



**HAL**  
open science

# Les femmes et le conflit politique nord-irlandais à l'écran : images d'une population exclue ou victime dans le film Maeve

Cecile Bazin

► **To cite this version:**

Cecile Bazin. Les femmes et le conflit politique nord-irlandais à l'écran : images d'une population exclue ou victime dans le film Maeve. *Revue LISA / LISA e-journal*, 2014, L'égalité des droits : Mythe ou réalité dans les sociétés anglophones contemporaines?, XII (7), 10.4000/lisa.6892 . hal-04548965

**HAL Id: hal-04548965**

**<https://uphf.hal.science/hal-04548965v1>**

Submitted on 12 Jun 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



## Revue LISA / LISA e-journal

Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du  
Monde Anglophone – Literature, History of Ideas,  
Images and Societies of the English-speaking World

vol. XII-n°7 | 2014

**L'égalité des droits : Mythe ou réalité dans les sociétés  
anglophones contemporaines ?**

---

# Les femmes et le conflit politique nord-irlandais à l'écran : images d'une population exclue ou victime dans le film Maeve ?

*Women and the Political Conflict in Northern Ireland: Images of Victims or  
Images of an Excluded Population in Maeve?*

**Cécile Bazin**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lisa/6892>

DOI : 10.4000/lisa.6892

ISSN : 1762-6153

### Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Ce document vous est offert par Université Polytechnique Hauts-de-France



### Référence électronique

Cécile Bazin, « Les femmes et le conflit politique nord-irlandais à l'écran : images d'une population exclue ou victime dans le film Maeve ? », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XII-n°7 | 2014, mis en ligne le 30 novembre 2014, consulté le 22 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/6892> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lisa.6892>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Les femmes et le conflit politique nord-irlandais à l'écran : images d'une population exclue ou victime dans le film *Maeve* ?

*Women and the Political Conflict in Northern Ireland: Images of Victims or Images of an Excluded Population in Maeve?*

Cécile Bazin

---

- 1 Cet article porte sur le film *Maeve* (1981), de la réalisatrice nord-irlandaise Pat Murphy, et qui a pour sujet le regard féministe d'une femme sur les « Troubles » en Irlande du Nord. Cette période relativement récente<sup>1</sup>, allant de 1968 à 1990, correspond au regain de violence sur ce petit territoire composé de six comtés. La problématique de cette étude s'articule autour des relations concomitantes entre le cinéma et l'évolution de ce conflit. Malgré leur implication dans le conflit nord-irlandais, en tant que mères et épouses des prisonniers républicains pendant les grèves de la faim de 1981, par exemple, les femmes se sont trouvées en retrait des actions politiques, à l'exception d'une petite minorité<sup>2</sup>, et elles furent victimes de la violence politique en Irlande du Nord. Leur vision du conflit, qui se révèle différente de celle des hommes, s'avère être peu représentée à l'écran. Cet article entend démontrer le rôle discursif et la capacité du cinéma à s'intégrer à l'évolution du conflit politique nord-irlandais. En dépit de compromis commerciaux, le cinéma possède une voix indépendante et à travers sa portée populaire, il offre un véhicule unique pour l'exploration de ce qui constitue, pour l'époque contemporaine, le passé et notamment celui des Troubles. Il est à la fois un refuge et un forum pour la culture et pour tout public. La perspective cinématographique permet de s'intéresser non pas à ce que l'image ajoute à la réalité, mais à ce qu'elle en révèle, et conduit à s'interroger sur la vision de la position des femmes au sein du conflit politique. Le film *Maeve*, rendant à l'écran l'image de femmes mises à l'écart de la société nord-irlandaise, peut-il redonner une voix à cette population représentée comme exclue et incarner une fonction d'agent de l'histoire ?

- 2 Le conflit politique nord-irlandais, souvent comparé à une guerre qui ne dit pas son nom, s'avère très meurtrier. On observe en 1994, au bout de vingt-cinq ans, « le sinistre décompte d'une guerre qui aurait fait plus de 3 000 morts et plus de 38 000 blessés pour une population de 1,5 millions d'habitants »<sup>3</sup>. Alors que la population nord-irlandaise a subi les conséquences tragiques de ce conflit en termes de pertes humaines, ce dernier a aussi profondément fracturé l'Ulster en opposant depuis de très nombreuses années les deux communautés, catholique et protestante<sup>4</sup>. Les rapports entre les deux communautés n'ont cessé de se dégrader et la haine sectaire s'est intensifiée. En outre, l'appareil institutionnel nord-irlandais a contribué à diviser les catholiques et les protestants, dans la mesure où « pendant plus de cinquante années, les unionistes gouvernèrent en maîtres la province »<sup>5</sup>, une conséquence du système électoral en vigueur<sup>6</sup>. La communauté catholique se tint à l'écart de la vie politique et fut marginalisée socialement et économiquement. Or, le film *Maeve* suggère une subdivision en termes de genre, interne à la communauté catholique et républicaine, dans laquelle les femmes représenteraient un sous-groupe qui serait assujéti aux hommes, subissant le dictat républicain d'une société patriarcale.

## Un film unique en son genre

- 3 Il convient avant tout de noter la particularité de *Maeve* tant du point de vue du contenu que de la période de réalisation du film. Si l'on considère les films qui traitent du conflit politique nord-irlandais réalisés pendant les Troubles et le processus de paix, on observe qu'ils explorent en majeure partie la communauté catholique nationaliste et républicaine (la communauté protestante est peu représentée), en projetant à l'écran différentes facettes de l'IRA incarnée par des hommes. Ces images axent ce conflit politique sur la relation entre les républicains et le gouvernement britannique, laissant aux femmes un rôle secondaire. En effet, parmi vingt-deux films réalisés entre 1975 et 2001, on ne compte que trois films dans lesquels les femmes tiennent un rôle principal : *Maeve*, *Silent Grace* (2001) de la réalisatrice Pat Murphy et *Titanic Town* (1998) du réalisateur Roger Mitchell. *Maeve* apparaît comme le seul film sur ce sujet à avoir été réalisé pendant les Troubles<sup>7</sup> ; les deux autres films, qui traitent de la même période, ont été réalisés pendant le processus de paix et présentent des femmes dont les actions ont une portée politique en Irlande du Nord<sup>8</sup>. Si certains films<sup>9</sup> rendent à l'écran quelques points de vue de femmes au sujet des Troubles et du processus de paix, ainsi que leur position politique et sociale dans la société nord-irlandaise, ceux-ci ne constituent qu'une petite minorité parmi les films traitant du conflit. L'action politique des femmes au sein du conflit est secondaire ou inexistante dans les scénarios, ou encore isolée, car elle émane d'une initiative personnelle. Enfin, de manière générale, les femmes subissent la violence du conflit politique et deviennent les premières victimes de la situation en Irlande du Nord.
- 4 Ainsi, la plupart des films traitant du conflit politique nord-irlandais et représentant la communauté catholique, nationaliste ou républicaine, exposent ou revendiquent plusieurs facettes de l'identité culturelle irlandaise. Si le symbole de *Mother Ireland* constitue un élément significatif dans la culture irlandaise, il est cependant peu exploité ou abordé de façon assez superficielle dans les films sur le conflit. Alors que « *Mother Ireland* vit toujours, forme toujours les perceptions politiques de ceux qui sont impliqués dans le conflit en Irlande du Nord »<sup>10</sup>, il paraît paradoxal que cette image

ainsi que le rôle des femmes soient relégués au second plan dans ces films. Les représentations des femmes dans *Maeve* comportent plusieurs facettes, tout comme la figure de *Mother Ireland*. En effet, celle-ci incarne diverses significations à travers sa relation avec l'histoire et la culture irlandaises et elle est un symbole omniprésent et à multiples visages dans l'idéologie républicaine et nationaliste nord-irlandaise depuis les Troubles. D'ailleurs, d'un point de vue pictural, Belinda Loftus note que :

si l'on regarde les images de *Mother Ireland* utilisées par les nationalistes en Irlande du Nord aujourd'hui, il est clair qu'elle veut tout dire. Non seulement ces images peuvent être trouvées dans toute une variété de media allant des peintures murales aux travaux manuels d'internés, des étendards aux dessins humoristiques et aux cartes envoyées pour Noël et Pâques [...] On peut aussi les voir regroupant de nombreuses identités. *Mother Ireland* peut être une combattante militant pour la liberté, portant le drapeau tricolore de la République d'Irlande, ou la Femme d'Erin aux formes généreuses, accompagnée d'une harpe, d'un chien-loup et d'un trèfle, ou une merveilleuse déesse celte, ou une femme qui pleure, enchaînée ou s'appuyant sur une harpe, ou la Vierge qui veille sur son fils mourant, emprisonné<sup>11</sup>.

