée de processus : à mesure qu'il pénètre dans le couloir, il permet la conversion de ces employés de bureau en figures vaillantes. Mais Nairac ne réduit pas son champ d'action aux seuls hommes de bureau. Rassemblant au-delà, il met en contact des individus dont les intérêts convergent parfois. Il rappelle alors à David, choqué des connivences que Robert semble mettre en place, qu'il s'agit là d'une guerre. : «'This is a war, fuck it, David. Except that you're not allowed to fight.' [...] 'There are plenty of good men out there who want to play their part.'» (*U*, 190-1). Ces quelques phrases prennent la forme d'une énonciation de la raison d'État : un principe d'ordre supérieur justifierait ici toutes les alliances, même celles qui bafouent le droit. C'est donc grâce au discours et à la mise en récit que Nairac touche ses cibles et initie, permet, facilite, renforce la performance de la masculinité de ses congénères. Les hommes apparaissent absorbés par les pouvoirs de conteur de cet émissaire :

At one stage he seemed to be orating. There were four other men in the room and they seemed to be rapt. Though David couldn't hear anything he knew what was going on, the words seeming to travel through the fabric of the building. There was disturbance in the air, a sense of a tent evangelist's metaphysic clamour (*U*, 43).

Tel un prêche, sa parole résonne comme celle d'un prophète venu avec un message à délivrer pour inspirer ses semblables. La récurrence du verbe « seem » traduit le point de vue de David qui observe à distance et retranscrit une impression qui reste de l'ordre de l'indicible. Cette idée qui fait de Robert un embrayeur de virilité est exprimée à plusieurs reprises : « At night men came to Castledillon to see Robert » (*U*, 165). La nature de leur échange n'est pas mentionnée mais ces hommes qui rendent visite à Nairac exhibent une virilité certaine : « They had the look of paramilitary figures, informants, minor politicians with an opportunistic demeanour. They paused at the top of the limestone steps and cast shrewd looks around. Some of them had that rogue-cop look: hard, liverish, vain » (*U*, 165). Entre tous ces acteurs du conflit, Robert remplit un rôle organisationnel et de mise en relation. Cette impulsion met en mouvement la performance d'une masculinité stéréotypée et donne l'opportunité à des hommes issus de divers milieux de se vivre en héros guerriers, défenseurs de leur nation et de leur peuple. En réunissant ces hommes, il oriente le cours de l'histoire : « There was a sense of uneasy alliances in the room. The men talked about PIRA activity in the border area. 'It's war,' they said. They kept using the word war. There was a sense of assassination in the air, dumped bodies, proxy killings » (*U*, 166). Les conditions favorables à l'exercice d'une virilité nationale et meurtrière réunies par Robert exaltent le sentiment patriotique et les logiques virilistes propres au conflit. Il paraît détenir un pouvoir extraordinaire qui le place au-dessus du commun des mortels.

4.1.5.1.2. Une transcendance mystique

Tout au long du roman, Robert Nairac inspire un mélange d'effroi et d'émerveillement. Cette tension ineffable caractérise le terme anglais « awe » qui est étroitement lié à la conception du sublime telle qu'elle est développée par Edmund Burke (Burke 2008). Quand le nom de Robert Nairac apparaît pour la première fois dans les comptes rendus des patrouilles de rues, il est associé à une expertise du terrain dont lui seul semble capable : « [Robert] seemed to be able to trace lines on the maps that no one else could see. He was able to establish strange but credible

contexts » (*U*, 89). Plus loin, à nouveau, les hommes que Robert a réunis à Castledillon éprouvent une forme de transcendance à la simple vue d'une carte annotée par Nairac : « They stopped to look at Robert's border map on the way out. It seemed to have a calming effect. They seemed to think that Robert was sensitive to deeper structures, strategic and spiritual dimensions that were not immediately apparent » (*U*, 166). Admiratifs, ils lui prêtent une intelligence supérieure capable de percevoir des éléments invisibles à l'œil nu.

Mais cette exaltation qu'inspire Robert aux autres personnages est mêlée à de la crainte. Lorsque Joyce mentionne à David l'étrange visite d'un soldat à Gemini (la maison close qui sert également à la fois d'appât pour les opérations de surveillance), David se rend compte qu'il s'agit de Nairac. Joyce le décrit simplement : « 'Big bloke, broken nose.' » (*U*, 64). Cette assonance de la diphtongue /əʊ/, doublée des deux allitérations en /b/ et en /k/, traduit une impression d'immédiateté qui génère une sorte d'effroi chez David lorsqu'il songe à Robert se baladant dans Gemini : « He felt that the operation had somehow been altered by the fact of Robert being there, something in the fabric of the building itself, a feral presence in the rooms now, a prowled-through feeling » (*U*, 64). La simple présence de Nairac provoque chez David un sentiment impalpable de terreur : son aura se propage insidieusement encore et toujours après son départ jusque dans la fabrication même du bâtiment. De Robert Nairac émane une substance qui agit et produit une altération de la matière inanimée. Plus loin, David décrit le regard sombre de Nairac comme seule réponse à sa question sur la constitution de « pseudo-gangs » – technique développée notamment par Kitson et utilisée dans les guerres de basse intensité, dont on a déjà parlé dans le chapitre 1 de cette thèse : « Robert stared back at him without answering. It was the dark look, the one people talked about when they talked about Robert. The unfathomable look that made you feel you were subject to terrible reckoning, something amoral and void in the man's expression » (*U*, 115). Les discours s'accordent sur l'obscurité que recèle le regard de Robert. L'impression de David vient corroborer et alimenter les récits qui attribuent à Nairac le pouvoir de générer un sentiment craintif à son égard. *A posteriori* David rapporte à Joyce la peur ressentie lors de cette discussion :

Later, David told Joyce that he had been scared that night.
'I've been in many frightening situations,' he said, 'I'm a man of physical courage, but the bugger nearly made me piss myself.'

The fear had a baroque element to it. He thought about his schoolboy idea of Catholics, the flickering votives, black-clad figures moving swiftly across cloisters. The thing you feared on an intuitive level but with doctrinal overtones, subtle and cruel (*U*, 115).

Rien de vraiment tangible ne provoque cette terreur irrationnelle si ce n'est l'aura qui entoure Nairac, un phénomène intraduisible que les récits autour de l'homme ont nourri ainsi que les préjugés associés aux catholiques. La mère de Nairac était catholique et il reçoit une éducation catholique puisqu'il fréquente la célèbre école d'Ampleforth. De par son identité confessionnelle, Robert se situe dans une position interstitielle entre les Anglais et les Irlandais, et est ainsi l'objet de la vision stéréotypée de ses congénères. Lorsque David se remémore la visite de Robert avant son départ pour la Norvège, il commence à en faire une description qui place encore une fois celui-ci dans la position de la figure divine, de l'annonciateur, puis il se reprend : « He thought afterwards that he had looked up and seen Robert standing in front of him, but he realized that this was not the case. There was always the temptation to mythologize the moment where Robert was concerned » (*U*, 113). Ce retour instantané sur l'affirmation précédente donne une impression d'immédiateté : la réflexion de David est livrée avec ses mouvements spontanés de contradictions. Le cheminement qui mène à la mythification de Robert et à sa construction comme figure messianique est rendu visible ; tout témoignage à son propos doit être nuancé ou, en tout cas, replacé dans cette perspective. Cet extrait révèle tout à la fois l'intervention humaine dans la construction du mythe et le caractère douteux des récits au sujet de cette figure. Dès lors, le mystère est d'autant plus grand que les informations révélées sont sans cesse à mettre en question. Nairac est le réceptacle de la virilité mythifiée.

Le soir du meurtre de John Francis Green (membre de l'IRA), Agnew est persuadé d'apercevoir Robert Nairac au loin et que ce dernier le fixe du regard : « Agnew could feel the force of the man's regard. It felt weighty, as if it conferred responsibilities upon him. [...] He did not want the man to approach him, wreathed in mist, a legendary figure, stooped with the weight of the night and its secrets. [...] He was sure that the tall figure was Nairac » (*U*, 130). Agnew est terrorisé et reste cloîtré dans la voiture. La « force du regard » et la peur générée par cet homme permettent d'identifier Robert. Mais ces deux éléments ne disent finalement rien de la présence réelle de Robert Nairac ni de son implication dans le meurtre de John Francis Green qui reste de l'ordre de l'intuitif. Il n'y a aucune preuve tangible. Par ailleurs, le portrait de cette « figure légendaire » confère un caractère épique au personnage et à la scène qui semble à nouveau

participer de cette inclination à « mythologiser le moment » dès lors qu'il s'agit de Nairac. La narration est sans cesse à mettre en question.

Les « Ultras » sont mentionnés pour la première fois quand deux officiers des renseignements britanniques, nommés Mahood et Cooper viennent interroger David sur la possibilité que Knox en fasse partie (*U*, 85) et, de manière moins explicite, que Robert aussi (*U*, 87). Les Ultras sont alors à rapprocher d'une conspiration et d'une entente secrète puisqu'ils désignent les membres des services secrets britanniques qui travailleraient en collaboration avec des paramilitaires locaux. Le titre du roman d'Eoin McNamee est une manière de s'engager dans le débat sur le rôle de l'État britannique dans le conflit et de ses possibles collusions. Les Ultras pourraient être également un mouvement proche de l'extrême droite, selon les insinuations de Mahood et Cooper. À ce stade, pour David, les Ultras n'existent pas : « 'this Ultra story is just that. A story. There's no truth in it.' » (*U*, 85). Les Ultras semblent être un mythe qui assouvit les désirs de puissance. Il l'entend plutôt comme une construction nécessaire pour les hommes de terrain, à l'image de Nairac :

The Ultras were like something you dreamed about David thought. If they existed, then it was beyond the sphere of deniability, they were subject to higher principles. The words right-wing conspiracy did not apply to them. [...] There was an air of the sublime about the Ultras. Of men dreaming alone in rooms. There was none of the information about the Ultras arriving along the normal channels, the standard psychic clutter at the edge of things. In fact, David could not recall where he had heard the name first. They saw themselves in visionary terms. Men who dealt in allegories. No one could name them, but people at Theipval believed in them. David thought that once you were in the field it was necessary to believe in them. That in the middle of chaotic events, bombing, sudden and inexplicable death, there was a calm centre, a dark, ordering artifice (*U*, 87).

Ainsi, les Ultras, à l'instar de Robert – qui en fait peut-être partie –, sont également conçus comme un phénomène ésotérique qui transcende le réel, la normalité. L'esthétique du mythe est perceptible : les notions de « rêve » et de « besoin » qui leur sont attachées révèlent un désir d'échapper à l'impuissance et aux limites qui leur sont imposées en glorifiant un groupe d'hommes qui se démarquent des hommes ordinaires et qui côtoient des forces divines. De même, Agnew pense aux Ultras en ces termes : « Ultra meaning beyond. Ultra meaning extreme. The word itself had a rustling cabbalistic tone to it » (*U*, 216). L'aspect obscur et énigmatique est inhérent à l'évocation du substantif « Ultra ».

En outre, Agnew observe une corrélation curieuse : il suspecte Lorna de subtiliser des documents sur Robert, ce qui l'amène à observer un tournant effroyable dans la vie de sa fille : « He saw the way that everything she did had begun to take on terrible meaning » (*U*, 140). À nouveau, Robert est associé à une force obscure indéfinissable comme s'il avait été l'instigateur d'un changement tragique chez Lorna.

Agnew amasse des quantités de rapports divers sur Nairac. Les circonstances de la mort de Nairac et, plus généralement, la véritable identité de cet agent sont si énigmatiques qu'elles sont confrontées aux apories du langage : « Agnew knew that the words alone were no good. You had to go outside the words. The meanings were unspoken, had not been formed into words » (*U*, 73). La réalité excède les mots ; le mystère dépasse le langage. Lorsqu'Agnew saisit le gros dossier qui réunit les documents concernant la mort de Robert, il ressent un émerveillement dû à la préciosité (« a feeling of trove about it ») et au poids littéral (« the signifying heft of it » (*U*, 74)) des informations. Agnew reçoit des renseignements sans discontinuer : « It was important to accumulate as much as possible. That was the meaning of the vast clutter in the caravan. That was the purpose of the lonely blizzard of paper » (*U*, 74). Paradoxalement, l'accumulation de matériau, supposée produire du sens sur cet homme obscur et incompréhensible, recrée littéralement une forme de chaos (« vast clutter », « blizzard ») qui est une métaphore pour l'ensemble du roman : plus Agnew rassemble de documents et recueille de témoignages, plus le mystère s'épaissit. Plus globalement, on peut y lire également une métaphore de la postmodernité : l'accroissement des connaissances et des informations mènent, de façon ironique, à l'affaiblissement des certitudes. Ce passage commente finalement l'orientation générale de *The Ultras*. Agnew, comme David et les autres, prête à Robert une forme de transcendance, quelque chose de l'ordre de l'ineffable, de l'indicible. Ce désir d'ordonner le chaos est à rapprocher de la volonté de pallier le sentiment de crise de la masculinité. C'est précisément à travers la recherche de la vérité sur Nairac que la reconstitution d'une virilité, cristallisant les fantasmes des différents personnages masculins, est à l'œuvre dans *The Ultras*.

4.1.5.1.3. Une virilité mytho-poétique ?

S'inspirant entre autres du succès commercial d'*Iron John: A Book about Men* de Robert Bly, le mouvement mytho-poétique des hommes cherche à remédier à la crise de la masculinité en s'interrogeant sur leur identité masculine : grâce aux contes, à la mythologie et à un retour à la nature et, plus généralement au passé, les hommes tentent de retrouver et d'exprimer ce qu'ils considèrent comme leur essence profonde « d'homme ». Nul besoin de rappeler la composante hautement réactionnaire et essentialiste de cette mouvance : pour ses tenants, la masculinité est effectivement en crise et il faut y remédier en reconstruisant une virilité forte, notamment en allant puiser dans le folklore traditionnel. Ce mouvement insiste notamment sur le rôle du père et son importance dans la construction de la virilité des garçons et veut recréer une connexion privilégiée père-fils (Bly 2004). Cette idée de renouer avec la nature se retrouve particulièrement dans l'aptitude prédatrice de Robert Nairac, leitmotiv dans son parcours¹²⁶. Ainsi, la chasse, la survie en milieu hostile, les liens de solidarités entre hommes se nouent en dehors des villes pour revenir aux sources d'une virilité presque primitive. Le lien de Robert avec la nature est exprimé de façon récurrente : « In the early days Robert would spend days at a time in the field. Robert would be dropped by helicopter at night. [...] He liked the basic fieldcraft. It was one of the things that he understood. [...] Days in the open were no problem. He saw himself as a naturalist. [...] He observed wildlife from covert positions » (*U*, 22). Pratiquant l'autosuffisance, Nairac exprime son identité par la maîtrise de la nature et la domination du règne animal. À cet égard, quand Nairac assiste à la capture d'un lièvre par un faucon et l'observe manger sa proie, il est surpris par sa précision et son expertise : Robert prête à l'animal une volonté d'apparaître majestueux. Le rapace laisse libre cours à son instinct tout en le contrôlant : « the falcon resting on top of the corpse for a moment, shrugging to correct the nap of its feathers » (*U*, 76). La « performance » du faucon conduit Robert à développer une sorte de fascination pour cet animal et à pratiquer, par la suite, la fauconnerie. Il étudie alors l'instinct du volatile certes meurtrier mais méticuleux à la fois : « an odd delicacy, something Robert would come to notice in the birds, the way they displayed what seemed like a murderous fastidiousness [...] You could feel the power in

¹²⁶ Pour une lecture détaillée de cette idée, voir l'article de Catherine Conan « Perceptions de la nature et expressions de la masculinité dans *The Ultras* de Eoin McNamee » (Conan 2008, 105-118).

them, tensile, sinewy » (*U*, 77-8). À aucun moment dans le roman, Robert n'est décrit en train de tuer même si cela est plusieurs fois suggéré. En revanche, un certain penchant pour une forme de cruauté apparaît. Quand Robert pêche, il tire du plaisir de la sensation de pouvoir et de domination : « he would feel the pike on the end of the line, moving slowly at first, almost a deadweight. This was the part that Robert liked. The connection you felt to the predator » (*U*, 232). Pendant qu'il achève le brochet et le regarde mourir, il entend les ébats d'un couple juste à côté de lui : « the rustles, the adjustments, the breathing quickening, working their way towards the corporeal priorities, the girl sounding as if she was in pain, as if a voluptuary tariff was being exacted from her » (*U*, 234). Les bruits émanant de la jeune femme impliquent un rapport de domination homme-femme qui reproduit ici, de manière analogique, l'emprise de l'homme sur la nature et associe la virilité à la violence, au sexe et à la mort. Cette séquence darwinienne illustre la logique viriliste dans une équation : animalité, virilité, nature de l'homme et souffrance des plus faibles – ici, douleur animale et féminine. S'étendant sur plusieurs paragraphes, cette description de la mise à mort du poisson n'est évidemment pas anodine, tout comme la fascination que Nairac éprouve pour les faucons. Ces éléments permettent d'imaginer Nairac dans la peau d'un meurtrier au sang-froid implacable et contribuent ainsi à alimenter la possibilité que Nairac soit l'auteur des différents assassinats auxquels Agnew essaie de le relier.

Par ailleurs, le mouvement mytho-poétique des hommes s'attache à valoriser la fonction du père et sa relation avec le fils comme vecteur d'une virilité retrouvée. Ainsi, la reconfiguration du mystérieux Nairac laisse une place de choix au père et à son rôle dans la formation identitaire de son fils. L'autorité paternelle dans la vie de Robert se manifeste dès le début quand son père l'initie à l'anatomie en disséquant avec lui un œil de bœuf (*U*, 6). Son père lui inculque une discipline rigoriste en lui faisant réciter la signification de tous les mots (*U*, 7). Le récit de Nairac laisse entrevoir cette éducation autoritaire. En effet, quand on a accès au point de vue de Nairac – qui est probablement une tentative de reconstitution de ses pensées par Agnew –, la plupart des mots sont suivis du participe présent « meaning » et d'une signification sommaire consistant en un ou plusieurs synonymes : « Lacrimae meaning tears » (*U*, 7), « Covert meaning secret [...] Nocturnal meaning of the night » (*U*, 8), « Queer meaning odd, singular, quaint » (*U*, 82), « Derma meaning of the skin » (*U*, 147), « Pseudo meaning sham, false, spurious » (*U*, 150), « Legend meaning explanatory words » (*U*, 165). Le fait que ce type d'énoncé définitionnel se

retrouve tout au long du roman, à chaque fois qu'on a accès à la perspective de Robert, est une façon de signaler que l'éducation paternelle aura été marquante et constitutive de sa subjectivité adulte et de sa perception du monde. *A contrario*, la mère est totalement absente. Sur la totalité de mon corpus c'est pratiquement la seule image paternelle fonctionnelle : même si le père de Nairac peut apparaître comme dictatorial à travers la récitation compulsive des définitions de son fils, il incarne une figure d'autorité investie dans son rôle et n'est pas complètement absent, défaillant ou violent.

Tout comme la réactualisation de la virilité dans la relecture des mythes entreprise par les mouvements mytho-poétiques d'hommes, la réécriture de Nairac représente une manière de pallier la crise de la masculinité, d'une part, en allant puiser dans l'idée d'un instinct naturel de l'homme qui se développerait au contact de la nature, et d'autre part, en donnant une place de choix à la présence paternelle.

4.1.5.1.4. La réminiscence du « hardman »

Nairac fait resurgir également cette figure du passé irlandais qui, on l'a vu, est associée à la performance de la virilité et de la violence : la pratique de la boxe, le combat à mains nues et la démonstration d'un code rigide de l'honneur étaient autant de moyens d'acquérir une réputation au sein de son quartier. En renouvelant ce paradigme d'autrefois, le portrait de Nairac dévoile la dimension fantasmée et mythifiée de la recomposition de sa virilité.

La socialisation de Robert se fait par la boxe et il acquiert les attitudes requises pour sa pratique. Il est repéré par un entraîneur de boxe, Bill Clark, qui l'étudie méticuleusement avant de lui donner accès à son club et de le prendre sous son aile :

Robert knew he had a boxer's physique, that he had a good chin, that he had reach and a good jab. But Clark seemed to be looking for something else. He got him to strip down and put on gloves and get into the ring. He made Robert take up positions, archaic stances with a bare-knuckle feel to them. He felt like a figure from an old photograph, a bare-chested figure with a moustache (*U*, 59).

L'entraîneur ne recherche pas tant un physique qu'une disposition corporelle, prompte à une performance particulière, qui renverrait à des figures masculines du passé : « archaic stances » et

« a figure from an old photograph ». Bill Clark veut voir les réminiscences d'une virilité perdue. L'entraînement de Robert est étroitement lié à la construction/perfection de sa performance de la virilité :

[Clark] made him weigh himself every day, made him feel his own muscles to ascertain their tone. He made him strip naked and stand in front of the mirror in the changing rooms and look at the actual muscle. The pectoral. The dorsal. It wasn't about boxing at this stage, Clark believed, it was about cultivating the way the fighters saw themselves, how they inhabited their body. It was important to cultivate a murderous narcissism. [...] Robert watched himself in the mirror, an old mirror with silvering gone that gave a reddish tint to everything. He practised his feint, his hook, his jab. He worked at not giving away his emotions, his eyes steady and unblinking. He practised until his gymwork seemed almost robotic. You looked in the old glass of the mirror and you saw a less than human figure, a coppery automaton. Clark watched him, corrected his posture by reaching in and adjusting the angle of an elbow. (*U*, 59-60).

La préparation pugilistique consiste plus en une transformation du corps et en une prise de conscience de cette modification corporelle qu'en une véritable stratégie d'attaque ou d'anticipation des coups. Aussi, ne s'agit-il pas tant de discipliner le corps que de créer une disposition particulière de l'esprit et de développer un certain orgueil chez Nairac. Contribuant à sculpter le corps et à façonner la gestuelle pour correspondre à un idéal de puissance et de maîtrise de soi-même, le travail, répétitif à souhait, se fait dans le souci du détail. Scruté dans le miroir, le corps devient alors machine : la pratique s'inscrit dans le corps à tel point que l'esprit s'oublie et, dans un développement des mécaniques corporelles, laisse advenir le corps-automate. Ainsi, socialisation et performance vont de pair dans cette fabrication de l'identité virile qui renoue avec la tradition pugilistique du « hardman ». Ce passage est rédigé comme si Clark répondait à des questions : « Clark waited a long time before he answered. 'You can join,' he said. [...] He was asked why he took Robert on if that was the case. 'See, somebody like that is useful in a gym.' » (*U*, 59). Ce discours direct est probablement rapporté par Agnew. Dès lors, les descriptions et, plus généralement, le récit, peuvent transmettre ses fantasmes et ses aspirations. Ainsi, cette réécriture du « hardman » est générée par sa représentation et son imagination concernant ce que dev(r)ait être la virilité de Nairac. Robert fait sienne la perspective de son entraîneur :

He liked the smells of chalk and sweat. The sound of leather against skin. Robert like [sic] the idea of men in competition, men stripped to the waist. He boxed in front of a full-length mirror, watching himself and his muscles [...] as if he was looking at an anatomy

illustration from one of his father's books, the skin stripped away to an actual webbing, a machinery in there (*U*, 24).

Il a intégré les valeurs d'une masculinité stéréotypée, telle que la compétitivité et la culture du corps, converties en véritables instruments de virilité. Son reflet devient une projection de la pédagogie paternelle. Probablement projetée par Agnew, cette perspective est un transfert compensatoire : la performance de la puissance de Robert, le développement de sa masse musculaire et l'apparition du père viennent pallier l'impuissance face à la réalité d'un conflit inextricable, à l'image des liens labyrinthiques qui se dessinent à la surface du corps de Robert.

Plus loin, David assiste à un combat entre Tony et Robert. À travers le regard de David, le combat se déploie, orchestré tel un spectacle :

David could see that bare-knuckle boxing was a public thing, that certain demands were made from it in terms of entertainment, but that this fight would be a private affair. That there was to be an intimate brutality. [...] There was the feral aspect of Robert. [...] The two men circled each other again. David realized that they considered this a necessary adjunct to their profession. That they should abstract combat from everything that had gone before. [...] They were breathing hard, their breath hanging in the air around them and trailing behind them when they moved, the camp lights lighting the spume so that it seemed as if they moved within, and were party to some spurious transcendence. Ball hit Robert on the mouth so that blood from his gums welled over his lips and ran down his chin, lending an expression of sanguinary voluptuousness to his appearance as he moved forward again, concentrating in turn on Ball's lower body, both men shuddering with each blow (*U*, 119-20).

L'aspect ludique et divertissant de la violence rappelle la performance du « hardman » qui a lieu sous les yeux des habitants de la communauté. Ici, bien qu'*a priori* aucune animosité ne soit ouvertement déclarée, les adjectifs « intimate » et « private » suggèrent un règlement de compte. Répondant à une demande tacite (« public thing », « certain demands », « necessary adjunct », « they should »), les deux hommes se lancent dans un duel dont l'aspect performatif supplante l'idée même d'un gagnant et d'un perdant. Aussi, ils se tournent autour comme des danseurs à bout de souffle sous des projecteurs aveuglants dans un ballet chorégraphié. Les spectateurs sont nombreux : cette violente interaction se déroule au milieu de la cour à l'extérieur du bar du mess devant tous les hommes appartenant à différentes unités militaires. Tony frappe Robert, non pas pour le mettre chaos, ni simplement afin de prendre le dessus, mais pour (« so that ») créer une effusion de sang. Une réelle esthétisation de cet affrontement pourtant très violent est à l'œuvre avec des visions presque oniriques, comme le laissent imaginer les termes « spume », « spurious

transcendence » et « sanguinary voluptuousness » qui teintent graphiquement ce duel d'une touche poétique. Le temps semble s'arrêter et la description détaillée du combat donne une impression scénique de ralenti propre aux techniques cinématographiques. Malgré la brutalité, on a presque le sentiment d'assister à un moment de grâce : l'ici et maintenant du combat (« they should abstract combat from everything that had gone before »).

Robert est, dans une certaine mesure, toujours dans son rôle d'embrasseur de virilité car la vision de ce combat violent rappelle chez David des souvenirs enfouis d'affrontements similaires où la performance de la violence se fait sous les yeux des autres (*U*, 121). David perçoit qu'autre chose est en jeu dans ce face à face : « David thought that boxing did not describe what the two men had been doing in the netted shadows of the tennis court. That what was at contest amounted to more than sporting prowess » (*U*, 122). Cette mise à l'épreuve corporelle constitue indéniablement une démonstration virile, une question d'honneur. À nouveau, le personnage a le sentiment que quelque chose d'autre se joue mais ce « quelque chose » reste indicible et impalpable, ce qui continue à participer de la construction de Robert comme être surnaturel.

Certains aspects du « hardman » sont réinvestis chez Robert. Bien que ce dernier dresse un pont entre une masculinité pugilistique et une masculinité militarisée, il ne peut être compris comme un « gunman ». En effet, dès lors qu'il est au service du gouvernement, le « gunman » n'en est plus un. C'est toute la question de la légitimité de la violence qui se pose ici. Dans un article consacré au livre de Morris Janowitz intitulé *The Professional Soldier: A Social and Political Portrait*, Bertrand Boëne observe que : « [l]a ligne de démarcation entre civils et militaires, autrefois si nette, est devenue floue. Pour autant, une différence fondamentale subsiste, qui tient [...] à la finalité de l'organisation militaire, seule tournée vers le maniement de la violence légitime » (Boëne 2010, 12). *The Ultras* montre la porosité des frontières à la fois entre civils et militaires mais aussi entre les différents types de violence pour mettre en question le fondement même de la légitimité de la violence dès lors qu'elle émane du corps militaire.

4.1.5.2. Les techniques contre-insurrectionnelles

4.1.5.2.1. Qui contrôle Nairac ?

À mesure que l'intrigue avance et que les lecteurs sont plongés au cœur des années 1970, le mystère autour de Nairac s'épaissit. Le doute s'installe quant à l'entité qui régit les activités de Nairac et les finalités recherchées. Il personnifie la crise de l'autorité. Qui est-il ? Pour qui travaille-t-il ? Est-il à son propre compte ? N'y-a-t-il aucune autorité au-dessus de lui ? Incarne-t-il sa propre autorité ? La possibilité que Nairac agisse pour son propre compte et qu'il n'ait pas de directives supérieures auxquelles il doive se soumettre est plusieurs fois suggérée ; cette toute-puissance hypothétique en fait un représentant idéal de la virilité.

Lorsque David rentre dans son bureau, Robert est là. L'éclairage de bureau dans la pénombre de la pièce contribue à véhiculer une atmosphère de scène de film : un commissariat de police miteux, avec dans le rôle du suspect, Robert Nairac, à la différence près que, dans ce contexte, c'est Robert qui interroge David sur ses activités :

He seemed to have the authority to be there. He looked as if the office formed part of his jurisdiction. He was turning over papers on David's desk in a casual way, his face lit from underneath by the desk lamp. David remembered it afterwards. Nairac's affinity for striking poses of unconscious heroism (*U*, 43).

