



CLASSIQUES  
GARNIER

PARSI (Jacques), RIVIÈRE (Anne), « Cinéma », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 210, 2013 – 2, *Souffle des Quatre Souffles*, p. 91-95

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-1332-2.p.0091](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-1332-2.p.0091)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2013. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

*Camille Claudel 1915*, un film de Bruno Dumont (1h37, sortie le 13 mars 2013)

Il y a presque trente ans, un film de Bruno Nuytten donnait une vision très romancée du personnage de Camille Claudel. Le réalisateur y consacrait l'essentiel de la narration à la période parisienne de la vie de la sculptrice et c'était la liaison orageuse avec Rodin, sur fond d'éclosion d'une œuvre de génie, qui prenait le pas sur tout. La démarche aujourd'hui de Bruno Dumont, cinéaste connu pour la radicalité de ses choix esthétiques, est bien différente. *Camille Claudel 1915* se présente comme le simple récit de trois jours dans la vie de Camille à l'asile de Montdevergues, à Montfavet près d'Avignon. Sans retours en arrière, sans digression aucune, le film s'emploie avec rigueur à ressusciter le vécu de Camille internée. Non pas trois journées au hasard dans la monotonie de cette vie de recluse, mais trois journées au terme desquelles Paul vient rendre visite à sa sœur. Pendant les deux premières journées, nous suivons Camille errant dans le cloître, dans les jardins, préparant sa nourriture, regardant souvent avec froideur, parfois avec indifférence, rarement avec affection ses compagnes de malheur, s'agaçant de son entourage ou de la remarque d'un interne, petits riens qui occupent ses longues journées de désœuvrement. Au troisième jour, la visite de Paul, assez tendue, est précédée d'une étonnante séquence nocturne à l'abbaye de Frigolet, très dense tant du point de vue poétique que spirituel. C'est très peu pour nourrir un film grand public, c'est assez pour nourrir une œuvre de cinéma. Nous ne savons pas grand-chose de l'épisode réel. Dans son *Journal*, Paul Claudel note, sans date précise mais manifestement à la fin du mois de mai 1915 : « Avignon, je retrouve ma femme. Le lendemain Montdevergue, visite à ma sœur. Beaucoup maigrie, jaune, l'œil brouillé. Mieux moralement. Elle me parle avec estime et sympathie des sœurs et des médecins. » De la part de Camille, ne nous est parvenue qu'une allusion dans une lettre postérieure : « Toi-même tu es venu me voir à la fin de mai et je t'avais fait promettre de t'occuper de moi et de ne pas me laisser dans un pareil abandon. » Le point de départ est donc assez mince pour construire une fiction. Le choix même de ce moment, apparemment mineur, nous fait d'emblée comprendre que nous n'aurons pas affaire au romanesque à rebondissements qu'auraient souhaité certains.

La volonté de Bruno Dumont a été de rester au plus près de la réalité, ou du moins de ce que nous en savons. La vie de Camille, pendant les trente années qu'elle a passées en asile psychiatrique, nous est relativement peu connue<sup>1</sup>. S'appuyant sur les documents connus (extraits de journal, correspondance, rapports des infirmières, certificats des médecins), enquêtant sur les conditions de vie et le fonctionnement de l'asile d'aliénés de Montfavet au début du xx<sup>e</sup> siècle, le cinéaste a eu le souci de se refuser à toute affabulation romanesque.