## La rébellion d'une femme

- 5 *Maeve* décrit une héroïne qui comporte certains aspects de ces images de *Mother Ireland*, et place une femme dans le rôle principal du film et au cœur de l'action. À travers une vision féministe sur le conflit politique nord-irlandais pendant les Troubles, *Maeve* dénonce une société dominée par les hommes, dans laquelle la place des femmes à l'intérieur de la communauté catholique et républicaine est bafouée. Ce film présente une femme qui exprime le rejet de la société nord-irlandaise, de la communauté catholique et républicaine à l'ordre établi (police, armée et gouvernement britanniques, autorités carcérales).
- 6 Si ce film offre des images inédites à l'écran, dans la mesure où les représentations cinématographiques des femmes dans un rôle principal au cœur d'une action politique sont très peu nombreuses, les mouvements contestataires féminins sont eux aussi tout aussi rares. « Les femmes qui ont opté pour des rôles révolutionnaires ont toujours été une minorité. En effet, l'histoire des femmes irlandaises engagées dans une lutte demeure largement du domaine des 'femmes exceptionnelles', souvent des femmes révolutionnaires »<sup>12</sup>. En outre, les différentes formes de résistance des femmes contre l'ordre établi s'avèrent être rarement étudiées par les historiens.

Alors que, historiquement, les luttes des femmes contre l'ordre dominant, à la fois en Irlande et au Royaume-Uni, ont sans cesse amené les femmes à entretenir un contact étroit et parfois violent avec les autorités policières, une telle lutte est passée, la plupart du temps, inaperçue dans les grands courants théoriques. La résistance des femmes en Irlande du Nord n'est pas un phénomène récent : elle manque plutôt de traces écrites dans l'histoire<sup>13</sup>.

- 7 *Maeve* (1981), écrit et réalisé par Pat Murphy<sup>14</sup>, a été produit par le BFI (*British Film Institute*) et Channel 4. Ces deux maisons de production, qui ont contribué à la production de films d'Irlande du Nord, cherchaient pendant les années 1980 à encourager l'innovation et l'expérimentation : « la maison de production BFI [...] était prête à recevoir des projets venant d'Irlande du Nord et à aider à financer [...] la méditation féministe de Pat Murphy sur les Troubles, *Maeve*, en partie tournée à Belfast »<sup>15</sup>. Cependant,

[...] en dépit des sommes d'argent plus importantes disponibles en Irlande du Nord pour financer la production de films, le genre de films 'indigènes' culturellement provocateurs (comme *Maeve*, *Acceptable Levels*, *Hush-a-Bye Baby*) et soutenus par les maisons de production du BFI et Channel 4 dans les années quatre-vingt, a pratiquement disparu<sup>16</sup>.

- 8 Le film explore les Troubles d'un point de vue féministe et, de ce fait, il « représente une réalisation importante »<sup>17</sup> parmi les films traitant du conflit politique nord-irlandais. « *Maeve* engagea un questionnement perspicace des hypothèses patriarcales de la politique républicaine et de la place des femmes dans la lutte nationaliste »<sup>18</sup>. En effet, le discours filmique de *Maeve* remet particulièrement en question l'éthique de l'idéologie républicaine quant aux femmes de la communauté catholique et républicaine d'Irlande du Nord. De surcroît, le point de vue féministe du film, contemporain de la période explorée, s'insère directement dans l'évolution de la société irlandaise et nord-irlandaise. « Le féminisme est apparu tardivement en Irlande et n'eut un impact important qu'à partir du début des années 1970. Ce n'est pas avant la fin de cette décennie que les femmes de la classe ouvrière en Irlande du Nord commencèrent à se rendre compte de sa pertinence dans leur vie quotidienne »<sup>19</sup>. Cependant, le féminisme a eu « un impact extrêmement inégal » dans la société nord-irlandaise : s'il était présent dans des situations personnelles, il était relativement absent des positions politiques.
- 9 Comme Pat Murphy l'explique, lors de la réalisation de *Maeve*, son point de vue féministe émanait d'abord d'une position politique bien distincte des courants politiques nord-irlandais dominants de l'époque : « À ce stade-là, je me considérais comme une artiste qui travaillait seule. Je n'avais pas défini [...] ma façon de procéder comme étant féministe. Je pensais que ma façon de travailler correspondait à une position alternative politiquement déterminée »<sup>20</sup>. En outre, selon la réalisatrice, elle-même nord-irlandaise, à l'époque, le seul véhicule qui permettait d'aborder ce sujet était la fiction :

Alors que j'étais encore étudiante, je voulais travailler davantage sur le Nord de l'Irlande [...] J'avais vraiment le sentiment que la fiction ou le travail romancé était le seul moyen, à ce moment-là, de traiter du Nord à cause du genre de documentaires qui avaient été réalisés. Alors, j'ai écrit *Maeve* qui fut financé assez rapidement par le *British Film Institute*. Je pensais qu'à cause de son contenu, cela allait prendre beaucoup de temps, mais cela n'a pas été le cas. Ce fut grâce à la maison de production de l'époque<sup>21</sup>.

- 10 Le film *Maeve* explore le début des années 1980 en Irlande du Nord à travers le personnage féministe de Maeve Sweeney (Mary Jackson), une jeune fille issue de la communauté nationaliste de Belfast, habitant Londres, de retour en Irlande du Nord pour rendre visite à sa famille et ses amis. C'est à travers les échanges entre Maeve et sa sœur Róisín (Bríd Brennan), que le film relate la situation en Irlande du Nord vécue par des femmes. Ainsi, Róisín raconte à sa sœur les altercations que sa mère et elle ont eues avec les soldats britanniques. Ce discours rapporté dénonce, d'une manière générale, la subordination des femmes aux hommes en Irlande du Nord. En effet, Ellen (Trudy Kelly), la mère de Maeve et Róisín, demeure silencieuse lorsqu'un soldat britannique la menace. Néanmoins, elle se défend en adoptant une position maternelle et cela aura finalement plus de pouvoir et de force que les menaces de l'armée britannique puisqu'une réplique suffit à la libérer d'une situation dangereuse. En effet, Róisín explique qu'après l'ordre donné par le soldat à sa mère (« Tout le monde sort de la voiture ! »)<sup>22</sup>, celle-ci « n'a rien dit »<sup>23</sup>. Alors que le soldat menace la mère et la fille

« Sortez de la voiture ou je vous explose la tête ! »<sup>24</sup>, la mère rétorque : « Tu viens à peine de quitter tes couches-culottes ! »<sup>25</sup>, ce qui déconcerte le jeune soldat. Ce décalage de registre entre les deux interlocuteurs souligne les points de vue différents des hommes et des femmes sur les Troubles. Cette scène insolite aborde la situation en Irlande du Nord sous un aspect absurde : à travers la remarque ironique de la mère, celle-ci ridiculise le soldat et ainsi l'autorité, à la fois masculine et militaire, qu'il est censé incarner est discréditée.

- 11 Le personnage de Maeve représente la rébellion d'une femme qui refuse de vivre dans la violence des Troubles, et qui s'élève contre un environnement social et culturel qu'elle estime éminemment masculin et opprimant pour une femme. Aussi, son séjour évoque des souvenirs dont émanent, d'une part, un sentiment de révolte, et, d'autre part, le besoin de rompre avec son passé afin de se recréer sa propre identité hors de l'Irlande du Nord.

L'exil de Maeve est à la fois physique et politique dans la mesure où elle se sent aliénée non seulement par la présence militaire britannique menaçante dans les rues, mais aussi par le climat idéologique de sa propre communauté qui repose sur le républicanisme traditionnel dominé par les hommes<sup>26</sup>.

- 12 En effet, selon Maeve, il est impossible de vivre librement, en tant que femme, à Belfast dans la communauté catholique nationaliste où l'idéologie républicaine impose un dictat. La liberté se trouve nécessairement à l'extérieur de Belfast, et Maeve révèle à Liam (John Keegan), son ancien petit ami républicain, le côté libérateur, à ses yeux, de la ville de Londres. Éloignée de la communauté catholique et républicaine de Belfast, de la violence des Troubles et des traumatismes qu'ils engendrent, elle trouve à Londres un épanouissement personnel et la possibilité de vivre en toute liberté. Le scénario, articulé autour du récit biographique du personnage principal retrace les lieux et les différentes périodes où Maeve s'est forgée son identité en tant que jeune femme nord-irlandaise. Ces aspects spatio-temporels sont nécessairement marqués par le contexte politique nord-irlandais, la violence des Troubles, et les contraintes sociales de la culture catholique et républicaine qu'elle rejette.