L'impression que Nairac est dans son bon droit reste de l'ordre de l'intuitif et de l'incertitude, comme le soulignent le verbe d'état « to seem » et l'expression comparative « as if ». Les mentions de son charisme naturel et de ses postures héroïques suggèrent que ce sont les raisons pour lesquelles David avait été modérément interpellé dans le passé, lorsqu'il avait surpris Robert en train de fouiller dans ses affaires. *A posteriori* (« afterwards »), ce n'est plus le même constat et ses prérogatives sont sujettes à interrogation.

Agnew relaie à Jackson le message de Knox : faire profil bas pour un temps. Lors de cette conversation, Agnew lui pose des questions sur Nairac, Jackson répond :

'Nobody knows what the British captain is at, who is running him or anything. Fuck knows. You find yourself in trouble and nobody's fit to get you out of it.'

Agnew had the feeling that Jackson had been working with Nairac all along. That some dreadful plot had already been hatched, something tortuous, Elizabethan, with overtones of small-hours treachery (*U*, 49-50).

Si la connivence est claire entre Knox et Jackson qui utilisent Agnew pour communiquer, les relations semblent plus floues concernant Robert. Tout est toujours cantonné à l'intuitif, au pressentiment, à l'indéterminé, au vaporeux (« had the feeling », « some dreadful plot » et « overtones »).

À la suite d'une conversation avec Nairac, David se rend compte que ce dernier, en lien avec des membres de groupes loyalistes locaux, révèle des données confidentielles. Dès lors, il prévient Knox qu'il faut arrêter de lui transmettre des informations. Knox se montre attentif mais peu surpris : « 'You fear that the ethical remit is being exceeded?' » (*U*, 191). Ce à quoi, David répond : « 'I'm not sure who is in control.' » (*U*, 192). Le questionnement éthique renvoie directement aux suspicions de collusion entre le gouvernement britannique – représenté localement par son armée et ses agents de renseignement – et les paramilitaires unionistes. Cet échange dévoile la dissémination de l'autorité et des responsabilités dans le conflit nord-irlandais, le chef des opérations n'étant pas identifiable.

Selon Fiona McCann, *The Ultras*, plutôt que de statuer sur l'une des versions existantes autour du mystère Nairac, montre les conditions sociétales et les stratégies mises en œuvre qui mènent à une telle confusion autour de ce drame : « the reader is engaged not so much in a learning process which leads to the discovery of the killer, but one which leads to an awareness of who the killer is not and, perhaps more importantly, to an awareness of what kind of society has created the conditions for such an unsolvable act » (McCann 2014, 109). McCann montre que grâce à la frustration de la quête initiale et les nombreuses références métafictionnelles, McNamee divulgue la corruption des autorités : « It is not so much the violence of the murder which retains attention as the violence of the establishment as it bulldozes the individual, with the complicity of the larger community, in order to conform to a predetermined narrative » (McCann 2014, 120-21). Le dévoilement que rend possible *The Ultras*, met en question les méthodes et techniques contre-insurrectionnelles employées pendant les Troubles.

Dans leur article « Vers une nord-irlandisation du monde ? », Daniel Bigo et Emmanuel-Pierre Guittet prennent pour exemple paradigmatique des pratiques anti-terroristes étatsuniennes l'Irlande du Nord. Selon eux, le cas nord-irlandais représente un laboratoire d'observation pour

les techniques et politiques auxquelles les pouvoirs ont recours dans les nouvelles formes de guerres actuelles et de gestion du terrorisme :

cette violence au lieu d'être intensive et continue – comme dans une guerre clausewitzienne – est sporadique, aléatoire dans ses cibles et sans intentionnalité stratégique de prendre le pouvoir. Cette logique de l'existence et de l'autoreprésentation des hommes politiques à un devoir d'action face à une violence exceptionnelle et sporadique face à un ennemi « furtif » conduit bien souvent à un renforcement des pouvoirs de police et à l'inclusion des militaires et des services de renseignement extérieurs dans les pratiques policières. Ces services de renseignement et les ex troupes coloniales ont depuis longtemps théorisé pour eux-mêmes l'intérêt de ce moment exceptionnel en termes de justification de pratiques affranchies de tout cadre légal et parfois humanitaire¹²⁷. L'expérience coloniale hante l'imaginaire des pratiques de « sécurité intérieure » comme retour d'expérience du dehors en dedans. Cette expérience coloniale se heurte habituellement à l'éthique militaire, mais vise à s'en dédouaner par le recours à l'urgence, la nécessité d'agir vite et efficacement face à un ennemi qui n'a aucune limite. L'Irlande du Nord n'est-ce pas alors, avant la lettre, l'expérience de la suspicion qui conduit à un élargissement des populations à surveiller, du territoire à quadriller, du temps à anticiper et finalement de la coercition arbitraire (assassinat ou torture)? N'est-ce pas aussi l'expérience du rôle du droit comme oscillation entre forme de résistance et forme de déférence, et la prise de conscience de tous, et en premier lieu, peut-être des militaires les plus traditionnels, de l'échec de la voie de la « guerre asymétrique », et de l'obligation de trouver une sortie de la violence par des moyens politiques diplomatiques ? (Bigo et Guittet 2004, 4-5).

The Ultras illustre cet état de fait : la continuité des pratiques coloniales, la suspicion généralisée, la relégation de la légalité à un rang subalterne. Les auteurs montrent que la question de l'éthique est finalement secondaire, évincée et mise de côté par les militaires, eux-mêmes. Dans *The Ultras*, David Erskine est le seul véritablement à soulever la question éthique de la collusion et à vouloir y mettre un terme. Cette prise de conscience traduira sa perte : il sera écarté du terrain et complètement neutralisé, enfermé en hôpital psychiatrique. La ligne éthique devient alors mouvante et incertaine : si David soulève le problème de la collusion, il ne voit aucun problème, ni à mener ses activités de surveillance grâce à la prostitution dans sa maison close (Gemini), ni à fomenter ses opérations de manipulations psychologiques et idéologiques.

Finalement, David, dont le doute s'est emparé, questionne Knox lors de sa visite à l'hôpital sur les Ultras. On est loin de son affirmation impassible de leur inexistence. Tout

¹²⁷ [Je reproduis ici la note] : Voir Kitson F., *Low Intensity Operations. Subversion, Insurgency and Peacekeeping*, Londres, Faber & Faber (1971), 1991. Le lecteur intéressé pourra se reporter à la nouvelle préface de l'édition de 1991 dans laquelle Kitson explique combien il a pensé la rédaction de son ouvrage pour les « troubles » de l'Irlande du Nord [...].

d'abord, Knox est formel : « 'Ultras? No such thing. A product of the fevered left-wing imagination. A nonsense of post-colonial theorists.' » (*U*, 244). Puis, à la fin de l'entrevue, faisant fi de cette dénégation, David demande à Knox s'il est un Ultra. Il lui répond par une question rhétorique « 'And what were you, David what were you?' » (*U*, 245), avant de lui dire au revoir et de prendre congé. Cette dernière remarque suggère qu'il a participé d'un système sans en être tout à fait conscient. Les activités des agences deviennent alors une machine infernale dont les rouages sont alimentés de part et d'autres par des acteurs qui subissent son effet autant qu'ils participent à son fonctionnement.

Dans le cas nord-irlandais, de manière surprenante, un mouvement inverse aux guerres contre-insurrectionnelles observées dans les anciennes colonies se profilent. Lorsque Knox rend visite à David qui a été piégé et se trouve à présent enfermé dans un hôpital psychiatrique, David le questionne sur les raisons pour lesquelles il n'est plus en poste dans les casernes de Thiepval. Ce dernier lui répond : « 'They wanted to diversify operations. They wanted an aggressive integrated approach. The gloves are coming off. They see it as a matter of internal security. My brief is international conflict.' [...] David thought about the meaning of the words, internal security. They had an undertone of bloody suppression » (*U*, 244-5). En effet, le fait que les Troubles sont d'abord traités comme un conflit extérieur avant d'être envisagés, par la suite, comme un problème interne est assez révélateur du statut confus qu'occupe l'Irlande du Nord et des contradictions internes du gouvernement britannique vis-à-vis de cette région. Knox insiste sur le fait que le but reste le même, « 'it is a matter of different emphasis.' » (*U*, 245), ce que confirme Christian Olsson dans un article intitulé « Guerre totale et/ou force minimale ? Histoire et paradoxes des 'cœurs et des esprits' ». Il observe que : « les lignes de continuité coloniale, si elles ont pu être diffractées dans des directions très différentes et notamment des deux côtés des lignes de démarcation officielle entre 'sécurité intérieure' et 'sécurité extérieure' dans les contextes post-coloniaux¹²⁸, n'en ont pas pour autant été significativement dénaturées » (Olsson 2007, 51-52). Ainsi, la gestion du conflit nord-irlandais comme problème d'abord extérieur puis intérieur renseigne sur la prise de position symbolique des autorités britanniques qui n'ont pas à répondre aux questionnements éthiques auxquels sont soumis les autres territoires (post)coloniaux.

¹²⁸ [Je reproduis la note de bas de page] : C'est-à-dire dans un contexte dans lequel « l'entre-deux » colonial, à la fois intérieur (à l'empire) et extérieur (à la métropole) n'est plus officiellement acceptable (à l'exception notable, dans une certaine mesure, de l'Irlande du Nord).

4.1.5.2.2. Des perceptions coloniales

Nous avons déjà abordé succinctement dans le chapitre 1 et dans la partie précédente de ce chapitre la dimension coloniale des perceptions des personnages : dans la perspective des divers agents britanniques comme David, Knox, Mahood et Cooper, on décèle une opposition entre la vision de leur masculinité, perçue comme « civilisée » et celle des locaux, incarnée par Jackson, Boyle et Sommerville et envisagée comme quasi « barbare ». Ces conceptions stéréotypées influencent les tactiques contre-insurrectionnelles.

Les stratégies de manipulation des locaux laissent en effet apparaître des tonalités coloniales qui montrent à quel point il y a continuité du modèle colonial dans les guerres de basse intensité. Les préjugés sont ancrés dans les mentalités des auteurs de techniques de propagande contre-insurrectionnelles comme le suggère plus directement Knox lorsqu'il conseille à David Erskine de prendre en compte la « mentalité » des catholiques : « 'You have to remember you're dealing with the Roman Catholic mentality,' he said. 'There is a culture of miracles, rosaries, virgin birth.' » (*U*, 151). Ce jugement est symptomatique d'une vision coloniale à plusieurs titres. Cette généralisation implique une méconnaissance de la dimension coloniale, en donnant une place prépondérante à la religion. Puis, l'insistance sur la « mentalité » et la « culture » des catholiques, comme si celles-ci se distinguaient profondément de celles des Anglais ou des protestants, dénote un sentiment de supériorité et une conception impérialiste, renforcée par l'énumération ternaire véhiculant l'idée d'un « peuple » arriéré, irrationnel et limité, incapable d'avoir un regard distancié sur sa propre pratique spirituelle. Knox poursuit :

He said that it was worth remembering there was a belief in transubstantiation out there and that historically occult events were associated with civil unrest. He suggested crude daubings of pentangled and other satanic symbols in bus depots and other public spaces. He talked about making ouija boards available in shabby second-hand outlets in the city centre. Anything that made mothers hold their offspring closer. You wanted to see teenagers whispering fearfully at bus stops (*U*, 151).

La transsubstantiation cristallise la tension entre les préceptes anglicans et romains. En effet, cette croyance surnaturelle est généralement rejetée par l'Église anglicane. L'évocation de symboles satanistes et superstitieux associés aux Irlandais véhicule une vision grotesque du catholicisme. Knox suppose une crédulité et une naïveté des locaux, représentation qui correspond tout à fait

aux stéréotypes coloniaux. Par ailleurs, il est intéressant de constater que dès lors que la population locale est visée, les protestants, pourtant majoritaires dans la région, ne sont pas inclus. À travers ses lignes, on entrevoit l'absence totale d'éthique. La finalité de leurs agissements apparaît de manière totalement explicite : terroriser la population civile (les mères et les adolescents) et installer un climat de peur et de défiance.

Cette vision caricaturale surgit à plusieurs reprises chez presque tous les personnages de *The Ultras*. En voici à nouveau un condensé dans la vision de Robert Nairac qui, lors d'un congé à Londres, se rend avec Tony Ball, dans un bar de Candem Town, connu pour être un repère de la PIRA :

'We'll get a fight,' Robert said. 'These people love fucking fighting.'

Robert asked people about their accents, where they came from. He told them he was from the Ardoyne. He recited the names of streets in the city. He bought drinks. Speaking in a low voice, he described typical lifestyles to Ball. The prevalence of alcoholism. The ability to work hard at repetitive and dangerous work. The large families. The ability to excel at balladry, to evoke rain-washed rural scenes, to subvert civil society through mayhem (*U*, 204).

Adhérant aux techniques élaborées par Frank Kitson dans les guerres contre-insurrectionnelles, Nairac tente de se faire passer pour un Irlandais. Auprès de Tony Ball, il relaie kyrielle de clichés sur les Irlandais hérités de la propagande coloniale que la série de phrases non-verbales rend visible par un effet de condensation : on imagine que Robert s'étend longuement sur ce sujet, résumé à travers le point de vue de Tony Ball qui n'estime pas utile de rendre compte de la totalité des dires de Robert. Nul besoin de faire des phrases, Robert formule des arguments, maintes fois entendus, qui sont de l'ordre du poncif. Expert de la population masculine irlandaise, Robert explique ainsi à Tony Ball leur prédisposition pour le combat, leur penchant pour l'alcoolisme, leur propension à fonder des familles nombreuses, leur velléité poétique qui s'épanouit dans la pastorale et leur inclination à la révolte.

Les discours à propos des locaux dans *The Ultras* reflètent l'injonction contradictoire soulignée par Valente :

almost all of the leading theoreticians of English manliness were also among the major exponents of Irish feminization *and* bestialization. Thomas Carlyle, early prophet of the chivalric style of manliness, denounced the Irish as a 'brawling unreasonable' people and Ireland as a 'human swinery' and a 'black howling Babel of superstitious savages'. On the

other side of the ledger, he also created the emblematic figure of the ‘Irish widow’ to allegorize the cross-contagion of bodily and moral infirmity (Valente 2011, 14).

Doué pour l’imitation des locaux, Robert a perfectionné une des stratégies des guerres contre-insurrectionnelles, à savoir l’assimilation avec la population locale. Les attentes de David reflètent les clichés coloniaux : « David wanted to hear the accent. He wanted to hear the Guardsman [Robert] do a Belfast accent, work his way into the consonantal squawks, the post-industrial falsetto, the semi-hysteric tailing off » (*U*, 45). L’accent de Belfast est caractérisé par une tension genrée qui fait écho à l’époque coloniale, comme l’indique chaque groupe nominal. S’opposant au son consonantique et à la rudesse de l’ère industrielle, le cri d’oiseau (« squawk ») et la voix de fausset renvoient à la fois à l’animalisation et à la féminisation. L’adjectif qualificatif « semi-hystérique » confirme l’association aux stéréotypes de la féminité et tranche avec la clôture sonore de la phrase (« tailing off »). Empreint de clichés, le discours sur les locaux révèle la dimension postcoloniale et comment cette dernière façonne les perceptions genrées.

4.1.5.2.3. Un contexte propice à la confusion

Dans la même veine que ses confrères Bigo et Guittet, Christian Olsson consacre une partie de son article aux « mécanismes de transmission et de pérennisation des ‘traditions coloniales’ » (Olsson 2007, 51-55). Il y explique notamment comment l’expérience des militaires britanniques en Irlande du Nord fut l’occasion d’un développement du « savoir-faire contre-insurrectionnel » :

Tout d’abord, notamment depuis la guerre du Vietnam, un certain nombre d’opérations militaires seront l’occasion de diffuser plus largement le savoir-faire contre-insurrectionnel et, ainsi, de le revigorer. Parmi celles-ci on peut citer bien sûr les interventions américaines dans les « conflits de basse intensité » des années 1980 (El Salvador, Contras au Nicaragua, etc.) mais aussi et surtout l’intervention des militaires britanniques en Irlande du Nord. En effet, cette dernière sera l’un des biais principaux par lequel certains éléments de la doctrine contre-insurrectionnelle pourront être recyclés puis transnationalisés au travers de l’OTAN dans les « nouvelles » Opex [Abréviation d’Opérations Extérieures]. En effet, même si le terme de contre-insurrection ne sera pas officiellement apposé par les professionnels de la politique à la gestion des « troubles » en Irlande du Nord, il sera fréquemment utilisé par les militaires eux-mêmes et notamment par l’un des concepteurs de l’approche militaire de ces « troubles », le brigadier Frank Kitson qui, en passant notamment par le Kenya, l’opération de maintien de la paix onusienne à Chypre puis par

l'Irlande du Nord, aura appris à jouer des frontières parfois perméables entre différents labels. Il contribuera à diffuser les notions de guerre « de basse intensité », « d'opérations de stabilité » (« *stability operations* ») et même de « maintien de la paix » en tant qu'équivalents sémantiques du concept de contre-insurrection. Ainsi au sein des armées britanniques, le déploiement en Irlande du Nord sera souvent considéré comme un pré-requis quasiment indispensable pour pouvoir être déployé dans les Opex des années 1990 et notamment dans les Balkans (Olsson 2007, 52-53).

La gestion des Troubles en Irlande du Nord représente un cas d'école et semble constituer le lieu de fabrique de pratiques militaires plus récentes, voire toujours utilisées. À la différence de la guerre traditionnelle dans laquelle s'affrontent deux camps bien distincts avec un armement classique et concret (des véhicules blindés, des armes, l'artillerie, avions de combat, ...), dans la guerre de basse intensité sont développées des tactiques plus insidieuses qui vont de pair avec une dématérialisation de la guerre. Ces stratégies se focalisent alors sur l'information, la psychologie et la communication pour faire adhérer la population aux missions déployées – la finalité de celle-ci étant souvent de maintenir le statu quo en étouffant la rébellion – et obtenir leur soutien. Dès lors, se livre une véritable guerre psychologique qui joue avec la gestion des perceptions en collectant des renseignements de manière parfois illégale et en employant notamment la propagande. Dévoilée à maintes reprises dans *The Ultras*, cette manipulation des faits réels et fictifs entraîne la remise en question des discours, la suspicion envers les récits et, plus globalement, la défiance envers les notions d'autorité et de vérité.

En outre, les vocables de « paix » et de « stabilité », employés par Kitson, théoricien de la contre-insurrection, sont également présents au sein du discours hégémonique nord-irlandais post-conflit. Ainsi, on observe une continuité stratégique dans les éléments de langage du récit optimiste qui se propage à la suite des accords de paix. *The Ultras* permet de revenir aux fondements de ce discours et en montre les mécanismes pour mieux le déconstruire.

4.1.5.3. Instrumentalisation des récits

4.1.5.3.1. La fiction dans la réalité

Paramètre essentiel des conflits de « basse intensité », la communication, qui se fait par le langage, est, en effet, un outil redoutable puisqu'elle permet manipulation et propagande de la part des différentes agences étatiques. L'un des personnages principaux de *The Ultras*, David Erskine, s'installe dans une pièce annexe dans le couloir où son travail consiste à manipuler la population :

He put army recruitment posters on the wall. He stocked literature promoting physical fitness. There was a chart detailing arrests of PIRA suspects by army units, explosive finds indexed by location and quantity. [...] The word PsyOps wasn't mentioned. Popular local charities were supported. [...] You gave stories to the journalists (*U*, 84).

Le dévoilement de l'omission du terme « PsyOps » rend visible la réticence face à l'emploi de cette pratique de désinformation et de propagande. Les activités de David détaillent ce type de dispositif et ainsi, montrent l'aspect fallacieux de la documentation, les fausses informations, la manipulation des photographies, etc. La construction d'une virilité trompeuse a pour but d'exalter les agents. Ce qui compte c'est l'effervescence que procurent ces récits, plus que l'authenticité des informations relayées : « Much of the information was unreliable. They all knew that was not important. They were looking for narrative qualities. The veracity of the story was a secondary consideration » (*U*, 84).

À chaque instant la tentation est grande de s'interroger sur la véracité des propos. La personnalité de Robert n'est-elle pas construite de toutes pièces pour faire le lien synchroniquement entre les différentes unités masculines et diachroniquement entre les virilités changeantes avec les transformations de la guerre ? En somme, Robert semble conçu comme un médiateur de virilité. Cette hypothèse peut être avancée dès le début du roman.

À l'époque où Agnew est encore en fonction dans la RUC, il rencontre Knox, agent des services de renseignements extérieurs (MI6), et les deux hommes abordent pour la première fois le cas « Nairac » (*U*, 33-8). Agnew rapporte des informations de terrain : Jackson, activiste loyaliste,

a été contacté par « ce garçon de l'armée » (« this army boy »). Knox demande des précisions. Les informations à son sujet sont vagues et semblent se limiter au fait qu'il a déjà croisé le jeune homme dans le « couloir », lieu qui ne permet pas de tirer de conclusions limpides sur les fonctions militaires précises de Nairac. En fait, le « couloir », dont on a déjà beaucoup parlé dans le premier chapitre de cette thèse, est un moyen détourné d'évoquer les services de renseignement du gouvernement britannique. Ce substitut opère comme un brouilleur d'unités, d'activités, de rôles et de responsabilités de tout un chacun¹²⁹ et participe de l'obscurcissement de la situation générale.

Les premières impressions de Knox à l'égard de Robert Nairac sont peu flatteuses. Il y est décrit comme quelqu'un de quelconque, de naïf et, somme toute, d'inoffensif : « Struck me as a bit of a lightweight. Naïve. Bit of a Boys' Own type. [...] Army Int are in general not the most subtle of people » (*U*, 34). L'abréviation « Army Int » se référant à l'« Intelligence Corps », l'unité chargée du renseignement. La polysémie du terme « intelligence » en anglais donne une touche ironique à cette dernière remarque. Knox l'identifie comme « a Guards captain [...] attached to SAS » mais son discours est modulé par le verbe « think » et l'expression « if my memory serves me » (*U*, 34), ce qui laisse planer le doute sur le poste de Nairac.

Quand Agnew lui relate que Robert côtoie la population locale, patrouille le long de la frontière et chante des chansons traditionnelles dans les bars, Knox s'agite : « 'The man is a menace' [...] 'We have to find out who his direct superior is.' » (*U*, 35). À ce stade, pour Knox, il pourrait mettre en péril leurs activités.

Si, dans un premier temps, Knox apparaît peu favorable à la présence de Robert Nairac sur le terrain, au fil de la conversation il se ravise et voit en lui une opportunité : « Knox said nothing. He was beginning to sense a structure in the things that Agnew was telling him. There was a thematic progression which was stark, modernist, but with a feeling of something more feral about it, Nairac out there, wanting the natives to like him, identifying with them » (*U*, 37). Knox réalise le potentiel que revêt un personnage comme Nairac, mais le doute est présent : perçoit-il la stratégie de ce dernier ou entend-t-il l'utiliser pour le bon déroulement de sa propre

¹²⁹ Cette façon oblique de ne pas mentionner l'unité spécifique à laquelle appartiennent les différents acteurs britanniques est employée à maintes reprises, notamment au début de cette conversation alors que les deux personnages discutent de Gemini, la maison close, et de l'atout que représente cet endroit pour faire chanter les clients. Lorsqu'Agnew demande à Knox qui est David Erskine, le gérant de Gemini, il doit se contenter pour seul réponse de : « 'David Erskine is attached to the corridor. He's PsyOps.' » (*U*, 33).

mission ? Ainsi, le doute demeurera tout au long du roman : Nairac est-il instrumentalisé ou est-il doué d'une intelligence supérieure ? Dans ce premier portrait dépréciatif Robert apparaît comme un être niais et simple d'esprit. Cependant, suite à cette conversation, les informations, rapports et récits à propos de Nairac ne vont cesser de s'accumuler, se contredisant parfois, mais surtout attribuant une profondeur presque ésotérique à ce personnage.

De même, plus loin, à la suite d'un compte-rendu lors duquel le nom de Nairac revient à plusieurs occasions, Knox fait part de son avis à David : « Knox pointed out to David that this could be useful in the overall perception of things. The appearance of an emissary among weary and frightened troops » (*U*, 89). Cette potentialité repérée chez Nairac brouille les discours rapportés à son sujet et souligne leur caractère stratégique et politique : le personnage de Robert n'est peut-être qu'une construction illusoire et une tactique militaire. Cette hypothèse épaissit le mystère du personnage et nous enjoint à nous interroger continuellement sur la fidélité des témoignages à propos de Nairac.

Ainsi, David propose d'utiliser les éléments concernant Robert dans les divers rapports et de les faire filtrer dans la presse mais Knox refuse : « David realized afterwards that Knox had different outcomes in mind. Knox had detected a potential for larger themes in Robert, something classical, the stark, fatalist outlines of blood narrative » (*U*, 89). À partir de ce moment, les discours sur Robert peuvent participer de la machination de Knox, machination obscure et énigmatique. Dès lors, les récits au sujet de Nairac s'avèrent définitivement peu fiables, inexacts ou complètement factices. Ils seraient alors élaborés dans le simple but de contribuer à donner une certaine image de Robert, de le façonner afin d'atteindre des objectifs occultes. À l'instar du chapitre « Mr Hunch and the Ascendant » de *No Bones* dans lequel il est suggéré que les personnages sont le fruit de l'imagination de Vincent, ce passage de *The Ultras*, loin d'être isolé, invite à s'interroger sur la réalité diégétique narrée. Mais le roman d'Eoin McNamee va plus loin encore dans la mesure où quasiment tous les protagonistes sont des individus qui existent ou ont existé. Ainsi, cet examen du degré de fictionnalité de la diégèse permet une mise en abyme qui interroge finalement le réel lui-même. Au lieu d'éclairer des zones d'ombres et de dénouer des liens complexes, le roman vient ajouter des couches d'opacité.

Robert n'est pas la seule cible. Lors d'un échange entre Agnew et Knox, ce dernier défend les activités paramilitaires de Jackson et révèle ainsi les alliances opportunistes qui peuvent se

créer. Il faut savoir que l'une des techniques préconisées par les adeptes de la contre-insurrection consiste à créer des unités civiles militarisées pour contrer le mouvement révolutionnaire ou d'insurrection. Knox, qui, on le rappelle, fait partie du MI6, non seulement cautionne, mais favorise les agissements de Jackson : « Jackson is fighting this war on the only level where it is winnable. He is an important asset. But I think we need to do more in terms of creating a legend, leaks to the papers, that sort of thing. Generate a little more fear and trepidation in the local population » (*U*, 123). Les propos de Knox laissent apparaître le potentiel fictionnel et narratif de certains acteurs impliqués dans le conflit et la façon dont cette capacité est exploitée. Le travestissement de la vérité, les faux récits et les impostures sont utilisés pour orienter l'opinion de la population locale. *The Ultras* expose ce « va et vient », ces « aller-retours » entre les différents groupes (para)militaires et montre comment ces derniers se construisent, se soutiennent et se maintiennent mutuellement. Préconisée ici pour Jackson, cette technique idéologique de propagande s'apparente probablement à celle employée pour Robert – comme le suggèrent les extraits déjà analysés. Knox pense que trouver un surnom à Jackson participerait de cette stratégie : Agnew propose « The Jackal » en référence à un thriller de l'écrivain britannique Frederick Forsyth. Ce surnom est véritablement celui de Robin Jackson. Ici, la matière fictionnelle au sein même de la réalité est apparente. Le narrateur jongle avec les faits réels et la fiction à tel point que c'en est déroutant. Ainsi, les lecteurs se transforment en enquêteur et interrogent le texte pour démêler le faux du vrai.

David s'inspire d'un imaginaire anticatholique et moyenâgeux à caractère ésotérique :

There were themes of the occult running through the post-war history of the intelligence services. Occult fiction was written by operatives under pseudonyms. [...] Fiction with psycho-sexual overtones. There were themes of mild fetish. Nude virgins straining against ropes. [...] Black masses [...] You thought of priapic middle-aged men wearing goats' heads and robes. David thought that he could exploit these ideas. He planted stories of satanic ritual in the local press (*U*, 151).

David cherche à installer une atmosphère d'épouvante pour rendre la population locale craintive et ainsi favoriser les activités des différentes agences étatiques sur le terrain.

4.1.5.3.2. Qui contrôle le récit ?

L'utilisation du terme « afterwards » après une séquence narrative est très récurrente (*U*, 6, 37, 43, 45, 53, 89, 113, 156, 202, etc.). Le récit comprend la narration de deux moments du passé : l'instant où les actions se sont déroulées ainsi qu'une forme de retour réflexif *a posteriori* sur l'événement, comme l'indique l'emploi fréquent du verbe « to realize ». Ces deux temporalités apparentes laissent penser que le récit est élaboré à partir d'un recueil de témoignages compilés par les soins d'Agnew qui serait alors derrière l'organisation de la narration et de tous les points de vue. Mais la dimension oralisée du récit, notamment par l'adresse répétée aux lecteurs (« you wanted to see » (*U*, 151)), donne le sentiment que le narrateur est le personnage dont nous avons le point de vue. En outre, différentes instances traversent le discours : par exemple, un rapport écrit ou un témoin anonyme stipule une information qui passe entre les mains de David, qui la rapporte ensuite à Knox, qui va s'en servir pour instrumentaliser Agnew. Dès lors, l'information est disséminée, la narration fragmentée et la confusion règne. Par ailleurs, il faut ajouter que dès le début du roman, on nous précise qu'Agnew est persuadé que Robert est sur les lieux du Miami Showband massacre (*U*, 9), et que par conséquent il est, d'une certaine manière, impliqué. Comme la majeure partie du récit est filtrée par son point de vue nourri de son enquête, les lecteurs sont suspicieux de bout en bout. L'importance du regard est un leitmotiv, qui commence à la page 6 avec la dissection de l'œil de bœuf et se poursuit jusqu'à la fin du roman. Ce motif récurrent symbolise évidemment les versions qui diffèrent selon les perspectives ainsi que la relativité de la vérité/réalité.

