Études irlandaises

37-2 | 2012

Enjeux féministes et féminins dans la société
irlandaise contemporaine

Éilís Ní Dhuibhne : féminisme et stratégies d'indirection

Chantal Dessaint-Payard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesirlandaises/3196>

DOI : 10.4000/etudesirlandaises.3196

ISSN : 2259-8863

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2012

Pagination : 127-141

ISBN : 978-7535-2158-2

ISSN : 0183-973X

Référence électronique

Chantal Dessaint-Payard, « Éilís Ní Dhuibhne : féminisme et stratégies d'indirection », *Études irlandaises* [En ligne], 37-2 | 2012, mis en ligne le 30 octobre 2014, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/3196> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesirlandaises.3196>

Ce document a été généré automatiquement le 27 juillet 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Éilís Ní Dhuibhne : féminisme et stratégies d'indirection

Chantal Dessaint-Payard

- ¹ Dans une nouvelle d'Éilís Ní Dhuibhne au titre évocateur, « *Holiday in the Land of Murdered Dreams* » (2003), le personnage de Detta revient en Irlande au bout de trente ans d'exil, et constate à quel point les mentalités ont évolué au fil des années : « *All that old state-religious stuff has changed, according to report. Ireland was getting more liberal, the fundamental Catholicism [...] diluted by the march of time*¹. » Elle reste cependant sceptique devant ces changements parce qu'elle a gardé, profondément gravé dans sa mémoire et dans sa chair, le traumatisme lié à l'abandon de son fils Paul, né d'une liaison hors mariage. Le portrait qu'elle dresse de l'Irlande d'alors est très amer :

The society was misogynistic then ; that was recognized by the budding, despised, women's libbers, who already then were creating a flutter of protest against the deeply ingrained hatred and disparagement of girls and women in Irish society².

- ² Ce schéma misogyne et patriarcal est resté imprimé dans sa mémoire en dépit d'une évolution sociale et morale de l'Irlande facilitée par l'ouverture économique et le Tigre Celtique, et cette persistance souligne à quel point l'enjeu mémoriel constitue un aspect important si l'on veut appréhender la question du féminisme au plan collectif et individuel.
- ³ La nouvelle ne véhicule cependant pas un message d'un militantisme passéiste : à cause du recul historique et géographique provoqué par son exil, Detta est obligée de reconnaître que le sexisme dont souffraient les femmes était réciproque : « *But the same society hated men as well, in a subversive, mysterious way*³. » Cette constatation, rendue possible par la perspective mémorielle liée à ce retour sur le sol natal, est symptomatique d'un discours post-féministe qui se veut contrasté, même si l'auteure elle-même reconnaît que les théories féministes ont profondément influencé sa carrière d'écrivaine. La première partie de son œuvre en particulier semble relever d'un discours revendicatif, comme le suggère le titre de son recueil *Eating Women is Not*

*Recommended*⁴, publié en 1991. Là comme dans ses autres ouvrages, elle dénonce le sexisme dont sont victimes les femmes dès leur plus jeune âge, un sexisme qui touche également les écrivaines en général. Pour ce faire, l'auteure privilégie des stratégies indirectes, comme l'ironie et l'autodérision, ainsi que le recours aux contes de la tradition orale : c'est le cas de « *The Mermaid Legend* », qui traite du divorce dans ce même recueil. Quelque dix ans plus tard, le recueil *Midwife to the Fairies*⁵, indique que les stratégies d'indirection sont toujours d'actualité aux yeux de l'auteure pour traiter des sujets restés tabous : la nouvelle éponyme y traite indirectement de l'infanticide en faisant appel à un conte de la tradition orale. Sans faire le choix du passéisme, l'auteure n'en dénonce pas moins le sexisme auquel le sujet féminin continue d'être confronté, malgré l'ouverture culturelle et économique vécue par le pays lors du Tigre Celtique. Elle opte pour un post-féminisme lucide qui allie esthétique postmoderne et tradition orale, démontrant ainsi que cette tradition offre un véritable espace de reconstruction pour la psyché féminine et les enjeux mémoriels qui lui sont attachés.

- 4 Auteure également de livres pour enfants, Éilís Ní Dhuibhne sait à quel point le cadre éducatif joue un rôle important dans la misogynie à laquelle le sujet féminin est confronté dès son enfance. Plusieurs personnages féminins dans l'œuvre d'Éilís Ní Dhuibhne font le constat du sexisme intellectuel dont elles font l'objet. Orla, l'adolescente âgée de treize ans dans *The Dancers Dancing*, a compris depuis longtemps qu'il est considéré comme malséant pour une petite fille d'être trop intelligente ou érudite, deux caractéristiques qui lui valent de se voir attribuer l'adjectif d'« *old-fashioned* », utilisé entre autre par sa mère Elizabeth :

She's knowing, what Elizabeth calls "oul-fashioned". Girls are often oul-fashioned, their eyes are cunning and knowing [...] while boys are innocent, lovable, and cherished. Orla has been taught this since she was about two years old.

Knowing too much is a burden Orla has been given to carry, because she is a girl. Girls read and learn and in consequence know too much⁶.

- 5 Ce préjugé est tellement ancré dans les mentalités enfantines que Polly dans « *The Moon Shines Clear, the Horseman's Here* » doit réfréner sa soif de connaissance pour ne pas être rejetée par ses camarades de classe⁷. Nuala dans *Singles* voit également son goût pour les études comme quelque chose de honteux et de peu féminin : « *she enjoyed studying but in a way she had been ashamed of this and had considered it an unnatural, unfeminine, almost an inhuman, pleasure*⁸. »
- 6 Ce manque de reconnaissance intellectuel à l'encontre du sujet féminin se retrouve par la suite sur un autre plan que celui du cadre scolaire ou universitaire. Il contamine tout le champ culturel et notamment la façon dont l'écrivaine est perçue dans la société irlandaise. Être artiste ou écrivaine ne va pas de soi en Irlande, et ceci en raison du double tabou lié au statut de femme et de créatrice qui emprisonne le sujet féminin :

[...] it is not easy to write yourself up from under the closely meshed layers of the facts of femininity and Irishness [...] Creativity in whatever form is always in some measure subversive. How much more deeply and acutely so for a woman, who must break a double taboo both as woman and as artist⁹.

