

LA COLLECTION PÉDAGOGIQUE DU FESTIVAL DU FILM D'HISTOIRE DE PESSAC

Dirigée par François Aymé et Julia Pereira

# les ciné DOSSIERS

**35<sup>e</sup> FESTIVAL DU FILM D'HISTOIRE**

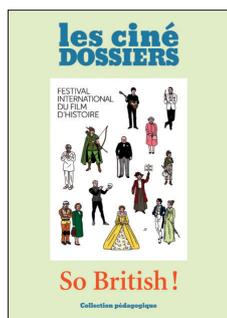
**SECRET  
MENSONGE**

**PESSAC 18-23 NOVEMBRE 2025**

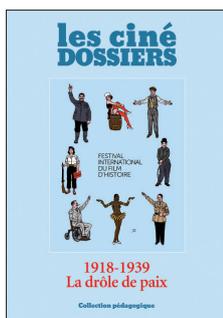
[www.cine-dossiers.fr](http://www.cine-dossiers.fr) / [www.cinema-histoire-pessac.com](http://www.cinema-histoire-pessac.com)



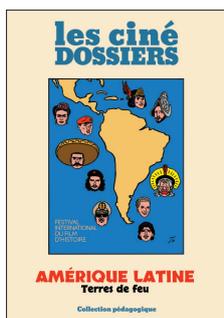
## CINÉ-DOSSIERS | COLLECTION PÉDAGOGIQUE



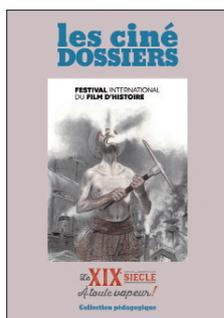
N°1. 2017  
SO BRITISH!



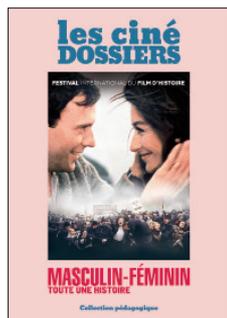
N°2. 2018  
1918-1939, LA DRÔLE DE PAIX



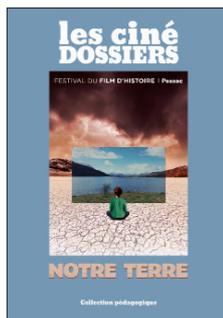
N°3. 2019  
AMÉRIQUE LATINE  
TERRES DE FEU



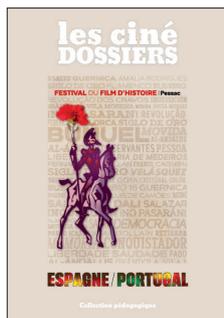
N°4. 2020  
LE XIX<sup>e</sup> SIECLE  
À TOUTE VAPEUR!