Lorsque David fait remarquer à Robert qu'il aime le bruit particulier des marches militaires, Robert rétorque qu'il n'est pas du tout en train de défiler :

'It's just my walk. If I were to march at the border they would know I was a soldier straight away.'

Robert looked amused. David didn't know why. That was the thing with Robert. You didn't know if he really thought that he wasn't marching or if there was some other meaning to be attached to his amusement. A knowledge of arcane intelligence structures, the practice of bluff and counterbluff carried out on a higher plane (*U*, 116).

Le point de vue de David sur Robert fait-il partie de sa stratégie pour brouiller les pistes ? Se fait-il prendre à son propre jeu ou à celui de Knox ? Robert est-il simplet ou joue-t-il un double jeu ? À

mesure que le récit avance la série d'interrogations se fait plus dense. Le substantif « counterbluff » est éloquent à cet égard, puisqu'il renvoie à une manipulation au carré, à une première fiction dans la réalité. L'aller-retour incessant entre fiction et réalité augmente la suspicion et accroît la déstabilisation des lecteurs.

Robert explique ne pas nécessairement adhérer à la « conquête des cœurs et des esprits » (« The Hearts and Minds policy »), politique qui encourage les soldats à développer un rapport amical avec la population autochtone. Il est plutôt préoccupé par le fait de pouvoir déceler leurs pensées intimes. Pour ce faire, la langue, la prosodie et l'intonation représentent pour Nairac des outils de travail (*U*, 44-5). Ainsi, cette capacité de Robert à calquer les accents des locaux – il peut imiter différentes façons de parler (Lurgan, Belfast, etc.) – contribue à générer le flou autour de sa véritable identité : n'est-il pas constamment dans le jeu ? En s'appropriant divers *persona*, Robert crée l'impossibilité de revenir à l'origine de ce qu'il était et mène à une fragmentation identitaire qui perturbe l'idée même d'essence. La vérité se trouve enfouie non pas seulement sous des strates superposées de récits mais aussi sous les nombreux emprunts d'identité de Robert. D'ailleurs, il meurt en se faisant passer pour Danny McErlean.

4.1.5.4. Une virilité fantôme

4.1.5.4.1. Estompage et éclatement référentiel

« 'Who do you think Nairac was?' Agnew said. 'Fucked if I know.' » (*U*, 13). La réponse de Mallon 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 » (*U*, 34), « the British captain » (*U*, 35, 49, 51), « an Englishman in a donkey jacket » (*U*, 49), « the lost captain », (*U*, 70), « that English bastard » (*U*, 135), « the English boy » (*U*, 136), « the boy soldier », « a deadly boy » (*U*, 231). 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

Robert ne concordent pas et régulièrement même se contredisent. Robert 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 capacity for foul language, for gratuitous obscenity is noted. You have a sense of a violent and equivocal undertow (*U*, 149).

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 transmet une représentation déroutante qui laisse perplexe et suggère l'insaisissabilité d'une quelconque vérité concernant Robert Nairac. Cet éclatement référentiel est renforcé par les techniques développées au cours des guerres contre-insurrectionnelles qui favorisent un brouillage des finalités, engendrent une dissémination des responsabilités et un évitement des questions éthiques.

Par ailleurs, de *The Ultras* émerge une distension entre un réalisme forcené – 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, cette description précise qui transmet la vivacité de la réalité, la narration s'emploie à une technique d'écriture qu'on appelle l'estompage : « Procédé par lequel l'auteur cherche à donner à la réalité un aspect vague » (Morier 1975, 435).

L'estompage est produit 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 of¹³⁰ », « there was a tendency towards » (*U*, 10), « there was an undercurrent of secret record » (*U*, 20), « there was an atmosphere¹³¹ », « there was a smell » (*U*, 56), « there was a theme of » (*U*, 55), « there is the impression of » (*U*, 107), « there were unwanted undertones of erotic possibility » (*U*, 112), « there was the accumulation of [...] there was rumours of » (*U*, 112-3), etc. Imprégnant la

¹³⁰ (*U*, 5, 17, 21, 25, 28, 54, 56, 166, 238, etc.)

¹³¹ (*U*, 17, 23, 88, etc.)

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 réalisme du roman : « a/the sense of¹³² », « atmosphere¹³³ », « a/the feeling of¹³⁴ », « an air of¹³⁵ », « an/the impression¹³⁶ », « an/the idea of¹³⁷ ». Cette isotopie de la nébulosité participe de l’estompage qui s’étend à tout le roman, plaçant un filtre brumeux au-dessus du réel. 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 entraîne des problèmes d’identification référentielle qui viennent déposer un voile sur la réalité, un filtre qui floute le contour des objets et des situations. L’incertitude généralisée s’étend aux personnages et aux lecteurs qui, dans les deux strates de narration, remettent systématiquement en question la fiabilité du narrateur.

En outre, l’article défini « the » permet également de créer une présupposition d’existence, une communauté de ressenti avec les lecteurs. En postulant que ces idées ou sensations sont connues de tous, l’instance narrative renvoie à l’univers perceptif du lecteur en même temps que celui-ci est entraîné dans la sphère romanesque. Cette technique d’inclusion dans ce flou général est aussi permise par une certaine modalisation du discours qui se traduit par le recours à un « tu/vous » à valeur générique : « You had the impression of » (*U*, 27), « You get the impression that » (*U*, 107). Sous cette forme, l’utilisation de l’adresse aux lecteurs est omniprésente tout au long du roman. Cette ambiance diffuse envahit ainsi l’espace des lecteurs. Ce « you » générique donne aussi une impression d’oralité au récit qui le rend encore plus subjectif.

¹³² (*U*, 10, 12, 13, 17, 19, 22, 25, 28, 31, 32, 36, 43, 55, 104, etc.)

¹³³ (*U*, 30, 88, 102, 124, 143, 152, 153, 157, 169, 192, 226, etc.)

¹³⁴ (*U*, 32, 37, 41, 50, 64, 74, 91, 96, 97, 111, 128, 146, 173, etc.)

¹³⁵ (*U*, 18, 22, 23, 50, 53, 84, 87, 118, 154, etc.)

¹³⁶ (*U*, 110, 142, 162, 226, etc.)

¹³⁷ (*U*, 24, 115, 129, 172, 216, etc.)

Cet estompage est littéralement représenté sur une photo satellite de Belfast que David 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 » (*U*, 44).

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 « something¹³⁸ » 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 seem¹³⁹ ») 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 if¹⁴⁰ » est utilisée de manière particulièrement fréquente dans le roman. Le stylisticien Henri Morier considère comme une estompe l'image impressive,

[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 sensibilité de l'auteur une impression analogue à celle que produirait le premier (Morier 1975, 524).

Dans les citations de *The Ultras* analysées jusqu'à présent, l'expression comparative « as if » foisonne. Robert, 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 père (*U*, 24). On a accès à l'image de Robert tel qu'il se perçoit : son impression de correspondre au modèle de virilité transmis par la figure paternelle. La sensation que le sujet incarne l'image souhaitée. De même, plus loin, David éprouve le sentiment que Robert détient l'autorité de se trouver dans son bureau (*U*, 43) mais cela reste de l'ordre de l'impalpable.

¹³⁸ (*U*, 13, 15, 18, 20, 26, 37, 42, 49, 50, 59, 64, 82, 87, 89, 97, 105, 111, 112, 117, 125, 133, 147, etc.)

¹³⁹ (*U*, 9, 10, 15, 17, 18, 20, 22, 26, 28, 30, 34, 35, etc.)

¹⁴⁰ (*U*, 24, 43, 70, 105, 136, 147, 156, 165, 173, etc.)

Ce que dit Henri Morier à propos de ce procédé rhétorique est éclairant dans le cas de Nairac : « l'image hypothétique¹⁴¹ 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 mystique » (Morier 1975, 525). Le recours à cette estompe renforce ainsi le caractère transcendant de Nairac et la mythification de ce dernier.

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

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 unwieldy (*U*, 173).

L'impression d'Agnew suggère que la façon de parler de Robert 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. Nairac est conçu comme représentant d'une virilité mythique compensatoire mais celle-ci ne cesse d'échouer.

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 Robert, il était au *Three Steps Inn* (*U*, 3). À la fin du roman, Robert rentre dans le *Mountain Inn* avant de disparaître (*U*, 236). De même, alors que le meurtre des membres du Miami Showband est, à deux reprises, daté le 31 juillet 1975 (*U*, 9, 198), l'épisode relaté plus loin place l'événement la nuit du 14 juillet (*U*, 207-8). 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

¹⁴¹ 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 (Morier 1975, 443-525).

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.

Par ailleurs, à mesure que l'histoire se déroule, on assiste à une confusion des points de vue des personnages. Lorsque Knox rend visite à David, interné 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 » (*U*, 244). La manière de s'exprimer de Robert 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 Robert précédemment dans le récit (*U*, 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 Robert 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 éphémère » (Lyotard 1979, 42).

On observe une nostalgie des temps passés, un engouement pour une époque révolue. Cette virilité est 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 postmodernité (Lyotard 1979), *The Ultras* montre finalement que, concernant la masculinité stéréotypée, on se heurte à un mur, car le culte pour la virilité ne défaille pas. À l'injonction à dépasser le présent, à se projeter dans l'avenir et à faire fi du passé du discours hégémonique de la paix, *The Ultras* met en scène une impasse où les personnages sombrent dans la mélancolie du mythe de la virilité.

4.1.5.4.2. Un réalisme altéré

L'esthétique d'un réalisme altéré 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 et questionne les récits officiels. Ce réalisme estompé de *The Ultras* n'est pas seulement un moyen pour montrer la tentative de ressusciter un mythe de la virilité dont les hommes n'aurait 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'inconnu » (Morier 1975, 444). La « pénombre », décrite par Morier et développée dans le roman 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 réel (Gaïd Girard 2011, 109).

Les nombreux témoignages concernant Robert et les recherches autour de lui sont des traces d'un passé traumatique collectif dont la part d'inconnu, nous l'avons vu, 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 » (*U*, 13). 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 rappelle à Agnew 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 » (*U*, 108). Le matin où Agnew retrouve le corps de 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 » (*U*, 251). La 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.

4.1.5.4.3. Un héros tragique : entre réalité et fiction

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 » (*U*, 13). 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 » (*U*, 13)) 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 Robert leur permet d'affronter 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.

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*. Pour autant 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 Robert 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 music » (*U*, 22). 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 Robert de son autonomie et le pousse à accomplir ce qui semble relever de son destin.

Surprenant à cet égard, le passage qui relate la mort de Robert 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 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 » (*U*, 235, 237). 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 reprises (*U*, 8, 45).

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 : il 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 perpétue le mouvement de résignation de Nairac initié au début de cette séquence. 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. Le refus héroïque de l'immortalité est mis 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 (*U*, 237).

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 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, par exemple, qui, on le verra, 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 ce listage 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 » (*U*, 237). 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 symbolisant la mort, sa mention au début du roman, dans les premiers moments au cours desquels on a accès au point de vue de Robert, 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. 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 contrecarre 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 » (*U*, 243). Cette mort en martyr à une cause mal définie achève de le sacrifier : le mystère de sa disparition participe du processus mythologique. La dimension tragique tient en partie au fait qu'Agnew, comme les lecteurs, sait que Robert va mourir. Son histoire est, en quelque sorte, déjà écrite. 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.

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. Ainsi, la mise en écriture de l'héroïsation de Nairac correspond également à la logique protestante de la prédestination probablement instillée par la perspective d'Agnew et des divers témoignages, issus pour la plupart de Nord-irlandais unionistes ou de Britanniques.

Certains éléments viennent perturber l'image de la virilité. D'abord, le viol – qu'on a déjà analysé dans le chapitre 2 de cette thèse – dont il est victime à Ampleforth par un personnage qui deviendra par la suite son mentor, Walmsley (*U*, 82). Ce passage évoque le spectre de la pédophilie par des 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 bar (*U*, 205-6). Le non-consentement de Robert ne fait aucun doute :

the man turned again so that his bulk pinned Robert against the wall [...] the man's damp overcoat enwrapping his arms so that he could not move them. [...] he tried to punch out [...]. Robert felt his chin being seized by a large hand and his head being turned outwards until he felt that the sinews of his neck would be torn if he did not yield. [...] Robert struggled wildly, but the man held him with the strength of whatever mania drove him (*U*, 205).

L'homme forcera sa langue dans la bouche de Robert 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 » (*U*, 205). En sachant que la vie de Robert 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 (Butler 1999, 79-80).

L'association de l'agression sexuelle et de l'homosexualité apparaît à deux reprises dans la vie de Robert 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. D'autant que, lors de la seconde scène, Robert se trouve seul en présence de l'homme, il n'y a donc aucun témoin. Ainsi, chez Nairac, il existe une tension parfois avec des éléments considérés comme non-virils qui reflètent l'obligation de l'hétérosexualité en tant que système rigide. Lorna est la seule qui émet explicitement l'hypothèse que Robert puisse être homosexuel (*U*, 214), parce que, selon elle, il n'est fait mention de pratiquement aucune femme dans les documents concernant Robert. 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 aristotélicien. 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* ébranle la « propagande de paix » qui loue l'avenir en relatant une histoire, dans laquelle le protagoniste principal, enchaîné au passé, est dans l'incapacité de vivre au présent.

4.1.5.4.4. Échec de la virilité

À plusieurs égards, l'échec de la reconstitution de Nairac fait tomber le mythe de la virilité : les fonctions usuelles (éthique, morale, compensatoire, libératrice, thérapeutique, etc.) du mythe achoppent. La cyclicité mythologique n'est pas interrompue mais nous avons accès à l'envers du décor grâce au personnage de Lorna, la fille d'Agnew. En tentant de faire la lumière sur Nairac, moyen transposé de pallier la crise de l'autorité et de reconstruire la virilité pour compenser un sentiment de crise de la masculinité, Agnew délaisse sa fille.

Lorna s'intéresse aux recherches de son père et lui pose des questions sur Nairac. Agnew lui répond jusqu'au moment où il se demande si ce type de discussion est approprié. À la question : « 'Am I supposed to be talking to you about all of this?' », elle lui renvoie une série d'interrogations acerbes dans lesquelles elle établit un rapprochement subtil avec les préoccupations de son père : « 'Why are you asking that question? Is it my youth? Is it my well-known and documented vulnerability?' » (*U*, 232) Avec ironie, elle pointe le manque d'intérêt de son père pour elle. Sa jeunesse est ce qui, à la fois, remet en question la poursuite de la conversation avec Nairac mais c'est aussi ce qui la différencie de Robert – elle est vivante. En employant les adjectifs « well-known » et « documented », elle dresse avec esprit un parallèle incongru entre sa situation et l'attention démesurée que porte son père à Nairac.

Dès le début du roman, Angela, l'ex-femme d'Agnew, demande à ce dernier d'essayer de consulter le journal intime de Lorna pour trouver les raisons de son anorexie – requête qu'elle reformule plus loin (*U*, 109) – mais Agnew est réticent : « He sensed the tension that the diary represented, the sense of forbidden text. It wasn't a thing that he wanted to go near. There were aspects of dangerous lore he felt he should avoid » (*U*, 19). Il confère une charge pernicieuse et redoutable au texte écrit par Lorna. De manière ironique, ses sensations pourraient concerner son enquête sur Nairac. Quand il trouve finalement le journal de sa fille, il se refuse à l'ouvrir, effrayé

par ce qu'il pourrait y trouver (*U*, 140). Tout au long du roman, la santé de sa fille se dégrade : son corps se consume (*U*, 108-10). Agnew échoue à lui venir en aide. En parallèle, il accumule des renseignements sur Nairac. À mesure que sa fille se rapproche de la mort, sa course effrénée pour faire revivre Nairac s'accélère. À plusieurs reprises, la narration est dédiée à la perspective de Lorna (*U*, 72-3, 104-6, 178-9, 213-4) : le discours indirect libre indique la dégradation de son état de santé. Le dernier chapitre donne accès à la dernière entrée de son journal intime juste avant sa mort. Elle mentionne qu'elle va devoir porter des lunettes et fait un parallèle avec Robert Nairac : « I could be the specky girl at school unloved but brainy or just unloved. I think Robert Nairac was a bit unloved I wonder was he specky I wish I had somebody like him we could hunt with eagles we could live in the mountains [...] » (*U*, 254). Ce chapitre retranscrit le soliloque de Lorna, décousue mais compréhensible dans l'ensemble, à l'exception de quelques passages obscurs. Elle saute d'un sujet à l'autre et ressasse les mêmes idées. Plusieurs fois, elle évoque Robert : « I can't help thinking about Robert » (*U*, 255). Rédigé à la manière d'un flux de conscience (« stream of consciousness »), version joycienne du monologue intérieur à la Molly Bloom, son discours est fragmenté : l'accumulation de phrases sans rupture dont la syntaxe est bancale et la ponctuation presque absente véhicule l'état d'épuisement de Lorna.

En se remémorant une conversation entre Mallon et son père, elle revient sur le terme « Ultra » et en donne une tout autre signification : « They talked about Ultras I don't know what they meant by that. You get stockings tights etc that say ultra sheer there is a colour ultraviolet but I don't know how men can be ultra. It is a good word though I hope they understand I am ultra tired and ultra sick of creaky bones » (*U*, 255). Elle transforme ce mot qui est toujours utilisé avec une certaine déférence – à l'exception de Knox qui sous-entend qu'il s'agit d'une théorie complotiste fomentée par l'extrême gauche et les adeptes d'une approche postcoloniale. *A contrario* des acceptions précédentes du terme qui le reliaient exclusivement à la sphère masculine publique et politique, Lorna fait de ce substantif à majuscule un adjectif qui caractérise d'abord une forme de trivialité. Les collants sont associés à un accessoire féminin du quotidien, perçu donc comme nécessairement dérisoire et artificiel. Le mot « ultra » caractérise ici l'intime en opposition totale avec l'hypermasculinité qu'évoquait jusqu'à présent le terme « Ultras ». En outre, cet objet rappelle le meurtre de Joyce (*U*, 220) étranglée à l'aide de collants. Cette alliance de termes n'est, dès lors, pas anodine et permet de cibler la violence dont les femmes sont

victimes. La mention suivante « ultra-sheer » évoque le textile du collant « ultra-fin », renvoyant, par extension, à une technique de marketing à destination des femmes (« that say » étant révélateur de cette voix mercantile), mais également, à une forme de transparence, de visibilité du corps féminin, objectivé pour l'occasion. En cela, « ultra-sheer » s'oppose à l'association suivante « ultraviolet » qu'on appelle aussi lumière noire, car elle n'est pas visible à l'œil nu. Cette invisibilité décrit ainsi sa condition, aux yeux d'Agnew et, plus largement, de la société. Petit à petit, un rapprochement se crée avec ses perceptions les plus intimes et « ultra » vient qualifier un profond malaise : « ultra-tired » et « ultra-sick ». Elle opère un détournement de l'utilisation viriliste du terme pour dénoncer la condition féminine.

Quelques lignes plus loin, elle propose une nouvelle acception du mot « ultra » en se comparant à Nairac :

I can't help thinking about Robert I look at his photograph I look into his eyes. I can't see anything there. Maybe that is the meaning of the word ultra. That you are ultra secret and do not give anything away no matter what. That they look and look and look and cannot find you. When I was small I hid in the dark and they called but I did not come out. Each to his own Robert had to learn his own secrets I had to learn mine but I think his secrets were about killing people lots of people and mine are just sad secrets a bit pathetic really that you learn to stop them getting near to you to stop them feeding you when you don't want. That to wear big clothes to hide you. That to drink water then more water to fill you and clean you clean as a whistle on the inside. To hang your hair over your face to hide you. That to hide you that to hide you (*U*, 255 -6).

Cette comparaison entre ses secrets et ceux de Robert révèlent son autodénigrement et sa fragilité psychologique. Elle rend possible une réflexion critique sur la hiérarchisation des sphères publique et privée et sur les ravages de cette conception qui formule une échelle de valeur entre sujet digne d'intérêt et sujet perçu comme secondaire. Cette perspective apparaît comme destructrice pour les « subalternes » : la négation symbolique de leur existence a des conséquences irréparables. En effet, cette représentation nocive va coûter la vie de Lorna. De surcroît, Lorna montre les ravages provoqués par la fascination d'une culture du secret qui s'épanouit dans le contexte des Troubles nord-irlandais. Son discours vise également l'attraction continuelle envers une virilité qui oublie la moitié de l'humanité. La condamnation de cette virilité délétère est matérialisée par le suicide de Lorna, la violence envers Joyce et son assassinat, les prostituées de Gemini instrumentalisées pour les opérations de renseignement, ou encore par le portrait peu flatteur d'Angela, ex-femme d'Agnew, impuissante, rabat-joie, dépressive, qui se débat seule pour aider sa fille. La fin de

roman qui accorde enfin une place de choix à la voix de l'opprimée indique l'échec post-conflit en critiquant le fait que les femmes soient encore évincées des préoccupations principales.

Avec ce fourmillement de données vraies et moins vraies, de rumeurs avérées et d'éléments fictifs, *The Ultras* montre que les techniques psychologiques, de communication et de propagande utilisées pendant le conflit rendent la vérité inaccessible. 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 et nous avons vu que chacun des personnages participait à sa manière à étoffer le mythe. Cette entreprise de restitution de la vérité autour de Robert échoue : la quête d'Agnew n'aboutit pas. Ainsi, contrairement aux récits mythologiques, il n'y a pas de grande révélation ou de dénouement satisfaisant, pas non plus de fonction éthique. Cependant, si la mythification de Robert n'a pas de fonction morale comme c'est le cas dans la plupart des mythes, on peut y voir une dans *The Ultras* : l'incapacité d'Agnew à se tourner vers le présent, synonyme ici de sphère privée, et son obsession du passé mènent au suicide de sa fille. Cette punition tragique tend à corroborer le discours hégémonique sur les masculinités qui exhorte les hommes à se détourner de l'espace public/politique et à embrasser la sphère privée, comme si celle-ci était apolitique.

Agnew n'est pas prêt à se tourner vers le présent, encore moins vers l'avenir. Il est inexorablement poussé à fouiller le passé, un passé qui ne fait pas consensus, un passé qui divise. Pour autant, *The Ultras* ne propose pas de récit unificateur simple. Le roman ne permet pas de trancher sur la véritable identité de Nairac. En montrant les rouages du récit qui contribuent à construire la virilité/vérité, *The Ultras* permet de faire adopter une position critique aux lecteurs des discours officiels, notamment concernant le récit officiel de la paix. Les deux portraits antithétiques, le héros et l'assassin, restent plausibles, tout comme les deux lectures antagonistes sur l'identité de Patrick Pussy qui coexistent dans *Breakfast on Pluto*.

Dans cette perspective, on peut s'interroger sur la capacité de *The Ultras*, en brouillant faits réels et fiction (*faction*), à produire une métavirilité incarnée par le personnage de Robert Nairac. Si le préfixe « méta » signifie en grec « après, au-delà de » et peut, à ce titre, recouvrir une diversité de significations, il est entendu ici comme l'idée d'une réflexivité, d'une forme de retour sur le mot dont il est préfixe. La métavirilité est donc comprise comme la faculté de la virilité à se prendre comme propre objet de réflexion, sa capacité à l'auto-référence. Contrairement à l'anti-

virilité, concept forgé sur celui d'anti-stéréotype qui induit une exacerbation des caractéristiques propres au cliché, permettant une mise à distance critique, la méta-virilité rend possible, dans la construction même de la masculinité stéréotypée, un discours sur celle-ci. Ainsi est dévoilée la manière dont la virilité se façonne, en mettant sans cesse en question sa réalité, les conditions de sa fabrique et son caractère fictionnel.

La réactivation de figures viriles du passé nord-irlandais et le dévoilement des scories du passé colonial sur les masculinités remettent en cause l'optimisme du récit de paix qui exhorte à se détourner du passé sans se questionner sur les conditions nécessaires à la réalisation de cet impératif. De même, *The Ultras*, en réinvestissant le personnage controversé de Nairac, élabore un contre-discours à la « propagande de la paix » car le roman révèle à la fois la hantise du présent par le passé et la nécessité pour les protagonistes d'explorer le passé et de l'examiner pour le comprendre. Ces diverses rémanences du passé montrent que même si, en théorie, le conflit est terminé, les personnages ne sont pas capables de se tourner vers l'avenir.

4.2. Manifestations de l'expérience traumatique

Plutôt que de se tourner vers le futur de façon optimiste comme l'exige la propagande de paix, les romans étudiés témoignent d'un présent sinistre reflet d'un héritage passé irrésolu, et laissent l'impression de se situer dans une impasse. Le traumatisme est patent dans l'intégralité de mon corpus. Dans les chapitres précédents, nous avons pu constater que le trauma¹⁴² est un élément récurrent, effleuré notamment lors de la partie sur le viol. Il s'agit à présent de voir que ce phénomène est un leitmotiv de mon corpus, témoignant d'une temporalité et d'une tonalité particulière qui remettent en cause respectivement l'injonction à ne pas remuer le passé et l'optimisme ostentatoire du discours hégémonique d'après conflit. Les romans à l'étude offrent ainsi un tableau bien morose du présent face à la sommation d'un avenir radieux.

Dans la version la plus récente du DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), sorti en 2013 et constituant la cinquième version de cette classification qui répertorie ce qui est considéré comme des pathologies mentales, un chapitre entier est consacré aux « troubles liés à des traumatismes ou à des facteurs de stress ». Le trouble de stress post-traumatique est défini ainsi :

- A. Exposure to actual or threatened death, serious injury, or sexual violence in one (or more) of the following ways:
 1. Directly experiencing the traumatic event(s).
 2. Witnessing, in person, the event(s) as it occurred to others.
 3. Learning that the traumatic event(s) occurred to a close family member or close friend. In cases of actual or threatened death of a family member or friend, the event(s) must have been violent or accidental.
 4. Experiencing repeated or extreme exposure to aversive details of the traumatic event(s) (e.g., first responders collecting human remains; police officers repeatedly exposed to details of child abuse)¹⁴³ (American Psychiatric Association 2013).

Alors que la version précédente de ce manuel, le DSM-IV, ne prenait en compte que les victimes directes d'événements traumatisants, la nouvelle édition élargit le champ des victimes aux

¹⁴² Si les notions de « traumatisme » et de « trauma » diffèrent dans le champ de la psychanalyse, j'utiliserai ici indifféremment les deux termes, comme c'est le cas dans le langage courant.

¹⁴³ Lien URL : <http://dsm.psychiatryonline.org/doi/full/10.1176/appi.books.9780890425596.dsm07>. [Consulté le 04/08/17].

proches, incluant les témoins directs, les individus confrontés aux expériences traumatisantes par le biais de récits ou de leur métier.

Cette définition est souvent critiquée par les théoriciens des *trauma studies* qui la jugent trop peu exhaustive. Dolores Herrero et Sonnia Baelo-Allué dans l'introduction de leur ouvrage collectif *Between the Urge to Know and the Need to Deny*, rappellent que plusieurs chercheurs mettent en garde contre la rigidité d'un protocole unique et une méthodologie trop rigoureuse qui serait contre-productive et représenterait une indubitable violence pour les victimes de traumatismes. Elles s'appuient sur Ulrich Baer pour mentionner la nécessité d'aborder le trauma comme une expérience toujours singulière (Herrero et Baelo-Allué 2011, 11).

Tout d'abord, je montrerai comment le trauma affecte la masculinité stéréotypée. Ensuite, je m'intéresserai aux différents symptômes du trauma pour montrer que mon corpus rend compte de la dimension quotidienne de l'expérience traumatique et met ainsi en question sa définition officielle. Pour finir, il s'agira d'analyser la banalisation du trauma et les raisons de cette stratégie d'écriture.

4.2.1. La virilité fragilisée : un trauma impossible

Une partie de mon corpus met en exergue la difficile, voire impossible interconnexion de la virilité et du trauma. Le protagoniste du second roman d'Anna Burns, Tom Spaders, est le symbole de cette virilité fragilisée. Assimilée à une femme, il est, nous l'avons vu, représentatif de la « masculinité subordonnée », pour reprendre la terminologie de Connell. Depuis son agression, sa masculinité a été affectée. Rongé par la honte, Tom Spaders ne parvient pas à parler de son agression à ses amis, au risque de réduire à néant sa masculinité. Il se décide finalement à relater son agression à son ami, Tom Cusack, mais il n'arrive pas à admettre qu'il s'agit de sa propre histoire et la rapporte de manière oblique. Il transpose l'incident en expliquant qu'il l'a lu dans un journal :

'Between bricking cars and bricking buses, what they like to do, these children, is to attack adults, and the adults they attack, Tom – say, one adult – well, he, no, she ends up

running away and not talking about it to anyone. [...] she lost her speech [...] she lost her wits. [...] But she stayed afraid even though she got away because she hadn't been able to expel her experience from deep inside herself yet.' (*LC*, 41-3).

