

Inférieures, impures et tentatrices : le rejet d'une certaine perception du féminin dans *The Magdalene Sisters* (2002) de Peter Mullan



Estelle Epinoux

Université de Limoges, France
estelle.epinoux@unilim.fr

Églantine Jamet-Moreau

Université de Paris Ouest Nanterre, France
ejametmo@u-paris10.fr

Reçu le 06-12-2011/Accepté le 11-09-2013

Résumé

Cet article s'intéresse au film de Peter Mullan, *The Magdalene Sisters* (2002), et entend montrer comment l'enfermement des jeunes filles, qui nous est donné à voir dans un contexte historico-religieux particulier, révèle l'enfermement profond de nos mentalités et de nos cultures, empruntes de schémas patriarcaux archaïques. Ce film illustre une certaine stigmatisation des femmes en tant que tentatrices, qui nous amène à nous interroger sur le modèle de domination qui régit les relations entre les deux sexes.

Mots-clés : film, Irlande, Eglise catholique, femmes, péché

Inferior, Impure and Seductive : the perception of women in *The Magdalene Sisters* (2002) by Peter Mullan

Summary

The Magdalene Sisters (Peter Mullan, 2002) deals with the story of three young girls imprisoned in an Irish Magdalene home in the 1960s in order to redeem their souls. Beyond the historical and religious reality which is depicted, the film provides us with a powerful illustration of the universal belief that women are temptresses who are responsible for men's sins and who should therefore be punished.

Keywords : film, Ireland, Roman Catholic church, women, sin

Dans son film réalisé en 2002, *The Magdalene Sisters*, le réalisateur écossais Peter Mullan entreprend de faire connaître l'existence des *Magdalene asylums*, à la fois pour rendre compte du calvaire subi par des milliers de femmes au sein de ces institutions et pour dénoncer le rôle qu'y a joué l'Église catholique. Cette étude n'entend pas faire le procès de l'Etat irlandais (ce type de foyers a existé dans d'autres pays, comme la France, le Royaume-Uni ou le Canada) ni celui de l'Église catholique irlandaise et encore moins celui de sa population. Elle cherche juste à comprendre leur rôle dans l'existence de ces foyers et pourquoi ceux-ci ont contribué à mettre en place un système de contrôle des femmes qui a mené à cautionner leur statut d'éternelles mineures. Fondées dans un but charitable, la dérive qui a transformé ces institutions en lieux d'oppression repose sur une certaine perception des femmes et des rôles

dévolus aux deux sexes. C'est cette perception, parfaitement illustrée dans le film de Peter Mullan, que nous voulons ici chercher à comprendre car elle est la clé qui peut nous aider à décrypter d'autres situations d'injustice subies par les femmes aujourd'hui, dans différents contextes culturels et religieux. Après avoir situé le cadre théorique de notre travail, qui se veut une réflexion sur le genre à partir d'une représentation filmique, nous nous interrogerons sur les raisons pour lesquelles les héroïnes du film se retrouvent enfermées, afin de tenter de comprendre où se trouve leur faute. Enfin, nous examinerons l'image qui nous est donnée à voir dans le film sur le fonctionnement de ces institutions, sur leur mode d'« *endiguement* » (« *containment* » : Smith, 2007) et sur le modèle de féminité qu'elles proposent.

Différentes acceptions existent pour définir ces lieux - foyers, asiles, laveries - soulignant la difficulté à décrire ces endroits (dont les derniers ne fermèrent qu'en 1996 en Irlande), leur rôle et leur place dans la société. Pour notre part, nous choisirons de parler de foyers car les femmes y étaient, à l'origine, placées parce qu'ayant besoin d'aide et de protection. Cette définition souligne, d'ailleurs, la dimension de notre travail, qui vise à mettre en évidence les contradictions inhérentes à ce lieu qui servira « d'abri » avant tout pour dissimuler les femmes aux yeux de la société. L'historien James M. Smith, quant à lui, fait référence aux asiles et aux laveries ayant pour but : « *d'enfermer les femmes qui ne correspondent pas au modèle de respectabilité sociale et morale imposé par l'Irlande catholique* »¹ (Smith, 2007 : 34). C'est en 1758 que le premier hôpital de Madeleine est construit au Royaume-Uni, pointant la dimension médicale du lieu² (Finnegan, 2004 : 7). Certaines sources mentionnent le terme de « *système pénitentiaire féminin* », insistant sur l'aspect carcéral ; d'autres parlent des résidentes comme étant des pénitentes, mettant en avant la nature religieuse des institutions (Finnegan, 2004 : 4). Il est intéressant de noter qu'en 1767 à Dublin, les foyers de Magdalene avaient un but charitable, l'objectif premier étant, avant tout, de sauver les protestantes tombées dans la « déchéance » (Finnegan, 2004 : 8).