N°5. 2022  
MASCULIN-FÉMININ,  
TOUTE UNE HISTOIRE



N°6. 2023  
NOTRE TERRE



N°7. 2024  
ESPAGNE/PORTUGAL

## 35<sup>e</sup> ÉDITION **SECRET & MENSONGE**

12 CINÉ-DOSSIERS :

**Algérie, sections armes spéciales**

François Aymé

**Les Algues vertes**

Raphaëlle Rambert

**Amen.**

Patrick Richet

**Green Zone**

Frédérique Ballion

**Imitation Game**

Olivier Tournemine

**Magdalene Sisters**

Jean-François Baillon

**Nos frangins**

Julia Pereira

**Opération Trump, les espions russes à la conquête de l'Amérique**

Julia Pereira et Jean-Claude Raspiengeas

**Propaganda, la fabrique du consentement**

Mateusz Panko

**Propaganda Kompanien, reporters du III<sup>e</sup> Reich**

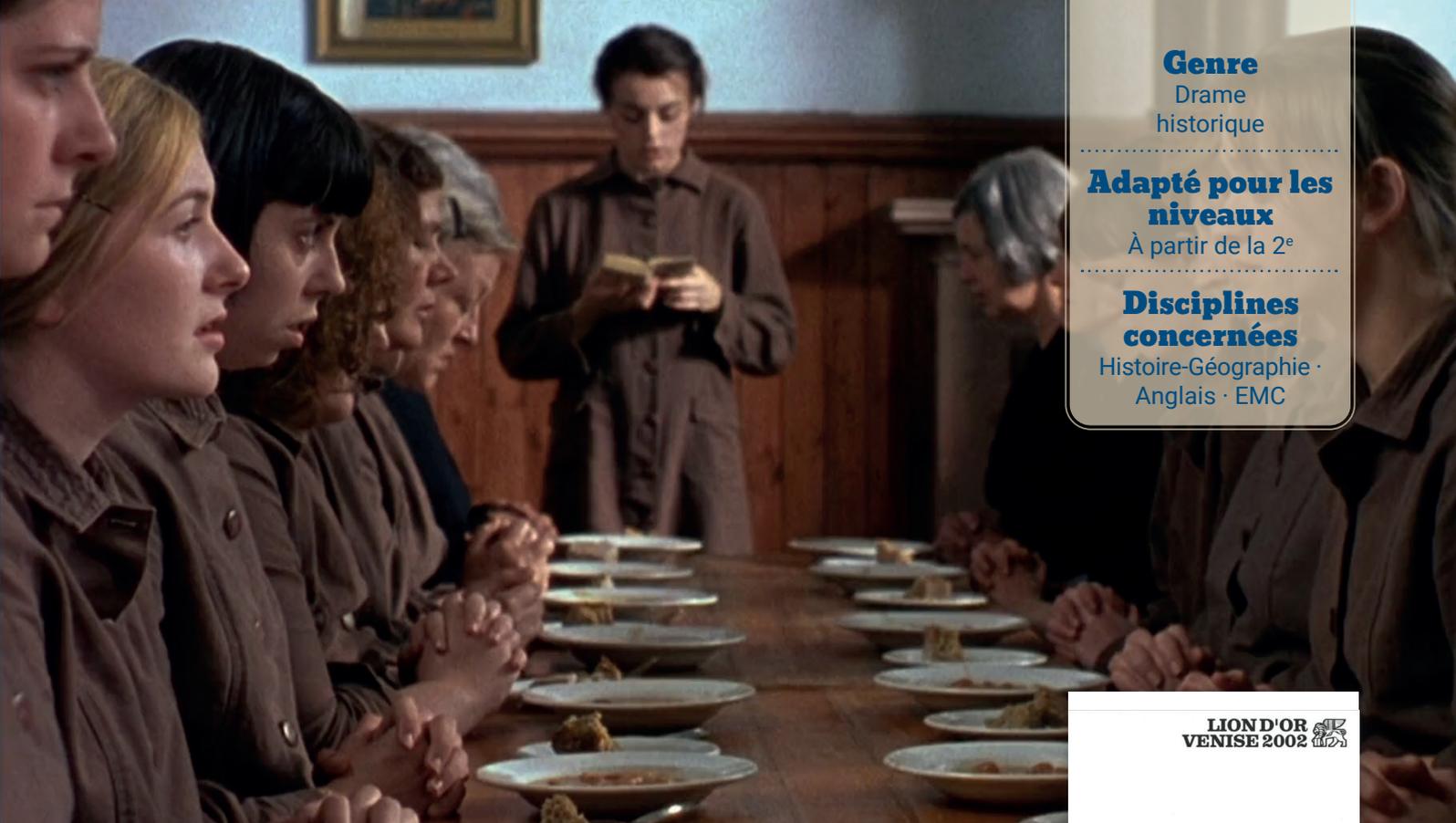
Nicolas Patin

**Le Savant, l'imposteur et Staline : comment nourrir le peuple ?**

Éric Bonhomme

**Snowden**

Julia Pereira et Jean-Claude Raspiengeas



**Genre**

Drame  
historique

**Adapté pour les  
niveaux**

À partir de la 2<sup>e</sup>

**Disciplines  
concernées**

Histoire-Géographie ·  
Anglais · EMC

# Magdalene Sisters

[THE MAGDALENE SISTERS]

Inspiré de cas réels, ce film situé en 1964 suit le parcours de quatre jeunes femmes placées dans une institution catholique, les « couvents de la Madeleine ». Démonstration exemplaire et bouleversante des mécanismes d'emprise et d'abus de pouvoir religieux dans une culture du silence et de l'impunité.

Couronné par un Lion d'Or à la Mostra de Venise en 2002, condamné par le Vatican, le film de Peter Mullan est une des premières fictions cinématographiques qui dénoncent ouvertement le scandale des « couvents de la Madeleine », rouage dans une mécanique sociale et économique implacable qui broya des milliers de vies humaines dans la République irlandaise de sa création en 1922 jusqu'en 1996. Catholique lui-même, le réalisateur Peter Mullan s'attache au point de vue de quatre jeunes femmes dont le parcours synthétise la diversité des cas réels : mères célibataires arrachées à leur enfant, jeunes filles jugées « trop séduisantes », « filles perdues », bouches supplémentaires à nourrir constituant un poids pour des familles nombreuses dans un pays où la contraception est criminalisée. Porté par un casting d'exception, le film démonte avec minutie la mécanique d'emprise d'un système toxique dont la logique n'est pas si éloignée de celle de l'univers totalitaire décrit par Primo Levi (source revendiquée par le cinéaste) ou Hannah Arendt. Privées de leur humanité,

les jeunes femmes sont exploitées économiquement, travaillant sans salaire et subissant brimades et châtements corporels, mais aussi abus sexuels. Le monde parallèle décrit par Peter Mullan a quelque chose de *L'Enfer* de Dante et inverse en tous points l'enseignement de l'Évangile. Pourtant, la réalité révélée par les travaux des historiens et les commissions d'enquête est pire encore. Peter Mullan n'a pas voulu faire violence au spectateur mais, conformément à une formule de Bertolt Brecht, « montrer la brique pour que le spectateur imagine la maison ». Un drame historique sous haute tension porté par une interprétation magistrale qui résonnera avec force avec l'actualité des récents scandales dans certaines institutions catholiques.



**Un film de Peter Mullan**

Royaume-Uni, Irlande · 2002 · 1 h 54

**République d'Irlande, 1964. Trois jeunes femmes sont enfermées dans une institution pour « filles dévotées » où elles se retrouvent soumises à un régime de travail forcé et subissent humiliations et châtements corporels. Elles découvrent un système inhumain qui pousse les victimes à la résignation ou au suicide. Une forme de résistance et de solidarité finit par naître mais toutes ne s'en sortiront pas...**

**Production** Irish Film Board/UK Film Council/Scottish Screen/Momentum Pictures **Scénario** Peter Mullan **Image** Nigel Willoughby – **Avec** Geraldine McEwan (Sœur Bridget), Anne-Marie Duff (Margaret), Nora-Jane Noone (Bernadette), Dorothy Duffy (Rose / Patricia), Eileen Walsh (Crispina / Harriet)...

## Les Couvents de la Madeleine en Irlande

### DES ORIGINES LOINTAINES DANS L'IMAGINAIRE CHRÉTIEN

De 1922 à 1996, on estime que pas moins de 10 000 Irlandaises ont séjourné dans les Couvents de la Madeleine (« *Magdalen Laundries* ») [image 1], du nom de la pénitente devenue un symbole de la « pécheresse » et associée à la figure de la prostituée dans la culture chrétienne. L'origine de ces institutions remonte au Moyen Âge, avec la création au 13<sup>e</sup> siècle à Florence des « repenties » de Sainte-Marie-Madeleine Pénitente. Ce sont d'abord des institutions charitables jusqu'à la création du *Magdalen Hospital* à Londres en 1758, puis du *Magdalen Asylum* à Dublin en 1767. D'abord protestante, cette institution est confiée aux ordres catholiques au cours du 19<sup>e</sup> siècle : leur source de financement principale devient le labeur des pensionnaires. La dimension punitive se développe, appuyée sur la pénibilité des tâches (symbole de purification, voire de rédemption). Le terme de *laundry* (blanchisserie) remplace celui d'*asylum* (asile). Quatre congrégations se partagent le territoire et le système repose sur trois pôles : la blanchisserie rattachée à un couvent, une *Industrial School* (institution de charité ayant vocation à former les enfants abandonnés ou les vagabonds à un métier), un *Mother and Baby Home* (chargé du soin des enfants). On pense à Charles Dickens.

