

**Faculté de droit et de criminologie
École de criminologie**

La représentation de la santé mentale
féminine dans le cinéma.

Le cas particulier de Camille Claudel

Auteur : Apolline Brabant

Promoteur : Marie-Sophie Devresse

Année académique 2021-2022

Master en criminologie à finalité spécialisée : interdisciplinaire en
criminologie critique

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

*A ce sujet, voir notamment **<http://www.uclouvain.be/plagiat>**

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Madame Marie-Sophie Devresse. Je la remercie de m'avoir encadrée, orientée, aidée et conseillée. Je la remercie également pour le temps qu'elle a consacré à m'apporter les outils méthodologiques indispensables à la conduite de cette recherche.

Je souhaite également remercier l'équipe pédagogique de l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve ainsi que celle de l'Université Catholique de Lille qui m'ont procuré un enseignement pluridisciplinaire de qualité me permettant de réaliser ce travail.

Je tiens à remercier spécialement Nathalie Burton d'avoir relu et corrigé mon mémoire. Ses conseils de rédaction ont été très précieux et m'ont grandement aidée.

Un grand merci également à mon compagnon ainsi qu'à mes amis qui m'ont aidée par leurs encouragements durant toute la réalisation de mon mémoire.

Enfin, je désire remercier mes parents de m'avoir soutenue dans mes études.

À tous ces intervenants, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

Table des matières

Plagiat et erreur méthodologique grave	2
Remerciements	3
1. Introduction	7
PARTIE 1 : OUTILS MÉTHODOLOGIQUES ET THÉORIQUES	
2. Méthodologie	9
3. Le cadre conceptuel.....	13
PARTIE 2 : CONTEXTUALISATION	
4. L'état des savoirs.....	15
4.1. Camille Claudel – éléments connus de biographie	16
4.2. Travaux antérieurs sur Camille Claudel	20
4.3. La représentation des troubles mentaux dans les médias	23
4.4. Apport personnel	26
5. Historique de la prise en charge psychiatrique	27
5.1. Les débuts de la psychiatrie en France	27
5.2. Les progrès et évolutions de la psychiatrie.....	29
5.3. Prise en charge psychiatrique des femmes	32
6. Les deux œuvres biographiques en détails.....	34
6.1. Synopsis des films	35
6.1.1. Le film de Bruno Nuytten	35
6.1.2. Le film de Bruno Dumont.....	35
6.2. Le choix des actrices	36
6.2.1. Isabelle Adjani	36
6.2.2. Juliette Binoche.....	37
6.2.3. L'engagement des deux actrices	39
6.3. Point de vue du réalisateur	41
6.3.1. Bruno Nuytten.....	41
6.3.2. Bruno Dumont.....	42
6.4. Ce qu'on dit du film	43
6.4.1. Camille Claudel – Bruno Nuytten.....	43
6.4.2. Camille Claudel 1915 – Bruno Dumont	44
PARTIE 3 : LE CINÉMA GENRÉ	
7. Le féminisme sur grand écran	46
7.1. La représentation de personnages féminins.....	47

7.1.1.	L'influence des médias sur notre perception du monde.....	47
7.1.2.	Le biopic, un genre cinématographique masculin ?.....	50
7.1.3.	L'usage de stéréotypes genrés dans le cinéma.....	52
7.2.	Différents points de vue sur la femme.....	57
7.2.1.	Les concepts de genre et de sexe.....	57
7.2.2.	Male gaze : émergence du concept	59
7.2.3.	Le female gaze	60
7.2.4.	Le regard féminin comme mouvement féministe ?.....	63
7.3.	La représentation de personnages masculins.....	66
PARTIE 4 : ANALYSE ET CONCLUSION		
8.	Analyse personnelle des œuvres cinématographiques	70
8.1.	Hypothèses de départ.....	70
8.2.	Résultats de l'analyse cinématographique.....	71
8.2.1.	La représentation de la santé mentale dans les films de Camille Claudel	72
8.2.2.	La représentation des femmes à travers le personnage de Camille Claudel	80
9.	Conclusion	86
10.	Bibliographie.....	88
11.	Annexes.....	96
11.1.	Séquences du film de Bruno Nuytten	96
11.1.1.	Séquence 1 « dispute avec Rodin » (1 : 58 : 40 – 2 : 03 : 00).....	96
11.1.2.	Séquence 2 « sainte trinité » (2 : 06 : 30 – 2 : 07 : 00).....	98
11.1.3.	Séquence 3 « RDV chez le médecin » (2 : 07 : 48 - 2 : 08 : 55).....	98
11.1.4.	Séquence 4 « paranoïa » (2 : 09 : 05 – 2 : 10 : 40).....	99
11.1.5.	Séquence 5 « intervention de la police » (2 : 10 : 55 – 2 : 11 : 18).....	100
11.1.6.	Séquence 6 « crise d'hystérie » (2 : 11 : 24 – 2 : 12 : 36).....	100
11.1.7.	Séquence 7 « solitude » (2 : 19 : 30 – 2 : 20 : 12).....	101
11.1.8.	Séquence 8 « le gourdin » (2 : 20 : 42 – 2 : 20 : 49)	101
11.1.9.	Séquence 9 « interview » (2 : 21 : 50 – 2 : 23 : 30)	101
11.1.10.	Séquence 10 « ivresse et inondation » (2 : 26 : 20 – 2 : 30 : 30)	102
11.1.11.	Séquence 11 « le clown » (2 : 33 : 00 – 2 : 37 : 15).....	103
11.1.12.	Séquence 12 « espionnage » (2 : 39 : 25 – 2 : 39 : 50).....	104
11.1.13.	Séquence 13 « destruction » (2 : 40 : 00 – 2 : 43 : 00).....	105
11.1.14.	Séquence 14 « Camille enterre ses œuvres » (2 : 43 : 15 – 2 : 44 : 06)	106

11.1.15.	Séquence 15 « certificat d'internement » (2 : 45 : 00 – 2 : 46 : 00)....	106
11.1.16.	Séquence 16 « l'internement » (2 : 47 : 35 – 2 : 49 : 10).....	107
11.2.	Séquences du film de Bruno Dumont.....	107
11.2.1.	Séquence 17 « le bain » (2 : 04 – 4 : 55).....	107
11.2.2.	Séquence 18 « peur d'empoisonnement » (4 : 55 – 5 : 50).....	109
11.2.3.	Séquence 19 « le repas » (6 : 30 – 7 : 50).....	110
11.2.4.	Séquence 20 « femme qui rit » (9 : 50 – 10 : 00).....	111
11.2.5.	Séquence 21 « le sanglot » (13 : 15 – 13 : 58)	111
11.2.6.	Séquence 22 « discussion avec le médecin » (14 : 50 – 16 : 00)	111
11.2.7.	Séquence 23 « prière » (16 : 35 – 17 : 00)	112
11.2.8.	Séquence 24 « salle de jeu » (18 : 44 – 19 : 20).....	112
11.2.9.	Séquence 25 « jeux de lumière et de regard » (20 : 24 – 22 : 12).....	113
11.2.10.	Séquence 26 « balade terreuse » (31 : 27 – 32 : 16).....	113
11.2.11.	Séquence 27 « RDV avec le médecin » (33 : 18 – 39 : 00).....	113
11.3.	Lettre de Camille Claudel à Rodin	115

1. Introduction

Soixante-cinq mille. C'est le nombre de réponses au hashtag #metoo lancé par l'actrice Alyssa Milano en 2017 qui encourageait les femmes victimes d'agression sexuelle à raconter ce qu'elles avaient vécu. A la suite de cela, une prise de conscience générale a émergé dans le monde du cinéma, ce qui a notamment entraîné la création du prix français Alice Guy. Ce prix, créé en 2018, a pour objectif de donner plus de visibilité aux femmes qui sont souvent mises de côté dans la distribution des divers prix, notamment pour celui du meilleur réalisateur ou encore celui du meilleur film. En effet, la créatrice du prix Alice Guy, Véronique Le Bris, nous explique ceci : « En 42 éditions, une seule femme a reçu le César du meilleur réalisateur et seulement quatre films de réalisatrice celui du meilleur film » (Le Bris, citée par Pauline Larrochette dans 50-50 magazine, 2018). La finalité de ce prix est réellement de faire connaître ainsi que de valoriser le talent des femmes dans le monde du cinéma.

Pour ce qui est de la représentation de la santé mentale dans le cinéma, il n'existe pas de chiffres exacts quant au nombre de films existants. En effet, la folie a toujours intéressé le monde cinématographique qui tente de dresser des portraits plus ou moins réalistes de ces individus à la fois troublants et émouvants. Néanmoins, force est de constater qu'à nouveau, les femmes sont peu présentes sur cette scène. En effet, dans une liste de 35 films portant sur la maladie mentale dressée par Vodkaster pour Téléràma (s.d.), on peut en compter 24 pour lesquels le personnage principal est un homme, 2 films mixtes et seulement 9 concernent des personnages féminins. De plus, seulement trois de ces films sont réalisés par des femmes.