Les premiers asiles catholiques n'ouvrirent leurs portes qu'au début du XIXe siècle. À partir de cette époque, de plus en plus de femmes non prostituées y sont enfermées, notamment des filles mères ou des simples d'esprit (Finnegan, 2004 : 10). Les foyers avaient alors pour vocation de rassembler les femmes considérées comme déviantes ou aux mœurs légères. Il fallait, en premier lieu, les « réhabiliter » par le travail, la prière et l'isolement (Smith, 2001 : 11). Progressivement, du moins en Irlande, ces foyers sont passés d'une mission philanthropique à une fonction carcérale. D'après James M. Smith, l'Etat, ayant failli dans la protection de bon nombre de ses citoyens, fut complice de cette déviance (Smith, 2007 : 47), ce qu'Enda Kenny reconnaîtra dans son discours du 19 février 2013, suite à la publication du rapport du Sénateur Martin McAleese sur les foyers de Magdalene (McAleese, 2013). Ces femmes endossent un statut de prisonnières, les foyers s'organisant comme des prisons ou des asiles d'aliénés. Les femmes y sont retenues sans procès préalable, de manière illégale, dans un déni patent de leurs droits (Finnegan, 2004 : 22, 243).

Cet article ne se veut cependant pas une étude historique ou sociologique de ces institutions, mais une réflexion à partir de l'œuvre de Peter Mullan. Le film

est ici notre principal support d'étude. L'objectif n'est pas d'évaluer en quoi le réalisateur a voulu ou non régler ses comptes avec l'Église catholique ou dans quelle mesure son parcours personnel a influé sur son film ; ces questions ne s'intègrent ni dans notre analyse esthétique ni dans notre étude sur le statut de ces femmes. Avec l'analyse du film de Peter Mullan, nous nous situons dans la « narration » d'une histoire, celle des femmes présentées dans cette œuvre. Le film est ici considéré comme le révélateur de mémoires individuelles et de la manière de se les approprier. Nous sommes conscientes que le film est une fiction mais il n'en reste pas moins un témoignage, à un moment précis, par une personne donnée : « *En tant que représentations imaginaires, les œuvres d'art, les récits de fiction jouissent, comme le rêve, d'une logique propre et d'une autonomie intégrale* » (Axelrad, Bourget, Cotelli, 2005 : 4). Nous aborderons le film comme source de réflexion et de questionnement sur l'image des femmes : « *Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents* » (Brenez, 1998 : 11).

Le film de Peter Mullan nous interpelle car il nous donne à voir une certaine perception des femmes, considérées comme intrinsèquement dangereuses, faibles, impures et tentatrices, devant donc être protégées d'elles-mêmes et éloignées des hommes. Cette vision des choses, dans un contexte irlandais catholique, repose évidemment en grande partie sur la construction d'une théologie androcentrée héritée des Pères de l'Église qui insiste sur la primauté de la femme dans le péché et fait des femmes des créatures ancrées dans le charnel, susceptibles d'éloigner les hommes de Dieu. Néanmoins, cette théologie comporte de nombreux éléments hérités du judaïsme ou de la mythologie grecque. Dans son livre, *Masculin / Féminin* (Héritier, 1996/2002), l'anthropologue Françoise Héritier a démontré l'universalité de la domination masculine, notamment en soulignant la similitude entre des mythes cosmogoniques tirés de différentes cultures. Que le premier être humain soit androgyne ou purement masculin, l'harmonie primitive, qui représente le fantasme d'un monde où la dualité des sexes n'existait pas, prend fin avec la création de la femme. Pandora dans la mythologie grecque, Ève dans la Bible, sont les premières créatures féminines et leur irresponsabilité apporte le mal sur la Terre. Certains mythes africains contiennent également ce motif. Ces exemples montrent bien que cette perception des femmes dépasse le cadre du christianisme et fait partie d'une sorte d'inconscient collectif universel. Elle nous intéresse tout particulièrement ici tant elle nous semble être au cœur des « fautes » dont sont rendu coupables les femmes que nous présente le film de Peter Mullan.