### L'IRLANDE INDÉPENDANTE : UNE SOCIÉTÉ CONSERVATRICE ET PATRIARCALE AUX MAINS DE L'ÉGLISE

Ce phénomène revêt une dimension sociale, du fait que la plupart des pensionnaires sont issues de milieux défavorisés. Elles ne perçoivent aucun salaire pour leur travail et l'État recourt à leurs services pour les casernes et les hôpitaux. À partir de 1922, la construction de la nation irlandaise indépendante en contexte postcolonial s'appuie sur une morale sexuelle répressive envers les femmes, avec la complicité de l'Église catholique. En 1931, le rapport Carrigan, destiné à combattre les abus sexuels envers les mineurs, justifie une politique répressive : la législation de 1935 (le *Criminal Law Amendment Act*) fait du sexe hors-mariage un crime et limite sévèrement l'accès à la contraception. La législation sur les dancings de l'année précédente associe musique populaire et promiscuité sexuelle. La sexualité féminine est visée, au nom de la préservation du secret des familles et pour éviter la honte qu'entraîneraient des procès pour viol ou inceste. Les blanchisseries sont au cœur d'une société profondément patriarcale n'offrant aucune alternative aux femmes en situation de vulnérabilité économique ou sociale.

### LA FIN DU SYSTÈME ET LES ENJEUX MÉMORIELS

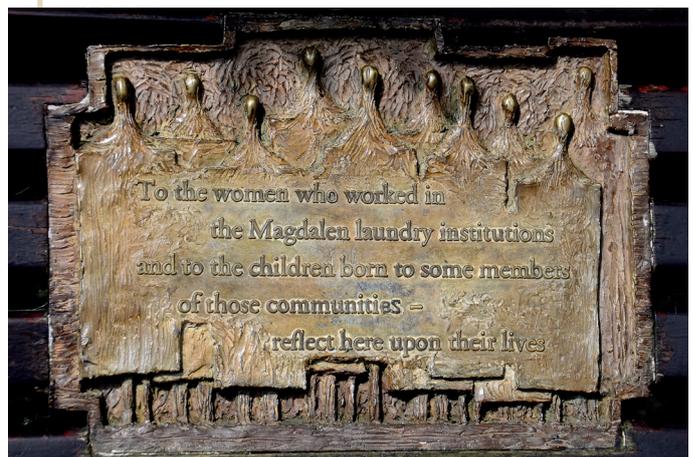
Les années 1990 voient la fin du système et sont aussi celles de la dénonciation d'autres scandales. Les révélations d'abus sexuels commis par des prêtres secouent la société irlandaise. La République connaît alors une période d'essor économique qui favorise une révolution des mœurs. Elle rend obsolète le recours aux blanchisseries, qui ferment aussi pour de simples raisons financières. En 1993, la découverte d'un charnier anonyme de 175 cadavres féminins sur le site d'une des principales blanchisseries de Dublin défraie la chronique. Désireuses de vendre rapidement le terrain, les sœurs ont obtenu illégalement la crémation des corps, déplacés dans un autre cimetière. Une journaliste d'investigation, Mary Raftery, révèle l'affaire dans les colonnes de l'*Irish Times*. Un comité de femmes est créé.



1

En 1996 (année de la fermeture des blanchisseries), une plaque est apposée sur le site en présence de la présidente de la République irlandaise, Mary Robinson. Le comité prend le nom de *Justice for the Magdalenes* et obtient la création en 2011 d'une commission d'enquête dirigée par Martin McAleese. Le rapport de 2013 incrimine la police, les tribunaux, les services de santé, l'Église catholique. La même année, le premier ministre (*Taoiseach*) Enda Kenny adresse aux victimes les excuses publiques de la nation. Les recommandations du rapport McAleese ne sont pas toutes suivies d'effet, notamment parce que les victimes n'ont pas d'existence aux yeux du système social irlandais (elles n'ont pas cotisé puisqu'elles ont effectué un travail gratuit). L'un des manquements les plus choquants est le non-respect des droits humains. Le Comité contre la Torture des Nations Unies (UNCAT) a dénoncé à deux reprises l'absence d'enquête indépendante et de poursuites. Les archives utilisées pour le rapport, restituées aux congrégations, ne sont toujours pas accessibles aux chercheurs. Les travaux de numérisation des témoignages d'anciennes pensionnaires avancent trop lentement, et les dernières survivantes disparaissent. L'enjeu mémoriel est donc crucial. De nouvelles découvertes sont faites grâce au travail d'historiennes comme Catherine Corless, qui mit à jour le charnier de Tuam près de Galway (796 corps de bébés déposés clandestinement dans une fosse septique). À la suite des travaux de la commission d'enquête de 2017, les corps seront exhumés puis enterrés dans le cimetière local en juillet 2025.

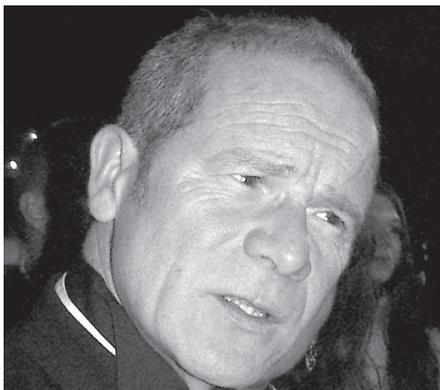
Plaque mémorielle : « Aux femmes qui ont travaillé dans les institutions de blanchisserie Magdalen[e] et aux enfants portés par certains membres de ces communautés - revivre ici leur vie. »  
St Stephen Green Park, Dublin, République d'Irlande.



## Peter Mullan : entre réalisme social et conventions de genre

PORTRAIT

Né en 1959, **PETER MULLAN** est un acteur et réalisateur écossais d'origine irlandaise. Révélé par son Prix d'Interprétation au Festival de Cannes pour **My Name Is Joe** (Ken Loach, 1998), il passe à la réalisation la même année avec **Orphans**. Il affirme une vision du monde attachée à la peinture des conflits familiaux et à une représentation exigeante de la classe ouvrière. **The Magdalene Sisters** est son deuxième long métrage, récompensé par le Lion d'Or à la Mostra de Venise. L'association de Peter Mullan avec le cinéma de Ken Loach, qui remonte à **Riff Raff** (1991), oriente son travail de cinéaste vers un cinéma social documenté, mettant en scène des situations qu'il dénonce en ayant toujours à l'esprit de ne pas réduire les personnages à des victimes passives mais de montrer leur capacité de résistance. C'est le cas dans **The Magdalene Sisters**, dont les trois héroïnes principales manifestent à des degrés divers une énergie dans la lutte contre l'adversité – même si ce n'est pas le cas de la quatrième, « Crispina », qui finit par sombrer dans la maladie mentale. Son film s'inscrit aussi dans la tradition du « film carcéral », dont il reprend les procédés. Tout comme **La Solitude du coureur de fond** (Tony Richardson, 1962), le film de Peter Mullan commence par l'arrivée des protagonistes sur le lieu d'enfermement qui va constituer le théâtre principal de l'action. C'est une façon de faire sentir au spectateur qu'un piège se referme et aussi de mettre en scène la coupure entre le monde extérieur et un nouvel espace clos, étouffant, régi par des lois différentes et arbitraires. **Scum** (Alan Clarke, 1977/1979) repose sur le même procédé. Sa version féminine, **Scrubbers** (Mai Zetterling, 1982),