Obsédé par cet incident qui anéantit son identité de genre, il a besoin de raconter, d'extérioriser ce qui s'est réellement passé, les événements qu'il a refoulés et occultés pendant tant d'années. Tom Spaders transpose donc son agression en se substituant à une femme pour ne pas subir le jugement de Tom Cusack. Cette transposition, selon lui, apparaîtra plus crédible, moins honteuse, aux oreilles de son ami. Il préfère édulcorer la vérité pour susciter son empathie. Cette substitution illustre le caractère antinomique de la virilité et de son trauma.

L'abjection et le dégoût qui s'emparent des personnages ne correspondant pas aux normes genrées, sont aussi manifestes quand il s'agit de personnes perçues comme folles, à l'instar d'Helena, dans *No Bones*, lorsqu'elle se rend compte qu'Amelia prend un traitement médicamenteux :

'Medicine?' she reeled. 'Did you say the word 'medicine'? Are you sick?' She had a thought – one of her great horror ones – 'Are you *mentally* sick? [...] That would be most dreadful but no, she thought further, that wouldn't be the most dreadful. What would be the most dreadful would be if she had mental health problems *and* were on the dole (*NB*, 290).

La pathologisation du trauma et l'abjection qu'il suscite chez Helena disqualifient sa perception. Mise sur le même plan que la stigmatisation des bénéficiaires du chômage, son abjection pour la maladie mentale découle d'une fermeture d'esprit et de la diffusion des discours hégémoniques qui relaient ce type de conceptions réactionnaires.

De façon similaire, Jennifer Doe éprouve ce sentiment pour Tom Spaders qui cumule une virilité déviante et le trauma (le premier découlant du deuxième) : « Reality was, she was most disgusted with this person. She'd heard a rumour from a reliability that Gunshop Tom Spaders *was* sick in the head, that something had happened to him once and that he was refusing to get over it » (*LC*, 9-10). Le verbe « to refuse » indique la part de responsabilité que lui confère Jennifer. Ce discours sans concession est hautement caricatural. Nous avons déjà vu que Tom Spaders inspire une forme de dégoût à Jennifer car il ne correspond pas aux normes de la virilité : c'est précisément parce qu'il subit un trauma qu'il ne peut plus incarner son identité de genre, qui devient mixte et ambiguë. Il n'est plus envisagé comme un homme, un « vrai ». La charge

comique réside dans la contradiction entre le terme « rumour », qui transmet l'incertitude, et celui de « reliability », qui signifie « la fiabilité ». En outre, le système binaire de genre est directement touché et déstabilisé par le fait que le trauma apparaît incompatible avec une masculinité stéréotypée : « That's embarrassing. Only an auld ginny-ann of a man wouldn't be over whatever it was by now » (*LC*, 10). L'expression « ginny » ou « ginny ann » a une connotation homophobe dans la mesure où il désigne un garçon qui se plaint, qui a peur ; on pourrait le traduire par un garçon « qui fait sa chochette ». Cette remarque, extrêmement viriliste, traduit l'abjection qui frappe le hors-norme. Alors que la virilité est synonyme, en partie, de force, de courage et d'agressivité, un homme qui n'arrive pas à surmonter un traumatisme ne peut qu'incarner une virilité défailante.

Depuis son agression, Tom Spaders ne remplit plus le standard de la masculinité hégémonique : « On one level, I agree, he appears the average swamps-crocodiles-big-guns male specimen, but it is not apparent that, since that mugging and stabbing, he's not the man he once was? » (*LC*, 15-6). Cette déclaration stéréotypée illustre la nostalgie viriliste. Tom Spaders incarne à lui seul l'idée de crise de la masculinité, ce qui est pour le moins paradoxal, comme le souligne l'instance énonciative, car, en tant que vendeur d'armes, il symbolise une identité masculine portée à son paroxysme :

There was no longer the purity of the enterprise, no longer the enthusiasm of offering gun assistance. Sickening, he appeared to be, entirely for something else. He had turned from manic gun lover to listless gun indifferent, threatening even to become a full-time milk-tea-bread-and-butter shop man. Come, you'd say, is it really possible for a male to become such a mutually exclusive concept? (*LC*, 16).

L'adresse au lecteur « you'd say » postule sa fermeture d'esprit. Nous prêter ce type de pensées stéréotypées permet de mettre en question nos idées préconçues. La mise au jour de cette incompatibilité (« this 'antithesis of Tom' » (*LC*, 16)) révèle de manière parodique le réductionnisme qu'opère le système hétéronormatif et binaire de genre.

L'insistance sur le fait que Tom Spaders ne correspond plus aux standards de la masculinité dénonce la difficulté de concilier vulnérabilité et masculinité :

a further sign of Tom's weakening gun vigour and of the general despondency that was settling about his life (*LC*, 17).

Tom Spaders had lost his nerve. It was said he had drawn into himself and was now tiny in his charisma (*LC*, 19).

La souffrance entraîne une perte instantanée de virilité. Tom Spaders ne peut s'empêcher d'éprouver de la rancune envers Tom Cusack et ses amis, ce qui met en exergue l'importance du côté relationnel de la masculinité : « although of course, of course, *oh, of course*, it hadn't been his old friends who had mugged and stabbed and hospitalised him, it just kept seeming to some part of his mind that it had » (*LC*, 6). En effet, la masculinité se réalise, avant tout, devant et pour le groupe, comme le rappelle Bourdieu : « La virilité, on le voit, est une notion éminemment *relationnelle*, construite devant et pour les autres hommes » (Bourdieu 2002, 78). L'identité masculine doit être validée par les autres hommes pour pouvoir être considérée comme telle. Tom semble tenir pour responsables de sa dépression et de ses troubles post-traumatiques les normes masculines incarnées par ses amis. Cette idée revient sans cesse dans l'esprit de Spaders :

But whenever they did, and were sitting around, having tea, playing with guns, chatting away, looking at postage stamps with gun pictures on them, Tom would get annoyed, for it seemed their lively cheer equaled a huge discounting of himself. How could they act as if nothing had happened, he'd think, sitting there, joking and patronising? So he'd feel as if it were those bastards, rather than the teenagers, who had ganged up on him themselves (*LC*, 37).

L'incapacité de ses amis à prendre en compte sa douleur suscite chez lui rancœur et animosité. Cette indifférence résulte en grande partie de la socialisation masculine : au sein des groupes d'hommes, la pression est telle que chacun reste dans son rôle. Par ailleurs, les jeunes garçons qui l'ont agressé incarnent la virilité en devenir. Le fait que cette attaque soit perpétrée par des enfants ternit tout espoir d'un futur optimiste.

Dans *The Ultras*, l'homme qui pleure est une image qui survient à plusieurs reprises. La réaction d'abjection face à l'incongruité d'un tel tableau est exprimée d'abord à travers le témoignage de Robert pleurant au moment de sa mort : « But nothing in all that he had learned about Robert had prepared him for the weeping » (*U*, 227). Le point de vue d'Agnew reflète ce caractère inattendu de ce fait perçu comme quasi-anormal. Lorsque Watson rend visite à David, interné parce qu'il gênait le bon déroulement des activités entre agences, Watson lui signifie son « obsolescence » au sein des missions de renseignement (*U*, 221). David, en réalisant qu'il est

désormais exclu de la classe des hommes car il n'est plus considéré comme assez performant, se met à sangloter :

David felt tears begin to roll down his face. He felt himself sobbing. Great shuddering gasps, his shoulders moving, harsh and wrenching. A man weeping. He knew he was the thing that people turned away from, gulping, anguished. People looking uncomfortable. There were harsh and terrible intimacies contained in the sound, the man noise. They knew how to deal with a woman crying. There was a different quality to the desolation. You weren't forced into proximity with it. There was a softness at the edges. You were not forced to deal with the fierce perplexities, the gruelling spectacle, the masculine soul attrition. It didn't last long. He found himself moving into a new range of vocal effects, snuffles, throat clearings. Sounds that lacked the authority of the previous utterings. When he looked up he saw that Watson had not in fact been embarrassed and was now studying him. His face wore a gentle, understanding look. Watson looked like a third-rate eugenicist with strong opinions on race theory and the supremacy of the Nordic peoples (*U*, 221-2).

Le corps de David est le lieu d'une tension entre deux phénomènes considérés comme antithétiques : virilité et vulnérabilité. Il n'est pas le moteur des actions, ce sont ces dernières qui prennent le contrôle de son corps. David ne pleure pas, il sent les larmes couler le long de son visage. Il est le spectateur passif de manifestations corporelles et ne semble pas conscient des émotions qui les provoquent. La révélation des sensations de David indique une forme d'aliénation : ses propres sentiments lui sont étrangers. L'article indéfini dans le groupe nominal « a man weeping » fait allusion à une image abstraite : de sa situation particulière, David formule une observation générale. Ainsi, la rareté de ce phénomène (un homme qui pleure) est confrontée paradoxalement à la systématisation du sentiment de malaise, « le spectacle éprouvant » (« the grueling spectacle »), qui devient alors un lieu commun face à cette anomalie : « le bruit de l'homme » (« the man noise ») et l'attrition de l'âme masculine (« the masculine soul attrition »). La crise de la masculinité, en tant que trope, est ici réactivée : la souffrance de David n'est pas seulement liée à sa mise à l'écart des humains et à son isolement dans une institution psychiatrique. Sa désolation provient tout autant de son expulsion du groupe des hommes privilégiés, ceux qui tirent les ficelles et manipulent les gens autour de lui. Déclassé, David connaît un sentiment de frustration : il n'est plus aux commandes. Ici, il ne s'agit pas tant de comprendre si oui ou non il y a trauma, que de constater la tension inhérente aux fondements même de l'identité de David : la difficulté d'allier l'expression de certaines émotions humaines et l'accomplissement de la virilité. À la fin de l'extrait, la réaction de Watson (« studying him ») et la

comparaison avec l'eugéniste de troisième zone fait écho au phénomène biologique hors-norme de « la femme qui ronfle », évoquée de façon ironique dans *Little Constructions*. Les réactions d'hostilité ou d'indifférence face à la vulnérabilité notoire de Tom (*LC*) et David (*U*) sont symboliques et représentatives des difficultés d'expression du traumatisme dans une période qui cherche à éclipser tout malaise.

4.2.2. Impossible présent

[T]rauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance – returns to haunt the survivor later on (Caruth 1996, 4).

David Park, en transposant l'expérience sud-africaine des commissions de vérité et de réconciliation à la situation post-conflit nord-irlandaise, ne travestit que modérément une esthétique profondément réaliste et traduit, à l'instar d'Eoin McNamee, un besoin presque compulsif d'interroger le passé. Même si le réalisme altéré développé dans ces deux fictions reflètent une forme d'échec face à l'exploration du passé car elles ne débouchent sur aucune véritable rédemption, l'accent est mis sur ce « passé qui ne passe pas¹⁴⁴ » et resurgit inévitablement. En imaginant la mise en place d'un dispositif de justice transitionnelle n'ayant pas existé en Irlande du nord, *The Truth Commissioner* remet en question la façon dont la question du passé a été abordée dans la région même si selon l'auteur, l'instauration d'une telle commission n'est pas satisfaisante :

What I have come to realise [...] is that communal healing is not to be found in truth commissions or in institutions, but is simply to be found in the renewed rhythms of life. Young people falling in love, children being born. The great danger about being a Troubles writer was that the book became a weapon: one attempted to impose humane values on barbarism. But in the end that just becomes a kind of feel-good exercise. And that doesn't produce good art¹⁴⁵ (Sansom 2012).

¹⁴⁴ J'emprunte l'expression aux auteurs de l'ouvrage, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Éric Conan et Henry Rousso (Rousso et Conan 1994).

¹⁴⁵ Lien URL : <https://www.theguardian.com/books/2012/apr/20/david-park-life-in-books> [Consulté le 05/08/2017].

En dépit de l'efficacité ou non de cet instrument de réconciliation, ce choix de fiction indique le besoin de panser les plaies du passé. Bien que Park ait essayé de remettre la vie privée au centre de son roman, notamment en faisant de la paternité une question cruciale pour les quatre personnages principaux – et en cela, nous l'avons vu, il valide le récit hégémonique concernant les masculinités, observé par McLaughlin et Baker –, son roman n'a pas pour objet l'amour ou encore la vie, solutions qu'il préconise pourtant dans l'entretien cité plus haut, mais la question de la justice et du passé. Aussi Park met-il en scène des hommes rattrapés par leur vie antérieure et incapable de vivre dans le présent malgré les efforts entrepris. Il est plutôt troublant de constater que l'auteur, à travers son œuvre, laisse émerger un contre-discours interrogeant l'optimisme et les éléments propres à la propagande de la paix qui transparaissent pourtant clairement dans cet entretien.

Les personnages de *The Truth Commissioner*, malgré leur volonté de ne pas remuer le passé, sont hantés par un passé qui refuse de s'en aller. Ils mettent en exergue une réalité pessimiste qui trouve sa source dans la relation complexe entre leur discours, qui soutient les caractéristiques de la propagande de la paix, et leurs difficultés tangibles à vivre pleinement le présent. Il semblerait que ce soit le lieu, en tant que tel, qui génère une atmosphère mystérieuse, comme le suggèrent les impressions de Stanfield qui, d'une part, a quitté le nord de l'Irlande alors qu'il n'était encore qu'un enfant, et qui, d'autre part, n'a jamais été impliqué dans les Troubles :

[Stanfield] understands now that it was a mistake to take this job and come to this city. He doesn't believe in ghosts but there is something spectral about the thoughts that have started to haunt his consciousness. [...] the growing awareness of a deepening desperation begins to blunt the edge of his desire (*TTC*, 44).

Cette ambiance fantomatique se propage dans le roman. Le spectre de Connor Walshe se manifeste dans la vie des quatre personnages, et devient, pour certains d'entre eux, une véritable obsession. Stanfield doit élucider ce qui s'est passé ou, du moins, retrouver le corps de Connor : « He needs a body. Simple as that. Other types of cases can be fudged, blurred at the edges, but this one, like all those of the disappeared, requires an entirely tangible outcome and he's not convinced as yet that he can pull it off » (*TTC*, 27). En outre, sa fille, avec laquelle Stanfield aimerait renouer, a repris contact avec lui et lui demande expressément de tout faire pour élucider cette affaire car Maria Harper, la sœur de Connor Walshe, est une amie proche. Stanfield ne peut

se résoudre à ce que sa vie privée devienne tout à coup intimement liée à sa mission publique et à l'issue de la commission : « How can his desire to see his only child be meshed with some other long-dead boy from a Belfast back street? » (*TTC*, 67). Ces perspectives futures deviennent dépendantes de la résolution à venir d'une mort passée, un passé qui n'est pas le sien. À la valeur inestimable que représente sa fille, il oppose l'anonymat d'un jeune garçon, mort depuis déjà trop longtemps pour représenter un intérêt, et dont le manque d'importance est amplifié par la modestie de son origine sociale. Cette idée d'un futur déjà hanté par le passé est reflétée aussi dans *The Ultras*, où Agnew a le sentiment que l'avenir de Lorna est hanté : « If his daughter was going through a phase, then it was one where the outcomes were necessarily haunted » (*U*, 182). Dans une sorte de prophétie, Agnew anticipe la destinée spectrale de sa fille.

En outre, Danny est hanté par le passé. Malgré sa fuite en Floride, il est toujours affecté par un événement traumatique. Avant qu'il soit retrouvé et prié de rentrer à Belfast pour témoigner devant la commission à propos de la mort de Connor, il est déjà tourmenté et son passé ne cesse de resurgir. Lorsqu'il essaie de penser à un lieu agréable (« the perfect place »), Belfast s'immisce dans ses pensées : « he finds himself wandering once again in a mesh of narrow streets, in windblown housing estates that blister the side of the mountain and squat like gulags above the edges of the city below » (*TTC*, 200). Ce portrait dépréciatif de la ville n'a rien d'idyllique. Il ne peut s'empêcher de penser à Belfast : « He suddenly realises that it's winter and without being able to stop it he thinks of what it must be like back there – the grey slant of rain, the raw-edged wind gnawing through the tight funnel of streets – and he shivers » (*TTC*, 206). Dans son esprit Belfast est associé à un espace quadrillé exigu, froid et humide dans lequel les éléments naturels (vent, pluie, etc.) se déchainent.

Ces réminiscences régulières le tourmentent. Il est tiraillé par la volonté de dire la vérité mais lorsque l'idée s'affirme, il la chasse et tressaille d'effroi : « A promise to tell the truth? He spits the sudden sourness into the water and turns his back on the wavering seam of light beginning to stitch sky to water. [...] It quickens his step and throws the shiver into the shadows of memory » (*TTC*, 181). Danny se détourne de la vérité, symbolisée par ce tissage de lumière entre ciel et mer, et préfère faire taire cette exhortation et l'enfouir dans l'obscurité de sa mémoire. Le refoulement apparaît comme la seule solution viable. Mais, ce besoin de dire la vérité reparait inlassablement. Danny se demande s'il ne devrait pas se confesser à la veille de son mariage et de

sa paternité à venir (*TTC*, 209). Alors qu'il se décide à faire sa confession à un prêtre irlandais qu'il est persuadé de bien connaître, ce dernier est accusé de pédophilie, ce qui évidemment remet en cause sa détermination antérieure :

How could he have been so stupid to consider making his confession to Mulryne? What was he thinking of? After all this time to open the closed box of the past and try to unpack what he's been so careful to stow away. The only thing he knows is that it wasn't a religious impulse because he has already stopped believing in one part of his head. It was for Ramona, for the child – to somehow be more worthy of them. To start afresh, step into the future clean and entitled to the happiness that it promises. [...] So how could he, even for a moment, have thought of letting loose the spores of the past, of casting them to the wind with no way to predict or control where they would land?
[...] A young man hands him a leaflet advertising a new car valet service. As one business dies another is born – it's another part of an unending circle of human optimism. So why even in this place should he let these tainted seed heads blow through his mind and infect the future? (*TTC*, 228-9).

Confronté à un autre spectre de l'histoire (nord)-irlandaise, la question de la pédophilie des prêtres, Danny était sur le point de livrer son expérience traumatique et sa culpabilité à un homme lui-même pourvoyeur de trauma. La pédophilie est un leitmotiv et plusieurs personnages secondaires sont concernés : William McGrath qui n'est jamais inculpé pour ses agressions perpétrées à la *Kincora Boys' Home* (*U*, 68), Walsmley qui fait subir des attouchements à Robert Nairac et qui n'est aucunement inquiété puisqu'il devient le mentor de ce dernier et, ici, le père Mulryne. Pour Danny, le modèle capitaliste étatsunien offre une échappatoire car tout y est éphémère. Ces quelques lignes révèlent la détresse de Danny : les expressions « to open the closed box of the past » ou encore « to unpack [...] to stow away » exposent les tensions internes de Danny qui se trouve dans une situation liminaire. Dolores Herrero et Sonia Baelo-Allué expliquent la pensée de Cathy Caruth, pour qui, l'essence même du trauma est sa nature non-assimilée :

Caruth makes it clear that the pathology in question cannot be defined by the event itself, nor in terms of the distortion of the event. It consists, rather, in the way in which this event is experienced or received. The event is not assimilated or experienced fully at the time, but only later on, in its repeated possession and haunting of the one who experiences it. Consequently, it is the very unassimilated nature of trauma, the way it was not acknowledged in the first place, that returns to haunt the survivor afterwards (Herrero et Baelo-Allué 2011, 10).

Danny affirme que la seule chose dont il est sûr est que son désir de confession n'est pas un souhait religieux. Cependant, il n'a pas tout à fait perdu la foi et ce processus est en cours (« in one part of his head »). Cet état interstitiel évoque, de manière oblique, son trauma : Danny aimerait oublier le passé mais il n'y arrive pas. N'avoir pas pu dire l'expérience traumatique est alors interprété par Danny comme une bénédiction. Néanmoins ses pensées en montrent la nécessité. Ici, dans une certaine mesure, l'ironie dramatique contribue à affirmer le besoin de la commission de vérité dans laquelle Danny aura bientôt l'opportunité de s'exprimer.

De manière similaire, quels que soient les efforts déployés par Fenton pour affirmer que « le passé, c'est le passé » et qu'il est à présent à une « nouvelle étape de sa vie » (*TTC*, 126), il ne peut s'empêcher d'éprouver une forme d'« amertume » quant à la manière dont il a été remercié. Expressément amené à partir en retraite, il ressent un manque de reconnaissance flagrant : « he was considered part of the corporate embarrassment, part of a past that had to be quietly replaced » (*TTC*, 127). Il a le sentiment d'avoir été « sacrifié » avec en guise de remerciement : « a quick thank you ». Plusieurs fois, son désarroi est exprimé :

it's been a failure because despite everything, despite his active days, the involvement with his church and the Romanian orphanage [*sic*], it feels as if nothing has been shed, that nothing has left him. It's there in his dreams, in the snatches of conversation that replay constantly in his head as if on a loop, in the sudden sour taste in his mouth and all of which seem able to clutch his consciousness at will and squeeze out the life of the present and deaden any vision of the future (*TTC*, 127).

But what if the government was right after all? Perhaps too many of them were too damaged to be part of a future supposed to be cleaner. No longer to be called a force but a service as if they hadn't served before and as he thinks of it he can't assuage the familiar anger, the sense of his own shame at taking the money and walking away cap in hand. He spits angrily out of the window and then gazes at his reflection in the mirror (*TTC*, 143).

Fenton est lui aussi bloqué dans une zone liminaire et ne peut envisager l'avenir : incapable de se projeter, il ressasse le passé. Le changement du système policier le rend amer. La RUC (*Royal Ulster Constabulary*) à laquelle il appartenait est remplacée par le PSNI (*Police Service of Northern Ireland*). Cette substitution est synonyme pour lui de honte car son travail au sein de la RUC est envisagé comme gênant et inapproprié pour la bonne réussite des accords de paix. Ce n'est pas tellement son passé en tant que tel qui le jette dans des affres de colère mais plutôt le jugement qui est fait de ses missions *a posteriori*, c'est la réécriture de son passé pour les besoins du présent. Ce mélange de colère et de honte le rend acrimonieux. Le sentiment d'échec ne lui permet pas

d'appréhender un futur viable. Le miroir le renvoie à lui-même et à un passé insupportable qui le tourmente. Comme le souligne Stef Craps, « [c]alling someone a trauma survivor or trauma victim does not in and of itself confer any moral capital on that person, as both victims and perpetrators can suffer trauma » (Craps 2013, 15).

De même, Gilroy est hanté mais il n'en semble pas conscient. Alors qu'il exprime son désaccord avec la mise en place d'une commission de vérité, ses pensées sont interrompues par une méfiance irrationnelle qui le hante :

'Maybe it's time to let the dead stay dead, move on instead of digging them back up every day. It's like having a ghost permanently on your shoulder. You've heard of *Hamlet*, haven't you? [...] there's this thing in it about being blown up by your own bomb – hoist by your own something. What's that guy looking at?' (*TTC*, 97).

De manière ironique alors qu'il est justement en train de manifester son désaccord avec le ressassement du passé et d'invoquer la nécessité d'aller de l'avant, il s'interrompt car il a l'impression d'être observé. Cette paranoïa est héritée de ses activités passées et signale son incapacité à vivre sereinement. Ainsi, le fantôme sur l'épaule en continu est incarné par son comportement paranoïaque, ce qui discrédite sa condamnation de la commission. Cette idée que la commission entraînerait un état de trouble ou d'anxiété apparaît en décalage avec son manque d'apaisement présent. De manière générale, Gilroy est constamment sur la défensive et sa suspicion excessive remet en question son discours. Cette impossibilité pour les personnages de *The Truth Commissioner* de vivre sereinement dans le présent contredit l'optimisme du discours de paix et témoigne du manque d'apaisement qui caractérise la période nord-irlandaise post-conflit.

4.2.3. Le retour des morts

In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena (Caruth 1996, 11).

Deux des romans du corpus ont pour intrigue principale la recherche d'un disparu (Robert Nairac (*U*), Connor Walshe (*TTC*)). Ces deux auteurs, chacun à leur manière, font revivre à travers leur récit ces personnes dont la mort mystérieuse n'a pas été totalement élucidée, ni le corps, localisé. *The Ultras* est textuellement hanté par la résurrection de Robert Nairac. Étrangement sa compagnie produit un effet apaisant sur les troupes et suscite chez certains des soldats des visions spectrales :

As the end of their tour approached the soldiers became quieter, less aggressive. They sat in exhausted knots when they came in off patrol, talking quietly. There were transcendent episodes. A soldier claimed to have seen a boy he had shot during a riot. His chest had been blown open and he held his hands out to the soldier, pale and wordless. At the scene of a convoy ambush with multiple casualties on a lonely dual carriageway, motorists reported a phantom truck, its headlights blazing, that appeared in their rear-view mirror, bearing down on them and then suddenly disappearing as they reached the junction at the end of the road (*U*, 89).

Robert à la fois génère ce type de confidence et devient le réceptacle des divers traumatismes des soldats dont les expériences fantomatiques reflètent leurs actions meurtrières passées. Le réfléchissement dans le rétroviseur est symbolique d'une forme de culpabilité qui fait écho aux réminiscences de Fenton dans *The Truth Commissioner* ; ses hallucinations surviennent sur la route qui représente la fuite ou l'avancée dans le temps et l'espace : le chemin est entravé et obstrué par le resurgissement du passé. La figure spectrale est caractérisée par sa pâleur, tout comme les apparitions de Danny (*TTC*) qui sont matérialisées par un visage blanc surgissant de l'obscurité. En effet, le visage de Connor ne cesse de faire des apparitions furtives dans l'esprit de Fenton : « in every direction he looks he sees only the face of a boy, the frightened face of a boy » (*TTC*, 136), « [s]uddenly he thinks of Walshe's white face swooping out of the shadows of the playing fields and then tries to get rid himself of it [...] » (*TTC*, 164) et « [Fenton] looks at himself in the mirror and thinks of a boy with a white owl face swooping towards him out of the darkness [...] » (*TTC*, 177). L'impression de vitesse véhiculée par le verbe « to swoop » et le contraste de cette tête blanche surgissant de la pénombre donnent l'impression que Fenton est poursuivi par des visions incontrôlables, ce qui dévoile la portée traumatique de ses hallucinations. Le miroir réfléchit sa responsabilité dans la mort du jeune homme.

L'emploi du temps présent tout au long du roman de David Park implique la continuité et donne une impression d'immédiateté. Les analepses sont également narrées au présent, ce qui

n'opère pas de rupture abrupte avec le passé. Quand Fenton, retraité de la RUC, au volant de sa camionnette, roule en direction de l'orphelinat roumain, il se remémore sa première rencontre avec Connor Walshe et leurs rendez-vous ultérieurs. La description de la route est entrecoupée de souvenirs. Il se rappelle comment il amène le jeune garçon à devenir un informateur. Tout commence lorsque Connor Walshe est arrêté pour un vol insignifiant. Alors qu'il pleure, Fenton lui propose une solution : « 'Maybe there's another way, Connor. Maybe there's a way out of this.' » (*TTC*, 140). L'« autre chemin » désigne, de manière explicite, le fait de donner des informations à la police. Marqué par une rupture typographique avec un retour à la ligne, le récit dans le présent de l'histoire reprend son cours, de retour dans la camionnette de Fenton. La description littérale de la route fait écho au « chemin » (« way ») relatif aux possibles activités de Connor en tant qu'indicateur : « The road feels increasingly narrow as it winds through the mountains and each side is bordered by dense bands of trees that sweep right down to the edge. [...] For a second he is confused and wonders if he has taken the right road » (*TTC*, 140-1). Si Fenton n'exprime jamais directement de culpabilité concernant le destin tragique de Connor, les remarques à propos de la route peuvent être interprétées à la lumière de la trajectoire de vie qu'il a imposée à Connor. Toujours en direction de l'orphelinat, Fenton ressent un malaise : « but suddenly he feels nervous, apprehensive, even though unsure of the precise reason. Already there's the sense of travelling back in time [...] » (*TTC*, 141). Dans ces quelques pages, cet aller-retour constant mène à une fusion du passé et du présent. Son arrivée à l'orphelinat est encore l'occasion d'un parallèle avec sa vie passée : « a strange hidden place. / Like the places he met the boy. Far from prying eyes. Sometimes on the edge of the city, [...] » (*TTC*, 144). La narration au présent favorise un dialogue fécond avec le passé qui contribue à développer un espace liminaire dans lequel le passé se mêle au présent sans véritable distinction.

Dès le début de *No Bones*, l'espace domestique est saturé de références à la mort, qui est incarnée par les jouets du frère d'Amelia. Mick a des « Forgotten Prisoners » partout dans la maison. Ce sont des figurines, obtenues grâce à un kit d'assemblage, représentant des squelettes attachés. Pas encore âgée de dix ans, sa petite sœur Amelia est effrayée par cette présence spectrale : « Most of these 'ornaments', as her mother called them, sat about the house, upsetting nobody, it seemed, but Amelia herself. To say so though, would have been madness » (*NB*, 45). Ces figurines évoquent la reconstitution du corps fragmenté en décomposition. À nouveau la

norme est déplacée et Amelia, qui a pourtant le comportement le plus proche de l'horizon d'attente des lecteurs, est celle qui est perçue comme anormale, sa mère appréhendant cette personnalisation de la mort comme partie intégrante de la décoration.