Ce mémoire, en tant que travail de recherche en criminologie, tend à démontrer la manière dont peuvent être représentées dans le cinéma les deux thématiques vues précédemment : les femmes et la santé mentale. Afin de rendre compte de cela, je me suis concentrée sur deux œuvres cinématographiques, portant toutes les deux sur la vie de la célèbre sculptrice, Camille Claudel. L'objectif sera dès lors de répondre à la problématique suivante : « Comment la santé mentale féminine est-elle représentée dans le cinéma ? Le cas particulier de Camille Claudel ». Dans le but de répondre à cette question, j'utiliserai une approche inductive afin de pouvoir analyser les médias concernés et ainsi parcourir mon terrain d'étude et récolter les données nécessaires. Cette méthodologie fera l'objet d'un point plus détaillé dans la suite de ce mémoire.

Une première partie permettra au lecteur d'avoir connaissance des concepts nécessaires et utiles à la bonne compréhension de ce mémoire. Il s'agira ensuite de présenter l'état des savoirs concernant les travaux antérieurs qui ont pu être réalisés sur Camille Claudel, mais également sur la représentation des troubles mentaux dans les médias. Cette partie se clôturera par l'apport personnel que je pense amener grâce à ce travail. La troisième partie s'intéressera à l'historique de la prise en charge psychiatrique, depuis les débuts au 19^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui. Quatrièmement, il s'agira d'entrer dans le vif du sujet avec l'exposition des deux œuvres biographiques ; leur synopsis, les critiques, le choix des actrices... Dans un cinquième temps, il sera question de voir comment les femmes peuvent être présentées dans le cinéma avec différents concepts tels que le male gaze ou le female gaze. Enfin, j'apporterai une analyse personnelle des deux œuvres cinématographiques au regard de tout ce qui aura été vu précédemment.

PARTIE 1 : OUTILS MÉTHODOLOGIQUES ET THÉORIQUES

Cette première partie comprendra deux sous-sections : l'une consacrée à la méthodologie utilisée dans ce mémoire, tandis que l'autre mettra en évidence les différents concepts intéressants pour une meilleure compréhension du sujet étudié. L'objectif est réellement de permettre au lecteur de comprendre comment ce travail a été conçu et à partir de quels concepts théoriques nous nous basons pour établir nos hypothèses et conclusions analytiques. Nous verrons notamment le concept de représentation ; élément central de ce mémoire puisqu'il s'agit d'étudier la manière dont est représentée la santé mentale féminine dans le cinéma. Il est donc important de savoir de quoi il s'agit quand on parle de « représentation ».

2. Méthodologie

Afin de mener à bien cette recherche, j'ai utilisé une approche inductive à travers laquelle j'ai pu récolter mes données sans partir d'autre chose que de ma question de recherche et ma problématique. C'est armée de ces outils que j'ai pu trouver des informations dans le but de générer des réflexions théoriques au départ de l'analyse de mes données.

L'analyse inductive est définie par Mireille Blais et Stéphane Martineau comme « un ensemble de procédures systématiques permettant de traiter des données qualitatives, ces procédures étant essentiellement guidées par les objectifs de recherche » (Blais et Martineau, 2006, p.3). Cette méthode d'analyse consiste à partir de l'observation de terrain et de l'enregistrement des faits afin de les analyser et ainsi aboutir à certaines hypothèses permettant d'expliquer le phénomène étudié. Cela autorise donc de démarrer avec des éléments plus spécifiques afin d'aboutir à une théorisation plus générale. Il s'agit donc dès lors de partir sans à priori de départ afin de se laisser porter par ses observations diverses pour ainsi soulever différents concepts porteurs qui permettront de développer des hypothèses. Dans le cas de ce mémoire, je cherchais donc à connaître la représentation cinématographique de la santé mentale au féminin mais je ne savais pas de quelle manière j'allais retrouver cela lors de l'analyse des différents films portant sur l'histoire de Camille Claudel.

Étant donné la spécificité de ma recherche, mon terrain peut être qualifié de « médiatique » car c'est au travers de l'analyse de différents films que j'ai pu recueillir mes données. Il est donc composé d'images que je me suis efforcée de décomposer afin d'en extraire le plus d'informations pertinentes qui répondent à ma question de recherche. Sarah Lécossais et Nelly Quemener ont contribué à un travail collectif reprenant trente-cinq auteurs dans l'ouvrage : « En quête d'archives. Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques ». Cet ouvrage permet de voir les avantages et inconvénients de ce type de terrain qui peut être très riche mais qui entraîne de surcroît un certain « regard autoréflexif sur la validité de la démarche employée confrontée à l'objet d'étude » (Ilham Bougroum, 2019, p. 36). En effet, les auteurs témoignent de la difficulté de travailler avec des supports médiatiques considérés comme très mouvants et en évolution constante avec notamment la disparition de sites internet, l'ajout d'articles ou d'émissions... Le travail sur les médias suppose dès lors de travailler avec un corpus hétéroclite comprenant diverses sources médiatiques. La difficulté se marque également du côté de la récolte de données puisqu'il s'agira dès lors de constituer de nouveaux outils spécifiques pour les sciences sociales afin de récolter ces données. Cela démontre qu'il est nécessaire, face à un matériau audiovisuel ou numérique, d'utiliser des méthodes adaptées et de ce fait, concevoir des « bricolages méthodologiques » (Lécossais et Quemener, 2018) ; d'où le nom de l'ouvrage.

Chris Drew est un éducateur à l'université et ancien professeur qui est connu pour aider ses étudiants en donnant toutes sortes de conseils et astuces pour réussir au mieux. Parmi ceux-ci, on retrouve notamment une section consacrée à l'analyse de médias et à diverses pistes méthodologiques afin de la réaliser correctement. C'est dans ce contexte qu'il démontre qu'il existe de nombreuses définitions permettant d'expliquer l'analyse de médias, mais je retiendrai celle-ci : l'analyse des médias est l'étude de "ce qui est dit sur un sujet donné, dans un lieu donné, à un moment donné" dans les médias (Lasswell, Lerner et Pool, 1952, p. 34) - c'est l'une des toutes premières définitions. En effet, cette définition me permet de rendre compte de la représentation de la santé mentale féminine à un moment et dans un lieu donné ; ici dans les films portant sur la vie de Camille Claudel. Néanmoins, une autre définition me paraît également intéressante afin d'aborder mon objet d'étude. Il s'agit de celle énoncée par Stocchetti et Kukkonen en 2011 qui nous disent : "l'analyse critique des médias consiste à réfléchir de manière critique à l'impact des médias sur la distribution du pouvoir dans la société." (Stocchetti & Kukkonen, 2011,

p. 13). De fait, au-delà d'une analyse cinématographique, il s'agit également de porter un regard critique sur la manière dont est représentée la santé mentale féminine. C'est ce que cette définition permet de rendre compte en utilisant, dans le cadre de ce mémoire, des concepts relevant d'une étude qui prend en compte la dimension genrée des représentations.

Après avoir décrit sommairement ce qu'est une analyse de médias, il s'agit désormais de voir comment la réaliser. En effet, Chris Drew montre qu'il n'existe pas de méthode unique, l'analyse peut être réalisée de maintes manières, mais on retrouvera toujours deux éléments fondamentaux qui doivent être traités systématiquement. Il s'agit du texte et de son contenu. D'une part, le texte peut être défini comme « tout ce qui est écrit, visuel ou oral et qui sert de support à la communication » (Neumann, 1997, p.273). En d'autres termes, il peut s'agir d'articles de journaux, d'émissions de télévision, de podcasts, de blogs... et évidemment de films, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici. D'autre part, le contenu peut être décrit comme « des mots, des significations, des images, des symboles, des idées, des thèmes, ou tout message pouvant être communiqué » (Neumann, 1997, p.273). Dans ce contenu, on peut distinguer quatre catégories : écrit, sonore/audible, visuel et moteur (rythme, directions prises par les choses...). Il s'agit donc d'éléments que nous avons pris en compte dans notre recherche.

En ce qui concerne les méthodes de récoltes de données Chris Drew en distingue deux : les techniques quantitatives et les techniques qualitatives. Les premières relèvent de la statistique et de la quantification car elles sont utilisées grâce à des mesures scientifiques et donnent des résultats sous forme de ratios, de pourcentage, etc. Ces dernières permettent d'obtenir des données quantifiées sur les médias observés. Je n'irai pas plus loin dans cette description, car c'est la deuxième catégorie qui m'intéresse plus particulièrement pour cette recherche. En effet, les techniques qualitatives sont beaucoup plus utilisées que les précédentes et permettent d'éviter les inconvénients du quantitatif tels qu'un manque de contexte ou encore une incapacité à cerner les messages sociaux-culturels des médias. De plus, ce type d'analyse permet d'obtenir une explication approfondie et détaillée du média étudié grâce à une description dense des données récoltées. Néanmoins, on retiendra tout de même un certain inconvénient relatif à la validité qui peut être plus difficile à obtenir car « l'interprétation du chercheur est centrale dans ce type de recherche » (Drew, 2022, p.4). Notons que l'analyse qualitative est souvent sujette à des accusations relatives à l'hyper-subjectivité du chercheur.