## La remise en cause de la version officielle de l'histoire

- 13 Cet héritage culturel est non seulement dénoncé par Maeve mais aussi par l'écriture filmique. En effet, le montage remet en question le passé à travers, à la fois, les souvenirs de la jeune fille et les paysages irlandais qui servent de supports de narration, ou encore de lieux de mémoire. Le film se construit autour d'un collage de flashbacks sur l'enfance et l'adolescence du personnage principal, et l'histoire des Troubles, quant à elle, est narrée à travers l'évocation de la mémoire (affective) de Maeve. Ainsi, dans *Maeve*, le passé signifie en même temps l'histoire et la mémoire, qui est constamment présente et sollicitée par le personnage principal. Par conséquent, le passé est recréé par les images du présent, et comme Maeve l'explique : « le passé est une manière d'agir sur le présent »<sup>27</sup>. Le montage du film est rythmé par les échanges entre Maeve et son père Martin Sweeney (Mark Mulholland), d'une part, entre Maeve et son ancien petit ami, Liam, d'autre part. Ainsi, le point de vue d'une femme sur le passé en Irlande du Nord se confronte systématiquement au point de vue d'un homme.
- 14 Les discussions entre Maeve et Liam sont en fait des altercations qui portent sur leur passé, c'est-à-dire les Troubles, la vie sociale, culturelle et politique. En effet, les deux

protagonistes véhiculent deux discours qui s'entrechoquent. Alors que le personnage de Liam incarne l'idéologie républicaine en déclarant, entre autres, que le passé des Nord-irlandais catholiques conditionne leur présent, puisqu'ils sont toujours sous le contrôle britannique, pour Maeve, la libération émane de la volonté de s'émanciper de l'histoire et donc de vivre hors de l'Irlande du Nord. Or, Liam reproche précisément à Maeve d'être allée à Londres. Il interprète cela comme une trahison et une provocation de la part d'une Nord-irlandaise de Belfast issue de la communauté catholique et républicaine.

- Maeve : Est-ce que tu penses que lorsque l'on quitte une petite ville pour aller dans une grande ville, on renie son héritage ou quoi ?

- Liam : Mais pourquoi es-tu allée à Londres ?

- Maeve : Parce que je voulais faire partie de ça, de cette vie. Londres est composée de gens de cultures différentes et c'est pour ça qu'il m'est possible d'y vivre.

- Liam : Et tu te sens plus chez toi là-bas ?

- Maeve : Les gens à Londres peuvent évoluer sans être prisonniers de leur histoire. Ils se sont émancipés de la névrose de leur pays.

- Liam : Peut-être mais nous, nous souffrons toujours des conséquences de la colonisation [...] C'est incroyable ! Tu as d'étranges façons de concevoir la vie<sup>28</sup> !

- 15 En outre, Maeve proteste que cette vision du passé ne prend pas les femmes en compte, et par conséquent, qu'elles ne font pas partie de l'expérience ou de l'histoire républicaine, ou de manière plus générale qu'elles ne sont pas reconnues dans la lutte nationaliste :

- Liam : Le passé est une façon de lire le présent.

- Maeve : La façon dont tu veux te souvenir m'exclut. Il n'y a tout simplement pas de place pour moi<sup>29</sup>.

- 16 En soulignant la marginalisation des femmes du souvenir républicain, Maeve ne se présente pas exclusivement comme une victime qui subit passivement son sort de laissée pour compte. Si Maeve déplore la non représentation des femmes dans l'histoire nord-irlandaise des républicains, elle tend en fait, à démanteler les mythes fondateurs du discours républicain. Comme Liam le remarque, « Ce que tu proposes, c'est pas d'histoire du tout »<sup>30</sup>. En effet, ce que suggère Maeve, c'est une histoire dépourvue de mythe, qui, en sacralisant le passé, fige le présent, et impose comme évidence ou loi naturelle, une société patriarcale. Selon la définition de Roland Barthes, le mythe est « une parole »<sup>31</sup> qui peut se manifester sous plusieurs formes<sup>32</sup>, et il possède « un caractère impératif, interpellatoire : parti d'un concept historique, surgi directement de la contingence »<sup>33</sup>. En outre, « le mythe se prête à l'histoire en deux points : par sa forme, qui n'est que relativement motivée ; par son concept, qui est par nature historique »<sup>34</sup>. C'est en ce sens que le personnage de Maeve renie l'histoire de sa communauté nord-irlandaise catholique et républicaine afin d'abolir le mythe du discours républicain dans son « caractère impératif », imposant la société patriarcale comme unique mode de fonctionnement. Maeve s'emploie à le désacraliser et devient un personnage militant qui défend une nouvelle vision de l'histoire, libérée des mythes fondateurs du discours républicain. En effet,

en passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse : les choses ont l'air de signifier toutes seules<sup>35</sup>.



- 17 À travers la déconstruction du mythe, *Maeve* propose une dialectique offrant une vision cinématographique alternative de l'histoire au sein de la communauté catholique et républicaine. Le discours filmique de *Maeve* à cet égard génère une double signification. Alors que *Maeve* tente de détruire le mythe et de démystifier le discours républicain, en interrogeant sa légitimité puisqu'il exclut les femmes de son histoire, le film *Maeve* engage un questionnement plus vaste sur les mythes fondateurs de l'Irlande, c'est-à-dire les représentations de l'histoire de l'Irlande, leurs images et leurs rôles dans le développement du nationalisme culturel. En effet, le montage du film sert de support à la narration de l'histoire de l'Irlande. Les représentations des Troubles, qu'elles soient visuelles ou auditives (à travers les dialogues), produisent des images qui, en défilant, constituent la mémoire de *Maeve*, ainsi que le cheminement de sa réflexion sur la façon dont les Troubles sont relatés dans la société et la manière avec laquelle le passé est préservé en Irlande.

## La place de la mythologie

- 18 Si le film condamne le mythe dans le contexte du discours républicain, il se réfère en partie à la mythologie celte afin de confronter son propre discours à celui de l'histoire officielle. Alors que le film se déroule dans le décor moderne, contemporain des Troubles, « Maeve », le nom choisi pour le personnage principal, renvoie à « Maeve » (Medb en gaélique) au double statut, à la fois déesse de la mythologie celte et reine de Connacht dans l'histoire du monde gaélique<sup>36</sup>. Dans le film, l'histoire se situe désormais dans un contexte urbain, et le retour de *Maeve* en Ulster apporte une double lecture à la version mythique du passé :

Les premières femmes symboliques associées à l'Irlande étaient les figures qui illustraient le triple aspect de la déesse principale de la mythologie celte. Ces représentations étaient remarquables pour leur combinaison de caractéristiques apparemment opposées. Ainsi, les trois figures des aspects guerriers de la déesse, Morrigan, Badba et Macha étaient également reconnues pour leur férocité et leur appétit sexuel, comme Maeve, la figure semi-réelle, semi-déesse qui a mené ses armées contre les hommes d'Ulster dans la saga de la Táin Bó Cúailnge (l'Invasion du troupeau de Cooley), et qui prétendait qu'un 'homme se cachait toujours derrière celui avec qui elle était'<sup>37</sup>.

- 19 Ainsi, le personnage principal dans le film s'inspire de la trajectoire et du caractère guerrier de la semi-déesse Maeve pour revendiquer son discours féministe. Si le film *Maeve* dénonce un passé et un présent opprimants pour les femmes issues de la communauté catholique et républicaine puisque cette société, structurée selon des concepts patriarcaux, les soumet aux pouvoirs souverains de l'autorité masculine, c'est en se basant sur ce constat d'aliénation que Maeve revient en Irlande du Nord afin de s'émanciper de cette situation et défendre les droits des femmes. Aussi, lors d'une conversation avec sa sœur Roisín (Brid Brennan), le personnage Maeve marque son désaccord avec les traditions religieuses du mariage, qui à ses yeux représente une subordination supplémentaire à l'homme : « Tu n'es pas obligée de te marier »<sup>38</sup>.
- 20 Puis, dans la même séquence alors que les deux jeunes filles sont dans la salle de bain, filmées en plan d'ensemble, Maeve argumente son point de vue en dénonçant le fait que les femmes sont en fait des objets sexuels : « La confusion règne ici. Il y a tant d'abus sur la sexualité des femmes que cela devient presque un acte de libération que de se transformer en objet sexuel »<sup>39</sup>. La nudité, ici clairement projetée à l'écran,

renforce le discours de Maeve qui revendique le droit pour les femmes de disposer librement de leur corps et le refus de se soumettre sexuellement aux hommes. La méditation féministe de Maeve, dont la sexualité est abordée comme support de revendication d'autonomie et de pouvoir, utilise les caractéristiques des semi-déeses celtes. Ainsi, à l'image de Maeve, reine du Connacht et guerrière celte, l'héroïne du film illustre l'un des visages de *Mother Ireland*, et incarne celui d'une militante qui retourne conquérir l'Ulster afin d'y retrouver sa souveraineté aussi bien dans l'espace que dans son corps :

Le militantisme et l'appétit sexuel de ces femmes étaient autant rituels que réels. Puisqu'elles étaient à la fois les protectrices de la terre et sa personnification, elles conféraient la souveraineté aux rois en s'accouplant avec eux<sup>40</sup>.

- 21 Le film suggère que le corps de la femme devient le site d'un double conflit, incarnant à la fois le combat féministe et celui du rejet de l'histoire, de l'héritage républicain nord-irlandais :

- Maeve : Lorsque les femmes ont soutenu la politique masculine, le résultat n'a pas été une reconnaissance de nos droits, mais une révision à la baisse de nos objectifs. Lorsque l'on renie ton pouvoir ou lorsqu'il est continuellement corrompu, la seule forme de protestation qu'il te reste, c'est à travers ton corps. Notre lutte est pour l'autonomie, pour le contrôle de nos corps.