Les raisons de l'enfermement

Deux des personnages du film illustrent l'idée d'infériorité et de faiblesse des femmes. Il s'agit de Rose et de Crispina, enfermées en raison de leur statut de « filles mères ». Ces femmes ont péché, ayant eu des relations sexuelles sans être mariées. Elles sont considérées comme des filles faciles, faibles, prompts à se laisser séduire par les hommes, incapables de résister à la tentation. Elles sont les dignes filles d'Ève qui a précédé l'homme dans le péché et a

précipité la Chute de l'humanité. Les exemples de Rose et de Crispina sont utilisés pour justifier l'idée qu'il ne faut surtout pas laisser les femmes décider pour elles-mêmes, d'où la nécessité de les maintenir dans un statut d'éternelles mineures qui doivent se référer à l'autorité masculine. Dans sa première épître aux Corinthiens, Paul mentionne la position seconde de la femme dans la hiérarchie entre Dieu et l'humanité : « *Je veux cependant que vous le sachiez : la tête de tout homme, c'est le Christ ; la tête de la femme, c'est l'homme* » (1 Cor 11 : 3, 7-9). Cette différence de statut entre les deux sexes conduisit les Pères de l'Église à se demander si la femme avait, elle aussi, été créée à l'image de Dieu (Agacinski, 2005 : 129). Dans certaines Églises évangéliques protestantes, où la Parole de Dieu est encore interprétée de façon littérale, ces extraits de l'épître paulinienne sont cités pour justifier l'interdiction faite aux femmes de prêcher ou de devenir pasteurs. Dans le film, Rose et Crispina doivent être prises en charge, ce qui justifie la nécessité de les enfermer. Sous couvert de les aider et de les protéger d'elles-mêmes, ces femmes sont privées de liberté et de tout droit. Rose est obligée de renoncer à son enfant et on lui interdit tout lien avec lui. Sa maternité est niée, Sister Bridget lui explique bien qu'elle ne peut lui écrire car elle n'est pas sa mère. Seul le corps fait de la résistance, puisque Rose souffre de sa montée de lait, la nature la reconnaissant comme mère. Les pères, les prêtres et les religieuses décident à la place de ces femmes, traitées comme des enfants irresponsables. Il faut les persuader de leur péché. On constate d'ailleurs que Rose, comme Crispina, est assez docile et se croit coupable : « *avoir un bébé est un péché mortel* ». Elles ont peur de l'enfer et souhaitent sincèrement se racheter.

Les deux autres héroïnes du film, Margaret et Bernadette, n'ont, en revanche, commis aucun péché. Ces jeunes filles sont innocentes, et même victimes, puisque Margaret a été violée par son cousin lors de la cérémonie de mariage qui ouvre le film. Au contraire de Rose et de Crispina, qui sont conscientes d'avoir commis un « péché mortel », Margaret et Bernadette ne comprennent pas pourquoi elles se retrouvent enfermées dans le foyer. Margaret, s'étant confiée à sa famille, peut penser que ses parents vont l'aider et la protéger, que son cousin sera puni. Elle ne s'attend certainement pas à être punie elle-même. Quand elle questionne Sister Bridget, cette dernière esquive l'interrogation mais, plus tard, lorsque Bernadette « exige » de la voir afin de savoir de quoi on l'accuse, sa réponse est on ne peut plus claire : « *Par nature, les hommes sont pécheurs, ils succombent à la tentation. Dans tout pays croyant, pour les sauver d'eux-mêmes, notre devoir est d'enlever cette tentation* ». Le réalisateur indique clairement ici le crime dont on accuse ces jeunes filles : bien que n'ayant pas elles-mêmes péché, elles représentent un danger car elles sont des tentatrices potentielles, pouvant corrompre les hommes et les éloigner de Dieu. Dans la théologie judéo-chrétienne, les femmes sont non seulement inférieures mais aussi impures et dangereuses. La tradition juive interdit le mélange entre le lait et la viande, car le lait symbolise la vie alors que le sang symbolise la mort. Le corps féminin est donc intrinsèquement impur, puisqu'il réunit ces deux éléments antagonistes (Héritier, 2002 : 56). Par ailleurs, le sang menstruel des femmes a toujours éveillé un certain dégoût chez les hommes, ce sang « sale » qui s'écoule de manière involontaire étant opposé au sang du courage et de l'honneur que

versent les hommes au combat. Les lois du Lévitique dans l'Ancien Testament établissent la condition impure des femmes durant leurs règles et pendant sept jours après (soit la moitié de leur cycle) (Lev 15 : 19-30). Durant cette période, leur impureté est contagieuse et les personnes ou les meubles qu'elles touchent sont souillés ; elles ont alors l'interdiction de s'approcher du sanctuaire. De même, après l'accouchement, une femme demeure impure durant environ six semaines si elle donne naissance à un garçon et treize semaines si c'est une fille (Lev 12 : 2-5).