mobilise en outre une multiplicité de portraits de femmes dont les rapports ne sont pas nécessairement harmonieux. On comprend, comme chez Mullan, que le système carcéral produit des passions négatives et dresse les prisonnières les unes contre les autres. Les rapports d'humiliation entre matons et prisonniers sont quasiment une constante du film carcéral, dès **Les Criminels** (Joseph Losey, 1960), qui oppose la cruauté sadique du maton (Patrick Magee) à la force morale du protagoniste Bannion (Stanley Baker). On peut encore rattacher **The Magdalene Sisters** à d'autres genres. Le « film de couvent » cité dans la séquence de ciné-club est un cas évident. **Les Cloches de Sainte-Marie** (Leo McCarey, 1945) véhicule une représentation idéalisée de la vie conventuelle, dans une tentative d'endoctrinement des pensionnaires de sœur Bridget. On pourrait lui opposer **Le Narcisse noir** (Michael Powell et Emeric Pressburger, 1947), où la répression des élans naturels alimente la violence du ressentiment, mais les nonnes de ce film sont anglicanes. Le genre oscille souvent entre exaltation de la vie spirituelle opposée aux désordres du monde (**Les Innocentes**, Anne Fontaine, 2016) et peinture d'un microcosme étouffant qui craque sous ses propres contradictions (**Benedetta**, Paul Verhoeven, 2021). Peter Mullan s'inscrit donc clairement dans l'histoire du cinéma et on peut rapprocher sa démarche de celle de cinéastes dont il semble parfois s'inspirer. La scène du viol de Margaret par son cousin peut évoquer celle du mariage de Rosy dans **La Fille de Ryan** (David Lean, 1970). Tout comme Lean, Mullan travaille l'opposition entre deux espaces : celui, public et bruyant, d'une fête de mariage traditionnelle qui célèbre les valeurs familiales et le groupe, s'oppose à l'espace de l'intimité, cachée aux regards et théâtre d'un rapport non consenti, révélant l'hypocrisie d'un système social et moral. Les deux films mettent en scène l'insécurité générée par la célébration d'une festivité dominée par les hommes et à la consécration de leur sexualité, aux dépens de victimes féminines dont la vulnérabilité est construite par la société.



### 🔍 Réprouvé par le Vatican, approuvé par le public catholique

De culture catholique, Peter Mullan n'a jamais voulu faire un film « anti-catholique ». Bouleversé par le documentaire **Sex in a Cold Climate**, il décide dès le lendemain de sa diffusion télévisée de consacrer un film à ce sujet. Après quatre ans de préparation et l'audition de 1500 jeunes femmes, il livre un film qui ne cherche pas à être exhaustif mais à proposer une fiction qui restitue de façon honnête le point de vue des victimes. Deux d'entre elles font partie des actrices secondaires et ont apporté leur expertise pendant le tournage. violemment attaqué par le Vatican au moment de sa présentation au Festival de Venise en 2003, le film est un succès auprès d'un public catholique avide de vérité. Associé au cinéma de Ken Loach, il en partage les convictions et certains partis pris stylistiques. Ainsi, sa caméra est souvent placée à distance des acteurs, dont le jeu est libéré, l'usage des longues focales donnant à certaines scènes un aspect documentaire.



Image d'archive extraite du documentaire **Sex in a Cold Climate**.

## Univers patriarcal et retournement de la culpabilité

### « Margaret » SÉQUENCE-CLÉ [00:00:00 À 00:08:08]

Cette séquence d'ouverture introduit le personnage de Margaret (Anne-Marie Duff), violée par son cousin pendant une fête de mariage. Comme les autres protagonistes, elle est désignée à l'écran par son prénom. La question du nom est un des enjeux majeurs du film puisque, dès leur arrivée dans les blanchisseries, de nombreuses pensionnaires subissaient un changement de prénom. Par ailleurs beaucoup de cadavres de victimes ne sont toujours pas identifiés. Au moment où le titre du film apparaît à l'écran, des prénoms apparaissent en même temps, comme sur un mémorial : le cinéaste affiche son intention de prendre le parti des victimes, dans un geste qui évoque les monuments érigés à leur mémoire dans les cimetières irlandais.

La scène est divisée en deux parties : le viol de Margaret et les réactions immédiates qu'il suscite (jusqu'à [00:06:33]), puis l'enlèvement de Margaret chez elle par le père Doyle [00:06:33 à 00:08:08]. Ce qu'on voit du viol (très peu) est bref et violent : Kevin assomme à moitié sa cousine d'un coup de porte, du sang apparaît sur son visage. La caméra de Mullan s'intéresse surtout à ce qui précède et à ce qui suit, et montre le strict nécessaire pour que le spectateur comprenne qu'il s'agit d'un viol. Après avoir établi que c'est Kevin, sous l'emprise de l'alcool (omniprésent), qui a pris l'initiative, Mullan privilégie les plans rapprochés sur des visages ou des groupes de visages. Le découpage oppose hommes et femmes, parents et enfants. Mis à part la scène de viol, on n'entend jamais les paroles échangées entre les personnages. La séquence est

filmée en longue focale : les corps des danseurs s'interposent fréquemment entre notre regard et les personnages, tout comme la musique d'ambiance noie les paroles échangées. La fête de mariage, événement public qui institutionnalise la morale catholique en sacralisant les relations sexuelles à l'intérieur du couple hétérosexuel monogame en vue de la procréation, « écrase » notre perception de la réalité. Mullan met en scène l'hypocrisie d'une société qui noue la complicité de l'Église, de l'État et des familles dans la même hypocrisie en inversant la charge de la faute. La voix qui domine la séquence est celle du père Doyle, le prêtre qui anime la fête de mariage par son interprétation d'un chant folklorique. Les paroles mettent en avant des thématiques centrales comme les familles nombreuses (qui finissaient par confier « l'enfant de trop » aux institutions catholiques) et la pureté virginale imposée aux jeunes filles (c'est l'enjeu principal de la petite histoire mise en musique par le chant). Les choix de mise en scène du prêtre annoncent plusieurs motifs importants : l'instrument dont il joue – un Bodhrán – symbolise l'opposition montrer/cacher (avec l'ombre de sa main qui transparait) et son visage en sueur filmé en gros plan [image 1] trahit une sensualité qui a peu à voir avec la spiritualité supposée de l'homme d'église. La première image du film est un gros plan sur la gravure qui décore son instrument [2] : une scène antique de condamnation d'un prisonnier, où plusieurs personnages (tous masculins) effectuent un salut romain. Nous décou-

vrons un espace symbolique autoritaire et répressif dominé par des hommes (bien que les blanchisseries soient tenues par des femmes).