- Liam : Tu ne peux pas revendiquer cela comme une forme de protestation. Qu'est-ce que tu penses des prisonniers républicains enveloppés d'une simple couverture ? Leur seule forme de protestation, c'est leur corps.

- Maeve : Au lieu de le reprendre à ton compte, ne pourrais-tu pas y voir une similarité ?

- Liam : Non ! Je trouve même incroyable que tu puisses penser ça ! Ces hommes sont prêts à donner leurs vies pour leur pays<sup>41</sup> !

- 22 Maeve établit ici une analogie entre la cause républicaine (particulièrement celle des prisonniers républicains) et la cause féministe, dans la mesure où le corps est utilisé comme ultime recours pour lutter contre l'opresseur. Maeve devient alors le porte-parole de l'ensemble des femmes de la communauté catholique et républicaine :

L'activité politique publique des femmes est souvent menée, non pas pour leurs droits de manière individuelle, mais en tant que membres d'une classe et d'une communauté qui souffrent collectivement. De plus, les féministes affirment que ce n'est pas seulement un problème de classe et de genre, mais de relations multiples de domination construites sur la race, l'ethnicité, la nationalité et la sexualité, qui interagissent de manière dialectique avec les relations de classe et de genre<sup>42</sup>.

- 23 Lorsqu'un épisode de l'adolescence de Maeve est retracé, cette dernière y exprime déjà son rejet du mythe républicain. En effet, la scène, regroupant plusieurs images symboliques autour de l'identité irlandaise et de *Mother Ireland*, relate l'enseignement de l'histoire irlandaise dans un collège catholique, les enseignants étant des religieuses. Les jeunes filles de sa classe manifestent leur désaccord en refusant de réciter le poème de Patrick Pearse intitulé « *The Mother* ». Le mythe est véhiculé sous deux aspects : le premier se trouve dans le contenu du poème, qui conçoit la femme comme une mère souffrant d'une manière héroïque car son fils est mort pour la cause, rappelant ainsi l'image de la Pietà ; le second est situé sur le plan visuel car la nonne, filmée en gros plan, impose sa présence devant une carte de l'Irlande, incarnant ici l'idéal catholique associé à l'Irlande : ce que Maeve refuse précisément.

- 24 Alors que Maeve réfute le discours républicain dans sa forme mythique, le film utilise ici la mythologie celte et observe l'histoire du monde gaélique en Irlande pour

argumenter son point de vue féministe. « Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la 'nature' des choses »<sup>43</sup>. Or, si le mythe et l'histoire sont nécessairement liés du fait des divers discours choisis par l'homme, ce rapprochement est particulièrement probant dans le cas de l'histoire irlandaise.

L'imagination irlandaise a longtemps été animée par le besoin de clarifier les origines et la généalogie du pouvoir en Irlande. À cette fin, on a déployé une extraordinaire énergie dans la construction d'une pseudo-histoire destinée à prouver que la culture gaélique avait une « filiation », et donc une légitimité, qui remontait aux temps les plus anciens. C'est ainsi, au début du XVIIe siècle, à un moment où le monde irlandais chancelle sous le choc de la colonisation anglaise, que Geoffrey Keating dans *Foras Feasa ar Éirinn*, l'un des fleurons de l'historiographie irlandaise, présente une synthèse du passé de l'Irlande qui s'inspire de textes médiévaux dans lesquels la légende et le mythe font cause commune avec l'histoire<sup>44</sup>.

- 25 Ainsi, le film, qui traite des représentations de l'histoire de l'Irlande en se basant sur une analogie entre la mythologie et les Troubles à travers le parcours du personnage principal, projette à l'écran le point de vue féministe de Maeve, qui remet en question la lecture officielle de l'histoire afin d'attribuer une place aux femmes dans l'histoire de l'Irlande. En effet, si la présence des femmes ou leur action politique est, d'une manière générale, relativement évincée dans l'histoire officielle de l'Irlande, il semblerait que le cas de Maeve (reine du Connacht) en soit une excellente illustration. Comme le remarque Richard Kearney, le film *Maeve* rend à Maeve, reine du Connacht, son caractère mythologique originel. Cette dimension avait été dénaturée par la version de l'histoire irlandaise émanant du mouvement *Literary Revival*<sup>45</sup>. Aussi, Luke Gibbons souligne que l'historien Standish O'Grady<sup>46</sup>, ainsi que ses confrères du même mouvement, occulte le rôle des femmes dans le monde gaélique :

La simple présence d'une femme représente une menace pour cet univers masculin ascétique, alors lorsque dans la plus célèbre des sagas historiques, the Táin Bó Cúailnge, l'Ulster est envahi par Maeve, la reine guerrière du Connacht, les pouvoirs narratifs d'O'Grady atteignent leurs limites<sup>47</sup>.

- 26 En outre, la narration des exploits de Maeve, qu'ils soient guerriers ou sexuels, est rendue dans les textes de Standish O'Grady<sup>48</sup> sous une forme édulcorée car le récit est inspiré de la littérature victorienne :

Le traitement de Medb [Maeve] était peut-être celui qui correspondait le moins aux sources. O'Grady essaya de la rendre plus 'féminine', de la doter de traits de caractère traditionnellement associés au 'sexe faible', et parfois la fière amazone d'origine ressemble davantage aux délicates et fragiles héroïnes des romans du XIXe siècle<sup>49</sup>.

- 27 Ainsi, à travers le militantisme de l'héroïne du film, *Maeve* offre une confrontation directe à cette version manipulée de l'histoire. Cependant, le statut d'héroïne de Maeve est ambivalent car elle n'adopte pas le rôle classique du héros. En premier lieu et d'un point de vue cinématographique, il n'y a pas d'action à proprement parler dans la mesure où l'histoire du film repose sur une méditation féministe ; la dynamique de la structure narrative étant impulsée par les souvenirs du personnage principal. De plus, étant donné que cette réflexion rejette précisément la société nord-irlandaise catholique et nationaliste dominée par les hommes, Maeve se retrouve en quelque sorte à l'extérieur du cœur de l'intrigue. C'est d'ailleurs ce qu'elle explique : « Je n'ai ni créé les règles, ni cette structure. Tout ce que je peux faire, c'est de m'en retirer »<sup>50</sup>. Aussi, l'histoire du film (dans le sens d'intrigue et de scénario) fait ici cause commune avec le

sens de la réflexion féministe du film qui dénonce la situation des femmes tenues à l'écart de l'histoire de l'Irlande. Dans cette perspective, le film *Maeve* offre une écriture filmique inédite puisqu'elle est d'une part atypique, et que d'autre part, elle remet en question la tradition narrative de l'histoire de l'Irlande.

L'un des aspects les plus marquants de *Maeve* est la manière avec laquelle les problèmes liés à l'art et à la politique, au féminisme et à l'histoire sont explorés non seulement comme thématique, mais sont aussi retravaillés en termes de stratégies formelles, la structure du film elle-même constituant un commentaire sur les événements qu'elle représente<sup>51</sup>.

## Le rejet d'une vision patriarcale

28 Les souvenirs d'enfance de Maeve sont évoqués au travers de sa relation avec son père et le montage du film exprime le point de vue féministe de *Maeve* qui remet aussi en question l'héritage culturel nationaliste en Irlande du Nord. Ainsi, les images retraçant la période de l'enfance de Maeve sont fondées sur des récits de l'histoire de l'Irlande, exclusivement narrés par la voix du père. Les flash-backs représentent Maeve voyageant avec son père dans sa camionnette à travers l'Ulster et l'écoutant raconter d'anciennes histoires folkloriques irlandaises sur les lieux parcourus, tels que des ruines de châteaux dans un paysage verdoyant. Le paysage devient un lieu de mémoire et sous-entend que la vision patriarcale est profondément ancrée dans le concept de la culture nationale. L'histoire et l'héritage culturel nationalistes s'inscrivent dans le paysage irlandais, celui-ci incarnant ainsi la fonction du passé dans le montage du film. Le paysage irlandais étant une métaphore du passé, la mémoire de Maeve, réactivée pour remettre en question le présent, est véhiculée par ce support visuel, mais aussi par l'histoire orale. En effet, comme le commente Pat Murphy, « le père raconte des histoires, à la fois pour contrôler la situation et pour s'en distancer. Sa position 'privilegiée' vient de son investissement dans le rôle de 'conteur' et est une référence à la tradition orale irlandaise »<sup>52</sup>.

29 Aussi, la tradition de la culture orale est représentée. À travers les images défilant à l'écran et commentées par la voix du père, le montage suggère que l'histoire du nationalisme en Irlande est inscrite dans une voix masculine. En effet, Martin Sweeney incarne le rôle du narrateur invisible et omniscient. Or, tout au long du film, les récits du père de Maeve sont présentés comme des intrusions dans la vie de la jeune fille, usurpant ainsi son espace privé.

Dans un sens, ses histoires à lui sont pour elle des interférences. Elles interprètent le paysage pour elle et l'empêchent d'en faire sa propre expérience<sup>53</sup>.