- 7 Éilís Ní Dhuibhne elle-même reconnaît avoir été influencée par ces préjugés à l'encontre des auteurs féminins, et avoue qu'avant de se lancer dans l'écriture, elle avait une connaissance très limitée des grands noms de la littérature féminine irlandaise¹⁰. Cet anonymat littéraire des femmes (rendu flagrante dans les trois premiers volumes de *The Field Day Anthology of Irish Writing* de Seamus Deane), ainsi que leur quasi-exclusion de l'Histoire irlandaise en général, apparurent évidents à l'auteure lorsqu'elle s'ouvrit aux théories féministes, une étape qu'elle définit comme cruciale dans son cheminement d'écrivaine. C'est là en effet qu'elle prit conscience de la nécessité de réécrire et/ou d'inventer une Histoire des femmes irlandaises restées dans l'ombre des discours historiographiques :

Feminist theory changed my world view [...]. It influenced me in many ways as a writer. For instance, I began to write exclusively about women from that point. I began to focus on specifically female experiences. I took an interest in rewriting or re-inventing women's history, a history which had been largely unwritten. [...] Feminism [...] reaffirmed me as a writer¹¹.

- 8 Certaines des nouvelles de l'auteure constituent ainsi des discours historiques périphériques, comme « The Flowering », également publiée dans *Eating Women is Not Recommended*, où Lennie retrace l'histoire d'une aïeule fictive rendue folle par un travail de domestique asservissant et l'incapacité de pouvoir se consacrer à l'art de la broderie. La nouvelle « Summer Pudding » (1997)¹² décrit le destin de deux sœurs venues se réfugier au Pays de Galles pendant la Famine. « The Pale Gold of Alaska » (2000)¹³ illustre le thème de l'émigration aux USA avec le personnage de Sophie qui vit une tragique histoire d'amour avec l'Indien qui a tenté de l'enlever¹⁴.
- 9 Ces œuvres font d'Éilís Ní Dhuibhne ce que l'on pourrait appeler une historienne alternative en constante recherche d'une écriture qui puisse rendre compte des expériences féminines occultées par l'Histoire. L'auteure déplore cependant le manque de reconnaissance esthétique dont les écrivaines sont victimes en général, parce qu'on attend d'elles qu'elles écrivent de la littérature commerciale :

I perceive a pressure on women to be accessible, to write easy fiction, even to write commercial fiction. I do not think they are expected to be artists, experimenting with form, and if they do so it isn't noticed, the books are read simply as romantic stories that have gone wrong. In short, women writers of fiction are not regarded as artists, by a lot of people¹⁵.

- 10 L'important pour les écrivaines est donc de ne pas céder à cette pression commerciale, et de ne pas tomber sous le joug des enjeux économiques après s'être (relativement) libérées du joug patriarcal. C'est l'amère leçon que tire Anna dans *Fox, Swallow, Scarecrow*¹⁶, le dernier roman d'Éilís Ní Dhuibhne. Anna est écrivaine, spécialisée dans la littérature pour enfants, et son ambition est d'atteindre un succès comparable à celui de J.K. Rowling, quitte à fournir de la fiction au kilomètre : « *That's what the kids wanted: fantasy by the ton*¹⁷. » En commettant l'erreur de se plier aux goûts du jour au lieu de produire une œuvre originale, elle condamne ses écrits à l'échec : elle abandonne l'écriture de *Sally and the Ship of Dreams*, l'histoire d'une fillette dublinoise qui voyage à

travers le temps ; ce livre ne verra jamais le jour et sera plagié par une de ses amies écrivaines.

- 11 Si *Fox, Swallow, Scarecrow* dénonce la férocité du monde littéraire et de ses enjeux économiques, il n'est pas pour autant le lieu d'un discours féministe militant : l'échec littéraire d'Anna résulte davantage des choix personnels opérés par l'héroïne que du sectarisme dont les écrivaines seraient victimes. Le roman ne vise pas à dénoncer l'idée d'un complot patriarcal, mais se veut davantage une démonstration des dangers qui guettent l'écrivaine en proie aux sirènes de la mondialisation. Anna n'est d'ailleurs pas vraiment persuadée que les écrivaines irlandaises soient l'objet d'une discrimination : « *Feminist ideology unnerved [Anna]. She did not know where she stood on it. [...] She did not believe there was a conspiracy against women in Ireland*¹⁸. » Une nouvelle d'Éilís Ní Dhuibhne, « *A Literary Lunch* », publiée en 2007 comme *Fox, Swallow, Scarecrow*, démontre même que le regard porté sur les écrivaines irlandaises a évolué, et qu'elles jouissent d'une attention particulière de la part des éditeurs. Mais cette nouvelle dénonce aussi sur un mode ironique l'hypocrisie d'un discours post-féministe qui consiste à penser que le combat pour l'égalité des sexes n'a plus lieu d'être : les écrivaines continuent à faire l'objet d'un machisme déguisé et paternaliste, et si la production littéraire féminine est encouragée, c'est parce qu'elle reste perçue comme minoritaire. L'attitude de Francie Briody, un écrivain sans succès dans la nouvelle, est à ce titre très significative : il considère que les hommes-écrivains sont devenus les victimes d'une forme de discrimination positive et a même songé pour cette raison à prendre un pseudonyme féminin. Selon lui, la réussite littéraire de son amie Pam est imméritée et typique d'une époque marquée par un engouement exagéré pour la littérature féminine en général :

[Pam] had got her foot in the door in time when women and the Irish were all the rage, no matter what they looked like. Or wrote like¹⁹.