Inférieures et impures, les femmes peuvent se révéler dangereuses pour les hommes, en raison de leur pouvoir de séduction. Dans le film, on voit la nécessité d'enfermer Margaret et Bernadette, tentatrices qui pourraient précipiter les hommes dans le péché. Durant les premiers siècles de l'Église, à une époque où l'on pensait que le temps était « court » et la génération inutile puisque la vie éternelle existait par la résurrection, la chasteté fut considérée comme un état supérieur au mariage et, de ce fait, les hommes pouvaient se garder de tout contact avec les femmes. La figure de la tentatrice, véritable « *porte du diable* » selon Tertullien (Tertullien, 1844 : 1) symbolise la dangerosité féminine. Le masculin et le féminin sont interprétés par Augustin comme une allégorie des deux parties de l'âme humaine (Augustin St, 1998 : 1095). Le masculin représenterait la part rationnelle de l'âme, destinée aux aspirations spirituelles de l'humanité, alors que le féminin représenterait la part pratique de l'âme, destinée à l'organisation de l'existence temporelle. Pour que l'homme puisse pleinement se consacrer à Dieu, il doit donc se garder du féminin.

Le fonctionnement des foyers

Dans le film, la représentation des lieux met en évidence la manière dont l'oppression s'exerce sur les pénitentes qu'elle soit de nature physique, mentale ou symbolique. L'oppression se ressent tout d'abord à travers la description du foyer, présenté comme une prison. Le sentiment d'enfermement est prégnant en raison du nombre important de plans de portes épaisses, de clefs et de verrous. L'oppression des lieux se traduit également par les cadres. Les « condamnées » sont filmées dans des plans larges lors de leur arrivée au début du film, comme écrasées par les lieux, ou en plongée dans le dortoir. Elles sont représentées en arrière-plan, derrière des fenêtres, des draps, des machines ou en second plan sonore, leurs voix disparaissant derrière la musique - dans la séquence de la fête du mariage - ou laissant place à un silence pesant imposé par les sœurs. Les jeunes femmes se perdent dans un univers d'escaliers, de couloirs percés de petites fenêtres. Le leitmotiv du labyrinthe est omniprésent. Dès le début du générique, l'oppression du lieu pèse sur les personnages qui s'y retrouvent emprisonnés. Sur un fond noir, la liste des noms des pénitentes défile. Le générique est sombre, sans musique. La séquence du mariage, au tout début, est une mise en abîme du film en entier, constituant un huis clos et un espace semblable à une souricière.

Le générique nous présente des femmes telles des cas d'étude, avec leurs noms et leurs histoires respectives. Dès les premiers plans du film, on assiste

à un certain « démembrement » de ces femmes ; on aperçoit des parties de leurs corps (le visage de Margaret derrière son père, par exemple, avec les plans épaules derrière les danseurs) ; on ne les entend pas. En revanche, les musiciens qui animent le mariage sont filmés « en entier » avec une présentation de chaque partie de leur corps, ce qui met en évidence leur prépondérance dans l'espace. Dans le couvent, les pénitentes sont souvent filmées en plongée (dans le réfectoire, lorsqu'elles sont couchées dans leurs lits, lorsque Bernadette discute avec les garçons dans l'orphelinat) dans de grands espaces qui les dépassent, ou en plans fixes, assises, ou en situation de soumission, d'infériorité. L'oppression physique était également vécue à travers une surveillance constante, comme dans un système carcéral (Finnegan, 2004 : 29). L'oppression du foyer est décuplée par l'atmosphère générale du lieu : vapeur et chaleur de la laverie rappellent le bain et l'enfer. Les sons métalliques renforcent ces images.

Par contraste, le jardin évoque une sorte de purgatoire, une frontière entre l'enfer et un « ailleurs » qui se situe au-delà du haut mur qui clôt l'espace. C'est dans ce jardin que se trouve la porte qui s'ouvre sur ce monde inconnu et craint d'où elles viennent et que Margaret entrevoit. La nature est étouffante, on s'y enfonce, elle fonctionne comme un rideau entre deux mondes. Le jardin est aussi un lieu supplémentaire de souffrance pour Crispina, qui aperçoit son fils sans pouvoir lui parler. C'est cet espace ambivalent où règne le « vice » (Crispina fait une fellation au prêtre dans un bâtiment donnant sur le jardin, Bernadette est prête à s'y prostituer pour fuir le foyer), où les pénitentes peuvent bénéficier d'une liberté toute relative (lors des jeux filmés en caméra super huit) et c'est aussi le lieu à partir duquel on peut espérer sortir pour accéder au monde. L'oppression du lieu provient non seulement de cette coupure avec l'extérieur mais aussi avec le temps. Les pénitentes vivent dans un espace-temps superficiel, créé uniquement autour du travail et de deux événements dans le film : Noël et la cérémonie des vœux perpétuels d'Oonagh. La répétition des tâches (plusieurs séquences successives décrivent la journée des travailleuses forcées) et les machines à laver qui tournent indéfiniment accentuent l'impression d'atemporalité renforcée pas les fondus enchaînés. Les pénitentes subissent une damnation éternelle qui les amène à perdre la notion du temps, toujours avec cette idée de « vivre l'enfer pour gagner l'éternité ».