Chris Drew distingue deux méthodes qualitatives principales : « social semiotics » (sémiotique sociale) et « discourse analysis » (analyse de discours) (Drew, 2022, p.3). La sémiotique a été inventée par Ferdinand de Saussure pour désigner l'étude des signes et des symboles. Mais la sémiotique sociale va au-delà en étudiant également la façon dont les signes sont expliqués à travers la culture. Pour les sons par exemple, on va notamment se questionner quant à leur présence et la manière dont ils influencent le message et dans le cas des images, on va se demander comment elles nous influencent. Ce type d'analyse permet dès lors de faire ressortir un thème sur lequel parler.

Pour ce qui est de la seconde méthode, celle-ci s'intéresse aux discours, entendus dans le sens d'un message qui se transmet au sein de la société. Elle a notamment été théorisée par Michel Foucault (Drew, 2022) dans le courant des années 1970 et permet de comprendre comment les médias en viennent à reproduire le pouvoir inscrit dans la société. Au-delà de cette représentation du pouvoir, l'analyse de discours permet également de faire le point sur tout ce qui est mis sous silence par les médias afin de renforcer la présence d'autres personnes. Lorsqu'on utilise cette méthode, il faut dès lors chercher à comprendre qui est passé sous silence mais également ce que disent ces silences sur le message produit. Une troisième spécificité de l'analyse de discours réside dans la recherche de ce qui est prétendu vrai ou faux dans le discours. Finalement les deux méthodes sont assez semblables et il est intéressant de les combiner afin d'en ressortir une meilleure analyse des médias. La grande différence entre les deux techniques repose dans l'intérêt pour le pouvoir que l'on retrouve uniquement dans la seconde méthode.

Afin de récolter mes données, j'ai donc regardé chacun des films biographiques trois fois. Le premier visionnage consistait à m'imprégner de l'histoire et du personnage de Camille Claudel sans à priori ou autre connaissance antérieure. À travers ce premier visionnage, je cherche donc à avoir la représentation qu'aurait quelqu'un qui regarde ce genre de film sans prendre connaissance de ma question de recherche. Ce n'est qu'après avoir effectué une analyse théorique et avoir fait des recherches sur ces deux films, les actrices, les théories féministes... que je me suis attelée à regarder les œuvres cinématographiques une seconde fois. Durant ce second visionnage, j'ai pris note des séquences significatives afin d'illustrer les deux éléments essentiels de ma problématique : la santé mentale et les femmes. Une fois les séquences choisies, j'ai pris le temps de retranscrire chacune d'entre elles afin d'obtenir un matériau écrit mobilisable pour l'analyse que j'allais opérer. Cette troisième vue n'est donc pas un revisionnage

complet des films puisque je me suis concentrée uniquement sur les séquences sélectionnées. Une fois cette tâche réalisée, j'ai pu utiliser des extraits de ces retranscriptions afin d'illustrer certaines théories ou concepts mobilisés antérieurement. Cela fut également nécessaire afin d'illustrer les propos qui figurent dans la dernière partie consacrée à une analyse personnelle des films de Bruno Nuytten et Bruno Dumont. Tout cela, au regard des méthodes qualitatives présentées par Chris Drew dans l'analyse de médias vue précédemment.

3. Le cadre conceptuel

Il s'agira dans cette partie de rendre compte de différents concepts nécessaires et utiles à la compréhension de l'ensemble de ce mémoire. Le premier concept que je vais développer ici est celui de la représentation sociale. Les définitions de cette notion sont multiples en sociologie, mais je ne vais en retenir qu'une ici : la représentation sociale est « une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet, 1989). J'ai choisi cette définition car c'est celle qui se rapportait le plus à la représentation que l'on peut avoir dans le milieu cinématographique. En effet, le film a pour objectif de démontrer une réalité fictive ou non, au travers d'images visuelles et auditives qui représentent dès lors le phénomène en question. Autrement dit, il s'agit d'une représentation audiovisuelle d'un événement qui peut être réel ou totalement imaginé. Le concept de représentation est notamment développé par Vannina Micheli-Rechtman, médecin, psychiatre, psychanalyste et docteur en philosophie. Ce point de vue plus scientifique me permet donc de combiner à la fois le concept de représentation et ce, d'un point de vue de la santé mentale qui me préoccupe ici. L'auteur explique comment la modernité n'a fait que multiplier les images, conséquence directe de la société de consommation qui est la nôtre aujourd'hui, et comment elle ne voit dans le cinéma « qu'une image, même dans l'image la plus parfaite » (Micheli-Rechtman, 2015, p. 194). Autrement dit, les individus sont tellement baignés dans les images au quotidien, qu'ils ne sont même plus étonnés d'en voir dans le cinéma d'autant plus que ces dernières sont très réalistes. Cela se détache totalement de la représentation que l'on pouvait avoir aux débuts du cinéma où tout étonnait, même le plus petit mouvement.

Le deuxième concept que je vais m'efforcer d'aborder maintenant est celui de la « vraie-res-semblance » (Roy, 1999, p. 111) ; concept décrit par Lucie Roy (1999) dans l'un de ses articles. Ce concept est en lien avec celui de représentation puisqu'il se rattache à la perception que l'on peut avoir de la représentation au cinéma en lien avec la vraisemblance. Afin d'introduire son analyse, l'auteur reprend les propos de Nordahl Lund auteur de « L'aventure du signifiant » : « [...] l'effet de réalité est bien ainsi l'effort d'authentification, moins du récit lui-même et de son pseudo-référent que du code extradiégétique de sa référence. Seulement, ce réel référencié n'est lui-même que d'effet » (Lund, 1981, p.65 cité par Roy, 1999, p. 124). En d'autres termes, Lund exprime à travers ces propos l'existence d'une relation, réaliste ou pas, entre la réalité et le langage. La perception de l'image perçue au cinéma n'est donc pas uniquement le fruit de facteurs spatio-temporels mais également de formes de langage oraux ou écrits. Selon Roy, c'est donc la relation entre la personne qui filme et l'acteur qui est démontrée à travers la perception de l'image. Autrement dit, c'est la perception, qui alterne le réel, qui relève d'un aspect plus matériel, et la représentation, relevant de la mémoire.

Revenons maintenant au concept même de la « vraie-res-semblance » (Roy, 1999, p. 125) dont la particule « res » a toute son importance ici puisqu'elle désigne l'être, la perception qui est, qui existe. Ce concept repose sur trois aspects principaux : a) sur ce qui est vrai en termes de perception ; b) sur ce qui est en lien avec le langage et le monde (res) ; c) sur ce qui ressemble au réel (semblance). Finalement, ce concept rend compte d'une perception bien plus complexe que l'on pourrait l'imaginer au premier abord ; il ne s'agit pas uniquement de la perception d'une image qui bouge mais de tout un mécanisme relevant du réel et de la ressemblance avec le monde.

PARTIE 2 : CONTEXTUALISATION

Pour ce qui est de cette deuxième partie, il s'agira de recontextualiser tous les éléments relatifs au sujet de ce mémoire : santé mentale, cinéma, Camille Claudel...

Dans un premier temps, nous commencerons par relater la biographie de Camille Claudel afin de s'imprégner de la personne et de mieux comprendre les films qui seront analysés dans la suite de ce travail. Ensuite, nous réaliserons un état des savoirs sur les différents travaux réalisés à la fois sur Camille Claudel, mais également sur la représentation des troubles mentaux dans le cinéma. En outre, j'évoquerai brièvement l'apport que je pense amener dans ce travail vis-à-vis de ces travaux antérieurs portant sur la santé mentale dans le cinéma ainsi que sur Camille Claudel.

De plus, cette partie contiendra également un bref historique de la prise en charge psychiatrique, de manière plus générale dans un premier temps, avec les divers évolutions qu'a connu la psychiatrie en France jusqu'à aujourd'hui. Ensuite, nous aborderons la question plus particulière de la santé mentale féminine et la manière dont elle est traitée.

Finalement, il conviendra d'aborder les deux œuvres biographiques qui font l'objet de ce mémoire : les biopics réalisés par Bruno Dumont et Bruno Nuytten qui ont tous les deux consacré un film à la sculptrice Camille Claudel. Nous verrons notamment une brève description des deux œuvres, les différentes critiques émises à leur égard, le point de vue des deux réalisateurs, le choix des deux actrices principales... Le but étant réellement de recontextualiser les deux biopics et tout ce qu'on en dit afin de cerner tous les éléments utiles à l'analyse qui suivra.

4. L'état des savoirs

Avant d'avancer plus loin, il est intéressant de faire le point sur ce qui a déjà été fait sur le même sujet ou sur un sujet proche ou similaire. Cela permettra dès lors de voir l'apport que je pourrais produire face aux travaux antérieurs. Concernant la prise en charge psychiatrique, cela fera l'objet du prochain point dans ce travail car cela nécessite une recontextualisation historique.

4.1. Camille Claudel – éléments connus de biographie

Nous verrons plus tard les deux synopsis des biopics portant sur Camille Claudel mais je vais néanmoins aborder ici quelques éléments biographiques afin de mieux cerner le personnage qui fut l'objet de ces deux réalisations. Le musée Camille Claudel de Nogent-sur-Seine a réalisé une biographie de cette artiste ; c'est donc de leur site internet que j'ai pu tirer mes informations pour en faire un bref exposé ici. Notons néanmoins que d'autres personnes ont également réalisé ce genre de travail. On retiendra notamment l'ouvrage d'Odile Ayral-Clause (2008), professeur de littérature dans une université californienne et spécialiste de Jessie Lipscomb, figure artistique de la fin du XIXe siècle (Coppin et Gouaille, 2008, p.2) ainsi que celui de Victoria Charles (2018), professeur d'histoire de l'art. Il est intéressant de souligner qu'il s'agit souvent d'individus issus du milieu artistique qui ont produit une biographie de la célèbre sculptrice. On ne retrouve pas forcément d'écrits réalisés par un historien.