- 12 Ce changement des mentalités est entre autres le fruit d'une ouverture économique de l'Irlande lors de l'expansion de ce que l'on a appelé le Tigre Celtique. Le modèle consumériste qui s'est alors répandu dans le pays a pu laisser penser que l'Irlande sortait définitivement d'un mode de fonctionnement archaïque et patriarcal, rendant le combat féministe obsolète. La nouvelle éponyme du recueil *Eating Women is Not Recommended*, dont le titre sonne comme un avertissement féministe, prouve le contraire. Éilís Ní Dhuibhne y dénonce une société de consommation qui, à l'aube du Tigre Celtique, se veut ouverte vers l'extérieur mais reste prisonnière des tabous qui entourent encore la sexualité féminine et en particulier le cycle menstruel. Le personnage central, Lennie, fait des courses dans un supermarché, et devant l'attitude pudibonde des clientes et des employées qui lui signalent que son pantalon est taché de sang menstruel, sent la colère monter en elle face à l'hypocrisie ambiante. Les rayons du supermarché regorgent en effet de produits d'hygiène dans ce qu'elle appelle « *the bum department* », où se côtoient papier toilettes aux parfums les plus variés et protections périodiques adaptées aux multiples besoins de la clientèle. Dans ce contexte, le rejet du sang menstruel considéré comme une marque d'infamie, devient alors symbolique de tout ce qui est resté tabou dans une société irlandaise pourtant convertie au capitalisme :

In this shop, this capitalist, exploiting shop [...] menstruating women are tabooed. Aren't they? It's nothing to do with hygiene. [...] The

crime is being seen. This blood is not to be seen : it's to be invisible,
odourless, unspoken. Because it's female blood²⁰.

- 13 Elle s'adresse en l'occurrence à la gérante du magasin, qu'elle accuse de harcèlement sexuel. La colère l'a fait se transformer en véritable tigresse, une transformation qui se veut bien sûr une référence ironique au Tigre Celtique:

She was not Lennie anymore, but a tiger dressed in a skirt and tights,
with a sanitary towel tucked into its pants. Her yellow eyes flashed
fire, her whiskers twitched²¹.

- 14 Malgré l'énergie qui l'habite, Lennie se voit contrainte dans la scène finale de céder aux forces de l'ordre, telle une victime offerte en sacrifice au dieu de la société de consommation.
- 15 Cette nouvelle met clairement en évidence le rôle joué par les femmes elles-mêmes dans la perpétuation des tabous et des clichés misogynes : ce sont deux femmes, une cliente du magasin et une responsable, qui viennent signaler à Lennie la présence de la tache (pourtant minuscule) sur son pantalon. Le regard qu'Éilís Ní Dhuibhne pose ainsi sur la condition féminine irlandaise et les enjeux du combat féministe se veut objectif et refuse de tomber dans la binarité homme/femme. L'auteure ne cède pas non plus à la tentation d'une amnésie collective provoquée par le phénomène du Tigre Celtique et qui conduirait à désavouer les iniquités du passé. Son écriture est une écriture de la mémoire qui met en scène, comme le souligne Anne Fogarty, l'écartèlement de ses héroïnes face à une évolution sociale en décalage avec la mémoire inscrite en elles :

A by-product of the accelerated changes in Irish society in the 1990s, chiefly as a result of the short-lived economic phenomenon of the Celtic Tiger, has been the disavowal of the past on many fronts. Such historical amnesia is foreign to the work of Ní Dhuibhne. More than any other contemporary Irish writer, she explores the gaps between decades of the late twentieth century that appear to be contiguous and shows how the tensions between competing timeframes and value systems are at the basis of the moral and emotional dilemmas of her characters²².

- 16 Cet écartèlement est particulièrement présent chez Detta dans « Holiday in the Land of Murdered Dreams ». De retour en Irlande après vingt-sept ans d'exil, Detta, constate que le pays a fondamentalement changé et ne correspond plus aux schémas qui sont restés gravés dans sa mémoire. En revoyant la reproduction de la grotte de Lourdes près de St Paul à Dublin, elle ne peut s'empêcher de songer aux différents scandales qui ont secoué un catholicisme « *diluted by the march of time and by the revelations of flaws in the divine structure itself*²³ ». Mais Detta reste dubitative, parce qu'elle se retrouve écartelée entre cette constatation d'une situation présente et la souffrance liée à un drame passé qui n'a jamais pu trouver d'exutoire :

Could you believe it? Detta was sceptical.
Old angers gushed from her. She tried to suppress them. The past is
past²⁴.