On attirera l'attention des élèves sur le choix des sons que Peter Mullan nous fait entendre, autant que des images qu'il nous fait voir et de ceux dont il nous prive : toute la séquence est dominée par les sons émis par le prêtre, voix et musique, puis par la musique qui couvre les paroles des personnages qu'on voit (se) parler, souvent à l'oreille [3] – échanger des confidences ou des secrets. Après le viol de Margaret par Kevin, Mullan filme la circulation de la parole et des regards. Certains plans sur des personnages féminins (la mère de Margaret notamment) indiquent la thématique du regard détourné. On préfère ou on feint de ne pas voir. Peut-être les femmes n'ont-elles pas le choix puisque Mullan filme aussi les hommes qui se retirent dans une pièce et restent visibles à travers un interstice. Les femmes restent « à leur place » tandis que les hommes se regroupent et discutent entre eux, pour prononcer une sentence. Un index est pointé vers Margaret [4]. Un plan montre celle-ci qui baisse les yeux : c'est le moment où elle comprend sans doute que loin de pouvoir espérer justice et compréhension, elle va être rendue responsable de ce qui lui est arrivé. Tout se passe comme si la première séquence était une version animée de l'image fixe qui était apparue sur le Bodhrán du prêtre.

La deuxième partie de la séquence, plus courte, montre une Irlande rurale, une maison isolée, une famille économique-



ment défavorisée (tous les enfants dorment dans la même pièce, à plusieurs dans le même lit). Une nouvelle fois, Mullan s'appuie sur des cadrages serrés sur les visages, combiné avec l'utilisation des reflets et des surcadrages pour exprimer l'enfermement des personnages dans un système : les visages sont prisonniers

d'espaces qui contiennent eux-mêmes un cadre : fenêtres de la maison, portière de la voiture [5]. L'utilisation des reflets crée des distorsions qui accentuent l'impression de malaise [6]. Un personnage (le père) s'exprime à l'impératif et s'adresse sèchement à sa fille, sans la nommer. Un autre personnage, le frère de Margaret, ne

s'exprime que sur le mode interrogatif : aucune de ses questions, adressées successivement à sa sœur, à son père, puis à sa mère, n'obtient de réponse. Le bruit du moteur de la voiture du prêtre symbolise le caractère inéluctable d'une mécanique sociale, tandis que la couleur noire lui donne une connotation sinistre.

## Qui sont les « sœurs » ? La trajectoire des protagonistes

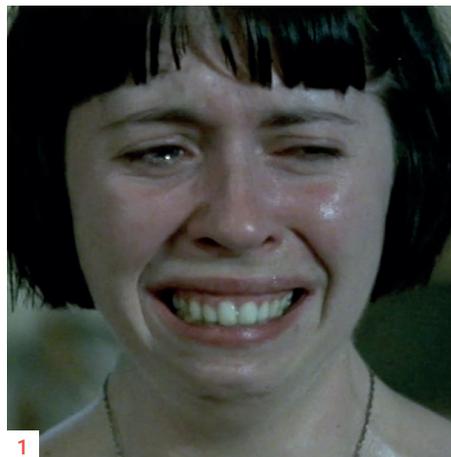
Dans ses *Notes pour le Cinématographe* (1975), Robert Bresson – lui-même auteur d'un « film de couvent », *Les Anges du péché* (1943) – fait la remarque que « l'uniforme et l'unité de vie font ressortir la nature et le caractère des soldats ». Cette leçon semble avoir été retenue par Peter Mullan, qui exploite la monotonie de la vie dans les « blanchisseries » pour accentuer l'individualité de chacune de ses héroïnes, notamment dans l'usage du gros plan. C'est tout l'enjeu de la terrible scène d'humiliation [00:53:50 à 00:56:10] où sœur Clementine compare les parties intimes des pensionnaires dénudées. Les corps individuels sont mis en compétition sous le regard moqueur de la nonne. La caméra de Peter Mullan privilégie les plans de réaction sur les visages des pensionnaires, forcées de se prêter à un jeu malsain. Cet épisode est crucial dans l'évolution du personnage de Crispina, qui finit par fondre en larmes [1] alors qu'elle a remporté l'un des concours organisés par sœur Clementine. C'est à partir de là que Crispina commence à « craquer » et à céder à la tentation de l'autodestruction et du suicide. Celui-ci est considéré comme un péché mortel selon la doctrine catholique, comme le lui rappelle une autre pensionnaire. Un peu plus tard, nous sommes témoins du fait que Crispina est victime d'abus sexuel.

Son arc narratif (à rapprocher de celui de Katy) montre que la fonction initiale de l'institution a été dévoyée et génère le désespoir des pensionnaires. Nous n'apprenons son véritable prénom (Harriet) qu'à la toute fin du film, lorsque le destin de chacune des quatre pensionnaires est résumé par une brève séquence. Deux des trois héroïnes ont fini par quitter l'Irlande et celle qui est restée (Margaret) n'a pas fondé de foyer. Les trois héroïnes incarnent des discours divergents, entre révolte et résignation, et l'évolution du personnage de Bernadette, notamment dans l'ambiguïté de ses rapports avec Crispina (cf. l'épisode du médaillon), est peut-être ce qui illustre le mieux la perversité du système. Les séquences finales du film, relativement attendues dans une fiction historique, mobilisent notamment un procédé classique qui consiste à insérer du texte pour accélérer le récit et nous transporter en quelque sorte « au-delà » du récit filmique. Un autre procédé courant à la fin d'un film inspiré de faits réels et que reprend également Peter Mullan est l'arrêt sur image. Il l'utilise ici pour clore son récit proprement dit et pour servir de transition vers les résumés du destin de chaque héroïne. Cet arrêt sur image [01:52:39] est très frappant : il clôt la scène où Bernadette enfin libre, vêtue, coiffée et maquillée comme