Du point de vue plastique, le film est d'une rigueur d'écriture et d'une beauté sévère qui en imposent. La composition du cadre, l'économie des mouvements d'appareil, le refus de tout effet de montage, les longs plans fixes, l'absence de toute musique (sinon en seconde partie seulement du générique de fin), le caractère bressonnien du jeu des acteurs, la perfection austère des costumes et le recours, sans pittoresque aucun, à l'asile de Saint-Paul-de-Mausole, près de Saint-Rémy-de-Provence (pour figurer les bâtiments disparus de Montdevergues), le choix même de la saison pour le tournage (manifestement la fin de l'hiver et non le mois de mai – ce qui souligne l'âpreté du paysage provençal), tout en esquissant une projection de l'état d'âme de Camille, invite à une vision ascétique du drame qui se joue. Les rares événements – micro-événements – dans la vie quotidienne des aliénés, l'absence totale de dramatisation signalent assez que le drame est tout intérieur. Seule actrice professionnelle de la distribution, Juliette Binoche renonce au visage charmant qu'on lui connaît, pour une apparition sans maquillage, le visage fatigué, les yeux creusés, le front crispé et campe une Camille, sans doute trop gracieuse encore par moments, mais animée d'un extraordinaire souci d'intériorité.

Les moments forts sont nombreux. Parmi l'un des plus beaux, ce moment de grâce cinématographique qu'est la promenade – au milieu exact du film – d'un petit groupe de malades dans la campagne. Quatre d'entre elles, chacune accompagnée d'une infirmière, partent dans le vent et gravissent une petite hauteur rocailleuse en chantonnant de façon assez poignante et à peine audible une chanson de troufion alors à la mode (on est en 1915). Les grosses chaussures crissent pesamment sur les cailloux, les corps sont lourds, les démarches malaisées. Camille, plus

1 Camille Claudel, *Correspondance*, édition d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon (Gallimard, 2008) et *Catalogue raisonné de l'œuvre de Camille Claudel*, sous la direction d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon (Adam Biro). L'édition 2001 de ce catalogue raisonné est augmentée, entre autres, des dossiers médicaux de Ville-Évrard et de Montdevergues.

autonome, est la seule à ne pas être soutenue par une sœur et le mistral entortille violemment ses longs cheveux noirs. Cette ascension quasi muette trouvera, plus loin dans le film, son pendant avec celle, infiniment moins tourmentée, le vent s'étant tu, que Paul fera en compagnie d'un religieux de l'abbaye de Frigolet où il a passé la nuit, lui contant sa conversion et la naissance de sa vocation poétique. Mise en parallèle que souligne la confidence faite à son journal la nuit précédente par Paul : « J'ai tout à fait le tempérament de ma sœur quoique plus mou et rêveur, et sans la grâce de Dieu mon histoire aurait sans doute été la sienne ou pire encore. »

L'économie de ce type de cinéma conduit Bruno Dumont à choisir six à sept malades mentales pour représenter la masse des aliénées et, si l'on devine bien que l'asile a plusieurs sections, plusieurs corps de bâtiments, que les malades sont beaucoup plus nombreux, c'est autour de Camille tout le long du film, à quelques rares exceptions près, toujours la même petite communauté. La folie de Camille n'est à aucun instant spectaculaire. Réduisant au minimum les moments où Camille se met à parler, rire ou à chanter toute seule, comme on peut le lire dans le dossier médical, c'est dans la négligence du corps, sa saleté extrême, dans le discours et dans certaines réactions que se manifeste le dérangement mental de la sculptrice. Le spectateur peut être vite rebuté par une narration sans relief, agacé par un récit qui semble ne pas progresser ; le film sollicite l'attention et exige d'être réceptif à ce qui est dit autant qu'à ce qui est vu, sensible à la béance entre ce qui est vu et ce qui est dit. La constante douceur des soignantes par exemple, tous les petites prévenances et gestes attentionnés des religieuses, le fait que les couloirs débouchent toujours au fond sur une porte ouverte se heurtent à l'hostilité de Camille, à son refus de les recevoir, à son obsession de vivre un enfer et d'être empoisonnée.