- 17 La douleur d'avoir dû abandonner son fils s'est imprimée à la fois dans sa psyché et dans son corps : Detta a subi une mastectomie suite à un cancer du sein, et les traces de cette opération sont comme une graphie du traumatisme lié à l'abandon de son enfant. Elle contemple avec amertume l'image de son corps atrophié dans le miroir, et réprime la vague de désir qu'elle ressent pour Karl Brown, un Américain qu'elle vient de rencontrer, resserrant hargneusement la ceinture de son peignoir : « [she] *wrapped her treacherous body in it, knotting the belt viciously. 'Cop on, cop on!'*²⁵. » Ce geste hargneux de Detta qui enferme son corps comme dans une camisole n'est pas seulement provoqué par la vision de cette silhouette amoindrie. Ce geste reflète également tout l'acharnement de la société irlandaise à réprimer une sexualité féminine restée taboue : Conor, le père de Paul, avait rejeté Detta après une première nuit fougueuse où elle s'était laissé submerger par sa passion amoureuse. En continuant à se couper de son corps quelque trente ans plus tard, et en vouant ce corps à être lui-même découpé par la chirurgie, Detta indique combien la castration sexuelle orchestrées par la société demeure vivace dans les chairs et les consciences, et ce en dépit de l'évolution des mentalités induite par le modèle consumériste.
- 18 Est-ce à dire que le message post-féministe d'Éilís Ní Dhuibhne ici est un message passéiste qui ressasserait les vieux griefs ? Deux éléments prouvent le contraire : le premier est l'objectivité du regard de Detta qui, avec le recul, reconnaît que les préjugés sexistes étaient entretenus des deux côtés :

The women, resentful of all other women, often mistrusted and derided men. They were regarded as [...] childish, boorish creatures to be tricked and manipulated, then reeled-in and ruled for life²⁶.

- 19 À cause de ces préjugés, Detta a préféré se complaire dans le rôle de martyre, et n'a même pas songé à avertir Conor lorsqu'elle est tombée enceinte de lui, tant elle était influencée par les théories de sa mère sur la goujaterie masculine :

Being a martyr to men was what Detta had been taught she would be, and she fulfilled her mother's expectations. Being an abandoned unmarried mother was the ultimate fulfilment of her mother's expectations²⁷.

- 20 Le deuxième élément allant à la rencontre d'une démarche passéiste est la fin épiphanique de la nouvelle décrivant les retrouvailles de Detta et de son fils Paul abandonné vingt-sept ans plus tôt. Ces retrouvailles s'avèrent être un moment cathartique où le prétérit, qui jusqu'alors avait servi à décrire à la fois l'expérience passée de Detta et son retour en Irlande au bout de ces vingt-sept ans, laisse place au présent :

Later and then become now. Detta holds her baby up. [...] She puts him to her breast and lets him suck. 'Oh, I love you!' she says. She says. She says²⁸.

- 21 Ce choix, loin de suggérer l'idée que le passé reste omniprésent dans la conscience de Detta, est au contraire une manière, grâce au passage du prétérit au présent, de redonner un nouvel avenir au passé et lui permettre de se réécrire autrement.

- 22 En dépit de cette fin épiphanique, le message de la nouvelle ne se veut pas un constat bienveillant de la société irlandaise actuelle. Le titre de la nouvelle, « *Holiday in the Land of Murdered Dreams* », est bien plus accusateur que celui de la première version de la nouvelle, « *The Masterkey* »²⁹. Il s'inscrit dans la même logique de dénonciation qui était déjà présente dans le recueil *Eating Women is Not Recommended*, paru douze ans plus tôt, une logique qui cherche à éviter le piège de la victimisation et/ou du « gynocentrisme ».
- 23 Éilís Ní Dhuibhne n'hésite pas en particulier à souligner le rôle négatif joué par les femmes dans la perpétuation du modèle patriarcal. Nous avons déjà mentionné l'attitude de la gérante d'un supermarché dans *Eating Women is Not Recommended*. La nouvelle « *Some Hours in the Life of a Witch* », parue dans le même recueil, met en scène une jeune mère de famille en butte aux remontrances d'un personnel médical féminin condescendant qui lui demande de contrôler l'énergie débordante de ses bambins³⁰. Excédée, la jeune mère se lance dans une critique acerbe du personnel médical, se transformant alors à ses propres yeux en sorcière :

‘The doctor’s not kind.[...] She hates all children. She wants them all to die. She probably votes against abortion, she probably runs SPUC, but she hates Timmy’. [...] Timmy’s mother felt like a witch³¹.

- 24 Le thème de la métamorphose présent dans cette nouvelle fait partie des stratégies indirectes privilégiées par l'auteure pour dénoncer la pression exercée par la société. Il est particulièrement central dans le recueil *Eating Women is Not Recommended*, comme l'indiquent des titres tels que « *Transformers in the Sky* » ou « *The Shapeshifters* ». La première nouvelle met en scène une narratrice qui se rend à une réunion de parents d'élèves. Issue d'un milieu modeste, elle se sent particulièrement frustrée face au comportement d'une écrivaine imbue de sa personne qui impose des décisions sans en mesurer les conséquences financières pour la narratrice. Au lieu d'exploser comme le personnage de la nouvelle précédente, la narratrice prend mentalement la fuite : elle s' imagine chez elle dans sa cuisine, et se voit transformée en lièvre volant : « *I've turned into a hare, in my own kitchen. [...] I take a flying leap and I'm out through the window, out in the garden*³². » Cette référence à un conte populaire indique combien les avatars animaliers, au même titre que le personnage de la sorcière, servent de catalyseur pour exprimer le désir d'échapper à une pression sociale devenue insupportable³³.
- 25 Le thème de la métamorphose est également à l'œuvre dans la nouvelle « *The Shapeshifters* », mais cette fois-ci, la métamorphose ne concerne plus une femme victime des normes sociales, mais au contraire une femme qui les cautionne au point d'adopter un mode de comportement masculin³⁴. Dans sa quête de reconnaissance sociale, Angela est parvenue à se transformer de jeune femme douce et effacée en matrone autoritaire (« *fat bossy matron* »), inversant le schéma familial traditionnel du mari cantonné au bureau et de l'épouse confinée au foyer : « *Her life was in the office, not at home. Home was Alan and Paul, Paul and Alan. The office was Angela, ruling the roost, running the show*³⁵. »
- 26 À cause de ce renversement des rôles et de la féminisation de l'époux, c'est le mari d'Angela, Alan, qui se met à porter les stigmates d'une identité dépossédée : en l'occurrence, c'est à lui que sont associées les métaphores animales : « *Alan grinned and looked sheepish when he was berated. [...] A fluffy ram, bleating around the flat, running away at the approach of strangers*³⁶. »