L'oppression subie par les femmes mène à une perte d'identité qui passe d'abord par leur progressive « disparition » physique et sociale. Cette perte d'identité peut commencer par le changement de leur prénom à l'arrivée dans le foyer, de Rose à Patricia par exemple.³ Leur identité d'avant est niée. Cette forme de déshumanisation rappelle le matricule attribué aux prisonniers qui ne sont plus appelés par leur nom mais par un numéro. Selon le sociologue Tom Inglis, l'enseignement de l'Église était centré sur le dénigrement personnel et un déni systématique de la personne (Inglis, 1987/1998 : 255). Les pénitentes deviennent des ombres dès leur entrée au foyer par la manière dont elles sont filmées, en contre-jour au début du film. On ne les distingue plus en raison de l'homogénéisation de leur apparence. Leurs tâches sont semblables : les pénitentes deviennent des doubles interchangeables, des automates. On peut

noter la symétrie dans l'organisation des plans. Les travailleuses sont face à face, elles accomplissent les mêmes gestes, elles sont filmées en champ/contrechamp : Bernadette et Margaret qui frottent du linge ou Rose et Crispina pliant des draps. On remarque la symétrie des destinées, celle de Crispina et de Rose à qui on a retiré leur bébé. Les plans mettent en évidence cette dimension d'interchangeabilité entre les femmes. Les pénitentes disparaissent progressivement, se fondent dans ce lieu qui les enterre vivantes. Un plan montre les deux sœurs apparaissant dans la pupille de Bernadette : l'imprégnation est totale puisque l'on peut dire que les sœurs « habitent » Bernadette, la hantent physiquement. Les jeunes filles disparaissent donc dans les murs du foyer, écrasées, annihilées par cette institution, oubliées par leurs familles pour qui elles sont mortes (excepté Margaret) et par la population. Ces femmes perdent leur identité sociale. Elles sont des mortes vivantes qui deviennent des fantômes d'elles-mêmes, des parias (le père d'Oonagh les condamne toutes par son insulte : « *putains!* »), dont le contact est considéré comme une souillure par leurs familles et par la société.

Le réalisateur met en avant les valeurs religieuses qui sont prônées par la société irlandaise pour essayer de faire disparaître toute dimension sexuelle. Le corps, porteur du désir qui mène au péché, doit être caché et oublié afin de ne pas gêner la nécessaire élévation de l'âme vers Dieu, seule source de repentir. Comme le note Tom Inglis, pour l'Église catholique, le sexe était le péché le plus répugnant (Inglis, 1987/1998 : 187). Au sein du couvent, le corps semble devoir disparaître, afin d'effacer tout signe de sexualité et donc de tentation. Les uniformes aux couleurs grise et marron, les longues chemises de nuit que les filles revêtaient avant de se déshabiller, les habits des sœurs, permettent à la fois de gommer les différences (comme en prison) et de masquer les attributs féminins du corps. Dans le film, les cheveux deviennent une représentation quasi allégorique de la féminité. Symboles de la beauté de Bernadette au début du film, ils deviennent l'emblème de la liberté lorsque Sister Bridget rase les cheveux d'Oonagh, puis de Bernadette, pour les punir d'avoir tenté de s'échapper et les empêcher de fuir à nouveau.

D'après l'historienne Frances Finnegan, les femmes étaient rasées afin de décourager leur départ et aussi afin d'éviter qu'elles aient des pensées impropres et qu'elles soient vaniteuses (Finnegan, 2004 : 26). Les cheveux des sœurs (souvent coupés très courts ou rasés lors de leur ordination⁴) sont d'ailleurs entièrement masqués par leur voile, voile qui était obligatoire pour toutes les femmes durant les premiers siècles du christianisme, en signe d'humilité et de soumission à Dieu et aux hommes (1 Cor 11 : 5). C'est la même conception androcentrée du rôle des deux sexes qui perdure aujourd'hui dans les communautés juives Haredim, où les femmes mariées doivent porter de longues robes couvrantes et dissimuler leurs cheveux sous des perruques ou des bonnets, ou dans l'Islam avec le port parfois obligatoire du *hijab* ou de la *burqa*. Le voile marque l'appartenance des femmes à un homme (qui peut être le père ou le mari) et soustrait leur beauté, représentée par leur chevelure, au regard des autres hommes, afin de ne pas éveiller de tentation chez ceux-ci. Dans cette perception, seul le désir masculin est pris en compte, les femmes ne pouvant être que les « objets » de ce désir. Dans le film, les