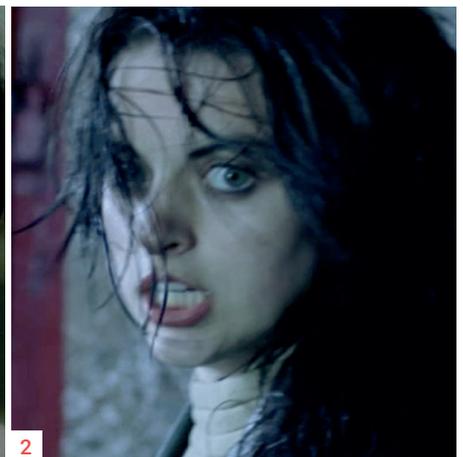
une jeune femme émancipée des années 1960, croise deux sœurs dans une rue. Un échange de regards déclenche le souvenir de maltraitances physiques jusqu'au moment où Bernadette défait sa coiffure et se retourne vers les sœurs en laissant s'exprimer sur son visage toute sa colère [2]. C'est ce moment que choisit Peter Mullan pour figer l'image et faire apparaître le texte du résumé de la vie de Bernadette jusqu'au moment présent. Il s'agit aussi de montrer que les effets de l'incarcération ne s'arrêtent pas avec la sortie du couvent. L'arrêt sur image sert donc bien de transition vers la dernière partie du film, qui relie la fiction située dans les années 1960 au présent et interroge aussi la position du spectateur. Peter Mullan place son film entre réalité et fiction et évite les travers d'un scénario « hollywoodien » où les pensionnaires développeraient spontanément des liens de solidarité et où se construirait une « sororité » en résistance à un système oppressif. Le titre joue sur l'ambiguïté du mot « sœurs » et renvoie aussi bien aux religieuses qu'aux pensionnaires. Au-delà de ses intentions didactiques, le film reste cependant dans le cadre du réalisme et propose une représentation documentée et crédible.

### Pistes pédagogiques

- Comparer l'histoire réelle des jeunes femmes dont l'histoire est rapportée dans le documentaire *Sex In a Cold Climate* (cf. références) et leur traitement fictionnel par Peter Mullan. Plusieurs axes possibles : travailler sur la singularité des cas, faire réfléchir les élèves sur les raisons des modifications opérées, s'intéresser au sort des jeunes femmes après leur expérience au couvent.
- Réfléchir sur la représentation des sœurs : *sont-elles représentées dans leur diversité ?*



1



2

# Enfermement, résistance. L'évasion manquée de Bernadette

SÉQUENCE-CLÉ [00:50:15 À 00:53:50]



1



2



3

C'est encore une séquence très virtuose, très économe en dialogue, où Peter Mulran fait passer beaucoup de choses par le cadrage, le montage, le choix de ce qu'il montre et de ce qu'il ne montre pas. La tentative d'évasion de Bernadette échoue du seul fait de la décision de Brendan, l'employé de l'entreprise de blanchisserie, de refermer à clé la porte du couvent. Après être découverte, Bernadette est soumise à la même punition que la jeune Una O'Connor plus tôt dans le film : la tonsure. Mais aussi bien le geste lui-même que son traitement cinématographique sont beaucoup plus violents : Bernadette se débat, et l'utilisation des ciseaux provoque des lésions, du sang apparaît. L'usage de très gros plans, notamment sur l'œil, évoque le cinéma d'horreur, voire gore. Un gros plan sur un bassinnet rempli d'eau où un morceau de coton imbibé de sang se gonfle lentement au contact de l'eau évoque une opération chirurgicale et transforme le sens de l'acte. Le gros plan qui suit sur l'œil de Bernadette aux contours cernés de sang coagulé en guise de mascara [image 1] suggère un maquillage grotesque. Le visage de sœur Bridget se reflète dans l'œil tandis qu'on entend sa voix. Puis c'est le reflet de Bernadette dans un miroir qui se juxtapose à celui de la sœur [2].

Commence alors une brève séquence de montage accompagnée de musique, qui organise des variations sur ce motif circulaire. Une série de fondus enchaînés relie entre eux des moments et des espaces où revient la forme circulaire (l'œil, le miroir). C'est d'abord le mouvement des manivelles et le rouage des machines à laver, allégorie du système implacable qui broie les personnalités, image archétypale que Chaplin avait déjà utilisée dans *Les Temps modernes* (1936), et avant lui Fritz Lang dans *Metropolis* (1927). Suivent des gros plans sur le tournevis qu'utilise une sœur pour visser le mécanisme de fermeture d'une serrure de la porte du dortoir, puis on reconnaît Una masquée qui répand de la chaux sur du linge. Enfin un plan d'ensemble du couloir montre plusieurs pensionnaires au travail. On revient au dortoir, avant qu'une nouvelle série de fondus enchaînés fassent réapparaître Brendan qui charge des sacs marqués du motif de l'ordre des sœurs dans une fourgonnette. La séquence forme donc une boucle narrative. Le patron de Brendan échange de l'argent avec une sœur, puis sœur Bridget range les billets dans une boîte métallique (ronde), qu'elle scelle avec du ruban adhésif. Le traitement répété

en gros plan insiste sur les motivations matérialistes des nonnes. La séquence s'achève sur la bénédiction de trois machines à laver, symbole de modernité. Le motif circulaire revient grâce à un plan sur les trois machines (et leur tambour) [3], puis un plan rapproché sur l'une d'elles : le cadrage place le linge en mouvement là où se trouvait le reflet de Bernadette en vis-à-vis de sœur Bridget. Le mouvement du linge rappelle les plans où Bernadette résistait à la tonsure qu'on lui infligeait : pendant que les sœurs applaudissent [4] à cette irruption de la modernité dans leur établissement, l'image se place du côté de la résistance à l'ordre qu'elles cherchent à imposer. L'ironie est que ce progrès technologique sera le facteur principal du déclin des blanchisseries : l'essor économique de l'Irlande dans les années 1990 aura eu raison de l'appât du gain que met en scène cette séquence.



4

## L'IMPLICATION DE LA SOCIÉTÉ ET DE L'ÉTAT

Le caractère systémique des blanchisseries et le soubassement économique de leur fonctionnement sont autant de pistes sur lesquelles on peut inviter les élèves à travailler et à réfléchir.