- 27 En choisissant de présenter ce personnage d'un mari victime des ambitions professionnelles de sa femme, Éilís Ní Dhuibhne indique une fois de plus que la pression sociale est autant le fait de personnages féminins que de personnages masculins. Le thème de la métamorphose ou « shapeshifting » n'est donc pas typique d'une esthétique et d'une rhétorique féministes :

The pressures that instigate their identities as “transformers” arise as much from other women who enforce the status quo as much as from the men who do. [...] With other women helping to trigger the women's transformations, the perceived cliché of feminism perpetuating a “male versus female” binary conflict becomes muddled³⁷.

- 28 Ce refus de la binarité homme/femme est aussi un des traits qui font de l'œuvre d'Éilís Ní Dhuibhne une œuvre postmoderne où le sujet se définit non plus en termes d'opposition (sujet/objet, soi/l'autre, homme/femme), mais est à la recherche d'un espace identitaire en devenir constant, symbolisé ici par le statut du mutant ou « shapeshifter »³⁸. Cet espace identitaire mouvant est rendu possible grâce à l'introduction de réalisme magique par le biais de la tradition orale (comme avec cette jeune mère qui se transforme en lièvre volant dans « Transformers in the Sky »), et il contribue à affirmer le caractère postmoderne de l'œuvre d'Éilís Ní Dhuibhne. Une nouvelle en particulier illustre admirablement la façon dont Éilís Ní Dhuibhne concilie les deux impératifs, en apparence contradictoires, du féminisme et de l'esthétique postmoderne par le biais de la tradition orale³⁹. Il s'agit de « The Search for the Lost Husband », qui apparaît sous la forme de quatorze sections insérées entre les nouvelles du recueil *The Inland Ice*. Cette nouvelle est inspirée du conte « The Little White Goat » recueilli de Máire Ruiséal en 1936, et dont l'héroïne est décrite par Éilís Ní Dhuibhne comme « of the most active, stubborn and assertive heroines one could encounter⁴⁰ ».

- 29 La jeune femme du conte cherche à délivrer son compagnon du sort dont il est victime et qui fait de lui un bouc le jour et un homme la nuit. Après de multiples aventures où la jeune femme a montré sa ténacité et son courage, se pliant aux exigences de son époux au point d'accepter de se séparer de ses trois enfants, elle réussit à lever le sortilège. Mais alors qu'elle pourrait à présent vivre une existence heureuse aux côtés de son compagnon qu'elle a suivi par monts et par vaux, elle décide qu'elle en a assez de ces « sornettes de conte de fées » (« *I'm tired of all that fairytale stuff*⁴¹ ») et décide de retourner vivre chez ses parents afin d'épouser un homme gentil qui ne la fera pas tourner en rond. Le choix de l'héroïne de retourner vivre chez ses parents, après avoir échappé à la passion tyrannique qui la liait à son époux, peut paraître bien conventionnel et peu conforme aux critères d'indépendance de l'idéal féministe. Questionnée par Caitriona Moloney au sujet de cette entorse à la traditionnelle scène des retrouvailles, Éilís Ní Dhuibhne explique :

I reversed that because I felt that wasn't an appropriate ending... In the book, I am exploring a destructive kind of sexual love, and having gone through all the trials and tribulations that the girl in the story goes through, and then to stay with the man, seems like the wrong conclusion⁴².

- 30 Le message de ce récit, à l'image de celui du recueil tout entier, est donc moins un message féministe visant à dénoncer l'asservissement des femmes dans un contexte patriarcal que la tentative d'exposer la difficulté des relations hommes/femmes et les ravages causés par une passion amoureuse néfaste. La fin de la nouvelle a également ceci de remarquable qu'elle comporte une intervention de la narratrice revendiquant ce conte comme étant le sien, en y ajoutant une petite note farfelue :

That is my story. And if there is a lie in it, it was not I who made it up.
All I got for my story was butter boots and paper hats. And a white
dog came and ate the boots and tore the hats. But what matter? What
matters but the good of the story⁴³?

- 31 Avec le choix de cette formulation saugrenue « butter boots and paper hats⁴⁴ », Éilís Ní Dhuibhne réaffirme ici à la fois le désir de reproduire le genre de formule stylistique (ou « *run* ») récurrente dans les contes traditionnels ou dans les limericks, et le souci d'inscrire son discours dans un esprit postmoderne où le récit lui-même est mis en crise par la voix narrative.
- 32 Le même genre de pirouette finale est à l'œuvre dans « The Wife of Bath » que l'on peut également considérer comme une illustration de la façon dont Éilís Ní Dhuibhne concilie discours féministe et esthétique postmoderne. Dans cette nouvelle, Maureen, en vacances à Bath avec son mari et son fils, croise sur son chemin dame Alisoun, l'avatar de la bourgeoise de Bath de Chaucer. La discussion entre les deux femmes prend une tournure quelque peu agressive, chacune des deux femmes accusant l'autre d'être soumise aux hommes et au code patriarcal. À Maureen qui l'accuse de s'être mariée cinq fois, Alisoun réplique sans vergogne : « *Fact is, I couldn't do anything except part my legs on a horse or in bed. And I did that to the best of my ability⁴⁵.* » Loin de représenter un idéal d'émancipation féminine aux yeux de Maureen, l'héroïne de Chaucer apparaît à cette dernière comme un personnage caricatural, une mégère issue d'une imagination masculine qui en fait « *a nymphomaniac, a woman exploiting men, a shrew...⁴⁶* ».
- 33 Avec cette savoureuse joute verbale, Éilís Ní Dhuibhne montre à quel point l'émancipation féminine, quelles que soient les formes qu'elle ait pu revêtir au fil des siècles, est un concept fort relatif qui demande à être sans cesse redéfini. Le fossé qui sépare les deux femmes est du reste ténu : elles se réconcilient, parcourant la ville sur la jument d'Alisoun, pour finir toutes deux dans l'eau sacrée des bains romains, où elles se dissolvent. Devant la vision fugitive de son mari et de son fils qu'elle abandonne sans remords, Maureen se laisse submerger avec délice par cette eau sacrée, une plongée semblable à une libération spirituelle :