cheveux de Bernadette repoussent et deviennent même beaucoup plus longs qu'ils ne l'étaient au début. Lors de la scène finale, bien que Bernadette soit libre, elle ne parvient pas à soutenir le regard des sœurs qu'elle croise dans la rue. Son visage est présenté en gros plan, la caméra s'attarde, puis un plan fixe clôt le film lorsqu'elle défait ses longs cheveux et les secoue en un éloquent geste de défi. Sa chevelure est le symbole de sa féminité et de sa liberté d'un bout à l'autre du film.

Aucun contact avec l'extérieur n'était autorisé ni aucune référence au passé de ces femmes (Finnegan, 2004 : 36). Dans le film, le foyer est éloigné du village et les femmes y sont présentées comme des pestiférées (voir la réaction du jeune homme qui s'arrête pour prendre Margaret en stop lorsque celle-ci tente de s'échapper : « *ils gardent aussi des folles ici ?!* »). Néanmoins, ces institutions étaient acceptées, approuvées et connues en raison des annonces sur les laveries dans les journaux et des appels de fonds (Finnegan, 2004 : 47). Elles étaient principalement financées par des donations ou des héritages (Smith, 2001 : 24). L'existence des foyers permettait de nier l'existence de toute déviance sexuelle (Smith, 2001 : 41). La population ne se posait-elle pas de question sur ces foyers, ou plutôt savait-elle trop bien ce qu'ils dissimulaient? C'est d'abord le lien étroit existant entre l'Etat irlandais et l'Église catholique⁵ qui semble expliquer la mise en place d'un système d'oppression des femmes considérées comme « dépravées ». Cette dérive ne fut possible qu'en raison de la forte influence de l'Église catholique dans la vie sociale, politique et économique du pays. Les représentants de l'Église catholique sont omniprésents dans la vie des personnages de Peter Mullan. On les voit dans une maternité, dans un orphelinat, lors d'un mariage ; ce sont eux qui conseillent et qui sont écoutés. Le respect de la population pour le clergé apparaît dans la scène lors de laquelle personne n'intervient ni même ne réagit pour aider Crispina lorsqu'elle vocifère « *vous n'êtes pas un homme de Dieu!!* » à l'encontre du prêtre. Le cadrage en plan taille et épaulement permet de voir l'attitude des uns et des autres. Les pénitentes baissent les yeux, les villageois les dévisagent et font des commentaires à leur encontre. Elles sont mises à l'écart car elles représentent un défi au modèle de féminité imposé par l'Église et par la société.

Le modèle de féminité proposé

Le discours radical des premiers siècles de la chrétienté, qui s'inscrit dans un sentiment d'urgence rendant inutile tout lien avec le féminin, a progressivement cédé la place à une théologie plus pragmatique dans laquelle les femmes retrouvent leur rôle traditionnel de mères. Le culte marial, en insistant sur une vocation spécifique des femmes qui ne pourrait se réaliser que dans la maternité, a contribué à cantonner les femmes dans le rôle de mères, ce qui, comme l'explique Françoise Héritier, est loin d'être libérateur : « *Mettre la mère à la place de la femme revient à assigner à celle-ci une seule fonction qui oblitère la personne en elle* » (Héritier 2002 : 13). C'est pourtant, selon Paul, le seul moyen pour les femmes de racheter leur âme (1 Tim 2 : 15). Les figures maternelles présentes dans le film de Peter Mullan, muettes et