Camille Claudel est née à Fère-en-Tardenois le 8 décembre 1864 et morte à Montdevergues le 19 octobre 1943. Elle est l'aînée d'une fratrie de trois enfants comprenant sa sœur Louise (née en 1866) et son frère Paul (né en 1868). Les trois jeunes vivent dans une famille en perpétuelle chamaillerie avec un père autoritaire mais aimant et attentif à l'éducation de ses enfants et une mère attachée à la vie quotidienne, aux tâches ménagères et aux manifestations d'affection. Vivant dans une famille fortement refermée sur elle-même, Paul et Camille vont construire une relation fraternelle solide et se soutiendront dans les étapes de la vie. C'est à l'âge de douze ans que Camille montre pour la première fois un intérêt marqué pour le modelage et la sculpture. Son père, troublé par cette vocation précoce, demande conseil à Alfred Boucher qui donnera ses premières leçons de sculpture à Camille. Cette nouvelle vocation entraîne un désaccord entre les parents puisqu'être femme et sculpteur à cette époque apparaît comme un réel défi. En effet, à la fin du 19^{ème} siècle, les femmes sont soit destinées à un mariage et une vie de famille, soit à une carrière personnelle qui suppose de renoncer à cette vie familiale et de connaître la solitude.

Au début des années 1880, Louise-Athanaïse Claudel s'installe à Paris avec ses trois enfants après avoir cédé à la volonté de son mari qui voulait permettre à son fils de continuer ses études supérieures. Camille quant à elle poursuit ses cours de sculpture et loue un atelier avec d'autres jeunes filles. Son premier professeur, Alfred Boucher lui rend souvent visite et vient corriger leurs travaux toutes les semaines. Une opportunité

s'offre à Boucher, ce qui l'oblige à quitter la France pour l'Italie et va permettre à Rodin de prendre le relais à qui on demande de réaliser la porte du futur musée des Arts décoratifs ce qui le pousse à engager plusieurs apprentis. Il est très vite séduit par le talent et le caractère de Camille qui deviendra à la fois sa muse, son modèle, sa maîtresse et sa collaboratrice. Naît alors une relation fusionnelle et tourmentée entre les deux artistes qui bouleversera à jamais leurs vies respectives. Cette passion amoureuse se retrouve notamment à travers ces quelques lignes que Rodin écrit à Camille :

« Ma Camille sois assurée que je n'ai aucune femme en amitié, et toute mon âme t'appartient. Je ne puis te convaincre et mes raisons sont impuissantes, ma souffrance, tu n'y crois pas [...] Laisse-moi te voir tous les jours [...] ne laisse pas prendre à la hideuse et lente maladie mon intelligence, l'amour ardent et si pur que j'ai pour toi enfin pitié ma chérie, et toi même en seras récompensée. » (Rodin, 1886).

En 1916, le musée Rodin a fait l'acquisition d'une lettre adressée au sculpteur de la part de Camille Claudel. Ce beau témoignage date de l'été 1890 ou 1891 et expose sur le papier quelques moments heureux vécus par les deux amoureux. La voici :

« Monsieur Rodin,

Comme je n'ai rien à faire je vous écris encore. Vous ne pouvez vous figurer comme il fait bon à l'Islette. J'ai mangé aujourd'hui dans la salle au milieu (qui sert de serre) où l'on voit le jardin des deux côtés. Mme Courcelles m'a proposé (sans que j'en parle le moins du monde) que si cela vous était agréable, vous pourriez y manger de temps en temps et même toujours (je crois qu'elle en a une fameuse envie) et c'est si joli là ! Je me suis promenée dans le parc, tout est tondue, foin, blé, avoine on peut faire le tour partout, c'est charmant. Si vous êtes gentil, à tenir votre promesse, nous connaissons le paradis. Vous aurez la chambre que vous voulez pour travailler. La vieille sera à nos genoux, je crois. Elle m'a dit que je [...] prendre des bains dans la rivière, où sa fille et la bonne en prennent, sans aucun danger. Avec votre permission, j'en ferai autant car c'est un grand plaisir et cela m'évitera d'aller aux bains chauds à Azay. Que vous seriez gentil de m'acheter un petit costume de bain bleu foncé avec galons blancs, en deux morceaux, blouse et pantalon (taille moyenne), du Louvre ou un bon marché (en serge) ou à Tours. Je couche toute nue pour me faire croire que vous êtes là mais quand je me réveille ce n'est plus la même chose.

Je vous embrasse,

Camille

Surtout ne me trompez plus. »

Camille Claudel expose ses œuvres dans divers endroits et organise un voyage en Angleterre où elle réalise des fusains. Une jalousie presque malade se développe chez celle-ci qui exige dans un contrat que Rodin n'accepte aucune autre élève qu'elle, qu'il la soutienne artistiquement et qu'il l'épouse en Italie ou au Chili. Mais ce contrat n'aboutira pas. S'inspirant d'un ancien mythe indien, elle se lance dans un projet qu'elle nommera *Sakuntala* qui représente les retrouvailles entre Shâkountalâ et son époux qui ont vécu une histoire d'amour palpitante racontée par un poète antique, Kalidasa (Desjardins, 2008). Par rapport à ce travail, elle dira dans une de ses correspondances :

« [...] Je travaille maintenant à mes deux grandes figures plus que grandeur nature et j'ai deux modèles par jour : femme le matin, homme le soir. Vous pouvez penser si je suis fatiguée : je travaille régulièrement 12 heures par jours de 7 heures matin à 7 heures soir, en revenant, il m'est impossible de tenir sur mes jambes et je me couche tout de suite. » (Claudel, 1886).

On comprend tout de suite l'importance qu'elle porte à ses créations ; elle se donne corps et âme pour arriver à bout de ses œuvres. Notons que *Sakountala* obtiendra une mention honorable au salon des artistes français en 1888. À la même époque, ont lieu deux événements importants dans la fratrie de Camille Claudel : le mariage de sa sœur Louise et la conversion de son frère Paul au catholicisme. Cette même année, Rodin loue la Folie-Neubourg, demeure du 18^{ème} siècle construite par l'architecte Peyre comme une villa romaine, afin de pouvoir travailler seul avec Camille Claudel ; cet endroit devient alors un refuge pour leur amour clandestin puisque Rodin est toujours marié à Rose Beuret. En 1892, les relations entre les deux artistes commencent à se distendre, que ce soit au niveau professionnel ou sentimental. Ces tensions auront raison de leur couple et de leur association puisqu'ils finissent par se séparer en 1893.

À partir de ce moment-là, Camille Claudel essaie de prendre ses distances avec Rodin, exaspérée des critiques qui ne cessent d'associer son travail à celui de son maître. Elle aspire à être reconnue personnellement pour ses œuvres et s'isole de plus en plus. Néanmoins, Rodin continue de l'aider secrètement dans le milieu artistique, mais aussi au niveau financier. La même année, Paul Claudel se lance dans une carrière consulaire, ce qui l'éloigne de sa famille. En 1895, Camille Claudel reçoit ses premières commandes personnelles dont une qui vient de l'Etat mais ce dernier ne respectera pas sa commande pour des raisons méconnues et l'œuvre disparaîtra curieusement du musée du

Luxembourg. Au milieu de cette même année, Paul Claudel s'en va pour Shanghai. La première biographie de l'artiste sera publiée en 1898 par Mathias Morhardt (Musée Camille Claudel), homme de lettres franco-suisse. Camille s'émancipe progressivement, vivant et travaillant de manière recluse, « elle est en pleine possession de son art » (Musée Camille Claudel, 2004). Une autre de ses commandes est annulée et Camille Claudel en tient Rodin pour responsable.

Son frère, Paul Claudel, revient de son voyage en Chine en 1905 pour y repartir quelques mois après et publie un article intitulé « Camille Claudel statuaire » dans le journal *L'Occident*. Les deux frère et sœur passent une partie de l'été ensemble dans les Pyrénées. Camille Claudel continue d'exposer à différents endroits mais lorsque son frère repart pour la Chine en 1906, elle arrête toute activité artistique et commence à détruire ses sculptures. C'est à partir de 1911 que sa santé mentale commence sérieusement à décliner. Elle mène alors une vie de recluse dans son atelier, terrifiée par les persécutions de la « bande à Rodin ». Elle rend compte de la destruction de ses œuvres dans une correspondance avec Henriette Thierry :

« (...) Lorsque j'ai reçu votre lettre de faire-part, j'étais dans une telle colère que j'ai pris toutes mes esquisses de cire, je les ai flanquées dans le feu, ça m'a fait une belle flambée, je me suis chauffée les pieds à la lueur de l'incendie, c'est comme ça que je fais quand il m'arrive quelque chose de désagréable, je prends mon marteau et j'écrabouille un bonhomme. (...). La grande statue a suivi de près le sort malheureux de ses petites sœurs en cire car la mort d'Henri a été suivie quelques jours après d'une autre mauvaise nouvelle (...). Aussi beaucoup d'autres exécutions capitales ont eu lieu aussitôt après, un monceau de plâtras s'accumule au milieu de mon atelier, c'est un véritable sacrifice humain. (...) » (Claudel, 1912).