30 La caméra devient alors le porte-parole de Maeve, et le film dénonce ici encore la vision patriarcale de l'Irlande et donc l'histoire de la culture nationale qui exclut les femmes en les privant aussi de liberté. L'un des enjeux du film se situe donc dans la lecture cinématographique de l'histoire irlandaise. « L'un des principaux intérêts dans *Maeve*, c'est la façon dont les représentations ou les formes narratives de la culture irlandaise ne sont pas simplement descriptives mais souvent liées aux réalités qu'elles prétendent représenter »<sup>54</sup>. En effet, la particularité du film a trait à la nature de la représentation artistique cinématographique fondée sur la relation entre l'histoire irlandaise et sa narration, la fiction et la réalité.

- 31 Les dialogues entre Maeve et Liam, qui traitent de la politique et de l'histoire en Irlande du Nord, tiennent une place importante dans le scénario, dans la mesure où le film est en premier lieu l'expression de la réflexion de l'héroïne. En effet, ces dialogues incarnent un rôle d'acteur dans le cheminement de la méditation féministe du personnage principal :

Les trois dialogues abstraits de Maeve et Liam sont, comme les histoires de Martin, des ponctuations dans le récit réaliste. Ils n'amoindrissent pas les histoires de Martin mais juxtaposent une réalité discursive, une dialectique entre les dialogues et les histoires, la sienne étant non discursive, dans le sens où il ne parle à personne<sup>55</sup>.

- 32 Le concept du nationalisme en Irlande, argumenté aussi dans les dialogues entre Maeve et Liam, est abordé à travers une analogie entre la relation Angleterre/Irlande et la relation hommes/femmes. Le discours filmique de Maeve laisse entendre que les femmes veulent s'émanciper des hommes au même titre que le discours nationaliste irlandais revendique l'indépendance de l'Irlande face à l'impérialisme anglais. Les hommes, ainsi comparés à des impérialistes, occuperaient un territoire qui serait l'espace féminin. Ainsi, Maeve, dépossédée de son espace et de son identité, conçoit l'émancipation comme une forme de nationalisme afin de tenter de délimiter et de protéger son espace :

- Liam : Écoute, je comprends ce que tu dis, mais ce que tu proposes, c'est une sorte de nationalisme féminin ! Tu te comportes comme si ta lutte était séparée. Tu penses que tu fais partie d'une culture différente. Une nation à l'intérieur de la nation.

- Maeve : Le nationalisme est une réaction à l'attaque. Face à l'impérialisme, nous sommes tous comme une nation dans la nation. La relation qu'entretiennent les hommes avec les femmes est tout simplement la même qu'entre l'Angleterre et l'Irlande. Vous nous possédez. Vous nous occupez comme une armée<sup>56</sup>.

- 33 La lutte féministe de Maeve diffère de celle de Liam. Ainsi, la forme de ce combat féministe, s'apparentant, selon Maeve, au nationalisme, s'élève contre le conflit nationaliste des hommes de la communauté catholique et républicaine qui ne reconnaissent pas les droits des femmes. On observe, à ce sujet, quelques analogies entre le positionnement du personnage de Liam et celui de la composante féminine des nationalistes irlandais de l'IRA : Cumann na mBan<sup>57</sup> ; cette dernière s'est désolidarisée de la lutte féministe dans l'île, considérant, d'une part, que le combat nationaliste était la priorité, et d'autre part, que la libération des femmes irlandaises n'avait pas de sens dans un territoire assiégé. Comme l'observe Margaret Ward, si les femmes se sont également investies dans « la lutte pour la libération nationale », il y a toujours eu des tensions « entre les femmes qui demandaient l'égalité de statut [...] et celles qui se contentaient d'exécuter de façon inconditionnelle n'importe quel service qu'on exigeait d'elles »<sup>58</sup>.

Les relations avec les féministes de leur époque étaient souvent acrimonieuses car, alors que les deux s'accordaient à penser que les femmes étaient désavantagées dans la société, les nationalistes maintenaient que placer les besoins des femmes avant ceux de la 'nation' (ce qui n'était rien d'autre qu'une abstraction idéalisée, dépourvue de tout contenu social) sèmerait la discorde, et de ce point de vue, elles critiquaient le féminisme pour son manque implicite d'implication dans la cause nationaliste<sup>59</sup>.

- 34 Les revendications de Maeve, qui se démarquent de celles de Liam, apparaissent à ce dernier comme une contradiction et une désolidarisation au sein de son mouvement. Le discours filmique de Maeve postule ainsi que la division dans la société nord-irlandaise

dépasse les discours politiques qui sous-tendent aussi le clivage entre les protestants et les catholiques (nationalistes et républicains), puisque ces derniers sont eux-mêmes divisés entre les hommes et les femmes. En effet, dans sa lutte féministe, Maeve revendique clairement les mêmes droits pour les femmes en ce qui concerne la liberté de l'individu, et notamment en termes de « réappropriation » du corps de la femme.

- Liam : Écoute, ce que tu fais, c'est réactionnaire. Tu nous divises ou tu nous affaiblis. Tu deviens une faction de plus à combattre. Les femmes ! Vous êtes comme les anarchistes ! En fait, vous ne voulez pas gagner. Tu restes dans une position de victime, comme ça tu peux sentir que le monde est supérieur. Tu ne veux pas gagner, mais en définissant ta lutte comme différente, tu nous affaiblis.

- Maeve : Gagner quoi ? Qu'est-ce qu'il y a à gagner ? Quand cette guerre sera finie, serai-je libre ? Est-ce que je pourrai faire ce que je veux ? Est-ce que je pourrai même avoir des enfants quand je le désire ? Un avortement si j'en ai besoin ?

- Liam : Ta révolution n'est manifestement pas la mienne !

- Maeve : Et ta libération nationale ne marchera pas si tu exclus la moitié d'entre nous ! J'appartiens à une classe qui sera opprimée quoi qu'il arrive !<sup>60</sup>

- 35 Pour Maeve, être une femme est, dans la société dans laquelle elle vit, une nationalité à part entière :

Être une femme est une nationalité que je porte en moi. L'époque où les femmes étaient spectatrices est dépassée depuis longtemps. Vous êtes plus proches des femmes ici parce qu'elles se battent pour la liberté, comme vous<sup>61</sup>.

- 36 La métaphore des femmes en tant que classe sociale ou nation est clairement explorée à la fin du film. En effet, l'une des dernières scènes réunit dans un même cadrage Maeve, Roisín et Eileen Sweeney sur la Chaussée des Géants. Ce paysage sauvage très célèbre parmi les sites naturels nord-irlandais, mais cependant rarement exploré dans les films sur l'Irlande du Nord, offre ici un refuge inédit à ces trois femmes qui se moquent ouvertement des conventions et des discours politiques, et se créent leur propre univers. En effet, le montage parallèle utilisé ici montre un homme seul face à la mer, vociférant son engagement pour l'Ulster<sup>62</sup>, alors que les trois femmes, ensemble, derrière les rochers, se partagent une bouteille de whiskey, plaisantent et se moquent ouvertement du discours de cet homme, s'émancipant enfin de la voix masculine qui dicte leur vie. La Chaussée des Géants représente ainsi un espace de liberté où il est possible de se forger une nouvelle identité collective hors des codes (masculins) de la communauté nord-irlandaise.

## Les femmes comme « agents de l'histoire »

- 37 Maeve, offrant une représentation cinématographique d'une réflexion féministe sur les Troubles et l'histoire de l'Irlande, retranscrit le parcours d'une enfant soumise à l'autorité patriarcale devenant une jeune fille confrontée ensuite à l'autorité masculine de son petit ami et de la société nord-irlandaise. Le discours filmique dénonce la subordination de Maeve à l'autorité masculine, qu'elle émane du domaine privé (avec son père et son ancien petit ami chez elle) ou public (avec les soldats britanniques dans les rues). « Dans la culture de Maeve, le nationalisme est le *statu quo*, qu'elle voit comme la négation de son identité de femme. Elle part afin de refaire sa vie en dehors de ce qu'exige son héritage »<sup>63</sup>. Le film remet en question les mythes fondateurs républicains et la culture nationaliste qui tiennent les femmes à l'écart du discours officiel de l'histoire de l'Irlande et du conflit politique nord-irlandais. En outre, le point de vue féministe de Maeve dénonce l'image de la femme irlandaise passive et soumise à

l'autorité masculine véhiculée par *Mother Ireland*. Comme le rapporte Belinda Loftus, en Irlande du Nord, différents groupes de femmes, actives dans la société, se sont exprimés sur cette image de *Mother Ireland* qui, à leurs yeux, est en contradiction avec leur interprétation de *Mother Ireland* :

Pour Mary Mc Mahon, jeune célibataire, membre du conseil municipal de Belfast Ouest, le Parti du travail, traditionnellement républicain et socialiste mais non sectaire : *Mother Ireland*, telle qu'elle est traditionnellement invoquée, a été créée par les hommes pour leur propre consolation [...] Les femmes en Irlande du Nord, qui, en dépit des horreurs du massacre sectaire permanent, ont développé des refuges pour les femmes, des centres d'aide pour les femmes violées [...], qui se sont attaquées à la lutte des classes malgré les patriarcats et les mollahs armés, les femmes qui ont travaillé en petit comité en passant largement inaperçues pour détruire la division sectaire et pour construire une cause commune autour de questions de la vie quotidienne. Celles-ci sont mes images de *Mother Ireland*<sup>64</sup>.