en retrait, illustrent cette perception de la maternité qui incite les femmes au don de soi, à la réception et à la soumission, c'est-à-dire en réalité à un comportement passif. Les mères de Margaret et de Rose sont bien là lorsque la vie de leur enfant prend un tournant dramatique, mais elles ne réagissent pas, ne parlent pas, ne prennent aucune décision. Elles se contentent de se murer dans leur détresse et de s'en remettre aux agissements de leur mari et du prêtre. Elles suivent le modèle de Marie, dont il faut admirer « *les vertus de foi, de pureté, d'humilité, de silence* » (Hourcade, 1993 : 75). Les prêtres gagnent le contrôle des femmes par le contrôle de leur vie privée ; le rôle des femmes dans leurs foyers est clairement défini : « *si une femme n'était pas en train de cuisiner, de jardiner, de faire le ménage ou de reprendre des vêtements, alors elle devait être en train de prier* »⁶ (Inglis, 1987/1998 : 190). L'Église catholique limitait les femmes à leur « vocation » d'épouse et de mère. La vie consacrée présente l'autre possibilité pour les femmes de mener une existence vertueuse et respectable. Le couvent constitue une échappatoire à la structure patriarcale du mariage. Leur autorité religieuse et sociale permet aux sœurs une certaine forme de liberté, souvent plus grande que celle qui peut exister pour les femmes au sein du couple. L'histoire de l'Église est émaillée de grandes figures féminines, telles Hildegarde de Bingen au XIII^e siècle ou Catherine de Sienne au XIV^e siècle, conseillère des papes de son époque (Pelletier, 2001 : 102-4), qui ont trouvé dans la vie religieuse un chemin de liberté et d'autorité ecclésiale. En Irlande, dans les années 1930, l'idéal de féminité est représenté par la religieuse, forcément chaste (Finnegan, 2004 : 18). Dans le film, la scène de la projection cinématographique fait apparaître cette image de perfection sous les traits d'Ingrid Bergman.

Dans le film de Peter Mullan, les sœurs qui dirigent le foyer usent et abusent de cette liberté et de ce pouvoir, réduisant les femmes qui y sont enfermées au rang d'esclaves et exerçant sur elles une véritable torture physique et psychologique. On voit ici se dessiner un schéma de reproduction de l'oppression dont elles-mêmes peuvent ou ont pu être victimes de la part de leurs supérieurs dans l'Église, ainsi qu'une forme de complicité des femmes avec un système qui détruit la vie d'autres femmes. Il est intéressant de constater que, dans des registres très différents, les femmes qui cautionnent ou entretiennent diverses expressions de la domination masculine (souvent par ignorance d'une autre forme de relation entre les sexes ou par peur du changement) le font avec encore plus de virulence que les hommes, comme si leur « collaboration » au système de pouvoir existant les protégeait (ou les vengeait) de l'oppression. On peut notamment penser au rôle des femmes dans la perpétuation du mariage forcé ou de l'excision dans certains pays d'Afrique et du Moyen-Orient, ainsi qu'à l'avortement ou à l'infanticide des petites filles en Inde ou en Chine, souvent directement perpétré par la mère juste après l'accouchement.⁷ En Irlande, ce sont les femmes elles-mêmes, et particulièrement les mères, qui, à partir du XIX^e siècle, firent perdurer ce modèle. C'est l'intégration par les femmes de la perception de leur propre statut qui fait qu'il est accepté et transmis aux générations futures. Comme le note la sociologue Pat O'Connor, la collaboration avec l'Etat a continué à favoriser « *une certaine image de la femme* »⁸ (O'Connor, 1998 : 3). La mère était considérée comme « *la première figure religieuse du foyer* »⁹ (Inglis, 1987/1998 : 72), créant ainsi un lien entre

l'Église et la famille. À l'intérieur des foyers de Madeleine, c'est une forme de relation « maternelle » qui est instaurée entre les religieuses et les pénitentes. La responsabilité des pénitentes est mise en question ; elles ne sont pas considérées comme des personnes capables d'autonomie ou de décision propre. Les sœurs représentent, ainsi, la maternité dans sa forme la plus pure : sans sexe ni accouchement (Inglis, 1987/1998 : 19).

Cette étude du film de Peter Mullan a permis de mettre en évidence le schéma de domination sur lequel sont construites nos sociétés. L'exemple des *Magdalene Sisters* n'est donc qu'une illustration, dans un contexte irlandais et catholique, d'une certaine perception du féminin qui justifie universellement la hiérarchie des sexes. Il importe de bien comprendre que ce n'est qu'en remontant aux racines profondes qui ancrent ce modèle dans notre inconscient collectif que l'on pourra essayer de le déconstruire et, à terme, d'en empêcher la reproduction.