## LES BLANCHISSERIES, UN CAS PARTICULIER D'UN PHÉNOMÈNE PLUS GÉNÉRAL

Les scandales impliquant l'Église catholique dévoilés dans les années 1990 et les décennies suivantes ne se limitent pas au seul cas des blanchisseries en Irlande. On peut citer les crimes pédophiles de

300 prêtres américains en Pennsylvanie sur une période de 70 ans (rapport publié en 2018), et plusieurs centaines encore dans d'autres états américains (Maryland, Massachusetts), plus récemment Bétharram pour la France. Mais l'Église catholique n'a pas le monopole des abus répressifs : les pensionnats pour enfants autochtones au Canada étaient gérés par l'ensemble des Églises présentes en Amérique du Nord.

On invitera les élèves à envisager d'autres cas que ceux concernant l'institution catholique : enfants indigènes

d'Australie, oppression des femmes par les talibans en Afghanistan ou par le pouvoir iranien (mouvement « Femmes, Vie, Liberté »), sort réservé aux veuves dans la religion hindoue... Des films peuvent être utilisés en appui : *Le Chemin de la liberté* (Phillip Noyce, 2002), *Osama* (Siddiq Barmak, 2003), *Matrubhoomi, un monde sans femmes* (Manish Jhâ, 2003), *Water* (Deepa Mehta, 2005).

## Les chemins de la liberté : le point de vue des victimes

SÉQUENCE-CLÉ [01:10:29 À 01:14:48]



1



2



3



4



5



6

On n'oubliera pas de s'intéresser à la manière dont le film accompagne l'émancipation de ses trois protagonistes. Margaret doit sa libération à l'intervention de son frère, tandis que Bernadette et Rose organisent leur évasion. Une séquence intéressante de ce point de vue est le moment où Margaret va cueillir des orties qu'elle compte utiliser pour révéler la faute du prêtre. C'est un des moments où le cinéaste intègre à son récit des plans qui correspondent au point de vue de son héroïne. Margaret découvre des réalités qu'elle ignorait (le père Fitzroy abuse sexuellement de Crispina) et a accès à des possibilités qui lui étaient fermées jusqu'à présent (la porte du jardin est ouverte sur le monde extérieur). Ce point de vue s'oppose par le montage à des images prises par le prêtre et qui fabriquent une vision édulcorée de la réalité de la vie au couvent : des pensionnaires et des sœurs qui s'amuse ensemble, une course en sac [image 1]. Nous savons que ces images prises par le prêtre avec sa caméra super-8 sont mensongères parce que nous connaissons le quotidien des pensionnaires, dont nous avons été témoins. Nous le savons aussi parce que nous entendons la voix du prêtre qui met en scène les images qu'il filme : « Détendez-vous, soyez vous-mêmes ». C'est ce qu'on appelle en psychologie une « injonction paradoxale » : les sujets qu'il filme ne pourraient être « elles-mêmes » qu'en présentant une image en décalage avec ses propres attentes en tant que cinéaste amateur. Enfin, nous savons que ces images sont mensongères parce que le

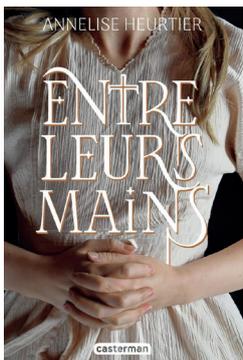
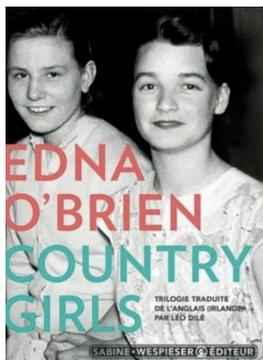
code de couleur utilisé, à dominante sépia, signale leur caractère factice.

Ce sont des images destinées à correspondre aux conventions du « film de famille » véhiculant une idéologie rassurante. Tout le monde est censé sourire et passer du bon temps. Par contraste, le film de Peter Mullan construit une représentation alternative de ce qui s'est vraiment passé. On voit d'ailleurs à de nombreuses reprises un plan où le prêtre se cache l'œil gauche avec la main tandis que le droit est collé à l'ocille de la caméra [2] : nous comprenons qu'il a perdu tout contact avec la réalité. Une fois que Margaret a franchi le seuil du jardin et se retrouve à l'extérieur, son point de vue prend la forme d'un panoramique droite-gauche révélant toute l'étendue du paysage qui s'offre à elle [3]. Une sensation de liberté s'en dégage immédiatement, soulignée par un soupir et par les sons de nature (vent, pépiements d'oiseaux, léger bruit de ruisseau) qui l'accompagnent. Cette promesse de liberté se concrétise par le bruit d'une voiture à laquelle elle fait signe de s'arrêter. Pourtant, quand le jeune conducteur lui propose de l'emmener, elle fait non de la tête et le conducteur repart, non sans avoir lâché une remarque sur le fait que maintenant, le couvent accepte aussi « les dingues ». De manière très économique, cet échange permet d'entrevoir le regard que porte le monde extérieur sur les pensionnaires des blanchisseries : un regard tout sauf bienveillant. La caméra de Mullan recadre Margaret deux fois : d'abord au bord de la route [4], puis de l'intérieur du

couvent [5], en surcadre, comme pour signifier son destin. Elle est déjà rentrée. Elle rentre, une sœur s'aperçoit que la porte était restée ouverte et la ferme à clé. Tout espoir d'évasion est perdu. On retrouve Margaret à côté du prêtre qui continue de filmer les jeux des pensionnaires. La séquence s'achève sur un gros plan sur le visage de Margaret [6] qui semble songeuse : on peut réfléchir à ce que nous dit ce dernier plan. Elle semble avoir renoncé à sa liberté mais est-ce vraiment le cas ? N'a-t-elle pas au contraire un projet en tête, comme l'indiquent les quelques indices disséminés dans la séquence : la formule qu'elle a murmurée à l'oreille de Crispina, les orties qu'elle a récoltées, le fin sourire qu'on peut lire sur son visage. L'évasion aurait risqué de faire échouer un plan secret.