Amelia, quand elle vit à Londres, a pour habitude de confondre Belfast et Londres :

She was having dual realities again, right here in front of her. As well as being in Camden Town in London, she was also on Belfast's Crumlin Road. Dual realities weren't new, of course. She'd been having dual realities for a while already. And she'd learned that, as long as she didn't panic, ten times out of ten, Belfast always went away. [...] This time it was another phenomenon. Something else was starting to bother her. It turned out to be Roberta McKeown who, at that moment, was walking by. Roberta shouldn't have been walking by and Amelia had no business to be seeing her, for Roberta'd been blown up by a carbomb in 1975 (*NB*, 251).

La confusion n'est pas seulement spatiale, elle est aussi temporelle car le passé et le présent s'entremêlent. Sa perception du réel entre en contradiction avec son esprit qui sait raisonnablement que Roberta n'est plus de ce monde : dès lors elle prend conscience de son trouble. Ses hallucinations ne concernent pas seulement les morts puisque, juste après Roberta, elle aperçoit Bronagh McCabe.

Ses troubles hallucinatoires sont clairement liés au contexte sectaire nord-irlandais. Au beau milieu de Londres, elle se retrouve plongée au cœur de Belfast, là où l'angoisse de ne pas emprunter le bon chemin est omniprésente et où une erreur ou un simple détour peut s'avérer mortel :

She looked about, still trying to get a handle on her situation. If a breakdown were imminent, she'd much prefer to have it indoors. But looking up the High Street, all she could see were forks everywhere – left forks, right forks, middle forks and side roads. She couldn't get clear, nor respond to somebody who was speaking to her, so intent was she in trying to slot her religious geography into place. [...] 'Are you from the Ardoyne shelter?' shouted the old woman – or at least that's what Amelia thought she shouted and she grew worried by this outright question as to what religion she was made of. [...] She didn't refer to their question about her religion, hoping they might realise they were being rude and undiplomatic. Best for her too, given she no longer knew her forks, to be cautious and let the whole matter drop. [...] She was wary of telling the couple, of telling anybody, where it was she came from. She didn't know their persuasion, their inclination. What if she got it wrong? Long lines of sweat slid down the back of her. She was warm, she was cold, the next thing she wanted water. She wanted water and she wanted into her bedsit but every time she looked up, she was confronted by Protestant and Catholic roads (*NB*, 252-4).

La personnalisation religieuse des rues montre à quel point la topographie sectaire est présente dans les esprits nord-irlandais. À l'origine de cette confusion spatiale et temporelle et de ses hallucinations, le quotidien d'Amelia à Belfast qui apparaît dans sa dimension angoissante et traumatisante : se mouvoir dans l'espace est terriblement anxiogène.

Cet épisode entraîne une dépression nerveuse et dans le chapitre suivant intitulé « No Bones, 1991-1992 », Amelia séjourne dans un hôpital londonien. Elle fait des cauchemars, a des hallucinations, et voit apparaître des proches qui sont morts : « there were now others, half-present, half-not-present, inching their way out of the darkness towards her » (*NB*, 259). Tout suggère que les frontières du présent sont troubles : les morts-vivants surgissent de l'ombre du passé. Nous comprenons que Roberta McKeown a été tuée par une bombe et que Bernadette Young *aka* Bernie, est probablement morte de son anorexie. Le fantôme de Roberta lui formule des reproches et Amelia se sent coupable. Elle pense au suicide, ce qui indique l'ampleur de son mal-être : « Nothing wrong, she told herself, with taking one's life if one had to. It might be the ultimate act of self-loathing, but couldn't it also be the ultimate act of honouring oneself? » (*NB*, 259). Cette auto-persuasion pour accepter le suicide comme une option satisfaisante témoigne de la souffrance d'Amelia. Le retour des morts bouleverse la linéarité temporelle, la rationalité spatiale et la conception corporelle ; les rapports entre ces différentes variables se rejouent, comme l'indique Feldman :

Through the iconography of the return of the dead, the residual relations of space, time, and body are splintered. If space, time, and the specular body as corpse and ghost appear as detached from customary constraints, it is not an exaggeration to assert that they have been converted into free-floating signifiers. What the ghost, the banshee, and the recursive death site signify is the liminal experience of historical passage. The appearance of confused space and time implies that a residual order that held space and time, life and death, in a differential relation no longer governs, that these constituent dimensions are now in a new uncodifiable arrangement (Feldman 1991, 68).

La reconfiguration des relations normées en termes d'espace et de temps dévoile les scories du passé dans une représentation d'une réalité inattendue qui déploie l'expérience traumatique dans toute sa spécificité.

Dans *Little Constructions*, le retour des morts est généralisé et même envisagé dans sa normalité comme une expérience banale et quotidienne :

Johnjoe became convinced that Spaders's face was starting to turn into an old woman's and not only that – that it was turning into the face of Johnjoe's maternal grandmamma. So he punched it. As he was doing so he had the perspicacity – which you can only get in situations when you start meeting your dead relatives – to turn quickly and check out the person standing behind (*LC*, 32).

Le gang des Doe est présenté comme très superstitieux : « the Doe Executive took their belief in ghosts and in demons and in other discarnate essences very deadly seriously » (*LC*, 27). La polysyndète et la polysémie de l'adjectif « deadly » créent un effet comique qui permet de se jouer de leur identité paradoxale. Aussi, les activités de spiritisme pratiquées par les Doe contrebalancent leur virilité exacerbée. Une anecdote retrace une séance de torture à laquelle s'adonne ce groupe d'hommes ultra violents. Alors que l'homme martyrisé se trouve entre la vie et la mort, les Doe décident de se livrer à une discussion sur le spiritisme :

they'd begin a round of the latest ghost-talk. They'd scare each other with their tales, to the point of forgetting they had a man tortured and three-quarters dead and tied to a chair just across the room from them. They'd get so edged-out by their ghost mania, they'd even be afraid to go home by themselves (*LC*, 27-8).

Très superstitieux, ils ont une peur bleue des fantômes. La violence fanatique, à laquelle ils se livrent quotidiennement et qui exalte leur « hypervirilité », contraste avec leur peur des esprits et des fantômes, angoisse enfantine. La juxtaposition de ces deux traits antithétiques produit un effet comique et met à mal leur masculinité. Ces brutes sanguinaires sont terrorisées par leurs propres ombres. L'anecdote se termine par la mort de l'homme : « 'Oh flip,' they'd say, and look over to the corner. 'We forgot about him. He's still alive there dying.' 'Check if he's really alive,' said John Doe. 'He's dead,' said Johnjoe. 'Well, throw him away then' » (*LC*, 30). Il y a là un véritable décalage entre leur incontestable cruauté et leur crainte puérile. L'ironie flagrante de ce passage discrédite la domination masculine. Ils sont tellement bêtes qu'ils n'arrivent pas à voir le lien entre le fait qu'il soit hanté par des morts-vivants et cet homme entre la vie et la mort. Les fantômes, les ombres, les banshees, les dames blanches font des apparitions dans le second roman d'Anna Burns (*LC*, 27-8, 144-5).

Do you know that mocking expression – 'Oh, she just jumps at her own shadow, ha ha, ha ha ha' – that certain irritating stupid people come out with who just aren't funny and with whom you find yourself getting exhausted just having your ears in the same room as themselves? Well, sometimes, in certain places, people should jump at their own shadows,

and not just at their own, at other shadows as well. Take a place such as this. [...] [The police] were startled by the number of shadows running about the place. There appeared to be too many of these ghostly things for the live bodies scientifically to be able to account for them, and that was with being generous and giving every human being – as sometimes happens – three whole shadows each. As soon as natural light fell in, all these shapes [...] seemed to go haywire (LC, 145).

L'instance narrative critique les esprits rationnels qui prennent ces manifestations de l'au-delà à la légère. Dans ce lieu particulier, la concentration de fantômes est intense. L'équilibre est disproportionné entre le nombre de vivants et de morts, ces derniers étant plus nombreux. L'adverbe « scientifically » pour qualifier la dimension surnaturelle de ce phénomène ainsi que la distribution rationnelle des ombres pour chaque individu normalise l'anormalité. Allen Feldman constate que l'agglomération d'esprits fantomatiques et de créatures surnaturelles – comme les Banshees, qui sont propres au folklore irlandais – dans un même espace bouleverse l'agencement des conceptions spatiales et temporelles :

the intensified presence of ghosts since the advent of the Troubles is attributed to the sheer frequency and randomness of violent death within a limited space and time. In folk explanation, ghosts are the inevitable excess of the defilement which emerges from the flooding of social space with death. This local theory assumes that there is a 'natural' balance between the quantity of death and spatial and temporal dimensions. The intensification of death within discrete units of space and time beyond the natural balance transgresses the classificatory order. Transgression is evidenced by the leaking of the future in the present in the warnings of the banshee and the return of the past in the present in the reappearance of the dead as ghosts. In these tales the disordering of space is registered in its divorce from linear time. [...] The transgressive admixture of temporal dimensions in the ghost and banshee stories is dependent on the atemporal repetitive character of defiled space. Defiled space never goes away. Its reoccurrence negates time as distance (Feldman 1991, 67).

Little Constructions met au jour ces « espaces souillés » (« defiled spaces ») qui témoignent de la hantise du présent par des figures du passé.

4.2.4. Mémoire et oubli

Ce présent hanté par un passé ostentatoire témoigne de la ténacité de la mémoire, même si celle-ci est parfois fragmentée ou capricieuse. Tout comme Gilroy (*TTC*) qui envisage la mémoire comme un cancer, Stanfield l'appréhende comme une malédiction : « The curse of memory. Scabs on the soul. Even with most of his life behind him he thinks only of the future, of what can still be savoured » (*TTC*, 23). Stanfield ne veut pas se rappeler et focalise toute son attention sur ce qu'il peut advenir. Gilroy, on l'a vu, est marqué par sa vie passée, et, en conséquence, a des difficultés à vivre sereinement le présent. Sa mémoire ne fonctionne pas comme il voudrait. Dès lors qu'il aimerait se souvenir, il n'en est pas en mesure : « There's a phrase from Larkin in his head which he struggles to re-form like some half-remembered tune. Something about the emptiness under all we do » (*TTC*, 80). Ironiquement, il se souvient de ce qu'il aimerait oublier et n'arrive pas à se remémorer ce dont il voudrait se souvenir. Le fait que cette citation concerne la vacuité est également ironique dans la mesure où il est face au vide quand il se creuse la tête pour rechercher ce vers de Larkin. La mémoire est représentée comme une entité autonome et aléatoire qui fonctionne indépendamment d'une quelconque volonté corporelle ou consciente.

4.2.4.1. Chaos temporel et vérités mouvantes

What causes, trauma, then, is a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind's experience of time (Caruth 1996, 61).

Les détails de l'agression de Tom Spaders restent nébuleux jusqu'à un certain moment où l'instance narrative choisit de les révéler ; lorsque Tom Spaders se décide à en parler à Tom Cusack, le seul qui continue à le côtoyer depuis son agression, elle fait irruption dans la narration : « but in case he messes up, I'll tell you it myself » (*LC*, 38). Elle précise qu'il s'agit de connaître le nombre exact d'adolescents impliqués dans son agression, leur âge, et quand cela a eu lieu : « Third and most important, when something awful happens to you, how long are you

allowed before you're supposed to be over it, and what happens if you're not over it and take longer than the officially allotted time?» (*LC*, 38). Cette dernière question rappelle l'emploi de l'expression « refusing to get over it » par Jennifer pour déclarer le manque de volonté de Tom pour passer à autre chose (*LC*, 10). Ces réflexions qui concernent Tom et sa difficulté à « passer à autre chose » sont des moyens détournés d'adresser et de dénoncer le caractère autoritaire et prescriptif de la propagande de la paix.

Ainsi, elle nous livre les différentes versions de Tom : dans l'ambulance, ils étaient au nombre de dix, à l'hôpital, ils étaient en fait quinze, au poste de police, Tom en comptait vingt. Aussi, le nombre d'agresseurs n'a pas cessé d'augmenter. Puis, elle nous révèle, sans ménagement, qu'il s'agissait en réalité de trois personnes : « This is not to say three teenagers can't do a lot of damage. They did do a lot of damage » (*LC*, 39). Son propos n'est en aucun cas de minimiser l'agression de Tom. En ce qui concerne l'âge des attaquants, elle précise : « This is shocking so prepare yourselves » (*LC*, 39). Ils n'étaient pas âgés de dix-huit, dix-neuf ou peut-être même vingt ans, comme le soutient Tom, mais en fait, de onze, dix et huit ans. Nous comprenons que le traumatisme est d'autant plus dur à surmonter que les circonstances sont difficilement avouables pour Tom. Lorsqu'elle revient sur le nombre d'années écoulées depuis cette agression, elle endosse, comme elle a pour habitude de le faire, un discours hautement normalisant pour invalider toute forme de règle concernant les souffrances liées à un événement traumatisant :

And lastly, how long ago did the mugging happen, or how long are you allowed to suffer and be in struggle before all around you get angry, shun you, or moan?
Oh dear.
Feel sad here, but I can't protect him forever. Four years, that's how long ago it was (*LC*, 39).

La deuxième question indique le manque de soutien et le jugement de l'entourage des individus en souffrance. La relativité temporelle est poussée à l'extrême, puisqu'à Tiptoe Floorboard chacun a sa propre version du temps :

the Jumbled Time Syndrome [...]. Simply put: if you can't countenance the concept of someone not being able to let go of something after four years and counting, you have to condense that figure to a number that would represent your personal version of the time spent on it as having been enough (*LC*, 39-40).

C'est pourquoi Jennifer Doe pense que l'agression a eu lieu quelques jours auparavant et Johnjoe, la veille car c'est, pour eux, la seule manière d'expliquer que Tom soit encore traumatisé. Cette élasticité temporelle permet de s'en prendre à toute théorie ou tout individu qui essaierait d'imposer une période limitée de douleur après un traumatisme. Les injonctions à « tourner la page », à « passer à autre chose (« to get over it »), à « oublier » sont dénoncées comme contre-thérapeutique : elles instaurent un mal-être plus intense chez les victimes. De manière oblique, le discours de la paix et son injonction générale à oublier les Troubles et à passer à autre chose sont visés.

L'instance énonciative fait le lien entre les données factuelles et le sentiment de honte de Tom : « But it was four years ago, and it involved three children with one sharp knife between them. Tom decided this was shameful and, shame being terrible, how terribly shameful was that? » (*LC*, 40). Le discours indirect libre permet de comprendre l'état d'esprit de Tom : plus qu'un sentiment de honte, il vit cette agression comme une véritable humiliation, un déshonneur. Le double isolexisme (« shameful »/ « shame » et « terrible » / « terribly ») crée un effet comique : il joue sur une forme de sophisme absurde et la surcharge anxiogène qui pèse sur Tom corrompt son raisonnement logique et inductif.

Le temps est flexible : « Customer Tom decided the mugging had taken place as long as a year ago and initially that's what I heard, which is why, innocently, I passed that on to you » (*LC*, 40). Progressivement, les lecteurs réalisent que la voix narrative n'est pas du tout fiable et qu'elle se joue d'eux. Plus loin, lorsque Spaders transpose son histoire pour révéler les détails à Cusack, l'écart temporel depuis son agression se creuse encore. Il situe l'attaque cinq ans auparavant, ce qui produit une interjection du narrateur : « *Five years!* » (*LC*, 43), l'italique renforçant l'effet de surprise. La chronologie et la vérité deviennent des réalités mouvantes : elles sont l'objet d'un champ de bataille qui ne devrait pas exister tant chaque expérience traumatique devrait être analysée à la lumière de sa singularité, sans jugement aucun et sans hiérarchisation aucune. Quelques pages plus loin, la voix narrative évoque l'existence de plusieurs versions ; nous aurions eu accès à la plus courte. Ce raccourci remet-il en cause la notion de vérité ? Certains détails de la version longue sont alors abordés et un allongement de la durée ultérieure à l'agression se produit à nouveau :

Six!

Surely not.

Did he say 'six'?

That's what I was thinking and I was surprised at it being six – and I don't think that could be true, you know, for if any more years get added on to this mugging and stabbing, we'll be back to that early-teenage-angst breakdown he had in his twenties all those years ago (*LC*, 58).

L'entité narrative étant fluide, parfois séparée des personnages, parfois totalement en adéquation avec leur conscience, il paraît quasi-impossible d'avoir accès aux véritables données de son agression. Spaders se ment à lui-même pour survivre, réécrit sans discontinuer l'histoire de son agression, à tel point que même pour lui les véritables circonstances factuelles et temporelles sont confuses. La détresse de Tom qui se manifeste à travers l'impossibilité d'avoir accès à son propre vécu est représentative des dysfonctionnements de la période nord-irlandaise post-conflit : elle met à mal l'optimisme ambiant caractérisant le récit de paix.

4.2.4.2. Échec de la reconstitution mémorielle

Dans *Little Constructions*, l'incapacité de raconter de manière linéaire et univoque est mise en évidence de façon explicite dans le récit même : « How can you piece anything together when everybody remembers everything differently from everybody else? » (*LC*, 105). Ce questionnement généralisant reflète l'impasse de la société nord-irlandaise post-conflit : la difficulté de surmonter des expériences traumatiques lorsque l'écriture de l'histoire passée ne fait pas l'unanimité et diverge d'une personne à l'autre.

Vincent contemple littéralement un réassemblage de son père mort, victime du sectarisme, lorsqu'il est petit : « 'I think it's time you examined that body,' said Hunch. 'A case of spaghetti-fication. Know what I mean?' » (*NB*, 164). Le terme « spaghettification » existe en physique et désigne l'allongement des objets et des corps en raison des forces des marées gravitationnelles, et plus particulièrement, lorsqu'ils sont dans ou près d'un trou noir. Ici, le concept physique est employé pour évoquer la déformation corporelle. Mr Parker incite Vincent à se pencher sur le cercueil et à observer ce qui s'y trouve :

It was hardly like a father, more as if a five-year-old had tried to put a father together, alone, untutored, but creatively, by himself. There were rags and rubbish and graveclothes and clay clumps, all sewn together with lengths of thick black thread. There was a bruised puffy skin, striped and black and blue through the make-up, smatterings of stains from a hundred and fifty-three knifewounds. There were stripes along his face, strips along his throat, about his back and front and everywhere. Could this have been a person? thought Vincent. He sniffed. No baker smell there. (*NB*, 165).

Cette reconstitution de fortune laisse la fragmentation corporelle du père de Vincent visible. Ce portrait est probablement l'image qu'il s'est construite de son père au travers des récits sur les circonstances de sa mort. La brutalité de son assassinat est mise en exergue par la peau tuméfiée et les cent-cinquante-trois marques de coups de couteau sur toute la surface de son corps. Au début Vincent est surpris de constater que ce qu'il observe ne ressemble pas à un père, puis à la fin de l'extrait, il se demande même si ce qui gît dans ce cercueil a pu un jour être une personne. Les seules parties corporelles identifiées sont la peau, le visage et la gorge et le cadavre apparaît défiguré et difforme. Ici, le retour référentiel du trauma est visible dans cette représentation irréaliste : « the story of trauma is inescapably bound to a referential return » (Caruth 1996, 7). Comme l'explique Cathy Caruth : « The return of the flashback as an interruption – as something with a disrupting force or impact – suggests that it cannot be thought simply as a representation » (Caruth 1996, 115). Ce qu'illustre la reconstitution fragmentée du père de Vincent dans ce retour du passé, c'est justement « [t]he rethinking of reference in nonrepresentational terms (or more accurately in terms of an interruption of a representation mode) [...] » (Caruth 1996, 115). Dans l'esprit de Vincent, cette « chose » est totalement dissociée de son père et de l'image qu'il s'en fait consciemment, image qui est en fait associée à une odeur plus qu'à une véritable représentation. Pour Maureen Ruprecht Fadem, *No Bones* réussit à concevoir un langage spécifique puissant à même de transmettre l'expérience traumatique postcoloniale :

No Bones is self-consciously situated in the borderlands of representation where the author finds language, metaphor, and image capable of meeting, compassing, and witnessing the criminality of the colonial state, the losses incurred and experiences by Irish people, the vast, overwhelming damage of war and the partition (Ruprecht Fadem 2015, 157).

Témoin de l'expérience traumatique, cette représentation bouleversée de la réalité contredit, une fois de plus, la propagande de la paix et son injonction à faire fi des violences et responsabilités antérieures.

4.2.4.3. Mémoire absente

La mémoire défaillante constitue parfois un des signes les plus patents du trauma. Comme le souligne le titre de l'ouvrage *Between the Urge to Know and the Need to Deny* (Herrero et Baelo-Allué 2011, 9-17), la mémoire des victimes se trouve au cœur d'une lutte entre ce besoin irrésistible de se souvenir et cet autre besoin vital d'oublier. Dans le cadre d'un trauma collectif, le devoir de mémoire représente un enjeu fondamental dans la reconnaissance des souffrances des victimes, phénomène indispensable à leur résilience.

Dans *No Bones*, les nombreuses personnes qui meurent sont très vite oubliées, parfois en seulement quelques minutes. Les personnages vivent dans un univers fantomatique : « [Amelia] was drunk on phantom alcohol » (*NB*, 219). Amelia passe son temps à oublier, parfois même très rapidement, en quelques secondes (« Already she couldn't remember. » (*NB*, 219)), ce qui donne lieu à des dialogues complètement absurdes, notamment lorsqu'Amelia vit avec Kelly et Jean – tous trois alcooliques (*NB*, 217-8).

Amelia est continuellement hantée par des visions de ses amis et proches morts. Elle est surprise de voir sa sœur : « Lizzie was by the bay window. No, she thought. Surely Lizzie can't be dead. Somebody would have told her? Oh! She remembered. That's right. Somebody had » (*NB*, 275). Paradoxalement, Amelia prend à nouveau conscience de la mort de sa sœur car elle la voit apparaître à côté d'autres fantômes. À cet instant, une voix du passé se fait entendre : « 'We lost him,' said a cheerful brave voice. 'But guess what? We just pretended he never existed. The pain went away. Bang! Just like that. You should try it » (*NB*, 275). Cette solution grotesque relève d'une conception naïve de la mémoire qui implique un contrôle rationnel total sur cette dernière : celle-ci pourrait être manipulée à souhait, un passage douloureux se verrait simplement supprimé, comme sur un disque dur informatique. L'être humain est alors conçu comme un automate, transformé en robot, insensible à la souffrance. À nouveau, cette représentation de la mémoire permet de critiquer la rhétorique nord-irlandaise post-conflit qui promeut les opportunités à venir et bannit tout retour sur le passé.

Lors des funérailles d'Aloysius Fallon, Robert John McCormick et Brendan McDaide, l'hypocrisie des discours est mise en évidence :

Everyone said wasn't it terrible, wasn't it awful, wasn't it a waste, wouldn't it always be remembered? But it wouldn't. And it wasn't. Everything got eclipsed, always got eclipsed, by the next, most recent, violent death (*NB*, 104-5).

Les morts s'enchaînent tellement qu'elles supplantent le deuil précédent. Le passé ne se grave pas dans la mémoire : tout est éphémère.

De manière similaire, le danger que subit Fergal est dévalué, et la mort de Danny, oubliée le lendemain même. Fergal se cache sous un camion et échappe à un groupe d'hommes qui cherchent à assassiner des catholiques. Ce gang est une allusion, nous l'avons déjà mentionné, aux *Shankill Butchers*. Danny Megahey n'aura pas cette chance et meurt cette nuit-là. Le jour suivant, Fergal rencontre ses amis au pub. Passé tout près de la mort, Fergal leur relate l'événement ; certains n'écoutent pas, d'autres pensent que c'est une blague : « Fergal himself began to wonder if maybe that's all the level it was on. He laughed as well » (*NB*, 183). Ce passage annonce probablement un refoulement : alors que Fergal a vécu un choc, un stress intense, la peur de mourir, il dénigre ses propres émotions et minimise le poids du trauma. Quand à Amelia, elle remet en cause les dires de Fergal en insistant qu'elle a pris ce chemin et qu'elle n'y a rencontré absolument personne : « She hadn't met a sinner. She hadn't met a soul. She'd forgotten about Danny Megahey. They'd all heard and forgotten about Danny Megahey. Already, he was not remembered. Already, he was gone » (*NB*, 183). Nous nous rappelons pourtant que la veille, elle et Danny se sont embrassés. Ces phrases courtes, accentuées par plusieurs procédés anaphoriques, donnent l'impression d'un automatisme : les morts sont tellement récurrentes qu'elles ne marquent plus personne. L'exagération du processus d'oubli est à son paroxysme : *No Bones* rend visible l'absence des morts. Pour Maureen Ruprecht Fadem : « Postcolonial history, it would seem, is located in the corporeal absence of the dead, and the true aim of Burns' suffering, mad, affective historical novel is in the conjuring of their absence » (Ruprecht Fadem 2015, 178). Le caractère excessivement évanescent de la mémoire des personnages de *No Bones*, s'il montre à quel point la mort est une expérience quotidienne pendant les Troubles nord-irlandais, met aussi à mal le discours de la paix qui tend à imposer l'oubli comme seule moyen de survivre dans ce contexte délétère.

4.2.5. Un trauma global pour une critique systémique

4.2.5.1. Le trauma quotidien

Stef Craps critique la vision autocentrée des *Trauma Studies*, qui, selon lui, est culturellement biaisée. La théorie classique, telle qu'elle est formulée par exemple par Cathy Caruth, ne permet pas de prendre en compte les sujets non-occidentaux : il souligne la difficulté qu'ont ces théoriciens à transcender leur parti pris et à saisir les traumas qui découlent du racisme et de la période coloniale. Il remet surtout en cause l'idée que le traumatisme survienne à l'issue d'un seul et unique événement (« one single event ») et préfère parler de trauma quotidien (« everyday trauma »). En s'appuyant sur les idées développées par Claire Stocks dans son article « Trauma theory and the singular self: rethinking extreme experiences in the light of cross cultural identity » (Stocks 2007, 71-92), il remet en cause la conception occidentale de l'identité, « according to which a psychologically healthy subject is unified, integrated, and whole, and questions the notions that healing from trauma consists of overcoming the fracturing of the self and the resulting division in identity caused by an extremely disturbing event » (Craps 2013, 32-33). Pour Stocks, la préexistence de cet état n'est pas assurée ; pour certains, le trauma est une présence constante.

No Bones révèle l'expérience d'Amelia dès l'âge de sept ans et montre ce que c'est de grandir dans un contexte colonial et conflictuel violent. Le premier chapitre de *No Bones* relate le retranchement de la famille d'Amelia. Celle-ci compte le nombre de maisons brûlées dans sa rue et s'aperçoit qu'il n'y a plus que six maisons entre le dernier foyer calciné et le sien (*NB*, 4). Leur chien a pour nom Dachau, un des camps de concentration les plus meurtriers administrés par les nazis pendant la seconde guerre mondiale. Cette référence donne le ton du roman : le trauma est une expérience quotidienne des personnages. Dès son plus jeune âge, Amelia est obnubilée par sa collection de trente-sept balles en caoutchouc. Au-delà du simple fait que ces préoccupations ne sont pas celles d'une enfant de neuf ans, l'importance qu'elle y attache est à la mesure des discours

qui entourent ces munitions : « rubber bullets she'd fought for, and rushed for, and gathered up under competition and stress. They can kill you know, she's been told, and so often she'd never forget it, and she knew also that Rosemary Rafferty had had one of her eyes put out by one of them » (*NB*, 50). Amelia ne saisit pas l'ampleur de la réalité, comme l'indique l'écart entre un langage enfantin et la réalité horrifique à laquelle il fait allusion. Son ami Fergal la met en garde et la prévient que sa maison fouillée risque d'être fouillée si elle reste en possession de ces balles, mais Amelia n'en a cure, en partie car cela est déjà arrivé : « There was a good chance too, they would search again, for as her brother Mick was getting closer and closer to internment age – she'd heard her ma say this more than once – there was bound to be trouble any day now » (*NB*, 43). Les fouilles récurrentes laissent entrevoir un traitement discriminatoire. Grâce au détournement du substantif « trouble », la violence d'État est patente : ce sont les policiers qui sont à l'origine des troubles. De surcroît, le caractère arbitraire de la politique d'internement est rendu visible. La dimension discursive des événements rapportés (« she's been told », « she'd heard her ma say this more than once ») est fréquemment soulignée, assez pour que devienne manifeste la manière dont les adultes véhiculent des récits qui façonnent une mémoire susceptible de contenir des expériences traumatiques vécues par procuration. Plus haut, le commentaire « she'd never forget it » renforce cette idée et marque la dimension traumatisante des récits en temps de guerre qui jalonnent la routine et participent de la construction de la mémoire.