Bibliographie

- Agacinski, S. 2005. *Métaphysique des sexes - Masculin / Féminin aux sources du christianisme*. Paris : Seuil.
- Augustin (St). 1998. *Les Confessions*. Paris : Gallimard.
- Axelrad, C., Bourget, J-L., Cotelli, L. Février 2003. « Entretien », *Positif*, n° 504, pp. 25-30.
- Brenez, N. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*. Paris/ Bruxelles : De Boeck & Larcier.
- Crowdus, G. Fall 2003. « The Sisters of no Mercy : an Interview with Peter Mullan », *Cinéaste*, XXVIII : 4.
- Finnegan, F. 2004. *Do Penance or Perish : Magdalene Asylums in Ireland*. Oxford/ New York : OUP.
- Héritier, F. 2002. *Masculin/Féminin - Dissoudre la hiérarchie*. Paris : Odile Jacob.
- Héritier, F. 1996. *Masculin/Féminin - La pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob.
- Hourcade, J. 1993. *Des femmes prêtres?* Paris : Mame.
- Inglis, T. 1987. *Moral Monopoly : The Rise and Fall of the Catholic Church in Modern Ireland*. Dublin : UCD Press, Gill & MacMillan.
- McAleese, M. 2013. Report of the Inter-Departmental Committee to establish the facts of State involvement with the Magdalen Laundries- <http://www.justice.ie/en/JELR/Pages/MagdalenRpt2013>. Consulté le 05 février 2013.
- O'Connor, P. 1998. *Emerging Voices*. Dublin : Institute of Public Administration.
- Pelletier, A-M. 2001. *Le christianisme et les femmes*. Paris : Le Cerf.
- Smith, J. M. Fall/Winter 2001. « Remembering Ireland's Architecture of Containment : Telling Stories in *The Butcher Boy* and *States of Fear* ». *Eire-Ireland*, pp. 111-130.
- Smith, J. M. 2007. *Ireland's Magdalene Laundries and the Nation's Architecture of Containment*. Manchester : Manchester University Press.
- Tertullien. 1844. *Traité de l'ornement des femmes*. Paris : Charpentier.
- Whyte, J. M. 1971. *Church and State in Modern Ireland : 1922-1970*. Dublin : Gill and MacMillan

Filmographie

Black, Cathal. 1981. *Our Boys*, 42 min. Production : RTÉ, The Arts Council of Northern Ireland, The National Film Studios of Ireland, Cathal Black, The Irish Film Board.

Gitaï, Amos. 1999. *Kadosh*, 117 min. Production : Océan Films, Paris.

Jhâ, Manish. 2003. *Matrubhoomi, un monde sans femmes*, 98 min. Production : Nouveaux Horizons, Paris.

Mullan, Peter. 2002. *The Magdalene Sisters*, 116 min. Production : Wild Bunch, Film Council, Scottish Screen, IFB.

Walsh, Aisling. 2003. *Song for a Raggy Boy*, 100 min. Production : Fantastic Films, Lola films.

Weber, Christophe. 1998. *Les blanchisseuses de Magdalen*, 52 min. Production : Ouest production, France 3/ Sunset presse.

Notes

¹ « *to confine women who contradict Catholic Ireland's insistence on social and moral respectability* ». Il est intéressant de noter la définition de l'asile comme lieu où peut se réfugier une personne qui est poursuivie ou comme un établissement d'assistance publique ou privée.

² En 1898, on comptait 300 institutions de Magdalene au Royaume-Uni.

³ Les religieuses, lors de leur ordination, changent également, en règle générale, de prénom. Ce phénomène est éclairant dans la mesure où il fonde leur nouvelle identité dans une vie qui se veut radicalement différente de celle d'avant et en-dehors du « monde ».

⁴ Là encore, on note une symétrie entre les pénitentes et les sœurs : leurs cheveux sont cachés par le voile et elles portent un uniforme. Burke Brugan, une ancienne religieuse qui a brisé ses vœux et s'est ensuite mariée explique, au sujet de sa pièce de théâtre *Stained Glass at Samhain* (2002), que la différence entre les sœurs et les pénitentes n'était pas aussi claire que ce que l'on peut voir dans le film de Peter Mullan: « *nuns were as dehumanized in the containment culture as the penitents abandoned to their care* » et ajoute : « *the nuns were also imprisoned, and did not see clearly either* » (Smith, 2007 : 93).

⁵ Suite à la création de l'État libre, l'Église a tenu une place importante dans la société (Whyte, 1971 : 40-50). Les lois de censure (mentionnons celle de 1923 sur le cinéma, *The Censorship of Films Act*, puis celle de 1929 sur la littérature, *The Censorship of Publications Act*) ont renforcé la morale catholique, tout comme la Constitution de 1937, qui a explicitement reconnu la place et le rôle de l'Église dans la société.

⁶ « If a woman was not cooking, tending the garden, cleaning the house or mending clothes she should be praying. »

⁷ « Inde, la malédiction de naïtre fille », février 2007, <http://www.genreenaction.net/spip.php?article5445>. Voir aussi le film *Matrubhoomi, un monde sans femmes* réalisé par Manish Jhâ (2003).

⁸ « a particular definition of woman »

⁹ « primary religious figure in the home »