En mars 1913, le père de Camille Claudel décède mais sa fille non informée, n'assiste pas à ses funérailles. La santé mentale de l'artiste décline de plus en plus et le 7 mars de la même année, le docteur Michaux signe le certificat d'internement après avoir constaté une psychose délirante. Elle est alors âgée de 48 ans. Elle est effectivement internée trois jours après cela, soit le 10 mars 1913. Suite à l'éclatement de la Première Guerre Mondiale, Camille Claudel est transférée à l'asile de Montdevergues dans lequel elle restera jusqu'à la fin de ses jours. Elle ne sculpte plus, sa mère décède en 1929, sa

sœur en 1935 et son frère lui rendra visite une dizaine de fois en trente ans. Elle décède à son tour, le 19 octobre 1943, à l'âge de 78 ans.

Quant à Rodin, il soutiendra l'idée de Mathias Morhardt de prévoir une salle dédiée à Camille Claudel dans son musée en 1914 mais Paul Claudel s'y oppose. Le célèbre sculpteur mourra en novembre 1917. Les œuvres de Camille Claudel continuent néanmoins d'être exposées durant son internement et après sa mort, en 1949, Paul Claudel demande une rétrospective de l'œuvre de sa sœur. Il écrira également la préface d'un catalogue, intitulée « Ma sœur Camille » dans laquelle il présente l'œuvre de Camille Claudel et dresse un portrait intime de sa sœur. Finalement, en 1952, il fera don au musée Rodin de la première version de *L'Âge mûr* en plâtre, de la seconde version en bronze, de l'œuvre « *Vertumne et Pomone* » en marbre ainsi que de « *Clotho* » en plâtre.

4.2. Travaux antérieurs sur Camille Claudel

En ce qui concerne les recherches concernant Camille Claudel, on retrouve principalement des travaux portant sur l'analyse de ses œuvres en lien avec son histoire personnelle. Des auteurs tels que Silke Schauder ou Marie-Victoire Nantet prennent alors le temps d'analyser une à une les sculptures réalisées par Camille Claudel afin d'en soustraire une explication et une interprétation de sa vie personnelle. Silke Schauder, dans son ouvrage intitulé « Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps » (Schauder, 2008), reprend sept sculptures de Camille Claudel qu'elle interroge par rapport à la question du temps. Par exemple, la sculpture nommée « L'âge mûr » (1898) est un témoin temporel de sa rupture avec Rodin dans lequel on retrouve tout le drame personnel qu'elle a vécu. Au-delà même de la souffrance subie lors de cette rupture, cette sculpture rend également compte d'une violence plus grande qui ne cesse de se répéter. De plus, elle pose le postulat que les sculptures de Camille Claudel s'inscrivent dans un double mouvement ; à la fois dans un espace illimité mais aussi dans l'instant présent. Pour reprendre l'exemple de « L'âge mûr », cette œuvre nous montre des moments successifs regroupés en un seul instant atemporel. Finalement, Schauder compare la sculpture de Camille Claudel et de Rodin à celle de Michel-Ange car ils ont quelque chose en commun : les trois artistes ont interrogé la sculpture à partir de sa limite, son immobilité, synonyme d'insensibilité ou de mort afin de rendre leurs œuvres vivantes, mouvantes et ainsi contrer la nature première de la pierre.

Un autre élément qui est souvent travaillé lorsque l'on parle de Camille Claudel, c'est la relation entre les frères et sœurs ; Paul et Camille. On retrouve notamment deux travaux réalisés respectivement par Antoinette Le Normand-Romain intitulé « Sur les traces de Camille et Paul Claudel » (Le Normand-Romain, 2010) ainsi que par Silke Schauder ; « Sublimation et résilience : Paul et Camille Claudel » (Schauder, 2010). Dans le premier cas, l'auteur, qui est également directeur général de l'Institut National d'Histoire de l'Art, nous montre les différents apports qui ont pu être observés afin de rendre compte de ce lien fraternel. Elle explique notamment qu'il existe de très nombreux travaux portant sur la carrière et la vie familiale de Camille Claudel. On s'imagine alors qu'il devint difficile d'apporter du neuf mais au final, tous ces apports sont porteurs de quelque chose de nouveau, car notre regard évolue au fil du temps grâce à une connaissance chaque fois plus approfondie du contexte en question. Néanmoins, on retrouve assez souvent un point de vue unique centré sur Camille Claudel ; Rodin et Paul Claudel étant mis au second plan car simplement présentés en lien avec cette femme. Le couple frère/sœur est toutefois souvent associé, notamment par le fait que ce soit Paul Claudel qui ait posé sur papier une rétrospective de la vie d'artiste de sa sœur aînée. C'est d'ailleurs le premier lien que l'on peut retrouver grâce aux correspondances qu'ils échangeaient et qui ont été conservées à la Bibliothèque nationale de France. Le second lien se situe dans la thèse de Jacques Cassar qui a pris Paul Claudel comme sujet d'étude. Il a également écrit un article où Camille Claudel intervient mais simplement comme la sœur de Paul Claudel. Finalement, on retrouve également un dossier de presse rédigé par Sophie Gauthier (2009) qui ne laisse cette fois-ci plus de place à Paul Claudel et à Rodin qui n'est cité que quelques fois. Ce dossier est consacré principalement à la vie professionnelle de Camille Claudel et moins à sa vie familiale et regroupe divers articles qui sont parus lors de salons durant lesquels Camille Claudel exposait ses œuvres. Grâce à cet assemblage de différents textes connus séparément, elle a pu mettre en avant les grandes étapes de la vie professionnelle de la sculptrice.

Contrairement à ce que l'on vient de voir, Silke Schauder tourne principalement son travail autour de la vie familiale des deux individus. Elle montre que différents facteurs dans la généalogie de Paul et Camille impliqueraient la transmission de la vie psychique entre les générations. Elle retiendra notamment trois facteurs qui auront une incidence différente sur les deux frère et sœur : la mort accidentelle de leurs grands-parents, leur frère aîné mort-né et une certaine coïncidence entre la mort et la naissance. En ce qui

concerne le premier facteur, les parents de Camille et Paul ont tous deux perdu l'un de leur parent alors qu'ils n'avaient que trois ans. De plus, leur mère a perdu un frère de manière inexplicable ; elle donnera son nom à son fils, Paul. Ce dernier vit assez mal la froideur de sa mère qui se perd dans les tâches ménagères, probablement à cause de ce deuil pathologique. De plus, il décrit son père comme « une espèce de montagnard nerveux, emporté, coléreux, fantasque, imaginatif à l'excès, ironique, amer » (Cassar, 1987, p. 44). Il compare le caractère de son père à celui de sa sœur Camille : « Mon père avait déjà la même disposition insociable et féroce. Il ne tolérait pas l'étranger. Il avait fait de sa famille un cercle fermé où l'on se disputait du matin au soir comme au sein d'un conseil municipal » (Guillemin, 1968, p. 44).

Concernant le deuxième facteur relatif au fils mort-né, Camille apparaît comme la fille remplaçante de cet enfant mort après seulement deux semaines d'existence. La naissance de Paul se révèle dès lors comme un soulagement car il devient désormais le seul fils survivant puisque Camille Claudel n'est pas parvenue à le remplacer du fait qu'elle soit une fille. Schauder parle également d'une coïncidence relative à la mort et la naissance car la petite sœur de Camille Claudel, Louise, naît une semaine avant la mort de son oncle. Elle devient alors une réplique de sa mère et reproduit son destin tragique en devenant veuve à seulement 30 ans avec un enfant orphelin de quatre ans. Cette coïncidence se retrouve également dans la naissance de Camille, nous l'avons vu juste avant.

Finalement, l'auteur soulève une hypothèse quant à la régression de l'état mental de Camille Claudel qui serait la conséquence de cette vie mortifère. En effet, Paul et Camille se sont fortement rapprochés durant leur enfance, la sœur venant pallier les défaillances maternelles de sa mère. Les deux membres de la fratrie ont connu au même moment une grande déception amoureuse qui se traduira dans leurs œuvres respectives. Contrairement à sa sœur, Paul parviendra à rebondir et connaîtra une vie heureuse avec un mariage et un enfant. En revanche, Camille n'y parviendra pas et le déclin de sa santé mentale serait, selon Schauder, en lien avec le nouvel engagement de son frère auprès d'une autre femme. L'auteur émet également l'hypothèse que la destruction des œuvres de la sculptrice serait en lien avec l'annonce de la grossesse de sa belle-sœur puisqu'elle-même n'a pu connaître cela, du fait d'un avortement. On voit donc ici, à travers cet article de Schauder un apport différent qui s'éloigne des analyses purement artistiques des œuvres de Camille Claudel

pour s'intéresser plus longuement à la vie familiale de l'artiste qui a sans aucun doute entraîné des conséquences notables sur son avenir en institut psychiatrique.