Laura Brown, dans son article « Not outside the range: One feminist perspective on psychic trauma », envisage le trauma dans son aspect immanent comme un bruit de fond continu : « a continuing background noise rather than an unusual event » (Brown 1995, 103). Vincent de *No Bones* a construit des voix intérieures qui illustrent littéralement ce bruit constant dont parle Laura Brown : « At this point, as usual, Vincent felt abandoned and, also as usual, his blood began to shake. He couldn't cope with being alone although he told himself it wouldn't last long. The Hum would start up which was a sign the Inner Circle hadn't really gone away » (*NB*, 142). Vincent, dès son plus jeune âge, est régulièrement abandonné pendant des jours par sa mère qui semble vivre difficilement un avortement clandestin et part des jours entiers en pèlerinage pour faire pénitence. On réalise ainsi comment ce bruit est une façon de compenser pour Vincent et de remplir le terrible silence qui l'entoure.

Le bruit dans sa fonction compensatoire est également illustré dans le deuxième roman d'Anna Burns : « Through natural immaturity, the apparently cured Doe children had in reality unconsciously swapped their Noises for something more manageable. Violence – and by the bucketload – kept the Noises away. » (*LC*, 94). Ainsi, la violence, au même titre que les « Bruits » sont des manières de pallier les répercussions du trauma, comme le suggère le participe passé « cured ». Les « Bruits » sont envisagés dans *Little Constructions* comme une maladie infectieuse et contagieuse qui se répand partout dans la famille de Doe dès leur plus jeune âge (*LC*, 89-93).

Dans *Little Constructions*, la logique est parfois complètement inversée, ce qui a pour effet de nous déstabiliser. Dans le taxi où se trouve Jetty, Bob Marley est sur les ondes : « 'Don't worry about a thing,' said the song. [...] It was really dreadfully loud. [...] the driver [...] was looking back at Jetty whilst driving forward, shouting, 'That Bob Marley – is he annoying you? If you want, I can turn him up.' » (*LC*, 64). L'idéal de sérénité qu'évoque cette chanson de reggae s'oppose à son volume assourdissant et entre en contradiction avec la suggestion du conducteur d'augmenter les décibels. Ici, c'est comme s'il fallait couvrir un bruit constant et diffus dans la vie des personnages.

En outre, le traitement événementiel du trauma est directement remis en cause par l'instance énonciative. Sur un ton décontracté, elle pose la question des normes définitionnelles dans le trauma et disqualifie la classification propre au DSM-V :

It was a big thing, and although it's supposed to be over, in your body and in your head and from the way you now look on the world, it's not bloody over, it's still bloody going on. Or maybe it wasn't a big thing. Maybe it was a series of little things, [...] but if you add them together, plus feather in the timescale, they amount to one hell of a cumulative assault (*LC*, 20).

Le singulier « a big thing » est opposé au multiple « a series of little things » et « one hell of a cumulative assault ».

De surcroît, le caractère quotidien du traumatisme apparaît à nouveau dans *No Bones* lorsqu'Amelia est sujette à une crise d'angoisse en plein Londres ; elle est arrêtée et questionnée, ce qui produit chez elle des souvenirs qui mettent en évidence les expériences oppressives routinières à l'origine de son trauma :

She was holding onto the grille, the way men doo, the way men did, over and over, being searched, by soldiers, in her childhood. [...] The sound of children was like the sound of terrorists. [...] Her brain and her nervous system, her heart, couldn't cope with children. They were the ones who became the adults and she slipped into powerless frightened childhood every time. [...] This was what war was, she knew, this putting hands into bags. She could never get away, and that was what war was also. So how could she fall to her knees? How could she surrender? [...] Amelia, in London, or in Belfast, did nothing. She kept her eyes closed (*NB*, 255-7).

Sa panique est liée aux réminiscences de sa vie à Belfast. Amelia se remémore les fouilles répétitives et humiliantes que subissent les membres de sa communauté. La guerre l'a affectée et elle a développé une sensation d'impuissance pénible. Cette comparaison entre les cris des enfants et ceux des terroristes et, plus généralement, cette hantise des enfants et de l'enfance, contrecarrent le symbole de renouveau et d'appréciation du futur qu'ils incarnent habituellement dans les discours hégémoniques de paix.

4.2.5.2. La banalisation du trauma

La quotidienneté du trauma est poussée à son paroxysme et l'expérience traumatique devient banale et insignifiante. Tout le monde est atteint de troubles de stress post-traumatique. Hantée par les morts, elle répète sans cesse la dernière phrase de son amie Roberta :

'Come on Amelia,' said Roberta. 'Answer me. Are you gonna call on me, or am I gonna call on you?' The words were a throwaway and that should have been a warning, for who ever heard of a casual person living in Northern Ireland who honestly turned out to be one. Nobody, that's who. But because of the hospital drugs and because she was very, very sleepy, Amelia's brain wasn't working the way it used to do (*NB*, 260).

L'incohérence ne concerne pas le fait d'être face à une personne morte qui lui parle mais le fait que cette personne ait une attitude décontractée. Cette incongruité lui semble être d'une logique infaillible pour déterminer l'irréalité de cette scène, ce qui laisse entendre que tous les Nord-irlandais sont extrêmement angoissés, tendus et agressifs. Cette généralisation sur les habitants d'Irlande du Nord est employée à nouveau lorsque Fergal se cache sous le camion d'Eddy Breen pour échapper à des hommes qui veulent le tuer. Il est persuadé qu'il ne va pas s'en sortir : « he

would be trapped and at a mercy everybody in Northern Ireland knew just didn't exist » (*NB*, 178).

Par ailleurs, la banalisation de la violence et du trauma est manifeste à travers la légèreté et l'insouciance de Bronagh : « Bronagh McCabe laughed at anything – burnt cakes in cookery, plants falling out windows, cockroaches, bruises, bodies » (*NB*, 203). Bronagh échoue à répondre au stéréotype de la féminité en étant une bonne cuisinière. Le substantif pluriel « plants » renvoie à première vue à un incident anecdotique, mais dans le contexte nord-irlandais, nous ne pouvons pas faire l'économie de la polysémie du terme « plant » qui évoque également le traître. Dans cette acception, il s'agit alors d'une scène brutale : un individu dont on se débarrasse en le jetant par la fenêtre. L'insalubrité symbolisée par les cafards correspond à une forme de violence invisible exercée par le système capitaliste. Les bleus et les corps font écho à une violence extrême qui traduit un réel traumatisme et s'oppose ainsi avec la légèreté de la tonalité employée. Cette énumération, parce qu'elle enchevêtre trivialité et gravité, transmet l'idée que la violence sous des formes diverses fait partie du quotidien des personnages.

De surcroît, il semblerait que les pulsions dans la famille d'Amelia soient appréhendées de manière tout à fait étrange : « Mick's ma remembered she had to go upstairs and scream her head off and got up and left the room to do so » (*NB*, 118). La conception de l'esprit qui gère le corps est tellement exacerbée qu'on y lit une critique de cette hiérarchisation binaire. Notre système de compréhension du monde est bousculé : Mariah Lovett se rappelle qu'elle doit faire quelque chose qui est pourtant de l'ordre du spontané, qui résulte d'un trop plein d'émotions, d'un débordement nerveux. Le trauma fait tellement partie du quotidien qu'il est une activité comme une autre : se laver les dents, descendre les poubelles, hurler de toutes ses forces. Cette gestion particulière du trauma par la mère d'Amelia transmet l'idée que celui-ci fait partie intégrante du quotidien des personnages de *No Bones*.

Par ailleurs, le titre du chapitre « Miscellany and Drift, 1978 » (*NB*, 87-105), mêlant différentes formes de violence et à l'issue duquel diverses morts se produisent, suggère à nouveau la trivialité de tels événements :

These three things came together the way three things *generally* do and produced a fourth, unexpected thing. [...]

The ones who decided to play the Russian roulette were the *usual* type of people who would decide to play Russian roulette. They didn't see anything wrong in what they were

doing because, as far as they could see, there were just a *normal* bunch of lads who, on a different occasion, might have decided to go out and wreck and tear and be disruptive and have a laugh for a day¹⁴⁶ (*NB*, 87).

Les adjectifs subjectifs tels que « usual » et « normal » ainsi que l'adverbe exophrastique « generally » indiquent les traces de l'énonciateur. Marques de fabrique des romans d'Anna Burns, ces outils linguistiques, qui dévoilent le discours axiomatique et le jugement de l'instance énonciative, permettent de normaliser tout ce qui se passe dans ses univers fictifs et surtout ce qui nous surprend, voire nous heurte. À l'instar de l'énumération des sujets qui font rire Bronagh, l'accumulation polysyndétique montre à quel point la violence est envisagée dans son aspect ludique et représente un paramètre essentiel du quotidien des personnages.

Le titre du roman est révélateur à cet égard : « The Bone » est un quartier d'Ardoyne, situé dans le nord de Belfast et connu pour être un bastion nationaliste où se sont produits de violents affrontements pendant les Troubles. La négation lexicale obtenue grâce au déterminant « no » met en exergue le caractère fictionnel de l'histoire racontée. Cette acception tend à corroborer la perspective du chapitre « Mr Hunch and the Ascendant » (*NB*, 134-66) dans lequel il est suggéré que les personnages du roman n'existent que dans la tête de Vincent et sont donc des créations psychotiques, résultats du traumatisme du personnage. En outre, l'expression « make no bones about something » signifie « ne pas hésiter », « dire en toute franchise ». Dès lors, le titre participe de cette entreprise globale de normalisation de la violence et du trauma : il peut alors être traduit par un « tout va bien » ironique. Par ailleurs, le substantif « bones » (« os ») renvoie également au corps humain et à un état de décomposition inachevé ; l'absence d'os (« no bones ») pourrait alors désigner l'absence de traces des nombreuses morts caractérisant le contexte et ainsi, à terme, symboliquement l'oubli. Cette présence spectrale est d'ailleurs mise en évidence dans le roman mais surtout dans le chapitre intitulé « No Bones » (*NB*, 258-81) dans lequel Amelia a des hallucinations lors desquelles elle aperçoit des amies mortes. Ces différentes interprétations du titre du premier roman d'Anna Burns sont chacune étroitement liées au trauma qui résulte à la fois du conflit nord-irlandais et des violences associées à l'asymétrie du système genré.

¹⁴⁶ C'est moi qui souligne.

4.2.5.3. Une pathologisation généralisée

Comme nous l'avons évoqué dans les chapitres précédents à propos de la violence, les romans d'Anna Burns banalisent l'expérience traumatique jusqu'à en faire la norme. Cette modalité d'écriture permet de mettre en question le caractère exceptionnel de la définition de l'expérience traumatique. Dans leur introduction à un numéro spécial consacré au deuil et à la mémoire (*Mourning and Memory*) de la revue *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Rebecca Saunders et Kamran Aghaie soulignent le problème de la pathologisation :

In the nineteenth century, when the term *trauma* reentered the European lexicon, medical descriptions were, for example, heavily influenced by both national governments' incursions into medical debate (they needed functioning armies and fungible pension programs) and the disconcerting fact that soldiers' symptoms seemed identical to those of hysteria, which was assumed to be a strictly feminine disorder. This meant, quite simply, that some kinds of distress were recognized as trauma while others were dismissed as 'feminine weakness' and that there existed clear economic interest in designating traumatic symptoms as individual character flaws rather than as the effects of cultural practices or national decisions. It is easier – and cheaper – to pathologize individuals than to critique or dismantle systems of war, empire, patriarchy, economic equality, or racism (Saunders et Aghaie 2005, 18-19).

Le traumatisme de Tom Spaders est le corollaire de cette vision : virilité et trauma sont des termes mutuellement exclusifs, surtout quand le trauma n'est pas considéré comme digne d'en être un. De surcroît, *Little Constructions* rompt avec la pathologisation individuelle : tous les habitants sont touchés par le trauma. La violence sexuelle est posée comme une norme : « Nowadays, you don't even have to have been sexually abused to know off by heart the Wallpaper Story » (*LC*, 199). L'histoire de la tapisserie constitue une stratégie pour les victimes d'abus sexuel qui consiste à quitter son corps et à se réfugier dans le papier peint lorsqu'on subit un viol. Cette déconnexion (« numbing ») pour survivre fait partie de la « dissociation péritraumatique », déjà évoquée dans le chapitre 2. Cathy Caruth observe deux grandes tendances dans la théorie du trauma : « the focus on trauma as the 'shattering' of a previously whole self and the focus on the survival function of trauma as allowing one to get through an overwhelming experience by numbing oneself to it » (Caruth 1996, 131). La voix narrative, en affirmant que tout le monde connaît cette histoire, part du principe que les violences sexuelles sont monnaie courante. Plus

généralement, la violence est présentée comme étant endémique à cette ville imaginaire : « the new spate of killings in Tiptoe Floorboard were different from the usual spates of killings in Tiptoe Floorboard » (*LC*, 98). Les morts et les cadavres sont partout. La transformation de « trauma » en adjectif pour qualifier un objet aussi courant que les vêtements dans l'expression « trauma clothes » (*LC*, 249) transmet à nouveau l'impression que le traumatisme est un lieu commun qui touche tous les habitants de Tiptoe Floorboard.

Par ailleurs, le discours sur les individus déviants est mis en lumière et caricaturé, notamment par la reconfiguration de la frontière entre individus sains et malades, qui devient poreuse. Vincent Lyttle est appréhendé comme « le fou » :

Vincent Lyttle, as anyone in Northern Ireland could tell you, was quite definitely known as a person who was mad. This was common knowledge to everyone, even the Royal Ulster Constabulary and the British Army, who normally didn't pay attention to the little things like that. He was always in and out of Purdysburn¹⁴⁷, took tablets designed for mad people, had to go and talk to psychiatrists, and cut himself with forks, knives, glasses, papers, pencils and whatever, wherever and whenever he could. Worst of all, he was known as someone who went about trying to sell guns and ammunition to normal sorts of people when it was obvious to everybody he didn't even have any. What more proof did one need? (*NB*, 92)

Les procédés qui impliquent la généralisation sont extrêmement redondants, comme l'indiquent la circonstancielle de comparaison (« as anyone in Northern Ireland could tell you ») et les expressions généralisantes (« quite definitely known as », « common knowledge to everyone », « he was known as someone who »). Ensuite, toutes les caractéristiques stéréotypées de la personne folle sont énumérées pour signaler que Vincent en est bien une : il réunit en fait les attributs d'une personne touchée par un trauma. Le discours, comme à son habitude, est toujours excessivement exagéré, ce qui rend l'ironie éloquent. Les deux dernières phrases achèvent de discréditer les auteurs de propos trop prompts à juger les individus souffrants. Ce qui choque ne réside pas, comme les lecteurs s'y attendent, dans sa tentative de vendre des armes mais dans le fait qu'il le fasse alors qu'il n'en possède pas. Cette habitude est considérée comme la preuve ultime de son anormalité, mais c'est précisément le fait de situer l'incongruité à ce niveau qui déplace la frontière entre individus fous et sains et nous enjoint à considérer l'instance énonciative

¹⁴⁷ « An area of south Belfast in which there is a facility for the mentally ill. Often used as an derogatory term to suggest that someone or something is mentally retarded » Urban Dictionary. Lien URL : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Purdysburn> [Consulté le 05/08/2017].

comme appartenant elle-aussi à un monde dément. Par ailleurs, le vocable « proof » indique la tonalité accusatrice et l'aspect policier de l'opinion publique. La mention des « gens normaux » (« normal sorts of people ») en opposition aux « gens fous » (« mad people ») moque de telles conceptions qui apparaissent plus que simplistes. Cet extrait dénonce en filigrane la stigmatisation des personnes perçues comme souffrantes d'un trauma en suggérant que ceux-là même qui jugent n'en sont pas dépourvus. Les « fous » sont les symptômes d'une société qui va mal ; les stigmatiser en les pathologisant, c'est faire porter à l'individu les dysfonctionnements sociétaux pour éviter notamment de traiter ces problèmes de fond.

4.2.5.4. Des dysfonctionnements sociétaux

Le chapitre « Babies, 1974 » (*NB*, 65-70) est le premier dans lequel Amelia devient la narratrice et s'exprime à la première personne. Cet épisode est consacré à la vision d'horreur d'Amelia qui, mêlant le contexte violent des Troubles et les agressions domestiques, voit la transformation d'une bombe en un bébé mort. Le chapitre commence sur des rumeurs créant un décalage entre une impression de banalité et l'atrocité de la nouvelle : « Mary Dolan had her baby someone said. There'd been problems with it coming out, maybe because of all the age she was. Her da was still pretending he'd nothing to do with it and her ma was still not noticing. Nobody got in the doctor » (*NB*, 65). Amelia est alors âgée de douze ans, ce qui laisse penser que Mary a le même âge. L'inceste est posé comme une norme, tout comme le fait qu'une petite fille de douze ans accouche sans la moindre assistance médicale. Amelia rencontre Mary avec une poussette dans laquelle Amelia est convaincue qu'il se trouve une bombe. Le lecteur, qui a accès à son point de vue, est manipulé. En effet, le lecteur accompagne Amelia dans sa prise de conscience progressive, non sans un certain effroi :

I looked back at the pram. Then I went over and lowered the hood. I pulled off the cover and lifted all the cloths. The cabbage smell was thick. It was sickening.

I peered at the grey package. There was definitely strings or thin wires, you know, just under the surface. Was it a bomb? What did a bomb look like? Not like a soldier anyway. I touched it. It felt leathery and dry and a bit soft. I pulled at the thick putty at the top to open it.

And that's when I realised the material was see-through. Most of the putty was on the inside only it wasn't putty. It was a bit of a baby's head. Then among the mash I saw a curled-up foot, webby, like a duck's. In the centre was a black cord. I jumped away (*NB*, 69).

Horrifiée, Amelia demande à Mary pourquoi elle a mis son bébé dans un plastique, mais Mary dément : « 'It come in that,' she said. 'When it come – out – that's the way it come. It was white and red then it went that colour.' » (*NB*, 70). Amelia l'accuse de mentir, lorsque Mary commence à trembler. Amelia se sent soudain terriblement mal à l'aise : elle est face à l'impossibilité d'attester d'une réalité aussi abjecte. L'odeur pestilentielle et la noirceur du cordon ombilical suggèrent que Mary Dolan se promène avec ce bébé cadavérique déjà depuis quelques jours. La description de ce bébé mort-né, pas encore tout à fait formé mais déjà à l'état de cadavre, est rapporté à travers les yeux d'une enfant, comme l'indique l'emploi d'un langage hypocoristique qui contraste avec la réalité décrite : les parties anatomiques telles que la membrane amniotique ou le cordon ombilical. En fait l'horreur vient sûrement du fait que le lecteur comprend et reconfigure la réalité objective et son ancrage référentiel derrière le masque de la fiction. Ce rapprochement entre bombe et bébé indique l'état de dysfonction dans lequel se trouve la société. Le corps fragmenté du bébé-mort est symbolique du futur avorté de la génération post-Troubles.

Plus loin, l'avortement de Mary Dolan est mis en scène de façon particulièrement irréaliste à travers la perspective de Vincent : « Although she couldn't help it, she was also Jat McDaide's cousin, or else his sister or his half-sister or his daughter or semi-wife. Vincent was very nervous of any Dolan-McDaide connection » (*NB*, 139). La dimension incestueuse est manifeste par l'accumulation polysyndétique qui suscite le comique tant les relations parentales sont variées. À nouveau, attendre un enfant constitue le second élément de l'opposition binaire bombe/bébé :

[Vincent] only knew about bombs and about guns. He'd heard little bits and pieces though, about this female phenomenon and he told Mary what he could of them but Mary didn't look like she really wanted to know. She said she had no memory of how it had gone last time except that she hadn't liked it when the baby was coming out (*NB*, 139).

Vincent n'a eu accès qu'à une connaissance dispersée et fragmentée (« bits and pieces ») de ce qu'est un accouchement qui d'ailleurs n'est même pas mentionné en tant que tel mais sous l'expression générique « this female phenomenon », l'ignorance étant portée à son comble. Mary,

qui est à ce moment âgé de dix-huit ans, n'a plus de souvenir de l'accouchement, arrivée six ans plus tôt, suggérant la nature traumatique de l'événement.

Da manière ingénue, Vincent suggère à Mary de retirer ce qu'il y a à l'intérieur (*NB*, 139). À travers ses conseils, le corps de Mary est appréhendé de manière grotesque comme un contenant pratique et extensible. Mary s'exécute : « It was sitting on her thumb and it *was* a baby, there was no bones about that. There was no bones either, about who the father of this baby was. Clear as day, sitting on Mary Dolan's thumb, was a girl-ba with Mickey Lovett's face » (*NB*, 140). La répétition du titre du roman en contexte révèle la banalisation de l'horreur. Le réel apparaît déformé et invraisemblable. Le père de Mary approche et se met en colère :

when he saw that it was a baby belonging to Mick Lovett for Mary was only allowed to have babies by himself. So he hit her and he knocked her over and he hurt her until her mouth was bleeding but he couldn't get the baby off her, because it was sewn on with a rope.

When Mary had been hit three, four, five times altogether, by her da, then her uncles, then her cousins and brothers too, they went away [...] (*NB*, 140).

L'extrême violence dont Mary est victime est en décalage avec l'expression candide de la voix narrative. La conception du corps est encore terriblement limitée : l'existence du cordon ombilical est inconnue. À la suite de cette agression brutale, Vincent revient et lui donne des conseils improbables :

he was sorry but now he'd come to think about it, she shouldn't take the baby out unless she was intending for it to die. If she wasn't intending it to die, she would have to widen herself quickly and get it back in again, first using something a lot bigger, for then the baby, being smaller would slip, very easy, in (*NB*, 140).

Mary suit les recommandations de Vincent : elle utilise une boîte à thé et elle réussit à réintroduire le bébé à l'intérieur d'elle. Le thé, symbole de l'empire colonial vient rappeler l'hypocrisie des britanniques en matière de politique sexuelle : l'avortement est toujours un acte pénalisé dans l'ensemble de l'île contrairement au reste du Royaume-Uni. Anna Burns initie dans *No Bones* une banalisation de l'inceste, de la violence, de la consanguinité et de l'expérience traumatique qu'elle pousse au paroxysme dans *Little Constructions*.

En outre, *Fodder* retourne parfois les normes pour transmettre l'impression d'une société malade. Par exemple, nous avons accès à la perspective de Cookie qui se promène dans les rues de

Belfast et observe les gens autour de lui : « Skinny Santas ring bells and offer dollies for boys and guns for girl » (*F*, 191). Contraire à l'imaginaire collectif, ce père-noël anémique opère une inversion genrée dans la distribution de jouets. De certaines « anormalités » naissent un potentiel de réorganisation bénéfique que cette phrase illustre.

Certains dysfonctionnements sont amplifiés dans certains de mes romans (*Fodder*, *No Bones*, *Breakfast on Pluto*). Dans *Little Constructions*, les interdits, comme le meurtre ou l'inceste, non seulement ne sont pas respectés, mais sont des pratiques naturelles dans la ville fictive, Tiptoe Floorboard, ce qui véhicule l'impression d'une société dégénérée. Parce que le trauma est une expérience partagée par de nombreux personnages, mon corpus désindividualise le vécu traumatique pour critiquer l'organisation sociétale dans son ensemble. Ce faisant, les romans à l'étude s'inscrivent en faux contre le discours hégémonique au sein des *trauma studies*. Stef Craps observe :

Dominant conceptions of trauma have often been criticized for considering trauma as an individual phenomenon and distracting attention from the wider social situation, which can be particularly problematic in a cross-cultural context [...]. After all, in collectivist societies individualistic approaches may be at odds with the local culture. Moreover, by narrowly focusing on the level of the individual psyche, one tends to leave unquestioned the conditions that enabled the traumatic abuse, such as political oppression, racism, or economic domination. Problems that are essentially political, social, or economic are medicalized, and the people affected by them are pathologized as victims without agency, sufferers from an illness that can be cured through psychological counselling. The failure to situate these problems in their larger historical context can thus lead to psychological recovery being privileged over the transformation of a wounding political, social, or economic system. Insofar as it negates the need for taking collective action towards systemic change, the hegemonic trauma discourse can be seen to serve as a political palliative to the socially disempowered (Craps 2013, 28).

En rendant visible le trauma collectif, mon corpus questionne l'environnement social, économique et politique dans le présent post-conflit et signale le déploiement insuffisant de structures pour répondre à cette détresse et accompagner les survivants. Le dévoilement de l'expérience traumatique en masse s'inscrit dans un discours en retour qui contrecarre l'optimisme de la propagande de paix ainsi que l'impératif de tourner la page qui, manifestement, ne peut se produire malgré le désir, pour certains personnages, d'oublier le passé.

Les scories du passé apparaissent dans mon corpus à travers les différentes réactualisations de la virilité qui témoignent de la présence toujours vive de modèles de masculinités autoritaires et

violents. Plus généralement, la ténacité du passé et son impact sur le présent sont mis en évidence dans les romans à l'étude par la révélation du trauma collectif qui ébranle l'optimisme du discours hégémonique nord-irlandais post-conflit.

Conclusion générale

I. Anti-virilité et discours en retour

Mon corpus, en exagérant les traits stéréotypés de la virilité, élabore la masculinité comme un anti-stéréotype au sens que lui donne Éric Macé. Cette reconfiguration permet de sortir de l'invisibilité les mécanismes de naturalisation et de justification de la domination masculine. Les romans à l'étude s'engagent dans une stratégie de dénaturalisation en révélant l'aspect performatif de la masculinité et ébranlent ainsi les conceptions essentialistes. La virilité en tant que notion immuable est discréditée par la mise en lumière, dans mon corpus, de la dynamique interne au patriarcat.

Par ailleurs, la mise en récit de la subordination des femmes, paramètre essentiel de la virilité, renforce l'élaboration de cette anti-virilité. En effet, la place essentielle qu'accordent les romans étudiés à la violence domestique dans sa réalité protéiforme disqualifie la hiérarchie habituelle entre les violences considérées comme politiques et celles qui sont perçues comme relevant du domaine privé. L'objectivation des personnages féminins et les discours communs autour des violences sexuelles sont exagérés dans mon corpus dans le but de dénoncer l'occultation des violences domestiques et sa rhétorique à l'œuvre dans la société. La place prédominante consacrée aux hommes violents et aux victimes dans les romans à l'étude révèle le caractère systémique de cette violence et contrecarre le traitement médiatique traditionnel qui tend à la représenter de façon exceptionnelle et sensationnaliste.

La présence d'une voix ironique autour de laquelle s'est construite cette écriture particulière du stéréotype conduit les lecteurs à adopter une distance critique sur la virilité et à produire une réelle réflexivité sur le stéréotype et les discours dominants. Ces deux premiers chapitres ont mis en évidence la dialectique ambiguë entre dévoilement et amplification des stéréotypes à l'œuvre dans les romans étudiés.

Cette tension entre conformité et subversion de la virilité dans mon corpus dépasse la question des normes de la masculinité pour s'attaquer au système de genre dans son ensemble : le fondement même du stéréotype, de la catégorisation et de la hiérarchisation, est bouleversé. Le chapitre 3 examine les cibles de l'inflexion ironique et permet de soutenir qu'une orientation queer est perceptible dans certains des romans étudiés. En effet, la contingence de la différence

sexuelle est postulée dès les premières lignes de *Little Constructions*. Plus généralement, ce sont les disciplines qui relèvent de la psychologie et surtout leur vulgarisation qui sont visées par les deux romans d'Anna Burns et, moins frontalement, par celui de Patrick McCabe. Une partie de mon corpus ébranle la notion de normalité, dénaturalise le genre et s'en prend, plus globalement, à l'idée même de catégorie. Les espaces public et privé s'entremêlent jusqu'à devenir inextricables ; les hiérarchisations entre les deux sphères sont déboulonnées, notamment par une exploitation de l'esthétique *camp*, et le trouble est semé dans la rigidité des frontières genrées pour valoriser l'ambiguïté et l'entre-deux. Cette tactique queer, employée dans les romans de Tara West, Anna Burns et Patrick McCabe, met l'accent sur la pluralité des moyens littéraires – hyperbolisation, ironie, parodie, caricature, déstabilisation de la relation signifiant/signifié, images corporelles incongrues, euphémisation, interruption et digression de la voix narrative – utilisés à des fins de dénonciation du système binaire hétéronormatif. Une partie de mon corpus pousse ainsi l'élaboration de l'anti-virilité à son paroxysme.

De cette reconfiguration de la masculinité en anti-virilité à l'œuvre dans les romans à l'étude, un discours en retour se dégage : le récit hégémonique qui prospère en Irlande du Nord à la signature des accords du Vendredi Saint en 1998 est contesté par ce contre-discours qui ne cède pas à la relégation de l'histoire conflictuelle au passé. Le chapitre 4, consacré aux rémanences du passé, met au jour les réactualisations des figures viriles violentes nord-irlandaises dans les romans à l'étude pour souligner que les tropes violents de la masculinité hantent toujours le présent. Puis, la tentative de reconstruction du mythe de la virilité dans *The Ultras* par la figure de Robert Nairac met en lumière la difficulté pour les personnages de vivre au présent quand le passé est si opaque. Enfin, l'étude de l'expérience traumatique dans mon corpus dévoile la hantise du présent par le passé. Les romans étudiés sont loin d'affirmer une rupture claire entre passé et présent. La généralisation du trauma quotidien permet à la fois de déstabiliser la conception événementielle au cœur de la définition du traumatisme, telle qu'elle est conçue dans la mouvance principale des théories sur le trauma, et aussi de mettre en question l'environnement social, économique et politique actuel dans le nord de l'Irlande. En désindividualisant l'expérience traumatique, une partie de mon corpus fait montre d'un impétueux pessimisme. Cette vision pessimiste d'un trauma qui touche la population nord-irlandaise en masse s'inscrit dans un discours en retour qui

contrecarre l'optimisme de la « propagande de paix » ainsi que l'impératif de tourner la page et repartir à zéro.