Cette exigence, cette rigueur presque ostentatoire, pose toutefois quelques questions. En filmant des malades choisies parmi des handicapées mentales, des trisomiques, Bruno Dumont entoure Camille de visages déformés, douloureux, goyesques, et il écarte de son panel les paranoïaques, les suicidaires, les dépressives dont la souffrance est moins manifestement inscrite sur le visage et dans le corps... La folie de Camille n'est visible que par moments, dans ses propos le plus souvent ou dans certaines de ses réactions, alors que le handicap de celles qui l'entourent est violemment manifeste. Ce déséquilibre est accentué du fait que le rôle de Camille soit tenu par une actrice au visage très connu

et dont la beauté, même sans maquillage, reste assez lumineuse. Elle n'est pas cette malade parmi d'autres que Camille était dans la réalité. Le souci d'authenticité s'accommode mal du choix des interprètes car il ne traite pas à égalité la sculptrice et ses compagnes. L'actrice joue la folie et les handicapées mentales, elles, ne simulent pas la folie et ne font que jouer les recluses de Montdevergues en 1915.

Bruno Dumont a eu l'exigence de s'en tenir aux propos que les deux protagonistes ont réellement, ou auraient vraisemblablement, tenus. C'est une règle qu'il s'impose et à laquelle il se tient. Le travail est à cet égard remarquable de la part du réalisateur et il confère au film une hauteur de vue qui manque cruellement aux différentes tentatives de représentation du drame de Camille et permet au film d'échapper à la médiocrité des échanges quotidiens. Toutefois recourir aux paroles et aux écrits mêmes n'est pas pour autant garant de vérité. On sait l'usage abusif que l'on peut faire d'une phrase sortie de son contexte et le choix que fait Dumont scénariste parmi les propos ou les écrits de Camille et de son frère n'est pas sans conséquences. Ainsi quand il met dans la bouche de Camille face au médecin, une attaque (un peu atténuée, semble-t-il) contre Rodin, il passe sous silence par là-même la violence que pouvaient atteindre ses propos. Il aurait aussi bien pu reprendre une autre diatribe autrement éloquente : « C'est un fou sadique. Il viole les petites-filles. Il a été condamné une première fois à 1000 ans. [...] Il coupe les petites filles en morceaux et les jette dans la Seine... »

Dans le même ordre d'idées, si dans le souci d'aller au cœur du drame, Dumont met sous la plume de Paul en 1915 des lignes qu'il n'écrira en fait que des dizaines d'années plus tard « Sachez qu'une personne dont je suis proche a commis le même crime que vous... », ce qui peut très bien se justifier, il est beaucoup plus hasardeux de faire dire par le médecin de l'asile, en 1915, évoquant une sortie éventuelle de Camille : « Mademoiselle Claudel ne paraissant plus susceptible de réactions violentes, dangereuses, ne serait-il pas possible d'essayer de la satisfaire dans une certaine mesure ? » Cette éventualité ne sera formulée qu'en novembre 1923, soit après dix ans d'internement et non pas deux ans seulement. Voilà apparemment une manipulation de la réalité qui interroge d'autant que Bruno Dumont aurait aussi bien pu retenir un autre avis médical émis un an plus tôt : « Un internement de longue durée est encore nécessaire », ou cet autre formulé un an plus tard : « Cette malade actuellement assez calme et docile n'est cependant pas en état d'être mise en liberté. »

En présentant Camille victime non pas de « la bande à Rodin » mais de son discours paranoïaque sur « la bande à Rodin », sur le poison que verse dans son sang « le huguenot Rodin », Bruno Dumont rend le personnage non plus univoque comme l'avait fait la première approche cinématographique. En offrant un Paul successivement nu puis bourgeoisement engoncé dans son pardessus, le réalisateur opte pour une vision complexe du personnage, se détournant d'une simplification hâtive. Enfin en mettant l'accent sur la teneur avant tout spirituelle latente sous la confrontation entre le frère et la sœur, le film offre un horizon au drame de l'enfermement d'une tout autre portée que la vision réductrice qui court dans les discours polémiques venant au secours de la malheureuse artiste victime de Rodin, de sa famille et de la société bourgeoise en général. Mais comme, reculant au dernier instant devant l'épaisseur et la complexité de la réalité, comme cherchant à expliquer et par là même à simplifier, Dumont appauvrit sa vision par les choix qu'il revendique (« librement inspiré ») mais que l'on peut regretter.

Jacques PARSI et Anne RIVIÈRE