4.3. La représentation des troubles mentaux dans les médias

Pour ce qui est de la représentation cinématographique de la santé mentale, le sujet a déjà été abordé, notamment dans le cadre de mémoires de fin d'études. Dans l'un d'entre eux, Emily Landry-Lajoie, aborde le phénomène d'influence des médias sur notre perception du monde, sujet qui me semble très intéressant à aborder. Contrairement à mon ambition de me concentrer sur un seul film, l'auteur a réalisé une analyse transversale des œuvres cinématographiques des vingt dernières années au regard toujours de l'influence des médias. L'objectif étant d'en faire à la fois une critique quant à leur possible nocivité envers la société et ses représentations mais également de montrer que certains films peuvent être bénéfiques aux patients grâce au message qu'ils transmettent. De plus, ce mémoire comprend également une partie concernant la représentation des personnages féminins qui pourrait m'être utile dans ma recherche.

L'auteur démontre qu'il existe divers stéréotypes qui parcourent le milieu cinématographique lorsqu'il est question de représenter la santé mentale dans une fiction. Un psychologue, Steven H. Hyler nous dit par rapport à cela : « Negative stereotypes of patients with mental illness have a long history in Hollywood. Inaccurate portrayals have an important and underestimated negative effect on the perception of people with mental disorders by the public, legislators, families, and patients themselves. » (Hyler 2003, p.1).

Hyler a alors regroupé les stéréotypes les plus utilisés dans le cinéma hollywoodien en cinq catégories : celui du « maniaque meurtrier, le parasite narcissique, la patiente séductrice, le rebelle ou l'esprit libre et le spécialement doué » (Landry-Lajoie, 2019, p.15). Nous reviendrons sur cette typologie plus loin dans ce mémoire afin de l'illustrer au travers des films biographiques. Dans le premier cas, il s'agit d'un individu souffrant d'une maladie mentale qui le pousse à devenir violent ; c'est certainement le stéréotype le plus répandu mais également le plus nocif car Hyler démontre que ces personnes ne sont pas plus sujettes à commettre ce genre d'actes qu'une personne saine d'esprit : « In actuality (with certain exceptions, e.g., substance-induced psychoses), individuals with mental disorders are not more likely to commit violent crimes than is the general population. Hollywood's equating mental illness with violence reinforces stereotypes that commonly appear as tabloid-press headlines that focus on the violent acts of the few

individuals who have mental disorders. What is likely to be the cumulative effect on audiences who see the mental patient frequently depicted as a homicidal maniac? » (Hyler 2003, p.1).

Le deuxième stéréotype relevé par Hyler est donc celui du parasite narcissique. Celui-ci permet dès lors de stigmatiser les vrais patients en les ridiculisant et en banalisant leurs problèmes ; cela se présente le plus souvent dans la relation entre le psychiatre et son patient. En banalisant cette rencontre, cela encourage la méfiance vis-à-vis de la consultation. En effet, les vrais patients (de la réalité), finissent par croire qu'ils ne seront pas pris au sérieux s'ils décident de consulter et qu'on risque de se moquer d'eux.

Le troisième stéréotype est celui de la patiente séductrice. Dans cette idée, les femmes atteintes de troubles mentaux chercheraient à séduire leur médecin afin d'obtenir de leur part un acte sexuel lors de la consultation. « Leur mal-être vient en second plan à leur apparence physique et à leur sexualité » (Landry-Lajoie, 2019, p. 16). Dans les œuvres cinématographiques, le médecin est très souvent séduit par la femme et répond aux fantasmes de sa patiente.

Nous arrivons au quatrième stéréotype qui est celui du rebelle ou de l'esprit libre qui inciterait les autres personnages à se révolter avec lui mais en réalité, cela n'est pas suffisant pour dresser le portrait d'une maladie mentale. Finalement, le cinquième stéréotype consiste en celui du spécialement doué que Hyler décrit de la manière suivante : « This a person with an identifiable mental illness who happens to possess special powers that are either related to the mental illness or serve to compensate for the disorder. » (Hyler 2003, p.2). En d'autres termes, il s'agit d'individus atteints de maladies mentales et qui possèdent des talents particuliers afin de compenser la maladie.

Landry-Lajoie ajoute que la manière dont est représentée la folie dans les œuvres filmiques peut entraîner des conséquences graves sur le spectateur. En effet, lorsqu'il s'agit d'un film d'horreur dont le sujet traité est la maladie mentale, un individu pourrait être victime de cauchemars voire de troubles corporels et psychologiques telles que des crampes abdominales ou des crises d'anxiété. On pourrait même parler de traumatisme pour des personnes plus sensibles à ce genre d'images. L'auteur prend l'exemple de « L'Exorcist » (1973) et relève sept cas de perturbations suite au visionnage de ce film. Dine Young montre en quoi ces exemples illustrent l'interaction entre des images symboliques que l'on retrouve dans le cinéma et la construction psychologique d'un

individu. Représenter la folie dans le cinéma est donc un sujet très intéressant afin de rendre compte d'une réalité peu connue de tout individu lambda mais il s'agit d'être conscient des conséquences que cela pourrait engendrer et de ne pas proposer ce genre de films à un public non adapté ou plus sensible que d'autre à ce type d'œuvre.

Dans un autre mémoire intitulé « Cinematic representation of madness » (Sabo, 2016), Sabo reprend également une évolution plus historique de la représentation de la folie au cinéma. Il s'intéresse au vocabulaire qu'utilise le milieu cinématographique pour parler de la folie et aborde des facteurs à la fois psychologiques et physiques présents dans les films. Il montre notamment comment les techniques utilisées telles que la voix off, les gros plans ou la virtuosité de la caméra permettent une nouvelle approche du personnage et une certaine identification, car on a dès lors accès à sa psychologie. Tout comme Landry-Lajoie qui évoquait l'influence des médias sur notre perception du monde, Sabo démontre également que les films sont intentionnellement conçus dans le but d'avoir un impact émotionnel sur le spectateur et de ce fait, induire une influence sur la perception que l'on aura du film, du personnage et du thème présenté dans l'œuvre cinématographique. De plus, au-delà d'apporter une certaine sensibilité face à l'image, il s'agit de permettre également au spectateur de trouver une certaine échappatoire lorsqu'il regarde un film. Cela l'aide à entrer en contact avec ses fantasmes les plus sombres, de solliciter tous ses sens et ainsi de vivre fictivement quelque chose d'inconnu mais perçu comme son propre environnement grâce à la proximité qu'il peut y avoir, notamment grâce à la voix off.

En ce qui concerne l'évolution historique de la représentation de la santé mentale dans les œuvres cinématographiques, Sabo en situe les débuts en 1904 avec le court métrage de Edwin S. Porter intitulé « The Escaped Lunatic » qui montre un patient psychiatrique qui se prend pour Napoléon. Le même réalisateur continue dans le thème en 1905 avec « The Kleptomaniac » qui met en scène une femme souffrant d'impulsivité qui la pousse vers la kleptomanie. En 1909, c'est au tour de Thomas Edison d'aborder le sujet dans un film intitulé « Lunatics in Power » qui présentait un asile géré par les patients. Notons que la première représentation cinématographique reconnue de la folie voit le jour en Allemagne et non à Hollywood comme on pourrait l'imaginer. Il s'agit du film de Robert Wiene, « Le cabinet du Dr. Caligari » qui a connu un franc succès dans toute l'Europe et aux Etats-Unis. La particularité de cette œuvre réside dans le fait que le réalisateur est

parvenu à faire vivre une expérience exclusive au spectateur qui est plongé dans le quotidien d'un fou et qui voit le monde à travers ses yeux.

Finalement, l'auteur compare l'histoire du cinéma avec celle de la psychiatrie qui coïncideraient en plusieurs points, notamment dans l'intérêt que chacune porte l'une sur l'autre. En effet, on situe les débuts du cinéma public en 1895, la même année où Freud pose les bases de sa théorie qu'il publie dans son ouvrage « Projet pour une psychologie scientifique ». Pour ce qui est de la notion de santé mentale, Sabo estime qu'elle serait apparue en 1914, comme conséquence de la Première Guerre Mondiale où l'on compte de nombreux soldats atteints de troubles psychologiques. Ces derniers se seraient enfuis dans la folie afin d'échapper à la terreur vécue sur le front. Mais il faudra attendre la Seconde Guerre Mondiale pour que le monde hollywoodien commence à s'intéresser à la psychanalyse comme sujet de films. Notons que plusieurs producteurs, ou réalisateurs tels que David O. Selznick ou Louis B. Mayer, ont eux-mêmes été victimes de troubles mentaux et ont dû suivre une psychanalyse (Sabo, 2016, p.13) ; ce qui peut notamment expliquer leur intérêt pour la folie. On voit alors apparaître sur grand écran la figure du psychanalyste comme acteur essentiel dans le traitement de la santé mentale. Mais cet intérêt fortement positif pour les théories de Freud a brutalement disparu lorsque les films se sont tournés vers des aspects plus sombres de la prise en charge psychiatrique. Après les années 1970, la figure du psychiatre devient dès lors celle du méchant et se change en un modèle type.