Dans un corpus émergent d'un contexte post-conflit, l'étude des masculinités se révèle fructueuse, d'autant que, dans une période d'apaisement après de violents affrontements, la virilité et les discours la concernant représentent un enjeu majeur pour la paix et le pouvoir en place. En dévoilant la fiction de la masculinité et, plus généralement, la contingence du genre, les romans à l'étude dénoncent la violence, un des constituants fondamentaux de la masculinité stéréotypée. Pour autant, ils n'adhèrent pas à une domesticité de la masculinité, qui serait nécessairement apolitique.

II. Un pessimisme fécond

L'élaboration de ce discours critique ne cède pas à la tentation d'un autre récit unificateur. En effet, mon corpus remet en cause et discrédite toute forme et symbole d'autorité (virilité, famille, institution scolaire, religion, État, groupes paramilitaires, forces de l'ordre). La méfiance envers les instances d'autorité et les catégories stables du réel n'est pas à interpréter nécessairement de manière négative. De l'acceptation du chaos originel peut résulter la volonté d'instaurer une société plus juste. En effet, la déstabilisation des vieilles croyances dans une période transitoire peut être interprétée comme un tremplin pour l'instauration d'une organisation sociétale différente, moins discriminatoire, moins inégalitaire et plus inclusive. En revanche, ce que montre mon corpus, c'est que, pour pallier ce manque d'autorité, un discours humaniste néolibéral a été construit : aussi voyons-nous le nord de l'Irlande remettre au goût du jour un grand récit, celui de la paix, en poursuivant dans le même temps une orientation capitaliste.

En outre, même si le dernier chapitre de cette thèse a été consacré à la manière dont mon corpus propage une atmosphère pessimiste en faisant resurgir les fantômes du passé, il ne faut pas perdre de vue que cette position vient en fait témoigner du réel, apporter une voix dissidente qui déroge à la pression du discours de paix. Ainsi, ce pessimisme est élaboré comme une réponse critique qui s'écarte de la doxa : les romans à l'étude prennent position. L'espoir et la dimension féconde de mon corpus réside dans le fait que les romans étudiés témoignent de l'imprésentable et reflètent les conflits de société en contrant la propagande de paix et en échappant au conditionnement de l'hégémonie. Reflet de la réalité, ce pessimisme ne mène pas à une impuissance, au contraire il sert plutôt une posture critique et fructueuse de l'ordre social et de son agencement. Des outils littéraires, comme l'ironie ou la digression, conduisent les lecteurs à adopter une attitude sceptique et réflexive envers les conceptions dominantes.

Les auteurs n'occultent pas l'histoire passée. Au contraire, ils revisitent les moments les plus meurtriers du conflit et éclairent le fonctionnement de la virilité de manière réflexive. Au-delà d'une simple inversion des stéréotypes de genre ou des rapports de force nord-irlandais, les discours qui traversent mon corpus sont, comme j'espère l'avoir montré, plus complexes et

personne n'est épargné. La puissance de ces romans réside dans leur déstabilisation des dichotomies, qu'elles soient irlandaise ou britannique, nationaliste ou unioniste, protestante ou catholique, républicaine ou loyaliste, femme ou homme, et cela, sans pour autant verser dans un grand récit unificateur, humaniste, universaliste et progressiste. Les auteurs de mon corpus ne se dérobent pas, ils s'engagent.

Les romans proposent des esthétiques politisées qui ébranlent le mouvement lénifiant des fictions nord-irlandaises observées par Eve Patten dans son article « Northern Ireland's prodigal novelists », où elle souligne deux grandes tendances : « a skeletal (and necessary bleak) realism [...] [and] a novelistic obligation to offer a consensual (and usually apolitical) liberal humanist comment on the predicament » (Patten 1995, 131). Eve Patten se désole en constatant la transformation du rôle critique de la littérature et la publication de romans peu réflexifs et consensuels :

Recourse to the juxtaposition of vulnerable individuals with an amorphous and superficially drawn terrorist presence has supplanted the novel's function of critique with a kind of literary compensation: consolatory images which provide for an unreflective but consensual response have obliterated the need to examine the complexity and ambiguity of social conflict, while the elevation of individual sufferings has largely obscured the exploration of community, identity and motivation charted by a previous generation of writers. Fraught with responsibility, the 'serious' Troubles novel has tended to universalize rather than particularize the situation, circumnavigating the Ulster condition through one-dimensional narrative and thematic limitation (Patten 1995, 132).

Elle se réjouit de voir que cette tendance au désengagement a été contrée récemment par des auteurs tels que Frances Molloy, Glenn Patterson et Robert McLiam Wilson. Elle remarque que « [t]he introduction of an ironic purchase on the fictional representation of identity and of a bifocal vision, a narrative voice combining internal experience with externalized critique, have rekindled the literature of the region » (Patten 1995, 133). À l'exception de *The Truth Commissioner*, qui serait probablement dénigré par Eve Patten pour son manque d'originalité formelle, mon corpus s'inscrit dans cette dynamique grâce à l'utilisation de l'ironie. Les romans étudiés remettent précisément en cause l'opposition des « souffrances personnelles » aux grandes questions sociétales, politiques et identitaires. En prenant à bras le corps les « souffrances individuelles », mon corpus réussit à les dévoiler, tout en soulignant leur dimension systémique et en ne faisant pas l'économie d'une interrogation identitaire et communautaire. Les romans à

l'étude permettent un déplacement du politique pour élargir son acception et rendre ses lignes définitionnelles plus inclusives. Ainsi, ils éclairent le réel en assumant un positionnement subjectif, critique et politique, et contredisent ainsi l'idéal proposé par le discours de paix. Elmer Kennedy-Andrews dans son ouvrage *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969: (De-)constructing the North* relaie les critiques de Terry Eagleton :

This is not to say, on the other hand, that the aesthetic as 'disinterested' mythic solution to real contradictions is not in evidence in Ireland at all. There are Irish critics and commentators who deploy the term today as a privileged mark of that decency, civility and cultivation of which an uncouth nationalism is fatally bereft. In the stalest of Arnoldian clichés, the poetic is still being counterposed to the political – which is only to say that the 'poetic' as we have it today was, among other things, historically constructed to carry out just that business of suppressing political conflict. Imagination and enlightened liberal reason are still being offered to us in Ireland today as the antithesis of sectarianism: and like all such idealised values they forget their own roots in a social class and history not unnoted for its own virulent sectarianism, then and now (Eagleton et al. 2013, 12-13). (Kennedy-Andrews 15).

Mon corpus élabore une poétique politisée qui fonctionne comme un dialogue entre littérature et société. Elmer Kennedy-Andrews rapporte également les propos de Seamus Deane qui, lui aussi, dans son article « Cannon Fodder: literary mythologies in Ireland », critique la prétendue autonomie de l'esthétique :

To believe that there is such a thing as fine writing, and that it is somehow autonomously separate from a speech by Ian Paisley, John Hume or Margaret Thatcher, is to show that you truly have been brainwashed. It shows that you actually do believe that there is a stable place called 'culture', to which you can retreat from the shouts and cries of the street, from the murder and mayhem that takes place there, and that you can go into that realm of humanist subjectivity in which literature or great art prevails. When you do that you are actually responding to an invention of 19th-century bourgeois culture, the idea of autonomous individual character (Deane 1992). (Kennedy-Andrews 16).

De manière plus virulente, Seamus Deane critique les partisans d'une vision de la culture qui serait exempte de toute influence politique. Ainsi, il n'y a pas de littérature apolitique et celle qui soutient cette position participe de cette croyance bourgeoise en l'existence d'une esthétique neutre et désengagée qui triompherait sur toute autre forme poétique. Les conflits dans leur dimension protéiforme sont au cœur des poétiques développées dans mon corpus et ma thèse s'est attachée à les analyser, les commenter et les confronter.

III. L'espoir de la fiction

L'espoir réside dans la fiction car c'est par elle et avec elle que peuvent se faire le déplacement et le décentrement qui permettent de mieux se connaître. *No Bones* illustre cet espoir : les seuls moments de répit qui ne sont pas associés à la souffrance ou à la violence sont liés à la littérature. Pendant sa participation à l'initiative intercommunautaire et les querelles de ses collègues, Amelia se réfugie dans la fiction : « I shrugged and turned to my Agatha Christie, which was a clever way of having a read and learning to type at the same time » (*NB*, 107). À nouveau, plus loin, lorsqu'elle séjourne dans un hôpital londonien suite à sa dépression nerveuse, Jewels, l'une des patientes qui deviendra son ami-e, propose de lire :

So she read them an Agatha Christie, with three murders, not one murder, and Amelia found, this time, she could concentrate on what was going on. She enjoyed this fiction, they all enjoyed it, and Jewels said she very much enjoyed reading to them and did Amelia want to have a go at reading aloud to them as well? The others nodded, and said yes, that it was time Amelia took her turn and Amelia laughed and said okay, but they'd have to wait till she could see right and the words stopped jumping around. They laughed too and said they'd put her down for Friday. Then, setting the book aside, they went off in a crowd to have their evening tea (*NB*, 280-1).

La répétition des verbes « to enjoy » et « to laugh » véhicule une atmosphère sereine où la bonne humeur règne. Cela est assez rare dans l'univers de Burns pour être noté comme un instant exceptionnel, un moment de grâce. La littérature de fiction rend possible une lueur d'espoir car elle participe du rétablissement thérapeutique de ses personnages. À cet égard, il est important de rappeler la puissance créatrice et politique de la littérature notamment contenue dans la dimension performative de ces fictions. Les représentations et identités fictionnelles influencent et agissent sur la réalité en constituant des ressources pour les lecteurs qui leur permettront de se raconter par le symbole. Peu audibles dans la sphère publique, les voix stimulantes présentes dans les romans à l'étude, témoignent des fractures toujours perceptibles et actives de la société nord-irlandaise, qu'elles soient postcoloniales, ethno-nationalistes ou genrées, et forcent les lecteurs à mettre en question le caractère humaniste et universalisant d'un discours hégémonique qui occulte les problèmes pour éviter de les affronter. En effet, comme le souligne Fiona McCann :

« there has been little official ‘active engagement with history’ on the part of politicians and policy-makers and no sustained questioning of the ideologies underpinning and propping up a Unionist state or those underpinning resistance to it » (McCann 2014, 4). L’univers fictionnel déployé dans les romans étudiés représente un lieu privilégié pour dénoncer ce silence et ce manque d’engagement de la part des politiciens et législateurs.

Bibliographie

1. Corpus primaire :

- Burns, Anna. *Little Constructions*. London : Fourth Estate Ltd, 2007.
- , *No Bones*. London : Flamingo, 2002.
- McCabe, Patrick. *Breakfast on Pluto*. New York : Harper Perennial, 1999.
- McNamee, Eoin. *The Ultras*. London : Faber & Faber, 2004.
- Park, David. *The Truth Commissioner*. London : Bloomsbury Publishing PLC, 2009.
- West, Tara. *Fodder*. Belfast : Blackstaff Press Ltd, 2002.

2. Études irlandaises :

- Bradshaw, Brendan. « Nationalism and Historical Scholarship in Modern Ireland ». Dans *Interpreting Irish History: The Debate on Historical Revisionism*. Sous la direction de Ciaran Brady. Dublin : Irish Academic Press Ltd, 1995.
- Constitution irlandaise du 1er juillet 1937. *Digitèque de matériaux juridiques et politiques (MJP)*. <http://mjp.univ-perp.fr/constit/ie1937.htm>. [consulté le 04/08/2017].
- Deane, Seamus. « Wherever Green is Read ». Dans *Interpreting Irish History: The Debate on Historical Revisionism*. Sous la direction de Ciaran Brady. Dublin : Irish Academic Press Ltd, 1995.
- Fennell, Desmond. « Against Revisionism ». Dans *Interpreting Irish History: The Debate on Historical Revisionism*. Sous la direction de Ciaran Brady. Dublin : Irish Academic Press Ltd, 1995.
- Girard, Gaïd. « 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, 105-18.
- Ignatiev, Noel. *How the Irish became white*. New York ; Londres : Routledge, 1995.
- Jeffers, Jennifer M. *The Irish novel at the end of the twentieth century: gender, bodies, and power*. Basingstoke : Palgrave, 2002.
- Kearney, Richard, dir. *Across the frontiers: Ireland in the 1990s: cultural, political, economic*. Dublin : Wolfhound press, 1988.
- Lloyd, David. *Ireland After History*. Cork : Cork University Press, 1999.
- Moser, Joseph Paul. *Irish Masculinity on Screen: The Pugilists and Peacemakers of John Ford, Jim Sheridan and Paul Greengrass*. Jefferson : McFarland, 2013.

- Mulhall, Anne. « A Cure for Melancholia? Queer Sons, Dead Mothers, and the Fantasy of Multiculturalism in McCabe's and Jordan's Breakfast on Pluto(s) ». Dans *Theory on the Edge*. Sous la direction de Noreen Giffney et Margrit Shildrick. New York : Palgrave Macmillan, 2013, 221-40.
- O'Tuathaigh, M. A. G. « Irish Historical 'Revisionism': State of the Art or Ideological Project? » Dans *Interpreting Irish History: The Debate on Historical Revisionism*. Sous la direction de Ciaran Brady. Dublin : Irish Academic Press Ltd, 1995.
- Pelan, Rebecca. *Two Irelands: Literary Feminisms North and South*. Syracuse, New York : Syracuse University Press, 2005.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, 2001.
- Valera, Eamon de. *Speech on the Nation*, 1943. <https://www.rte.ie/archives/exhibitions/eamon-de-valera/719124-address-by-mr-de-valera/>. [consulté le 04/08/2017].

3. Irlande du Nord :

- Ashe, Fidelma. « From Paramilitaries to Peacemakers: The Gender Dynamics of Community-Based Restorative Justice in Northern Ireland ». *The British Journal of Politics and International Relations* 11, n°2, (mai 2009), 298-314.
- Bartlett, Thomas. *Ireland: a history*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2010.
- Bell, J. Bowyer. *The Gun in Politics: An Analysis of Irish Political Conflict, 1916-1986*. Piscataway : Transaction Publishers, 1987.
- Bigo, Didier et Emmanuel-Pierre Guittet. « Vers une nord-irlandisation du monde? ». Dans *Cultures & Conflits*, n°56 (1 décembre 2004), 171-82.
- Bradfield, Philip. « Captain Nairac: 'The consummate, perfect soldier' ». *News Letter*, 14 mai 2017. <http://www.newsletter.co.uk/news/captain-nairac-the-consummate-perfect-soldier-1-7960498>. [consulté le 04/08/2017].
- . « Encouraging fresh leads in search for Nairac ». *News Letter*, 14 mai 2017. <http://www.newsletter.co.uk/news/encouraging-fresh-leads-in-search-for-nairac-1-7960497>. [consulté le 04/08/2017].
- Bradley, Anthony. *Requiem for a Spy: The Killing of Robert Nairac*. Cork : The Mercier Press Ltd, 1992.
- Cadwallader, Anne. *Lethal Allies - British Collusion in Ireland*. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=05sigYFww2s>. [vidéo consultée le 04/08/2017].
- Congressional Research Service. *Northern Ireland: Current Issues and Ongoing Challenges in the Peace Process*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. <https://fas.org/sgp/crs/row/RS21333.pdf>. [consulté le 04/08/2017].
- Coulter, Colin et Michael Murray, dir. *Northern Ireland after the troubles: a society in transition*. Manchester ; New York : Manchester University Press, 2008.
- Deane, Seamus. « Cannon Fodder: Literary Mythologies in Ireland ». Dans *Styles of Belonging: The Cultural Identities of Ulster*. Sous la direction de Jean Lundy et Aodán Mac Póilin. Belfast : Lagan Press, 1992.

- Dickason, Renée. *Vers la paix en Irlande du Nord : communication politique et publicité télévisuelle 1988-1997*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.
- Feldman, Allen. *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago : University Of Chicago Press, 1991.
- Féron, Elise. « Irlande du Nord : une réconciliation incertaine ». *Cultures & Conflits*, n°40 (1 septembre 2000), 15-35.
- Fletcher, Martin. « How Martin McGuinness went from paramilitary to peacemaker ». *New Statesman*, 27 janvier 2017. <http://www.newstatesman.com/politics/uk/2017/01/how-martin-mcguinness-went-paramilitary-peacemaker>. [consulté le 04/08/2017].
- Goldring, Maurice et Cliona Ní Ríordáin. *Irlande : histoire, société, culture*. Paris : La Découverte, 2012.
- Grant, Patrick. *Literature, rhetoric, and violence in Northern Ireland, 1968-98: hardened to death*. Houndmills : Palgrave, 2001.
- Guiffan, Jean. *La question d'Irlande*. Bruxelles : Éd. Complexe, 2006.
- Heidemann, Birte. *Post-Agreement Northern Irish Literature: Lost in a Liminal Space?* Cham : Springer Nature, 2016.
- Kelly, Aaron. *The thriller and Northern Ireland since 1969: utterly resigned terror*. Burlington : Ashgate, 2005.
- Kennedy-Andrews, Elmer. *Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969: (De)Constructing the North*. Dublin : Four Courts Press, 2003.
- Kerr, Alistair. *Betrayal: The Murder of Robert Nairac GC*. Cambridge : Cambridge Academic, 2015.
- Leonard, Victoria. « Kingsmill Witness Accused of up Story about Robert Nairac's Presence at Massacre ». *Belfast Telegraph*, 2 juin 2017. <http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/kingsmill-witness-accused-of-up-story-about-robert-nairacs-presence-at-massacre-35780457.html>. [consulté le 04/08/2017].
- Lundy, Patricia et Mark McGovern. « Telling Stories, Facing Truths: Memory, Justice and Post-conflict Transition ». Dans *Northern Ireland After the Troubles: A society in transition*. Sous la direction de Colin Coulter et Michael Murray. Manchester : Manchester University Press, 2012.
- MacNamee, Garreth. « 40 years on - the body of undercover British Army captain Robert Nairac has yet to be found ». *TheJournal.ie*, 13 mai 2017. <http://www.thejournal.ie/robert-nairac-the-disappeared-3388532-May2017/>. [consulté le 04/08/2017].
- Mahon, Peter. *Violence, politics and textual interventions in Northern Ireland*. Houndmills ; New York : Palgrave Macmillan, 2010.
- McBride, Ruari-Santiago. « Grasping the Nettle: The Experiences of Gender Variant Children and Transgender Youth Living in Northern Ireland ». Belfast : Institute for Conflict Research, 2013. <https://www.executiveoffice-ni.gov.uk/publications/grasping-nettle-experiences-gender-variant-children-and-transgender-youth-living>. [consulté le 04/08/2017].
- McCann, Fiona. *A poetics of dissensus: confronting violence in contemporary prose writing from the North of Ireland*. Bern ; New York : Peter Lang, 2014.
- McHugh, Michael. « Kingsmill witness accused of 'sexing up' claims Captain Nairac was at massacre ». *The Irish News*, 2 juin 2017. <http://www.irishnews.com/news/northernirelandnews/2017/06/02/news/kingsmill-witness-accused-of-sexing-up-that-captain-nairac-was-at-massacre-1042949/>. [consulté le 04/08/2017].
- McLaughlin, Greg et Stephen Baker. *The Propaganda of Peace - The Role of Media and Culture in the Northern Ireland Peace Process*. Bristol : Intellect, 2010.

- Monaghan, John. « Criticism by loyalist victims of RTÉ Robert Nairac broadcast ». *The Irish News*, 5 mai 2017. <http://www.irishnews.com/news/northernirelandnews/2017/05/05/news/criticism-by-loyalist-victims-of-rte-robert-nairac-broadcast-1017567/>. [consulté le 04/08/2017].
- Morrow, Duncan. « The Rocky Road from Enmity ». Dans *Everyday life after the Irish conflict: The impact of devolution and cross-border cooperation*. Sous la direction de Cillian McGrattan et Elizabeth Meehan. Manchester : Manchester University Press, 2012.
- Northern Ireland Office. *Tackling Domestic Violence: A Policy for Northern Ireland*. Great Britain : Department of Health and Social Services, Northern Ireland, 2005. <https://www.dhsspsni.gov.uk/sites/default/files/publications/dhssps/tackling-violence-strategy.pdf>. [consulté le 06/08/2016].
- O'Doherty, Malachi. « Don't talk about the troubles ». *Fortnight*, n°457 (2008), 14-15.
- O'Keefe, Theresa. « 'Sometimes It Would Be Nice to Be a Man': Negotiating Gender Identities After the Good Friday Agreement ». Dans *Everyday life after the Irish conflict: The impact of devolution and cross-border cooperation*. Sous la direction de Cillian McGrattan et Elizabeth Meehan. Manchester : Manchester University Press, 2012.
- Olsson, Christian. « Guerre totale et/ou force minimale? Histoire et paradoxes des « cœurs et des esprits » ». *Cultures & Conflits*, n°67 (15 novembre 2007), 35-62.
- Paor, Liam De. *Divided Ulster*. London : Penguin, 1971.
- Parker, John. *Secret Hero: The Life And Mysterious Death Of Captain Robert Nairac*. London : Metro Books, 2004.
- . *Death of a Hero: Captain Robert Nairac, Gc and the Undercover War in Northern Ireland*. London : Metro Books, 1999.
- Patten, Eve. « Fiction in Conflict: Northern Ireland's Prodigal Novelists ». Dans *Peripheral Visions: Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*. Sous la direction de Ian A. Bell. Cardiff : University of Wales Press, 1995.
- Sansom, Ian. « David Park: A Life in Books ». *The Guardian*, 20 avril 2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/apr/20/david-park-life-in-books>. [consulté le 04/08/2017].
- Simpson, Claire. « British agent turned priest appeals for return of Robert Nairac body ». *The Irish News*, 3 mai 2017. <http://www.irishnews.com/news/northernirelandnews/2017/05/03/news/robert-nairac-s-former-colleague-turned-priest-appeals-for-return-of-his-body-1015186/>. [consulté le 04/08/2017].
- Spackman, Conor. « The Paramilitary Who Became a Peacemaker ». *BBC News*, 25 septembre 2011. <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-15051927>. [consulté le 04/08/2017].
- Sudhakar, Nina et Kathleen Kuehnast. « The other side of gender including masculinity concerns in conflict and peacebuilding », United States Institute of Peace, 2011. <https://www.usip.org/sites/default/files/resources/PB75-Other Side of Gender.pdf>. [consulté le 04/08/2017].
- Voss, Wilfried F. *The Bleeding Hills*. Greenfield : Copperhill Media Corporation, 2009.
- Ward, Margaret. « Gender, Citizenship, and the Future of the Northern Ireland Peace Process ». *Éire-Ireland* 41, n°1 (2006), 262-83.
- « Army 'Stopped from Patrolling' on Day of Kingsmill Massacre, Victim's Mother Told ». *Belfast Telegraph*, 24 mai 2017. <http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/army-stopped-from-patrolling-on-day-of-kingsmill-massacre-victims-mother-told-35748626.html>. [consulté le 04/08/2017].

- « Author 'clears Nairac of all allegations' but Dublin victims group says questions remain unanswered ». *News Letter*, 15 mai 2017. <http://www.newsletter.co.uk/news/evidence-clears-robert-nairac-of-murders-he-has-been-linked-to-author-1-7960617>. [consulté le 04/08/2017].
- « From paramilitary to peacemaker: Former IRA commander & NI leader Martin McGuinness dies ». *RT International*, 22 mars 2017. <https://www.rt.com/uk/381609-martin-mcguinness-dies-ni/>. [consulté le 04/08/2017].
- « Kingsmill Inquest: Witness Denies "Sexing up" Claims of Robert Nairac Involvement in Massacre ». *Belfast Telegraph*, 1 juin 2017. <http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/kingsmill-inquest-witness-denies-sexing-up-claims-of-robert-nairac-involvement-in-massacre-35779465.html>. [consulté le 04/08/2017].
- « Kingsmill Victim's Mother 'Told Army Was Ordered Not to Patrol on Day of Attack' ». *Belfast Telegraph*, 23 mai 2017. <http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/kingsmill-victims-mother-told-army-was-ordered-not-to-patrol-on-day-of-attack-35747519.html>. [consulté le 04/08/2017].
- « Nairac 'remains did not go into mincer' ». *News Letter*, 14 mai 2017. <http://www.newsletter.co.uk/news/nairac-remains-did-not-go-into-mincer-1-7960495>. [consulté le 04/08/2017].
- « The Agreement - Agreement reached in the multi-party negotiations ». *CAIN Web Service - Conflict and Politics in Northern Ireland*, 10 avril 1998. <http://cain.ulst.ac.uk/events/peace/docs/agreement.htm>. [consulté le 04/08/2017].
- « Witness 'Sexing up' Claims of British Soldier's Role in Kingsmill Massacre ». *Belfast Telegraph*, 1 juin 2017. <http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/witness-sexing-up-claims-of-british-soldiers-role-in-kingsmill-massacre-35778289.html>. [consulté le 04/08/2017].

4. Littérature :

- Arnold, Matthew. *On the study of celtic literature and other essays: essays and belles lettres*. London ; New York : J. M. Dent ; E. P. Dutton, 1919.
- Bourcier, Marie-Hélène. « Mini-épistémologie des études littéraires, des études genres et autre -studies dans une perspective interculturelle ». Dans *Comment faire des études-genres avec de la littérature: masquereading*. Sous la direction de Guyonne Leduc. Paris : Éditions L'Harmattan, 2014.
- Buchanan, Jason. « 'The First Few Steps': Gender and Forgiveness in Patrick McCabe's Breakfast on Pluto ». Dans *Irish Studies: Geographies and Genders*. Sous la direction de Marti D. Lee et Ed Madden. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris : Éd. du Seuil, 1998.
- Conan, Catherine. « Perceptions de la nature et expressions de la masculinité dans The Ultras de Eoin McNamee », *Cahiers du CEIMA*, n°4 (novembre 2008), 105-18.
- Crap, Stef. *Postcolonial witnessing: trauma out of bounds*. New York : Palgrave Macmillan, 2013.
- Eagleton, Terry, Fredric Jameson, Edward W. Said et Seamus Deane. *Nationalisme, colonialisme et littérature*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2013.

- Grant, Patrick. *Literature, rhetoric, and violence in Northern Ireland, 1968-98: hardened to death*. Houndmills : Palgrave, 2001.
- Houston, Nainsi J. *How Irish Women Writers Portray Masculinity: Exposing the Presumptions of Patriarchy Interviews and Novels by Clare Boylan, Maeve Kelly, Mary O'donnell, and Anne Haverty*. Lewiston : Edwin Mellen Pr, 2006.
- Lehner, Stefanie. *Subaltern ethics in contemporary Scottish and Irish literature: tracing counter-histories*. Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2011.
- Mahon, Peter. « Lacanian 'Pussy': Towards a Psychoanalytic Reading of Patrick McCabe's *Breakfast on Pluto* ». *Irish University Review* 37, n°2 (2007), 441-71.
- Maigret, Éric et Éric Macé. *Penser les médiacultures: Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin, 2005.
- McLiam Wilson, Robert. *Eureka Street*. London : Vintage, 1996.
- Mikowski, Sylvie. *Le roman irlandais contemporain*, Caen : Presses universitaires de Caen, 2012.
- O'Reilly, Sean. *Love and Sleep: A Romance*. London : Faber & Faber, 2002.
- Radcliffe, Zane. *London Irish*. London : Transworld Digital, 2012.
- Ruprecht Fadem, Maureen E. *The Literature of Northern Ireland: Spectral Borderlands*. New York : Palgrave Macmillan, 2015.
- Saunders, Rebecca et Kamran Aghaie. « Introduction: Mourning and Memory ». *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 25, n°1 (2005), 17-29.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, 2001.

5. Genre et masculinités :

- Aboim, Ms Sofia. *Plural Masculinities: The Remaking of the Self in Private Life*. Farnham : Ashgate Publishing Ltd., 2012.
- Acthe (Association Commune Trans et Homo pour l'Égalité). « La transphobie psychiatrique et juridique ». 26 janvier 2012. <http://www.acthe.fr/discriminations/108-la-transphobie-psychiatrique-et-juridique.html>. [consulté 09/09/2016].
- Adams, Rachel et David Savran. *The Masculinity Studies Reader*. Malden : Wiley-Blackwell, 2002.
- Ashe, Fidelma. *The New Politics of Masculinity: Men, Power and Resistance*. London : Routledge, 2007.
- Ashe, Fidelma et Ken Harland. « Troubling Masculinities: Changing Patterns of Violent Masculinities in a Society Emerging from Political Conflict ». *Studies in Conflict and Terrorism* 37, n°9 (19 août 2014), 747-62.
- Association LesBienNées. « Daniel Welzer-Lang et le masculinisme à Nancy ». 12 décembre 2011. <http://sisyphe.org/spip.php?article4063>. [consulté le 04/08/2017].
- Ayral, Sylvie et Yves Raibaud, dir. *Pour en finir avec la fabrique des garçons. vol. 2, Loisirs, sport, culture*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2014.
- , dir. *Pour en finir avec la fabrique des garçons. vol. 1, A l'école*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2014.