'It dissolves me, it absolves me, it frees my heart and my mind and
my soul, above all my soul it frees.' [...]
Aqua Sulis: it lapped over me, over her, the Wife of Bath, and we
melted away⁴⁷.

- 34 Aqua Sulis (mot à mot : l'eau de Sul, déesse celtique aux caractéristiques proches de celles de Minerve) est une reprise du nom romain originel de Bath, Aquae Sulis. Cette référence suggère qu'il faut voir derrière la disparition des deux femmes autre chose qu'une stratégie postmoderne soulignant leur existence de « *figments of imagination* ». Le

passage du pluriel « aquae » au singulier « aqua » indique que Maureen aspire à retourner vers une source unique suprême, la source du divin féminin symbolisé par la déesse Sul, et dont la bourgeoise de Bath constituerait une sorte d'avatar⁴⁸. L'eau dans ce cas n'est pas symbole de destruction, mais de puissance et de renaissance, comme il est souligné au début de la nouvelle :

The water is not two thousand years old, after all. It's a few minutes old, young, and mischievous; it springs boiling and bubbling, full of its own power⁴⁹.

- 35 Le fait que cette nouvelle soit insérée à la fois dans le recueil *Eating Women is Not Recommended* et *Midwife to the Fairies* suggère qu'Éilís Ní Dhuibhne la considère comme un point de référence central dans son approche de la question du féminisme. « The Wife of Bath » est en effet symbolique d'une esthétique qui réussit à concilier impératifs féministes, tradition orale et écriture postmoderne, prouvant qu'ils ne sont pas incompatibles : « One finds, ultimately, no division between Ní Dhuibhne's folkloric, feminist, and postmodern sensibilities⁵⁰. » Cette nouvelle est également typique des stratégies indirectes privilégiées par l'auteure. Les références mythologiques et orales implicites dans la nouvelle, ainsi que la métaphore liquide centrale, sont autant d'éléments visant à contrecarrer l'opprobre social dont serait victime une femme qui, comme Maureen, renoncerait sans remords à ses devoirs conjugaux et maternels.
- 36 En cela le personnage de Maureen peut être rapproché de la barmaid de « The Mermaid Legend », une autre nouvelle basée sur un conte traditionnel. La narratrice est une Anglaise qui, après l'échec de son mariage avec un Irlandais, décide de quitter l'Irlande en laissant derrière elle ses deux filles. La juxtaposition de son récit et du conte traditionnel d'une sirène capturée par un pêcheur⁵¹ permet de traiter du thème du divorce en le replaçant dans une perspective archétypale : la décision de la barmaid de partir sans ses enfants, qui pourrait moralement choquer le lecteur, se trouve comme validée par la figure féminine emblématique de la sirène. Là également, la métaphore de l'eau confère au récit tout entier la fluidité qui lui permet de renégocier les normes sociales et morales remises en cause par le choix de cette mère. La figure de la sirène apparaît comme le catalyseur qui permet de trouver un mode d'expression à tous les sujets restés tabous dans la société irlandaise, tels que le divorce, l'avortement ou la sexualité⁵². Dans *Midwife to the Fairies*, c'est la figure de la fée qui permet de traiter du problème de l'infanticide et indirectement de l'avortement⁵³. Ces stratégies indirectes font que le message d'Éilís Ní Dhuibhne est, comme le souligne Christina Hunt Mahoney, un message qui se veut original et refuse de se plier à toute contrainte dogmatique :

Her trenchant social commentary is delivered with humour and a sprinkle of magic, and can be devastatingly on target. It is a sustained and highly imaginative voice that is all the more distinctive in that, while answering a feminist imperative, it is not constrained by contemporary feminist fashion or critical dicta⁵⁴.

- 37 L'œuvre d'Éilís Ní Dhuibhne, parce qu'elle reflète l'évolution de la société irlandaise, est tout le contraire d'une œuvre de l'amnésie. Son écriture est une écriture de la mémoire qui prend en compte les traces restées imprimées dans le corps et la psyché féminines malgré l'évolution morale et économique de l'Irlande induite par le phénomène du

Tigre Celtique. L'auteure dénonce le danger de céder à des enjeux commerciaux trompeurs qui pourraient laisser supposer que le combat pour le droit des femmes (et des écrivaines par la même occasion) n'a plus sa raison d'être. Elle démontre au contraire que les tabous liés à la sexualité ainsi qu'un sexisme déguisé et paternaliste sont toujours présents, malgré les apparences trompeuses de l'évolution sociétale. Tout au long de son œuvre, elle privilégie des stratégies indirectes où métaphore liquide, tradition orale et esthétique postmoderne contribuent à véhiculer un message post-féministe qui fait état de la complexité des rapports homme/femme. Ce choix esthétique laisse un espace de reconstruction possible à une héroïne postmoderne sans cesse en devenir, et dont le motif de la métamorphose, récurrent dans l'œuvre de l'auteure, constitue une métaphore adéquate.