4.4. Apport personnel

Par rapport à tout ce que nous venons d'aborder concernant les travaux antérieurs portant sur Camille Claudel et ceux dont le sujet concerne la représentation de la santé mentale dans les médias, j'ai l'ambition d'associer l'ensemble de ces éléments déjà travaillés séparément dans un même travail de recherche. Mon objectif étant réellement de voir comment la santé mentale peut être décrite et représentée dans une œuvre cinématographique, des biopics dans le cas qui nous concerne ici. Je n'ai évidemment pas la prétention de dire que cela n'a jamais été réalisé, mais j'espère apporter quelque chose de nouveau dans la recherche portant sur ces différents thèmes et ainsi proposer une analyse personnelle et critique des films de Bruno Dumont et de Bruno Nuytten au regard de concepts relevant de la psychiatrie, du milieu cinématographique, de la représentation et du féminisme.

5. Historique de la prise en charge psychiatrique

Ce cinquième point sera consacré à un bref historique de la prise en charge psychiatrique en France afin de voir d'où nous sommes partis et comment nous sommes arrivés à la psychiatrie que nous connaissons actuellement. L'objectif étant de comprendre l'évolution des soins apportés aux personnes atteintes de troubles mentaux, et plus particulièrement des soins apportés aux femmes. De plus, cela permettra de comparer la prise en charge des maladies mentales en théorie et la manière dont cela est représenté cinématographiquement.

5.1. Les débuts de la psychiatrie en France

Nicole Anquetil (2003), psychiatre et psychanalyste a rédigé un article sur l'évolution psychiatrique ; voyons ce qu'elle a à nous dire. Avant 1838, on ne comptait pas de réelle prise en charge des troubles mentaux jusqu'à la création de la loi du 30 juin 1838 sur les aliénés qui énonce que « chaque département est tenu d'avoir un établissement public, spécialement destiné à recevoir et soigner les aliénés, ou de communiquer, à cet effet, avec un établissement public ou privé, soit de ce département, soit d'un autre département » (Al. 1^{er}). Ce texte législatif a dès lors permis à ces aliénés de ne plus se retrouver systématiquement en prison lorsque leur comportement venait à troubler l'ordre social. C'est à la suite de la promulgation de cette loi qu'ont été créés progressivement la plupart des hôpitaux psychiatriques qui existent encore actuellement en France. Eyraud et Moreau (2013) complètent ces propos en expliquant que les instituts psychiatriques du 19^{ème} siècle étaient conçus de manière à contribuer au maximum à l'enfermement à l'aide de murs ou de fossés notamment. Au-delà de l'institution, on retrouvait de larges étendues de champs eux-mêmes encerclés par une enceinte. Autrement dit, un endroit fortement clos où sont enfermés les aliénés tels des prisonniers.

Il a donc fallu attendre 1870, soit 32 ans après la promulgation de la loi sur les aliénés avant que ces établissements puissent voir le jour. Ce long temps d'inaction peut s'expliquer notamment par le contexte de l'époque et les différents paradigmes qui l'ont parcourue. Nous sommes en effet partis du concept d'aliénation mentale défini par Philippe Pinel, aliéniste français, et de l'asile comme institution adaptée pour arriver à la conception plus générale des maladies mentales décrite par Jean-Pierre Falret.

Voyons tout d'abord l'apport de Pinel dans la prise en charge de la santé mentale. Ce dernier a écrit de nombreux ouvrages mais n'a pas directement proposé de nosographie de l'aliénation mentale. Néanmoins, c'est dans sa première édition intitulée « Traité médicophilosophique sur l'aliénation mentale ou la manie », que Pinel (1801) décrit toute une série de symptômes qui permettent désormais de distinguer une nouvelle maladie, ou un nouveau concept, celui d'aliénation. Ce concept peut être défini de la manière suivante : « Il ne s'agit pas d'une perte absolue de la raison mais d'une contradiction interne, supposant qu'il reste toujours une part de raison conservée, ce qui fait d'ailleurs que l'aliéné se sent justement étranger à lui-même. » (Garabé, 2007, p.30). Son apport principal consiste en une classification des aliénés afin de les séparer, permettant ainsi d'éviter une situation chaotique provoquée par le mélange de diverses maladies. Paul Dumouchel (2006) , dans son ouvrage « Qu'est-ce qu'une maladie ? Pinel, aliéniste et nosographe », montre comment Philippe Pinel se distingue des autres nosographes en ce sens qu'il opère sa classification à partir des symptômes observés, indépendamment de la partie du corps concernée. En effet, ses prédécesseurs s'attachaient à une classification centrée sur le siège de la maladie, par exemple, maladie de la tête. Selon Pinel (1801), l'aliénation n'a pas de cause efficiente mais peut toutefois montrer certaines causes occasionnelles tel qu'un dérèglement des passions par exemple. Néanmoins, ces causes permettent de décrire la maladie, ce sont des symptômes qui vont aider à définir l'affection. Cela vaudra également « pour le pronostic et le traitement, mais ce n'est pas la cause de la folie » (Dumouchel, 2006, p.32).

En ce qui concerne le traitement et la prise en charge de ces aliénés, Pinel part du principe qu'il existe une « part de raison conservée » (Garabé, 2007, p.30) qui rend justement possible ce traitement qu'il qualifiera de « traitement moral » (Pinel, 1800). Cette prise en charge suppose de laisser de côté l'application d'un traitement physique violent tel que l'enchaînement des aliénés, l'utilisation d'électricité ou encore l'immersion brutale dans l'eau froide. De plus, ce traitement doit parvenir à trouver la passion principale à l'origine de la folie. Il s'agira dès lors d'écouter le patient afin de trouver une certaine alliance avec le reste de la raison qui a été conservée. Mais il s'avère que cette prise en charge est une belle idée théorique mais qu'en pratique, on assiste plutôt à un repli du traitement moral sur la seule autorité du médecin aliéniste. D'autres auteurs tels que Roehrich (1898) évoquent également cette prise en charge thérapeutique en utilisant cette fois un traitement par le lit. Selon cet auteur, l'initiative de cette méthode

reviendrait à Ludwig Meyer de Göttingen, psychiatre allemand, qui ordonnait un repos permanent à ses patients. Néanmoins, ce traitement ne parviendra pas jusqu'aux instituts psychiatriques qui n'utilisent pas cette méthode.

Pinel (1801) finira par avouer lui-même que le traitement moral qui prend appui sur la raison du malade est un échec pratique. En effet, celui-ci fait qu'on considère progressivement le malade déréglé comme incurable pour lequel la médecine ne peut rien faire. Puisque le malade est désormais incurable, la passion du médecin aliéniste du 19^{ème} siècle est de décrire, de classer les formes d'aliénation et de rechercher une cause réelle organique pour prouver que c'est une vraie maladie. On se retrouve dès lors avec trois piliers de l'aliénisme : l'autorité du médecin chef, l'architecture qui rend raison au perturbé et une description des tableaux cliniques.

Jean-Pierre Falret quant à lui, est un chercheur et médecin aliéniste du 19^{ème} siècle qui a véritablement transformé la condition des aliénés grâce à ses recherches et découvertes. Il est important de souligner qu'il a été l'élève de Pinel et d'Esquirol, également aliéniste français. En effet, il nous dit que « La personne souffrant de troubles de santé mentale est d'abord une personne, sujet de droit et de devoir, capable d'intelligence et de progrès, qui a toute sa place dans le monde » (Falret, 1841). On peut dès lors affirmer que Falret est un précurseur de la psychiatrie moderne, en ce sens qu'il refuse la pratique de la psychiatrie qui se consacre uniquement à l'enfermement et à la privation des droits. Au contraire, il vise une pratique beaucoup plus humanisante, à l'écoute des patients, en prônant le respect des malades et en incitant la société à leur donner une place. C'est dans cette idée qu'il ouvrira les premiers lieux d'accueil en France afin d'aider les malades à se tourner vers une réinsertion sociale et professionnelle plus durable. C'est également en cela qu'il est un précurseur car il est réellement le premier à comprendre que les malades mentaux ne peuvent pas guérir totalement sans un suivi à la sortie de l'hôpital. Il a également joué un rôle important dans le développement de la psychiatrie moderne grâce à la découverte de la « folie circulaire » (Falret, 1854) connue aujourd'hui sous le nom de troubles bipolaires. Grâce à lui, on ne parle plus d'aliénation, mais de maladies mentales.

5.2. Les progrès et évolutions de la psychiatrie

Le 27 juin 1990 marque la date du remplacement de la loi du 30 juin 1838 sur la protection des malades mentaux. C'est ce que nous explique Nicole Anquetil dans son article « Evolution psychiatrique » (2003). Cette nouvelle loi relative aux droits et à la

protection des personnes hospitalisées en raison de troubles mentaux et à leurs conditions d'hospitalisation, annonce dans son article premier le fait suivant : « La lutte contre les maladies mentales comporte des actions de prévention, de diagnostic, de soins, de réadaptation et de réinsertion sociale » (Loi n°90-527 du 27 juin 1990). On voit déjà à travers cet énoncé une évolution par rapport à la loi du 1838 puisqu'au-delà de soins donnés aux personnages atteints de troubles mentaux, il s'agit désormais d'apporter un réel suivi afin de les aider à se réinsérer au mieux dans la société. Néanmoins, Nicole Anquetil dénonce une certaine forme liberticide dans cette loi qui indiquerait déjà les prémisses de sa suppression. Peu de temps après l'adoption de la loi du 27 juin 1990, on assiste à la « suppression des diplômes locaux des infirmiers psychiatres » (Anquetil, 2003, p.46). À cette époque, les médecins psychiatres se sont vu attribuer une certaine différenciation par rapport au reste de la médecine ; différence qu'ils ont appréciée dans un premier temps. Mais force est de constater que cela n'était pas bénéfique sur le long terme car cela créait un écart supplémentaire entre les patients psychiatriques et les autres. L'institution même de l'asile en vient à se modifier face à toutes ces évolutions. En effet, ce dernier est redéfini comme un hôpital psychiatrique avant de se transformer en centre hospitalier spécialisé pour finalement devenir un établissement public de santé.