- Baril, Alexandre. « Transsexualité et privilèges masculins : fiction ou réalité ? ». Dans *Diversité Sexuelle et Constructions de Genre*. Sous la direction de Line Chamberland, Blye Frank et Janice Lynn Ristock. Québec : PUQ, 2009.
- Benvindo, Bruno, dir. *Masculinités*. Bruxelles : Sextant, 2009.
- Bereni, Laure, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, dir. *Introduction aux gender studies: manuel des études sur le genre*. Bruxelles : De Boeck, 2008.
- Berger, Anne. « La 'différence sexuelle' ou les fins d'un idiome ». *Revue Asylon(s)*, n°7 (juillet 2010). <http://www.reseau-terra.eu/article942.html> [consulté le 04/08/2017].
- Berger, Anne-Emmanuelle, Éléni Varikas, dir. *Genre et postcolonialismes: dialogues transcontinentaux*. Paris : Éd. des archives contemporaines, 2011.
- Besnard-Santini, Tiphaine. *Sexe et genre sur le divan: Théories du sexuel dans le discours de la clinique psy en France contemporaine*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2017.
- . « Clinique de la sexualité: diagnostiquer la différence ou le lieu de l'hétéronormativité ». *Genre, sexualité & société*, n°16 (20 décembre 2016). <https://gss.revues.org/3825> [consulté le 04/08/2017].
- Bilge, Sirma. « Repolitiser l'intersectionnalité! » *IRESMO - Institut de Recherche, d'Etude, et de Formation sur le Syndicalisme et les Mouvements sociaux*, 1 novembre 2012. <http://iresmo.jimdo.com/2012/11/01/repolitiser-l-intersectionnalite-1/>. [consulté le 04/08/2017].
- Binard, Florence. « Beyond the sex/gender bicategorizations ». Dans *Comment faire des études genres avec de la littérature*. Sous la direction de Guyonne Leduc. Paris : Éditions L'Harmattan, 2014.
- Blais, Mélissa et Francis Dupuis-Déri. *Le mouvement masculiniste au Québec. L'antiféminisme démasqué*. Montréal : Remue-ménage, 2008.
- Bly, Robert. *Iron John: A Book About Men*. Reprint edition. Cambridge : Da Capo Press, 2004.
- Bourcier, Marie-Hélène. *Queer Zones: Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris : Éditions Amsterdam, 2011.
- . *Sexpolitiques: Queer zones 2*. Paris : La Fabrique, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Éd. du Seuil, 2002.
- Brodeur, Normand. « Le discours des défenseurs des droits des hommes sur la violence conjugale: Une analyse critique ». *Service social* 50, n°1 (2003). <https://www.erudit.org/fr/revues/ss/2003-v50-n1-ss544/006925ar/>. [consulté le 04/08/2017].
- Brown, Laura S. « Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma ». *American Imago* 48, n°1 (1991), 119-33.
- Brynn Jones, Kelsie. « Trans-Exclusionary Radical Feminism: What Exactly Is It, And Why Does It Hurt? » *The Huffington Post*, 8 février 2014. http://www.huffingtonpost.com/kelsie-brynn-jones/transexclusionary-radical-terf_b_5632332.html. [consulté le 04/08/2017].
- Bugnon, Fanny. « La violence politique au prisme du genre à travers la presse française (1970-1994) ». Histoire. Université d'Angers, 2011. https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/641911/filename/These_Fanny_Bugnon_2011.pdf. [consulté le 04/08/2017].
- . « Quand le militantisme fait le choix des armes : les femmes d'Action directe et les médias ». *Sens Public*, 22 mai 2009. <http://www.sens-public.org/article683.html> [consulté le 04/08/2017].
- Butler, Judith. *Ces corps qui comptent: De la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris : Éditions Amsterdam, 2009.
- . *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris: la Découverte, 2006.
- . *Undoing gender*. New York; London : Routledge, 2004.

- . *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York ; London : Routledge, 1999.
- . *Excitable speech: a politics of the performative*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Routledge, 1997.
- . *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. Hove : Psychology Press, 1993.
- Charpentier, Isabelle. « La société française: un état de la recherche. Genre et rapports sociaux de sexes. » *La documentation française*, Cahiers français, Comprendre la société, n°326 (mai-juin 2005), 91-95.
- Chollet, Mona. *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*. Paris : Zones, 2012.
- Collectif L'échappée. *Contre les jouets sexistes*. Paris : L'Échappée, 2007.
- Collectif Stop Masculinisme. *Contre le masculinisme - guide d'auto-défense intellectuelle*. Lyon : Bambule, 2013.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. Cambridge : Polity Press, 2005.
- Corbin, Alain, dir. *Histoire de la virilité. 2. XIXe siècle. Le triomphe de la virilité*. Paris : Points, 2015.
- Courtine, Jean-Jacques, dir. *Histoire de la virilité. 3. XXe-XXIe siècle. La virilité en crise?* Paris : Points, 2015.
- Daly, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston : Beacon Press, 1990.
- Delphy, Christine. *L'ennemi principal. 1, L'économie politique du patriarcat*. Paris : Éditions Syllepse, 2008.
- Devreux, Anne-Marie. « Les résistances des hommes au changement social: émergence d'une problématique ». *Cahiers du Genre* n°36, Paris : Éditions L'Harmattan, 2004.
- Devreux, Anne-Marie et Diane Lamoureux, dir. « Les antiféminismes ». *Cahiers du Genre* n°52, Paris : Éditions L'Harmattan, 2012.
- Discepolo, Thierry et Gilles Le Beuze, dir. « Comment le genre trouble la classe ». *Agone* n°43, 2010.
- Dorlin, Elsa. *Sexe, genre et sexualités*. Paris : PUF, 2008.
- . *Les violences de genre et la police de genre*. 2008.
<https://mauvaiseherbe.wordpress.com/2008/06/15/elsa-dorlin/>. [vidéo consultée le 04/08/2017].
- . « Les putes sont des hommes comme les autres. » *Raisons politiques* n°11, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, 117-32.
- Dupuis-Déri, Francis. « La banalité du mâle. Louis Althusser a tué sa conjointe, Hélène Rytman-Legotien, qui voulait le quitter ». *Nouvelles Questions Féministes* 34, n°1 (17 juin 2015), Lausanne : Éditions Antipodes, 84-101.
- Dworkin, Andrea. « Biological Superiority: The World's Most Dangerous and Deadly Idea », 1977.
<http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/WarZoneChaptIID.html>. [consulté le 04/08/2017].
- Dyer, Richard. *The Matter of images: essays on representations*. London ; New York : Routledge, 1993.
- Edelman, Lee. *L'impossible homosexuel : huit essais de théorie queer*. Paris : Éditions Epel, 2013.
- Fassin, Éric. *Le sexe politique : genre et sexualité au miroir transatlantique*. Paris : Éditions de l'Ehess, 2009.
- . « L'empire du genre ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n°187-188 (3 octobre 2008), Paris : Éditions de l'Ehess, 375-92.
- Fausto-Sterling, Anne. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York : Basic Books, 2000.
- . *Myths Of Gender: Biological Theories About Women And Men, Revised Edition*. New York : Basic Books, 1992.

- Ferjani, Jihan et Lalla Kowska. « Manifeste Trans' : Notre corps nous appartient ». *Nouvelles Questions Féministes* 27, n°1 (2008), Lausanne : Éditions Antipodes, 151-53.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1994.
- Godelier, Maurice. *La production des grands hommes: pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*. Paris : Flammarion, 2008.
- Goldring, Maurice et Cliona Ní Ríordáin. *Irlande: histoire, société, culture*. Paris : La Découverte, 2012.
- Greco, Lucas. « Genderfucking! Masculinités, féminités et tout le reste? » *Miroir/Miroirs n°2 : Revue des corps contemporains*. Paris : Des Ailes sur un Tracteur, 2014.
- Guillaumin, Colette. *Sexe, race et pratique du pouvoir: l'idée de nature*. Paris : Côté-femmes, 1992.
- Halperin, David M. *Saint Foucault: towards a gay hagiography*. New York : Oxford University Press, 1995.
- Héritier, Françoise. *Une pensée en mouvement*. Paris : O. Jacob, 2013.
- . *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*. Paris : O. Jacob, 2002.
- Houel, Annik, Helga Sobota et Patricia Mercader. *Crime passionnel, crime ordinaire*. Paris : PUF, 2003.
- Husson, Anne-charlotte. « 'La théorie du genre' n'existe pas ». *cafaitgenre*, 2 janvier 2013. <https://cafaitgenre.org/2013/01/02/la-theorie-du-genre-nexiste-pas/>. [consulté le 04/08/2017].
- James St., James. « These 25 Examples of Male Privilege from a Trans Guy's Perspective Really Prove the Point ». *Everyday Feminism*, 30 mai 2015. <http://everydayfeminism.com/2015/05/male-privilege-trans-men/>. [consulté le 04/08/2017].
- Joly, Vincent. « 'Races guerrières' et masculinité en contexte colonial. Approche historiographique ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°33 (1 mai 2011), Paris : Belin, 139-56.
- Kelly, B. D. « Homosexuality and Irish psychiatry: medicine, law and the changing face of Ireland ». *Irish Journal of Psychological Medicine*, 2016, 1-7.
- Kelly et Liz Kelly. *Surviving Sexual Violence*. Cambridge : Polity Press, 1988.
- Lakoff, Robin Tolmach. *Language and woman's place: text and commentaries*. Oxford ; New York : Oxford university press, 2004.
- Le Dœuff, Michèle. *L'étude et le rouet*. Paris : Seuil, 1989.
- Lehner, Stefanie. « Post-Conflict Masculinities: Filiative Reconciliation in *Five Minutes of Heaven* and David's Park's *Truth Commissioner* ». Dans *Irish Masculinities: Reflections on Literature and Culture*. Sous la direction de Raymond Mullen et Caroline Magennis. Dublin ; Portland : Irish Academic Press Ltd, 2011.
- Lieber, Marylène. « La double invisibilité des violences faites aux femmes dans les contrats locaux de sécurité français ». *Cahiers du Genre* n° 35, n°2 (1 décembre 2003), Paris : Éditions L'Harmattan, 71-94.
- Lonsway, Kimberly A. et Louise F. Fitzgerald. « Attitudinal antecedents of rape myth acceptance: A theoretical and empirical reexamination ». *Journal of Personality and Social Psychology* 68, n°4 (1995), 704-11.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley : Crossing Press, 2007.
- Macé, Éric. *L'après-patriarcat*. Paris : Éditions du Seuil, 2015.
- Magennis, Caroline. *Sons of Ulster: masculinities in the contemporary Northern Irish novel*. Oxford : Peter Lang, 2010.
- Markovska, Jasminka. « Performativity and Theatricality: on the concepts and their use ». *academia*, 2008.

- [https://www.academia.edu/4498222/Performativity and Theatricality on the concepts and their use](https://www.academia.edu/4498222/Performativity_and_Theatricality_on_the_concepts_and_their_use). [consulté le 04/08/2017].
- Marques-Pereira, Bérengère et Roland Pfefferkorn, dir. « Genre, politiques sociales et citoyenneté ». *Cahiers du Genre* (HS n°2), Paris : Éditions L'Harmattan, 2011.
- Mathieu, Nicole-Claude. *L'anatomie politique. II, Usage, dérégulation et résilience des femmes*. Paris : La dispute, 2014.
- . *L'anatomie politique: catégorisations et idéologies du sexe*. Paris : Côté-femmes, 1991.
- McNeilly, Claire. « Domestic violence: 60 cases reported each day in Northern Ireland may be tip of iceberg ». *Belfast Telegraph*, 15 octobre 2013. <http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/domestic-violence-60-cases-reported-each-day-in-northern-ireland-may-be-tip-of-iceberg-29659235.html>. [consulté le 04/08/2017].
- Middleton, Rosa. *The Queer Umbrella: Responses to what it means to be Queer*. 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=bLQFGZw9QEY>. [vidéo consultée le 04/08/2017].
- Molyneux, Maxine. « Androcentrism in Marxist Anthropology A Critique of Emmanuel Terray's 'Historical Materialism and Segmentary Lineage-Based Societies' ». *Critique of Anthropology* 3, n°9-10 (1 janvier 1978), 55-81.
- Morgan, Robin. *The Word of a Woman: Feminist Dispatches, 1968-1992*. New York : W. W. Norton & Co Inc, 1992.
- Myrntinen, Henri. « Disarming masculinities ». Dans *Disarmament Forum, Women, Men, Peace and Security* 4 : 37-46, 2003.
- Nagel, Joanne. « Masculinity and nationalism: Gender and sexuality in the making of nations ». *Ethnic and Racial Studies* 21, n°2 (Mars 1998), London : Routledge, 242-69.
- Nally, Claire. « Transvestic Voices and Gendered Performance in Patrick McCabe's Breakfast on Pluto ». Dans *Cross-Gendered Literary Voices: Appropriating, Resisting, Embracing*. Sous la direction de Rina Kim et Claire Westall. London : Palgrave Macmillan, 2012.
- Nichols, James Michael. « Trans Men Open Up About Their Experiences With Male Privilege ». *Huffington Post*, 19 août 2016. http://www.huffingtonpost.com/entry/trans-men-male-privilege_us_57b75597e4b00d9c3a179528. [consulté le 04/08/2017].
- Noyé, Sophie. « Pour un féminisme matérialiste et queer ». *Contretemps*, 17 avril 2014. <http://www.contretemps.eu/pour-un-feminisme-materialiste-et-queer/>. [consulté le 04/08/2017].
- O'Leary, K. Daniel et Roland D. Maiuro. *Psychological Abuse in Violent Domestic Relations*. New York : Springer Publishing Company, 2001.
- Osborne, Peter et Lynne Segal. « Gender as Performance: An Interview with Judith Butler ». *Radical Philosophy: A Journal of Socialist and Feminist Philosophy* 67, (juin 1994), 32-39.
- Preciado, Beatriz. *Testo Junkie: sexe, drogue et biopolitique*. Paris : J'ai lu, 2014.
- Prokhoris, Sabine. *Le sexe prescrit: la différence sexuelle en question*. Paris : Flammarion, 2002.
- PSNI. « Trends in Domestic Abuse Incidents and Crimes Recorded by the Police in Northern Ireland 2004/05 to 2014/15 », 2015. <https://www.psni.police.uk/globalassets/inside-the-psni/our-statistics/domestic-abuse-statistics/domestic-abuse-incidents-and-crimes-in-northern-ireland-2004-05-to-2015-16.pdf>. [consulté le 04/08/2017].
- Raibaud, Yves. « Penser le masculin dans une perspective féministe ». Dans *Colloque "Ecole, loisirs, sport, culture: la fabrique des garçons"*, 2013. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00950140/>. [consulté le 04/08/2017].
- . « Sylvie Ayrat, La fabrique des garçons ». *Géographie et cultures*, n°83 (1 novembre 2012), 144-46.

- Raymond, Janice. « The Politics of Transgenderism ». Dans *Blending Genders: Social Aspects of Cross-Dressing and Sex Changing*. Sous la direction de Richard Ekins et David King. London : Routledge, 2002.
- Reucher, Tom. « Quand les trans deviennent experts ». *Multitudes* 20, n°1 (2005), 159-64.
- Robertson, Eleanor. « Dear Manchild: If You Want Me to Look after You, It's Time to Pay up ». *The Guardian*, 5 août 2015. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/05/dear-manchild-if-you-want-me-to-look-after-you-its-time-to-pay-up>. [consulté le 04/08/2017].
- Romito, Patrizia. *Un silence de mortes : La violence masculine occultée*. Paris : Éditions Syllepse, 2006.
- Rundgren, Heta. « Vers une théorie du roman postnormale : Féminisme, réalisme et conflit sexuel chez Doris Lessing, Märta Tikkanen, Stieg Larsson et Virginie Despentes ». Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2016. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/169482>. [consulté le 04/08/2017].
- Schadron, Georges. « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation ». *Cahiers de l'Urmis*, n°10-11 (1 décembre 2006). <http://urmis.revues.org/220>. [consulté le 04/08/2017].
- Scott, Joan W. « Gender: A Useful Category of Historical Analysis ». *The American Historical Review* 91, n°5 (1986), 1053-75.
- Selisker, Scott. « The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks ». *New Literary History* 46, n°3 (2015), 505-23.
- Sontag, Susan. « Notes On 'Camp' », 1964. <https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiZo6L6bnQAhWFXRoKHbKcAPoQEggdMAA&url=https%3A%2F%2Fmonoskop.org%2Fimages%2F5%2F59%2FSontag%20Susan%201964%20Notes%20on%20Camp.pdf&usq=AfQjCNEB27AyaLqvQzGgq-VHljZe9qy2lA&sig2=OJvwrMv5PiazN57YAv62Cw>. [consulté le 04/08/2017].
- Stoltenberg, John, Christine Delphy, Martin Dufresne, L.-Y. Yeun et Mickaël Merlet. *Refuser d'être un homme: pour en finir avec la virilité*. Paris ; Québec : Syllepse, 2013.
- Strickland, Richard et Nata Duvvury. *Gender Equity and Peacebuilding. From Rhetoric to Reality: Finding the Way*, Washington : International Center for Research on Women (ICRW), 2003. <https://www.icrw.org/wp-content/uploads/2016/10/Gender-Equity-and-Peacebuilding-From-Rhetoric-to-Reality.pdf>. [consulté le 04/08/2017].
- Swertvaegher, Jean-Luc. « Les psy à l'épreuve des transsexuels ... ou penser les êtres humains sans le sexe ». *Groupe d'Etude sur la Transidentité*, 2006. <http://itgl.lu/wp-content/uploads/2015/04/Les-psy-a-lepreuve-des-trans.pdf>. [consulté le 04/08/2017].
- Thiers-Vidal, Léo. *Rupture anarchiste et trahison pro-féministe*. Lyon: Bambule, 2013.
- Touati, Armand, dir. *Femmes, hommes: l'invention des possibles*. Antibes : Cultures en mouvement, 2004.
- Unesco. *Male Roles, Masculinities and Violence: A Culture of Peace Perspective*. Sous la direction de Ingeborg Breines, Robert Connell et Ingrid Eide. Paris : United Nations Educational, Scientific and Cultural, 2001.
- Valente, Joseph. *The myth of manliness in Irish national culture, 1880-1922*. Urbana : University of Illinois Press, 2011.
- Vidal, Jérôme. « À propos du féminisme: Judith Butler en France: Trouble dans la réception ». *Mouvements* 47-48, n°5 (2006), 229-39.
- Welzer-Lang, Daniel, dir. *Nouvelles approches des hommes et du masculin*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2000.
- Wittig, Monique. *La pensée straight*. Paris : Amsterdam, 2007.

Brochure antimasculiniste. « Daniel Welzer-Lang, faux ami du féminisme ». *L'agitation dans la boîte à outils*, 8 mars 2010. <http://lagitation.free.fr/spip.php?article80>. [consulté le 04/08/2017].

« Hommes, masculinité, virilité, à partir de l'« Histoire de la virilité » ». *France Culture*, Émission de radio du 20/10/2011. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/hommes-masculinite-virilite-partir-de-lhistoire-de-la-virilite>. [consulté le 04/09/2015].

6. Trauma Studies :

Brown, Laura. « Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma ». Dans *Trauma: Explorations in Memory*. Sous la direction de Cathy Caruth. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

Herrero, Dolores et Sonia Baelo-Allué, dir. « Introduction: Between the Urge to Know and the Need to Deny ». Dans *Between the urge to know and the need to deny: trauma and ethics in contemporary British and American literature*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2011.

Rouso, Henry et Eric Conan. *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris : Fayard, 1994.

Stocks, Claire. « Trauma theory and the singular self: rethinking extreme experiences in the light of cross cultural identity ». *Textual Practice* 21, n°1 (1 mars 2007), 71-92.

7. Divers

American Psychiatric Association. « Trauma- and Stressor-Related Disorders ». Dans *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition*, 2013.
<http://dsm.psychiatryonline.org/doi/10.1176/appi.books.9780890425596.dsm07>. [consulté le 04/08/2017].

Boëne, Bertrand. « Morris Janowitz, The Professional Soldier: A Social and Political Portrait ». *Res Militaris* 1, n°1 (Automne 2010).
http://www.resmilitaris.net/ressources/10123/62/res_militaris_classiques_janowitz_version_finale.pdf. [consulté le 04/08/2017].

Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris : les Éditions de Minuit, 1980.

———. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

Bouzard, Thierry. « Le chant militaire français: un patrimoine vivant ». *Revue historique des armées*, n°242 (2006), 98-113.

Bulot, V., P. Thomas et Y. Delevoye-Turrelu. « Agentivité: se vivre ou se juger agent ? » *L'Encéphale* 33, n°4 (2007), 603-8.

- Burke, Edmund. *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*. London ; New York : Routledge, 2008.
- Butler, Judith. *Le Pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam, 2008.
- Cervulle, Maxime. *Dans le blanc des yeux : diversité, racisme et médias*. Paris : Éditions Amsterdam, 2013.
- Courval, Sophie. « Éric Fassin : 'Qui parle de race aujourd'hui?' ». *regards.fr*, 19 juin 2013. <http://www.regards.fr/web/Eric-Fassin-Qui-parle-de-race,6781>. [consulté le 04/08/2017].
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1996.
- Decorpeliada, Marc. *Schizomètre : Petit manuel de survie en milieu psychiatrique*. Paris : Epel, 2010.
- Delphy, Christine. *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?* Paris : La fabrique éditions, 2008.
- Durkheim, Émile. *De la division du travail social*. Paris : PUF, 2007.
- Eribon, Didier. *Echapper à la psychanalyse*. Paris : Léo Scheer, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Bloomington : Indiana University Press, 1992.
- Freud, Sigmund. *Deuil et mélancolie*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2010.
- . *La naissance de la psychanalyse*. Paris : PUF, 2009.
- Gaudriault, Pierre. « Marco Decorpeliada, Schizomètres. » *Paradoxa*, 2010. <https://paradoxa1856.wordpress.com/2010/04/08/marco-decorpeliada-%e2%80%93-schizometres-par-pierre-gaudriault/>. [consulté le 04/08/2017].
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris : Hachette-littératures, 1998.
- Guilhaumou, Jacques. « Autour du concept d'agentivité ». *Rives méditerranéennes*, n°41 (8 mars 2012), 25-34.
- Haghighat, Chapour. *Le racisme « scientifique » : offensive contre l'égalité sociale*. Paris : L'Harmattan, 1988.
- Henri, Alain-Noël. « Les destins liés de la figure du 'psy' et de l'appareil de l'enfance inadaptée ». *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, n°6 (15 novembre 2004), 219-49.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Latour, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte, 2006.
- Lauretis, Teresa de. *Pulsions freudiennes. Psychanalyse, littérature et cinéma*. Paris : PUF, 2010.
- Lefèvre, Bernard H. « La légende du bromure durant la Drôle de guerre ». *Arkheia, Revue d'histoire*. http://www.arkheia-revue.org/La-legende-du-bromure-durant-la,296.html?artsuite=1#gros_titre. [consulté le 04/08/2017].
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1978.
- Lopez, Gérard. *La victimologie*. Paris : Dalloz, 2014.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- , Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1986.
- . *Le différend*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- Macé, Éric. « Des 'minorités visibles' aux néostéréotypes ». *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, Hors-série (1 juin 2007). <http://journals.openedition.org/jda/2967>. [consulté le 04/08/2017].
- . « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures ». *Penser les médiacultures*, Paris : Armand Colin, 2005, 41-66.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF, 1975.

- Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Noida : Oxford University Press, 2009.
- O'Toole, Garson. « Even Paranoiacs Have Real Enemies | Quote Investigator ». <http://quoteinvestigator.com/2016/07/09/paranoid/>. [consulté le 04/08/2017].
- Rahman, Aamer. *Fear of a Brown Planet - Reverse Racism*. 2013. https://www.youtube.com/watch?v=dw_mRaIHb-M. [vidéo consultée le 04/08/2017].
- Sales-Wuillemin, Édith. *La catégorisation et les stéréotypes en psychologie sociale*. Paris : Dunod, 2006.
- Sartre, Jean-Paul. *Réflexions sur la question juive*. Paris : Gallimard, 1985.
- Schechner, Richard. « Performance studies: the broad spectrum approach ». Dans *The performance studies reader*. Sous la direction de Henry Bial, London ; New York : Routledge, 2007.
- Sironi, Françoise. « La métamorphose humaine - Approche ethnopsychiatrique de la transsexualité ». *Groupe d'Etude sur la Transidentité*, 2005. <http://www.transidentite.fr/fichiers/ressources/Ethnopsychiatrie%20et%20trans.pdf>. [consulté le 10/09/2016].
- Smouts, Marie-Claude et Georges Balandier, dir. *La situation postcoloniale: les « postcolonial studies » dans le débat français: [colloque, 4 et 5 mai 2006]*. Paris: les Presses de Sciences Po, 2007.
- Sudbury, Julia et Margo Okazawa-Rey. *Activist Scholarship: Antiracism, Feminism, and Social Change*. London : Routledge, 2015.
- Tevanian, Pierre. *La mécanique raciste*. Paris : La Découverte, 2017.
- LOI n° 2010-769 du 9 juillet 2010 relative aux violences faites spécifiquement aux femmes, aux violences au sein des couples et aux incidences de ces dernières sur les enfants. 2010-769, 2010. <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000022454032&categorieLien=id> [consulté le 04/08/2017].

8. Usuels

- Association Beaumont Continental. « Lexique ». <http://www.abc-transidentite.fr/lexique>. [consulté le 04/08/2017].
- Di Folco, Philippe, dir. *Dictionnaire de la pornographie*. Paris : PUF, 2005.
- Thomas, Maud-Yeuse, Karine Espineira et Arnaud Alessandrin. *La Transyclopédie: Tout savoir sur les transidentités*. Paris : Des Ailes sur un Tracteur, 2012.
- « Urban Dictionary ». *Urban Dictionary*. <http://www.urbandictionary.com/>. [consulté le 04/08/2017].

Résumé

Cette thèse se propose d'étudier l'écriture des masculinités dans la fiction nord-irlandaise contemporaine. Le corpus est constitué de six romans publiés pendant la décennie qui suit le traité de paix de 1998 : *Breakfast on Pluto* de Patrick McCabe (1998), *No Bones* d'Anna Burns (2001), *Fodder* de Tara West (2002), *The Ultras* d'Eoin McNamee (2004), *Little Constructions* d'Anna Burns (2007) et *The Truth Commissioner* de David Park (2008). Les enjeux politiques et sociologiques spécifiques que cristallise la question de la masculinité dans le nord de l'Irlande se mesurent à l'aune des Troubles et du processus de paix. Une dialectique entre conformisme et subversion des codes de la virilité est à l'œuvre dans les romans étudiés dont les stratégies d'écritures mènent à une reconfiguration de la masculinité en « anti-virilité » pour révéler les composantes et mécanismes du stéréotype. L'analyse de la suprématie de la masculinité puis de la subordination de la féminité dans les romans à l'étude nous conduit à observer une orientation féministe queer. De cette reconfiguration particulière de la virilité et du dévoilement de la dimension genrée des rapports de pouvoir, émerge un contre-discours qui met en question le récit hégémonique de paix présent dans la sphère publique. Dans ces fictions, l'injonction à « tourner la page » et l'optimisme ambiant de cette rhétorique sont ébranlés par les diverses manifestations des scories du passé qui mettent en évidence un profond malaise dans le nord de l'Irlande aux lendemains des accords de paix.

Mots clés : masculinités, virilité, fiction, Irlande du Nord, genre, queer, société post-conflit

Abstract

This thesis explores the concept of masculinity in contemporary Northern-Irish fiction. My body of texts is constituted by six novels published in the decade after the Good Friday Agreement (1998): *Breakfast on Pluto* by Patrick McCabe (1998), *No Bones* by Anna Burns (2001), *Fodder* by Tara West (2002), *The Ultras* by Eoin McNamee (2004), *Little Constructions* by Anna Burns (2007) and *The Truth Commissioner* by David Park (2008). Because of the close links between masculinity, violence, national identity and the military, the issue of masculinity is of particular importance in the aftermath of the Troubles and of the peace process in Northern Ireland. In the novels, a dialectics between conformism and subversion of codes of manliness develops and reconfigures masculinity as 'anti-virility' in order to reveal the characteristics and functioning of the stereotype. The focus first on the supremacy of masculinity and then on the subordination of femininity in the novels leads us to notice a queer and feminist orientation in the writing strategies. This particular reshaping of masculinity and the unveiling of the gender order enable the emergence of a counter-narrative which challenges the hegemonic discourse about peace in the Northern-Irish public sphere. The aggressive incitement to make a fresh start and the pervasive optimism of this rhetoric are debunked by the lingering past residuals in the novels which ultimately display a profound malaise in the post-conflict Northern Ireland.

Keywords: masculinities, manliness, fiction, Northern Ireland, gender, queer, post-conflict society