NOTES

1. Éilís Ní Dhuibhne, *Midwife to the Fairies*, Dublin, Attic Press, 2003, p.83-119, p. 100.
2. *Ibid.*, p. 115.
3. *Idem.*
4. Éilís Ní Dhuibhne, *Eating Women is Not Recommended*, Dublin, Attic Press, 1991.
5. Éilís Ní Dhuibhne, *Midwife to the Fairies*, *op. cit.*
6. Éilís Ní Dhuibhne, *The Dancers Dancing*, Belfast, The Blackstaff Press, 1999, p. 34.
7. « *Her friends did not approve of academic achievement. [...] So when she found herself speeding up – finding that she could [...] derive a pleasure from learning and understanding [...] she sensed some sort of danger. She held back* », « The Moon Shines Clear, the Horseman's Here », in David Marcus (ed.) *Phoenix Irish Short Stories 2003*, London, Phoenix, 2003, p. 139.
8. Éilís Ní Dhuibhne, *Singles*, Dublin, Basement Press, 1994, p. 233.
9. Ailbhe Smyth, preface to *Wildish Things, An Anthology of New Irish Women's Writing*, Dublin, Attic Press, 1989, p. 8 et 12.
10. « *I realized that during my years as a student in UCD I had read one book by an Irish Woman – Maria Edgeworth's Castle Rackrent. Curiously I had been blithely blind to this fact concerning my literary education previously, and, had I noticed it, I would have accepted that Irish women had not written anything worth studying. This was a strange view for an aspiring writer to have* » (Christine St Peter, « Negotiating the Boundaries, an Interview with Éilís Ní Dhuibhne », *Canadian Journal of Irish Studies*, 32.1 2006, p. 68-75, p. 73.
11. Christine St Peter, « Negotiating the Boundaries », *op. cit.*, p. 73.
12. Éilís Ní Dhuibhne, *The Inland Ice*, Belfast, The Blackstaff Press, 1997, p. 44-60.
13. Éilís Ní Dhuibhne, *The Pale Gold of Alaska*, Belfast, The Blackstaff Press, 2000, p. 1-39.
14. Cet enlèvement est basé sur le récit de Micí Mac Gabhann, *Rotha Mór an tSaoil* (1959) (*The Hard Road to Klondike*), traduit de l'irlandais par Valentin Iremonger, London, Routledge and Kegan Paul, 1973.

15. Jacqueline Fulmer, *Folk Women and Indirection in Morrison, Ní Dhuibhne, Hurston, and Lavin*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 180.
16. Éilís Ní Dhuibhne, *Fox, Swallow, Scarecrow*, Belfast, The Blackstaff Press, 2007.
17. *Ibid.*, p. 77.
18. *Ibid.*, p. 16.
19. Éilís Ní Dhuibhne, « A Literary Lunch », in David Marcus (éd.) *The Faber Book of Best New Irish Short Stories 2006-2007*, London, Faber and Faber, 2007, p. 29-38, p. 32.
20. Éilís Ní Dhuibhne, *Eating Women is Not Recommended*, *op. cit.*, p. 140.
21. *Ibid.*, p. 138.
22. Anne Fogarty, Preface to *Midwife to the Fairies*, p. 12.
23. Éilís Ní Dhuibhne, *ibid.*, p. 100.
24. *Idem.*
25. *Ibid.*, p. 85.
26. *Ibid.*, p. 115.
27. *Idem.*
28. *Ibid.*, p. 118.
29. « The Master Key », in *Ladies' Night at Finbar's Hotel*, Dermot Bolger (éd.), Basingstoke and Oxford, Picador, 1999, p. 137-189.
30. Les femmes elles-mêmes peuvent contribuer à imposer des normes étouffantes et destructrices ; Simon fait d'ailleurs un lapsus révélateur lorsqu'il dit à sa mère : « *He will die! [...] Give him a chance to live, mom, by following the doctor's... the doctor's destructions* » (Éilís Ní Dhuibhne, *Eating Women is Not Recommended*, *op. cit.*, p. 129).
31. *Ibid.*, p. 130.
32. *Ibid.*, p. 148. La transformation de la narratrice en lièvre est une allusion à un conte traditionnel irlandais dont deux versions sont incluses dans *The Field Day Anthology of Irish Writing, Volume IV* (p. 1279 et 1308) et sur lequel Éilís Ní Dhuibhne a écrit un article « 'The Old Woman as Hare' : Structure and Meaning in Irish Legend », *Folklore* 104. 1/2 (1993), p. 77-85.
33. Si la notion de métamorphose animalière est un trait récurrent des contes traditionnels, c'est également parce qu'elle permet d'exprimer un autre rapport au corps et une autre expression de la sexualité féminine, comme le souligne Béatrice Didier : « Le conte est, plus que la fable, le domaine de la métamorphose, thème par lequel s'exprime un autre rapport à l'animal, une autre façon aussi, peut-être, de ressentir son propre corps [...]. L'homme aussi rêve de métamorphoses, certes, mais la femme [...] y peut libérer un désir plus réprimé, plus multiforme, finalement plus inquiétant » (Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*. Paris, PUF., 1981, p. 21).
34. Robin, l'implacable exploratrice suédoise de *The Bray House* est également représentative de ces femmes masculinisées qui ont repris à leur compte un comportement patriarcal.
35. Éilís Ní Dhuibhne, *Eating Women is Not Recommended*, *op. cit.*, p. 115.
36. *Ibid.*
37. Jacqueline Fulmer, *op. cit.*, p. 88..