· **À qui sont destinées les images que filme le prêtre ? À quel public ? S'intéresser** à la manière dont Peter Mullan se sert du cinéma pour poser la question de la responsabilité des images et de son rôle de cinéaste. Prolongement possible : le regard du monde extérieur sur les blanchisseries et les pensionnaires. **Qu'en montre le film ?**

· **Interroger** les élèves sur le moment où Margaret franchit la porte du jardin et arrête la voiture. **Peut-on imaginer les raisons qui l'empêchent de partir ? Que nous dit cette scène de la situation des pensionnaires ?**



## Bibliographie

### Littérature

· **Edna O'Brien**, *La Jeune Irlandaise (The Country Girls)*, Julliard, 1960) – *Jeunes filles seules (The Lonely Girl)*, Presses de la Cité, 1962) – *Girl in Their Married Bliss* (1964). Intégrale *Les Filles de la campagne*, Fayard, 1988. Cette trilogie à forte teneur autobiographique reste un des jalons essentiels de la dénonciation de l'hypocrisie d'une société sous l'emprise de la religion catholique.

· **Claire Keegan**, *Ce genre de petites choses*, Sabine Wespieser, 2020. Noël 1985. Bill Furlong, marchand de charbon, dans la petite localité de New Ross, effectue des livraisons au couvent local jusqu'au jour où son attention est attirée par les appels au secours d'une jeune femme, Sarah. Bill va devoir prendre une décision lourde de conséquences.

· **Annelise Heurtier**, *Entre leurs mains*, Casterman, 2025. Une fiction en français sur les couvents de la Madeleine qui s'adresse à un lectorat à partir de 13/14 ans.

### Travaux et documents

· **Camille Fossaert**, « Les Magdalènes d'Irlande et leurs illégitimes bébés », *VST* n° 104, 2009, p. 128-133.

· **Nathalie Sebbane**  
- « Magdalen Laundries : enjeux des droits de l'homme et responsabilité publique », *Études irlandaises*, 37-1, 2012, p. 41-56. Un article par « la » spécialiste française de l'histoire des couvents de la Madeleine.  
- « Corps de femmes, corps dociles : le cas des *Magdalen Laundries* »,

*Études Irlandaises*, N°42-1  
« Embodying/disembodying » Ireland (2017).

- *Memorialising the Magdalene Laundries: form story to History*, Peter Lang Int., 2021

· **Isabelle Le Corff**, *Le Cinéma irlandais. Une expression postcoloniale européenne*, Presses Universitaires de Rennes, 2014. Le seul ouvrage général en français sur les représentations de l'Irlande et de son histoire au cinéma.

· **Alexandra Maclennan**, *Histoire de l'Irlande de 1912 à nos jours*, Tallandier, 2021.

## Filmographie

### Documentaires

· **Witness: Sex in a Cold Climate** de Steven Humphries, Irlande, 1998. Ce documentaire a directement inspiré le film de Peter Mullan. Refusé par RTÉ, la chaîne publique irlandaise, il a dans un premier temps été diffusé par Channel 4.

· **Les Blanchisseuses de Magdalen** de Nicolas Glimois et Christophe Weber, France 3, 1998. Une sorte de « version française » du précédent, il réunit des témoignages exceptionnels et aborde le sujet avec beaucoup d'empathie.

· **Ireland's Dirty Laundries** de Gerry Gregg, New Decade TV / ARTE, 2022. En deux volets, c'est le documentaire le plus approfondi sur la question. Au-delà des témoignages individuels bouleversants, il aborde les aspects institutionnels, sociologiques et économiques.

### Fictions

· **Sinners** d'Aisling Walsh, 2002. Produit pour la branche nord-irlandaise de la BBC, ce téléfilm est à ce jour la seule fiction réalisée sur le sujet à la fois par une femme et par une réalisatrice irlandaise.

· **Philomena** de Stephen Frears, France-Royaume-Uni-États-Unis, 2013. Inspiré d'un cas réel, le film dénonce le système d'adoptions forcées qui était solidaire du réseau de couvents décrit dans *Magdalene Sisters*.

· **Jimmy's Hall** de Ken Loach, Royaume-Uni-Irlande-France, 2014. Inspiré d'un épisode de l'histoire authentique du communiste irlandais Jimmy Gralton, ce film historique de Ken Loach illustre l'emprise de l'Église catholique au moment de la mise en place de l'État irlandais.

· **Spotlight** de Tom McCarthy, États-Unis, 2015. Ce film-dossier dans la plus pure tradition des années 1970 reconstitue l'enquête, menée au début des années 2000, par une équipe de journalistes du Boston Globe sur des abus sexuels sur mineurs commis par des prêtres catholiques.

· **Tu ne mentiras point** (*Small Things Like These*) de Tim Mielants, Belgique-Irlande, 2024. Avec finesse et habileté, ce très beau film, comme la nouvelle dont il est adapté, part d'un regard qui semble extérieur pour dénoncer à la fois le système des couvents et celui des adoptions forcées.

## Ressources en ligne

· <http://jfmresearch.com>

Site officiel du collectif *Justice for Magdalenes* (en anglais). Objectif principal : faire connaître l'histoire des blanchisseries des Couvents de la Madeleine et des institutions similaires au grand public, fournir des informations et un soutien aux femmes qui ont passé du temps dans ces lieux et à leurs familles.

· <https://www.ihrec.ie/> Irish Human Rights and Equality Commission, *Assessment of the Human Rights Issues Arising in relation to the "Magdalen Laundries"*, novembre 2010. La Commission irlandaise des droits de l'homme et de l'égalité (institution nationale qui travaille indépendamment du gouvernement pour protéger et promouvoir les droits de l'homme et l'égalité en Irlande) a rendu un rapport concernant les questions relatives aux droits de l'homme soulevées par les blanchisseries des Couvents de la Madeleine.

· <https://gerflint.fr/> Estelle Espinoux et Églantine Jamet-Moreau, « Inférieures, impures et tentatrices, le rejet d'une certaine perception du féminin dans *The Magdalene Sisters* (2002) de Peter Mullan », *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n°6, 2013, p. 153-163 (en ligne)

### Podcast

· [www.radiofrance.fr/franceinter](http://www.radiofrance.fr/franceinter) « Affaires Sensibles », épisode : *Les Magdalene Sisters*. Diffusion le 30 oct. 2017 et le 29 jan. 2021. Un récit documentaire de Margaux Opinel, avec Nathalie Sebbane, historienne, spécialiste des questions liées aux rapports entre Église et État en Irlande.

### Ciné-dossier rédigé par

**Jean-François Baillon**, Professeur des Universités à l'Université Bordeaux-Montaigne. Collaborateur de la revue *Positif*.

### Coordination éditoriale :

**François Aymé** et **Julia Pereira**.