- 38 Même si Maeve conteste l'interprétation traditionnelle de *Mother Ireland*, le film ne représente pas pour autant une femme active dans la société nord-irlandaise car Maeve se met en retrait. Si le personnage de Maeve tient le discours d'une militante féministe, elle n'agit pas. Comme Margaret Ward l'observe<sup>65</sup>,

Les militantes et les individus au franc parler ne gagnaient jamais [...] Leur identification émotionnelle et idéologique avec le nationalisme, qui l'emportait toujours sur toutes les autres considérations, était un facteur crucial qui les empêchait de développer une stratégie de libération plus large, qui les aurait délivrés des contraintes qui, finalement, ont anéanti leur potentiel radical.

- 39 L'enjeu du film ne se situe pas tant dans la réhabilitation de la place des femmes dans la société nord-irlandaise, puisque Maeve s'exile, mais dans la contestation d'une culture figée qui les opprime et dénigre leur identité. Maeve engage une réflexion dialectique au sujet de l'histoire de l'Irlande et propose une lecture alternative à l'histoire officielle.

- 40 Maeve qui traite de la période contemporaine au tournage du film, le début des années 1980, moment des grèves de la faim, explore la relation entre le passé et le présent, et conteste explicitement l'image traditionnelle de *Mother Ireland*. En effet, dans la mesure où il représente la négation de son identité, en exploitant cette image, le personnage de Maeve s'en émancipe et remet en question son héritage nationaliste qui l'exclut de l'histoire. Ainsi, en se référant à Marc Ferro<sup>66</sup>, on constate que le concept d'« histoire-fiction » se vérifie également dans le contexte des femmes et du conflit politique nord-irlandais puisque l'« histoire-fiction » devient le porte-parole d'une population évincée par l'histoire officielle. Maeve s'inscrit en tant qu' « agent de l'histoire », et par conséquent, offre aux femmes une représentation dans l'histoire.

Les films dont l'action est contemporaine du tournage ne constituent pas seulement un témoignage sur l'imaginaire de l'époque où ils sont réalisés ; ils comportent des éléments qui ont une portée plus longue, transmettant jusqu'à nous l'image réelle du passé<sup>67</sup>.

- 41 Ce film contribue à réhabiliter la place des femmes dans l'histoire du conflit politique d'Irlande du Nord, celles-ci deviennent alors « agents de l'histoire »<sup>68</sup>.



---

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957.
- CORCORAN Mary, “‘We had to be Stronger’ : the Political Imprisonment of Women in Northern Ireland, 1972-1999”, in Louise Ryan & Margaret Ward, *Irish Women and Nationalism*, Dublin : Irish Academic Press, 2004.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris : Gallimard, 1993.
- GIBBONS Luke, *Transformations in Irish Culture*, Cork : Cork University Press, 1996.
- HILL John, *Cinema and Northern Ireland. Film, Culture and Politics*, London : BFI, 2006.
- HUTCHINSON Wesley, *La question irlandaise*, Paris : Ellipses, 2001.
- KEARNEY Richard, *Navigations*, Dublin : The Lilliput Press, 2006.
- LOFTUS Belinda, *Mirrors, William III and Mother Ireland*, Dundrum : Picture Press, 1990.
- MAILLOT Agnès, *IRA. Les républicains irlandais*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2001.
- MARCUS Philip L., *Standish O'Grady*, Lewisburg : Bucknell University Press, 1970.
- MIKOWSKI Sylvie, « Introduction », in *L'Irlande du Nord : politique, théâtre, fiction, histoire*. Sources-Revue d'études anglophones, automne 2000, n°9, 7-12.
- MURPHY Pat, “Interview : Film and Feminism”, *The Irish Feminist Review*, Women's Community Press, 1984, 74-88.
- MURPHY Pat, “Interview”, *Screen*, vol. 22, n° 4, 1981, 64.
- O'GRADY Standish, *History of Ireland : The Heroic Period*. Vol. 1, London : Sampson Law, Searl Marston & Rivington/Dublin : E. Pansonby, 1878.
- PEYRONEL Valérie, *Les relations communautaires en Irlande du Nord : une nouvelle dynamique*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- PICKERING Sharon, *Women, Policing and Resistance in Northern Ireland*, Belfast : Beyond the Pale, 2002.
- WARD Margaret, *Unmanageable Revolutionaries : Women and Irish Nationalism*, London: Pluto Press, 1989.

## NOTES

1. « Le début en étant souvent fixé à la manifestation de Derry le 5 octobre 1968, pendant laquelle les policiers de la *Royal Ulster Constabulary* chargèrent les militants non-violents de la *Northern Civil Rights Association* en direct devant les caméras de la télévision », Sylvie Mikowski, *L'Irlande du Nord : politique, théâtre, fiction, histoire*. Sources-Revue d'études anglophones, automne 2000, n°9, 7.
2. Il s'agit notamment des femmes activistes de l'IRA, prisonnières républicaines engagées également dans les grèves de la faim. Toutefois, leur mouvement fut moins connu que celui des hommes. “*The history of prison conflict in the course of the Troubles demonstrates the extent to which organised and pre-emptive violence and disturbances were*



*integrated into strategic phases of the prison campaign. However, the use of organised and directive violence by women prisoners was much more tenuous because of the relatively small numbers of prisoners involved and their strategically peripheral position in both the prison system and the Republican cross-prison structures*”, Mary Corcoran, “‘We had to be Stronger’ : the Political Imprisonment of Women in Northern Ireland, 1972-1999”, in Louise Ryan & Margaret Ward, *Irish Women and Nationalism*, Dublin : Irish Academic Press, 2004, 119.

3. Wesley Hutchinson, *La question irlandaise*, Paris : Ellipses, 2001, 162.

4. « Les termes de ‘catholiques’ et ‘protestants’ [...] pourraient laisser croire que le conflit nord-irlandais est essentiellement un conflit religieux : en fait, il s’agit d’une terminologie courante, qui distingue essentiellement deux groupes ethniques, c’est-à-dire au sein desquels les membres sont liés par une histoire, une culture, dont la religion est un élément essentiel mais pas exclusif. Le sectarisme, couramment évoqué en Irlande du Nord, perd alors sa signification exclusive d’intolérance religieuse : il s’agit plutôt d’une intolérance à l’encontre d’un groupe opposé ethnique mais désigné en termes religieux », Valérie Peyronel, *Les relations communautaires en Irlande du Nord : une nouvelle dynamique*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, 11.

5. Agnès Maillot, *IRA. Les républicains irlandais*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2001, 60.

6. « Le mode de scrutin choisi leur [aux unionistes] assura une majorité tant au niveau gouvernemental que local. La représentation proportionnelle fut abolie dans les années vingt pour être remplacée par le suffrage majoritaire. Etant donné que les protestants jouissaient d’une majorité de fait dans les six comtés (ils représentaient deux tiers de la population contre un tiers de catholiques), aucune opposition ne fut en mesure de défier leur pouvoir. Les unionistes purent ainsi contrôler les institutions. Au niveau local, le vote censitaire, qui accordait le droit de vote en fonction des titres de propriété, avantagait les protestants, qui étaient mieux en mesure de remplir ces conditions et qui furent donc surreprésentés par rapport aux catholiques », Agnès Maillot, *Ibid.*

7. Il existe aussi un court-métrage intitulé *After’ 68* (1993) de Stephen Burke, couvrant la période des années 1960 jusqu’à l’événement de *Bloody Sunday* en 1972, qui campe une femme dans le personnage principal, incarnant le rôle d’une mère catholique à Derry. On retient aussi le film de Tom Collins, *Bogwoman* (1997), qui traite d’une période antérieure aux Troubles, celle des années 1950. Pour ce qui est des autres films réalisés pendant les Troubles, on note *Hennessy* de Don Sharp (1975), *The Long Good Friday* de John Mc Kenzie (1979), *A Prayer for the Dying* de Mike Hodges (1987) et *Hidden Agenda* de Ken Loach (1990). Ces films ne traitent pas précisément la situation politique en Irlande du Nord puisque, d’une part, ils explorent ses répercussions en Angleterre, et d’autre part, ils véhiculent l’image de l’IRA à travers des individus isolés de la société ou encore des groupes non identifiés, invisibles à l’écran. Ces films contribuent à noircir le conflit politique nord-irlandais, présenté comme incompréhensible et renforcent les représentations stéréotypées relatives à cette situation. Seule l’idéologie républicaine est représentée, ce qui engendre une vision relativement simpliste et caricaturale, voire manichéenne, du conflit. *Angel* de Neil Jordan (1982) et *Cal* de Pat O’Connor (1983), réalisés par des cinéastes irlandais, explorent la violence politique exclusivement en Ulster, et par conséquent donnent une autre dimension au conflit. Même s’il est impossible de distinguer clairement les identités paramilitaires dans *Angel*, elles sont

néanmoins suggérées, et le film n'est pas dépourvu d'implications politiques puisqu'il finit par dénoncer implicitement la collusion entre la RUC et les paramilitaires loyalistes. *Cal* rejette clairement la violence paramilitaire en Irlande du Nord et illustre la violence sectaire dont la communauté catholique est montrée comme la principale victime ; le film distingue toutefois les loyalistes du reste des protestants.