38. Cette nouvelle définition du sujet reprend les caractéristiques que Magali Cornier Michael distingue chez les auteures féministes modernes : « *Through a continuous process of difference and deferral, this new subject is both and neither subject and object, self and other : it is always in process of becoming other than itself* » (Magali Cornier Michael, *Feminism and the Postmodern Impulse*, Albany, State University of New York Press, 1996, p. 210-211).

39. Comme le précise Magali Cornier Michael, de nombreuses féministes ont pu rejeter le postmodernisme qui, en s'attaquant à une conception humaniste de la notion de sujet, allait à l'encontre d'un désir d'affirmation du sujet féminin (Magali Cornier Michael, *Feminism and the Postmodern Impulse*, op. cit., p. 23-24).

40. « *This is one of the greatest examples available of a 'feminine fairytale'. Among all the fairytales, it is the best tale of a woman's obsessive love for a man and has one of the most active, stubborn and assertive heroines one could encounter* » (Éilís Ní Dhuibhne, introduction to "The Little White Goat", *Field Day IV*, p. 1219).

41. Éilís Ní Dhuibhne, *The Inland Ice*, op. cit., p. 262.

42. Caitriona Moloney and Helen Thompson, "Éilís Ní Dhuibhne" in *Irish Women Writers Speak out: Voices from the Field*. Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2003, p. 101-115, p. 112.

43. Éilís Ní Dhuibhne, *The Inland Ice*, op. cit., p. 262.

44. Interrogée par Jacqueline Fulmer sur cette formulation, elle répond: « *butter boots and paper hats: nonsense, I think, the message being that the storyteller got nothing at all (i.e. no material gain) for the story...* » et J. Fulmer en conclut avec justesse : « *In other words, it represents a folktale's traditional run of "nonsense" at the end. In this way, Ní Dhuibhne ends her reinterpretation of both Type 425 and modern break-up stories with humor, folk tradition, and graceful absurdity* » (Jacqueline Fulmer, op. cit., p. 85).

45. Éilís Ní Dhuibhne, *Eating Women is Not Recommended*, op. cit., p. 96.

46. *Ibid.*, p. 100.

47. *Ibid.*, p. 103-104.

48. Dans la première version de « The Wife of Bath » publiée dans *Wildish Things*, la dame de Bath, prénommée Alice, est explicitement comparée par la narratrice Anita à une déesse de la fertilité : « *everything about her, even her weight, was positive and appealing : she reminded me of the kind of fertility goddess I had not seen represented at the Roman baths , but which belonged there* » (*Wildish Things*, op. cit., p. 150).

49. Éilís Ní Dhuibhne, *Eating Women is Not Recommended*, op. cit., p. 90.

50. Jacqueline Fulmer, « Indirection in Éilís Ní Dhuibhne's Retelling of *The Search for the Lost Husband* and *Midwife to the Fairies* », in Rebecca Pelan (éd.) *Éilís Ní Dhuibhne: Perspectives*, Galway, Arlen House, 2009, p. 221-244, p. 222.

51. La sirène a deux filles de ce pêcheur qui lui a subtilisé son manteau d'écailles ; lorsqu'elle réussit à retrouver ce dernier, elle décide de retourner dans le monde des eaux sans ses filles, même si elle revient en secret de temps en temps pour leur peigner les cheveux et s'assurer de leur bien-être.

52. Lorsque Detta dans « Holiday in the Land of Murdered Dreams » se laisse submerger par le flot de sa sexualité, elle est comparée à une sirène : « *Detta felt herself descend into love as into a warm, teeming ocean. [...] She transformed girl to fish, girl to mermaid* » (Éilís Ní Dhuibhne, *Midwife to the Fairies*, op. cit., p. 102).

53. *Midwife to the Fairies* met en parallèle deux récits : celui de Mary, une sage-femme du XX^e siècle, qu'un homme vient chercher pour aider une jeune femme à accoucher dans des circonstances assez louches, et celui d'un conte où une accoucheuse est amenée par un cavalier au cœur d'une grande colline visiblement habitée par le peuple des fées. Dans les deux cas, la venue du nouveau-né se révèle funeste : Mary découvre plus tard dans le journal que la petite fille qu'elle a aidée à venir au monde a été retrouvée morte dans une boîte à chaussures sur une décharge. Quant à l'accoucheuse du conte, elle se voit énuclée de l'œil droit par le cavalier qu'elle a osé reconnaître dans une foire.

54. Christina Hunt Mahoney, *Contemporary Irish Literature : Transforming Tradition*, New York, St Martin's Press, 1998, p. 261.

RÉSUMÉS

A partir d'une analyse des romans et des nouvelles d'Éilís Ní Dhuibhne, cet article étudie les stratégies employées par l'auteure pour interroger la situation des femmes dans la société irlandaise contemporaine. Évitant une prise de position trop militante, Ní Dhuibhne démontre une préférence pour des stratégies plus indirectes telles l'ironie et l'autodérision, ainsi que le conte traditionnel. Mariant esthétique postmoderne et traditions orales, elle crée ainsi un nouvel espace au sein duquel un discours post-féministe peut être présenté.

Focusing on Éilís Ní Dhuibhne's novels and short stories, this article explores the strategies used by the author to interrogate the situation of women in contemporary Irish society. Eschewing a direct and overtly militant stance, Ní Dhuibhne displays a preference for more indirect strategies such as irony and self-mockery as well as the traditional tale. Allying postmodern aesthetics and oral traditions, she thus opens up a new space in which a post-feminist discourse can be exposed.

INDEX

Mots-clés : Ní Dhuibhne Éilís, féminisme et post-féminisme, femmes et féminité, contes et légendes, société et religion

Keywords : Ní Dhuibhne Éilís, feminism and post-feminism, tales and legends, society and religion, women and femininity

AUTEUR

CHANTAL DESSAINT-PAYARD

Université Charles de Gaulle – Lille 3