8. *Titanic Town* montre l'héroïne dans le rôle d'une mère catholique qui devient un médiateur de paix, engagée contre la violence politique qui menace sa famille au quotidien. *Silent Grace* explore le personnage d'une femme militante activiste de l'IRA, et prisonnière politique dans la prison d'Armagh.

9. Le personnage secondaire de Jude dans *The Crying Game* présente une femme terroriste membre de l'IRA. Dans *Some Mother's Son* le personnage principal est celui de la mère d'un prisonnier républicain, Kathleen Quigley, le seul personnage féminin parmi ces films, qui, de sa propre initiative, agit et négocie auprès des hommes d'État afin de trouver une solution à la situation des détenus républicains. *The Boxer* relate la situation des femmes de prisonniers républicains, à travers le personnage de Maggie, et démontre les conditions de vie opprimantes de ces femmes, prisonnières des règles internes à la communauté catholique et républicaine. Enfin, *An Everlasting Piece* place Bronagh en second plan ; elle est néanmoins l'initiatrice de l'heureux dénouement du scénario et elle instaure clairement une démarche qui lutte contre le sectarisme en Irlande du Nord.

10. "Mother Ireland still lives, still shapes the political perceptions of those involved in the Northern Ireland conflict", Belinda Loftus, *Mirrors, William III and Mother Ireland*, Dundrum : Picture Press, 1990, 77.

11. "If you look at the images of Mother Ireland used by nationalists in Northern Ireland today, it is clear that she does mean everything. Not only can these images be found in a whole variety of media ranging from murals to internet crafts, banners, cartoons and cards sent at Christmas and Easter [...] They can also be seen embracing numerous identities. Mother Ireland may be a militant freedom fighter, bearing the tricolour flag of the Irish Republic [...], or a buxom Maid of Erin accompanied by harp, wolfhound, and shamrock [...] or a glamorous Celtic goddess [...], or a weeping figure, chained or leaning on her harp [...], or the Virgin, watching over the death of her imprisoned son", Belinda Loftus, *Ibid.*, 44.

12. "Women who opted for revolutionary roles have always been in the minority. Indeed, the history of Irish women in struggle has largely remained the history of 'exceptional women', often revolutionary women", Sharon Pickering, *Women, Policing and Resistance in Northern Ireland*, Belfast : Beyond the Pale, 2002, 5.

13. "While, historically, women's struggles against the prevailing order, both within Ireland and the United Kingdom, have repeatedly brought women into intimate and sometimes violent contact with policing, such struggle has mostly gone unnoticed in mainstream theorising. Women's resistance in Northern Ireland is not new: rather it has lacked a recorded history", Sharon Pickering, *Ibid.*, 2.

14. Pat Murphy est elle-même issue de la communauté catholique nord-irlandaise.

15. "The BFI production Board [...] was prepared to receive applications from Northern Ireland and helped to fund [...] Pat Murphy's feminist mediation upon the 'Troubles', Maeve, shot partly in Belfast", John Hill, *Cinema and Northern Ireland ; Film, Culture and Politics*, London : BFI, 2006, 170.

16. “[...] despite the higher sums of money available within Northern Ireland to fund film production, the kind of culturally challenging ‘indigenous’ films (such as *Maeve*, *Acceptable Levels*, *Hush-a-Bye Baby*) supported by the BFI Production Board and Channel 4 in the 1980s have all but disappeared”, John Hill, *Ibid.*, 189.
17. “*Maeve* represents an important achievement”, Luke Gibbons, *Transformations in Irish Culture*, Cork : Cork University Press, 1996, 117.
18. “*Maeve*, partly shot in Belfast, involved a searching interrogation of the patriarchal assumptions of Republican politics and the place of the women within nationalist struggle”, John Hill, *op. cit.*, 237.
19. “Feminism came late to Ireland, only starting to have any impact in the early 1970s. Not until the end of that decade did working-class women in Northern Ireland begin to see it as relevant to their lives”, Belinda Loftus, *op. cit.*, 76.
20. “At that stage, I saw myself as an artist who worked alone. I hadn’t [...] defined the way I was working as feminist. I thought the way I was working was a politically determined alternative way”, Pat Murphy, *The Irish Feminist Review*, Women’s Community Press, Interview : Film and Feminism, 1984, 74.
21. “While still at College, I wanted to make more work about the North of Ireland [...] I had a strong feeling that fiction or fictionalized work was the only way, at that stage, that one could deal with the North because of the kind of documentaries that had been made. So I wrote ‘*Maeve*’ which was funded quite quickly by the British Film Institute. I thought because of its content that it would take a long time to get funded but it didn’t. That had to do with the make-up of the production board at that time”, Pat Murphy, *Ibid.*
22. “Everybody out of the car !”
23. “Mummy never said a word.”
24. “Get out of the car or I’ll blow your head off !”
25. “You’re only out of your nappies !”
26. “*Maeve*’s exile is both physical and political, in that she feels alienated not only from the threatening British military presence on the streets, but also from the ideological climate of her own community which revolves around a traditional, male-dominated republicanism”, Luke Gibbons, *op. cit.*, 117.
27. “The past is a way of acting on the present.”
28. - *Maeve* : Do you think that every person that moves from a small place to big cities denies their heritage or something ?  
 - Liam : But why did you come here ?  
 - *Maeve* : Because I wanted to be part of this, this centre of energy. London is made up of people of different cultures and that’s why it’s possible for me to be here.  
 - Liam : Do you feel more at home here ?  
 - *Maeve* : People here can grow up here without being imprisoned by their history. They’ve disconnected themselves from their countries’ neuroses.  
 - Liam : Maybe they have but we’re still suffering from a colonial aftermath [...] Jesus ! You’ve got some funny ideas of some senses of energy.
29. - Liam : The past is a way of reading the present.  
 - *Maeve* : The way you want to remember excludes me. There’s just no space for me.
30. “What you’re proposing is no story at all.”
31. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957, 193.

32. « Cette parole est un message. Elle peut donc être bien autre chose qu'orale ; elle peut être formée d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir à la parole mythique », Roland Barthes, *Ibid.*, 194.

33. *Ibid.*, 210.

34. *Ibid.*, 224.

35. *Ibid.*, 231.

36. « C'est [...] la 'pentarchie' [c'est-à-dire les cinq royaumes provinciaux, l'Ulster, le Connacht, le Leinster et les deux moitiés du Munster] sous sa forme initiale qui constitue la toile de fond de la saga irlandaise Táin Bó Cúailnge (La Razzia des vaches de Cooley), la pièce-maîtresse du Cycle ulstérien. Cette histoire, consignée par les moines au VIII<sup>e</sup> siècle, avait existé à l'état oral au moins depuis le VI<sup>e</sup> siècle, les événements auxquels elle se réfère étant plus au moins contemporains du Christ. Le récit, qui raconte l'invasion de l'Ulster par Medb, reine de Connacht, fait constamment référence au fait que l'Ulster à travers son incarnation légendaire Cúchulainn, est seul contre une coalition des 'quatre grandes provinces de l'Irlande'. L'Histoire du cochon de Mac Dathó, un des contes du Cycle ulstérien, affirme que le conflit entre le Connacht et l'Ulster remonterait à 300 ans avant Jésus Christ ! Ainsi, la littérature nous laisse entrevoir ce qui semble être les deux traits dominants de l'organisation politique de l'Irlande préhistorique, à savoir une division de l'île en cinq parties et une rivalité nord-sud », Wesley Hutchinson, *op.cit.*, 16.

37. *"The earliest symbolic females associated with Ireland were the figures which represented the triple aspects of the central goddess of Celtic mythology. These figures were notable for their combination of apparently opposed characteristics. Thus the three figures representing the warlike aspects of the goddess, Morrigan, Badba and Macha were equally renowned for their ferocity and their sexual capacity, as Maeve, the semi-real, semi-goddess figure who led her armies against the men of Ulster in the saga of the Táin Bó Cúailnge (The Cattle Raid of Cooley), and who claimed that 'never was she without one man in the shadow of the other'"*, Belinda Loftus, *op. cit.*, 48.

38. *"You don't have to get married."*

39. *"The confusion is in this place. Women's sexuality is so abused that it's almost an act of liberation to turn into a sex object."*

40. *"The militancy and sexual appetite of these females were as much ritual as real. For they were at once protectresses of the land, and personifications of it, who conferred sovereignty on its kings by mating with them"*, Belinda Loftus, *op. cit.*, 48.

41. – Maeve : *When women put themselves behind male politics the result has not been a recognition of our rights, but a moderation of our aims. When you're denied power or when it's continually corrupted, the only form of protest you have is through your body. Our struggle is for autonomy, for the control of our bodies.*

– Liam : *You can't claim that as a form of protest. What about the blanket men ? Their only form of protest is through their bodies.*

– Maeve : *Well, instead of claiming it back, couldn't you see a similarity ?*

– Liam : *No, I couldn't. It amazes me that you could even think like that ! Those are men who are ready to give up their lives for their country.*

42. *"Women's public political activity is often not for their rights as individual women, but as part of a class and a community who suffer collectively. Moreover, feminists have increasingly*

argued that it is not just an issue of class and gender, but of multiple relations of domination based on race, ethnicity, nationality and sexuality, all interacting dialectically with class and gender relations”, Sharon Pickering, *op. cit.*, 9.

43. Roland Barthes, *op. cit.*, 194.

44. Wesley Hutchinson, *op. cit.*, 10.

45. “*Maeve* is a film that rescues the mythological Queen Maeve from her ideological distortion in the revivalist version of Irish history and restores her, ‘demythologized’ as it were, to the contemporary context of war-torn Ulster”, Richard Kearney, *Navigations*, Dublin : The Lilliput Press, 2006, 292.

46. Standish O’Grady, *History of Ireland : The Heroic Period*. Vol. 1, London : Sampson Low, Searl Marston & Rivington/Dublin : E. Pansonby, 1878.

47. “The mere presence of a woman posed a threat to this ascetic, male universe, so when in the most famous of all sagas, the *Táin Bó Cúailnge*, Ulster is invaded by Maeve, the warrior queen of Connacht, we find O’Grady’s narrative powers stretched to their very limits”, Luke Gibbons, *op.cit.*, 118.

48. On observe que cette représentation de la femme est assez répandue dans la littérature victorienne à l’époque et n’est pas propre à Standish O’Grady.

49. “The treatment of Medb [i.e. Maeve] was perhaps most at variance with the source materials. O’Grady tried to make her seem more ‘feminine’, to endow her with some of the personality traits traditionally associated with the ‘weaker sex’, and at times the proud amazon of the sources seems more like the delicate fainting heroines of the nineteenth-century novel”, Philip L. Marcus, *Standish O’Grady*, Lewisburg : Bucknell University Press, 1970, 35.

50. “I didn’t make the rules or create this structure. All I can do is withdraw from it.”

51. “One of the most striking features of *Maeve* is the manner in which problems connected with art and politics, feminism and history, are explored not simply at the level of ‘content’ but are also reworked in terms of formal strategies, the structure of the film itself constituting a commentary on the events it portrays”, Luke Gibbons, *op. cit.*, 122.

52. “The father tells stories both as a way of controlling his situation and distancing himself from it. His ‘privileged’ position is derived from his investment with the role of ‘storyteller’ and is a reference to the Irish oral tradition”, Pat Murphy, Claire Johnston, Interview with Pat Murphy, *Screen*, Vol. 22, n°4, 1981, 64.

53. “In a way, his stories are interferences to her. They interpret the landscape for her and deny and prevent her experiencing it for herself”, Pat Murphy, *Ibid.*

54. “One of the central concerns in *Maeve* is the way in which representations or narrative forms in Irish culture do not simply describe but are often bound up with the realities they purport to represent”, Luke Gibbons, *op. cit.*, 118.

55. “*Maeve* and Liam’s three abstract dialogues are, like Martin’s stories, punctuations in the realistic narrative. They don’t undermine Martin’s stories as much as juxtapose a discursive reality, a dialectic between them, with his non-discursive one, in that he is speaking to no one”, Pat Murphy, *Ibid.*

56. – Liam : Look, I understand what you’re saying but what you’re proposing sounds like some kind of women’s nationalism. You behave as if your struggle is separate. You think you’re part of a different culture ! A nation within a nation !

– Maeve : Nationalism is a reaction to attack ! To imperialism, we are all like a nation within a

*nation. Men's relationship to women is just like England's relationship to Ireland. You are in possession of us. You occupy us like an army.*

57. Cette organisation de femmes nationalistes et républicaines fut fondée à Dublin en avril 1914 en tant qu'organisation auxiliaire des Volontaires Irlandais. Bien qu'indépendante, cette organisation était subordonnée à celle des Volontaires.

58. *"between those women who demanded equality of status [...] and women who were content to perform unquestioningly whatever services were demanded of them", Margaret Ward, Unmanageable Revolutionaries: Women and Irish Nationalism, London: Pluto Press, 1989, 248.*

59. *"Relations with their feminist contemporaries were often acrimonious because, while both agreed that women were at a disadvantage within society, the nationalists maintained that to place the needs of women before those of 'the nation' (which was little more than an idealised abstraction, devoid of any social content) would be divisive, and from this perspective they criticised feminism for its implicit lack of commitment to the nationalist cause", Margaret Ward, Ibid.*

60. – Liam : *Look ! What you're doing is reactionary. You are splintering us or you're bringing us down. You become one more faction to contend with. Women ! You're like anarchists ! When you come down to it, you don't want to win ! You maintain yourself into a fate so you can feel the world superior. You don't want to win, but by defining your struggle as separate you weaken us.*

– Maeve : *Win what ? What is there to win ? When this war is over, will I be free ? Will I be able to do what I want ? Can I have children even when I want ? An abortion if I need one ?*

– Liam : *Your revolution is obviously not mine !*

– Maeve : *And your national liberation won't work when you exclude half of us. I belong to a class that is oppressed whatever happens !*

61. *"Being a woman is a nationality I carry along with me. The time when women were spectators is long gone. You're all closer to the women here because they're fighting for freedom like you."*

62. Cela suggère que ce personnage, solitaire, est loyaliste.

63. *"Within Maeve's culture, nationalism is the status quo, which she sees as denying her identity as a woman. She leaves in order to recreate her life outside the demands of her heritage", Pat Murphy, Ibid., 65.*

64. *"For Mary Mc Mahon, young single West Belfast councillor for the traditionally republican and socialist, but non-sectarian Workers Party: 'Mother Ireland, as traditionally invoked, has been created by men for their own solace. [...] The women in Northern Ireland who despite the horrors of incessant sectarian slaughter have developed women's refuges, rape centres, who have fought class struggles despite the armed patriarchies and mullahs; the women who have in small and largely unnoticed gatherings worked to break down sectarian division and build common cause on bread and butter issues. These are my Mother Ireland images'", Belinda Loftus, op. cit., 76.*

65. *"the militant and outspoken individuals never won out [...] Their emotional and ideological identification with nationalism, which always overrode all other considerations, was a crucial factor in preventing them from ever developing a strategy which could have encompassed a broader definition of liberation – one which would have released them from the constraints that ultimately dissipated their radical potential", Margaret Ward, op. cit., 248.*

66. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris : Gallimard, 1993, 75.

67. Marc Ferro, *Ibid.*

68. Marc Ferro, *Ibid.*

---

## RÉSUMÉS

Alors que les changements en Irlande du Nord ont été reflétés dans les films traitant du conflit politique au cours de ces trois dernières décennies, les femmes apparaissent toujours principalement comme les victimes de la violence politique. Si il est très rare de voir à l'écran l'implication politique des femmes dans le conflit nord-irlandais, *Maeve* (Pat Murphy, 1981) projette des images particulières des « Troubles » à travers une réflexion féministe sur le statut des femmes catholiques issues du milieu républicain en Irlande du Nord. Si le film explore le mythe de *Mother Ireland*, cet article analyse les images qui s'attaquent à la question politique en la reliant à la nature sexuée du pouvoir et au discours historique.

As changes in Northern Ireland have been reflected in films dealing with the political conflict over the last three decades, women still mostly appear as victims of political violence. While it is very rare to see women's political involvement in the Northern Irish conflict on screen, *Maeve* (Pat Murphy, 1981) projects specific images of the Troubles through a feminist meditation on the status of Catholic women coming from a Republican background in Northern Ireland. As the film explores the myth of *Mother Ireland*, this article analyses the images that tackle the political question linking it to the gendered nature of power and historical discourse.

## INDEX

**Index chronologique** : 20th century, 21st century, XXe siècle, XXIe siècle

**Index géographique** : Northern Ireland, Irlande du Nord

**Keywords** : victim(s), exclusion, Catholic, Republican, woman, Northern Ireland

**Mots-clés** : victime, exclusion, femme, catholique, protestant, Irlande du Nord

## AUTEUR

### CÉCILE BAZIN

Paris, France. Cécile Bazin est Docteur en Langue, littérature et civilisation des pays anglophones de l'Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III. Elle a soutenu une thèse en 2009 intitulée *Images du conflit politique nord-irlandais dans le cinéma*. Ses recherches s'inscrivent dans une approche bi-disciplinaire (civilisation et cinéma) et portent sur le rapport entre le discours filmique et le contexte politique et historique des « Troubles » et du processus de paix. Elle a publié plusieurs articles dont : "Images of the Protestants in Northern Ireland: A Cinematic Deficit or an Exclusive Image of Psychopaths ?", *InMedia*, n° 4, printemps 2013.