À la fin du XXème siècle, on voit également se développer le célèbre DSM (manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux) qui malgré les critiques et diverses faiblesses continue d'être le cadre de référence de certains médecins psychiatres contemporains. Pour faire court, il s'agit d'un manuel créé par l'Association Américaine de Psychiatrie (APA) permettant d'établir un diagnostic psychiatrique après avoir réalisé l'examen du patient sur la base d'une classification de symptômes et de maladies inscrits dans le manuel. Le 4 mars 2002, une autre loi relative aux droits des malades et à la qualité du système de santé est également votée, marquant un nouveau tournant dans la prise en charge psychiatrique des malades mentaux. Cette nouvelle loi promeut notamment une certaine solidarité envers les personnes atteintes d'un handicap mental ainsi qu'une qualité particulière du système de santé. Anquetil explique également dans son article que bien plus récemment, en 2003, on peut retenir de nouvelles évolutions moins réjouissantes avec la réduction de lits causée non pas grâce à une amélioration de la prise en charge psychiatrique, mais par une réduction budgétaire mettant à mal les institutions thérapeutiques (Anquetil, 2003, p.47).

Une série d’auteurs , Christian Védie, Flora Pascuttini, Alain Gavaudan, Éric Villard, Hélène Pigeon, Barbara-El Baze, ont également travaillé sur le sujet et montrent dans l’un de leurs articles les progrès de la psychiatrie des trente dernières années, au regard de divers aspects tels que les diagnostics, les traitements et les techniques de recherche. En ce qui concerne les diagnostics, ces auteurs reprennent l’exemple du DSM qui visait à classifier les maladies afin de poser un diagnostic. Au fil du temps, on a pu assister à de nombreuses versions de ce manuel, voyant certaines maladies disparaître et de nouvelles apparaître. Cette progression peut être vue de manière assez paradoxale puisqu’une maladie, l’hystérie par exemple, « dans ses formes cliniques évolue au cours du temps et en fonction des réponses qu’on lui apporte » (Védie et al., 2012, p.752). Au niveau des traitements, on observe une évolution quant au type de produits utilisés qui varient en fonction du marché, du prix et de l’approvisionnement mais également en fonction du contexte social, culturel et géographique. En effet, les auteurs prennent notamment l’exemple des hippies dans les années 1960-1970 et de tout le contexte né autour de cette vague pour montrer l’usage plus important de stupéfiants à ce moment-là. La prise en charge thérapeutique va alors venir s’inscrire dans ce contexte social pour coller aux attentes de la population. On voit alors apparaître toute une série de troubles mentaux tels que le *burn out*, la bipolarité, le harcèlement moral ou encore le stress post-traumatique qui seraient le résultat d’un effet de mode. Finalement, concernant les techniques de recherche, les auteurs constatent une certaine « frilosité » (Védie et al., 2012, p.753) face aux nouvelles découvertes dans le domaine de la science. En effet, un article ou une expérience réalisée à partir d’une théorie déjà connue aura plus de chance d’être publié car cela viendra confirmer et donc renforcer certaines hypothèses antérieures. Les six auteurs démontrent également que la publication d’un nouveau cas aura pour effet d’entraîner une « épidémie » (Védie et al., 2012, p.753) ; autrement dit, l’apparition de tout un tas d’autres cas similaires méconnus jusque-là.

Pour finir, arrivons à ce qui nous intéresse finalement dans cet exposé historique : comment résumer la situation actuelle ? Nous avons affaire à une psychiatrie que l’on pourrait qualifier de positiviste et de scientifique car elle « se réfère à la relation classique sujet-objet dans un schéma de communication du type message-réponse ouvrant à une connaissance à partir de l’étude des signes, et constituant ainsi un savoir » (Védie et al., 2012, p.755). Cette position utilisée par la psychiatrie peut être interprétée comme intentionnelle car elle sera toujours à la recherche d’un rapport d’immédiateté avec son

sujet, sans pour autant introduire une proximité. La psychanalyse quant à elle s'intéresse plus particulièrement au langage plutôt qu'à la communication seule. Le praticien est dès lors à l'écoute de ce qui se dit entre le moment de l'émission du message et celui de la réception. On passe donc d'un psychiatre qui impose son savoir sur la base d'une observation ou d'un examen à un psychiatre à l'écoute de son patient qui exprime une vérité par rapport à lui-même. Les auteurs, qui sont aussi des psychiatres contemporains, montrent l'intérêt qu'ils portent à repenser l'individu et son rapport à la folie tout en associant les différents courants théoriques et conceptuels qui ont vu le jour depuis le début de la psychiatrie. Ils expliquent que ces courants sont complémentaires et seraient bien plus intéressants et utiles lorsqu'ils seront pris ensemble ; « Dans ces conditions, être psychiatre devient un art » (Védie et al., 2012, p.755). Il ne faut dès lors pas faire table rase du passé mais bien prendre en considération tout ce qui a été fait précédemment, se l'approprier afin de mieux aborder la psychiatrie actuelle et ainsi exprimer une nouvelle sensibilité face à cette médecine particulière.

5.3. Prise en charge psychiatrique des femmes

Historiquement, les femmes n'ont pas toujours pu bénéficier des mêmes droits que les hommes ; cette affirmation n'est nouvelle pour personne. Mais elles n'ont pas non plus pu bénéficier de la même prise en charge en institut psychiatrique que leurs égaux masculins. En effet, pour les mêmes symptômes observés chez deux individus de sexes différents, la prise en charge ne sera pas la même qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme. A travers ce mémoire, je cherche donc à lever le voile sur cette part de l'histoire qui, je pense, est peu connue de tout un chacun et à voir comment cette problématique peut être utilisée, interprétée voire modifiée dans le cinéma actuellement.

Isabelle von Buelzingsloewen (2007) démontre ce phénomène historique en relatant l'histoire de Henriette D. Cette femme a été internée à l'hôpital de Vinatier (aussi appelé l'asile de Bron) à l'âge de 38 ans et connaît un enfermement très long puisqu'elle y reste jusqu'à sa mort. L'auteure montre comment son parcours permet de poser la question du genre dans cet hôpital psychiatrique du XXème siècle. Pour comprendre son parcours, il faut prendre en compte les éléments qui ont causé son enfermement mais le problème c'est que personne ne s'est jamais réellement soucié de connaître son passé. Néanmoins, on sait tout de même que sa maladie ne l'aurait pas empêchée de fonder une famille bien qu'elle ne l'ait pas fait et qu'elle ne souffre pas de gros retard mental même si elle ne sait

ni lire ni compter correctement. On sait également qu'elle a de la famille, ce n'est donc pas un isolement qui aurait pu causer son internement. La principale cause de son séjour en hôpital psychiatrique serait donc dû à un comportement considéré comme menaçant. D'après la mère d'Henriette, elle souffrirait de « troubles mentaux caractérisés par le délire de la persécution (von Bultzingsloewen, 2007, p. 2).

Elle montre également que la présence majoritaire des femmes au sein des hôpitaux psychiatriques s'explique par leur espérance de vie plus longue que celle des hommes ; le temps d'internement des femmes est donc forcément plus long que celui de l'autre sexe. De plus, la différence genrée des admissions peut également s'expliquer par ce facteur mais également par le fait que de nombreux hommes ont perdu la vie lors de la Première Guerre Mondiale ce qui a causé l'isolement des femmes, entraînant alors un internement pour ces dernières. La prédominance des femmes au sein des asiles pourrait également s'expliquer par des facteurs sociaux et culturels. En effet, on constate que les femmes sont majoritaires dans les centres asilaires mais minoritaires dans le milieu carcéral. La question se pose alors de savoir si les femmes sont moins sujettes à perturber l'ordre public du fait qu'elles soient plus présentes dans la sphère privée que les hommes. Ou peut-être que les auteurs d'enquêtes considèrent plus facilement un acte déviant comme conséquence de la folie plutôt que comme un délit. Ces questions restent sans réponse car cela supposerait d'utiliser la notion d'irresponsabilité qui a fortement évolué durant le XXème siècle.

En outre, le niveau de « tolérance » (von Bultzingsloewen, 2007, p. 7) des familles dont le proche est atteint d'un trouble mental explique une dernière fois cet écart genré. En effet, on a pu observer que ce niveau de « tolérance » était moins élevé lorsqu'il s'agissait d'une femme. En d'autres termes, l'internement d'une malade était plus facilement envisagé que pour un homme. Ce dernier constat demanderait confirmation et affinement en fonction de différents facteurs pour qu'il soit totalement pertinent dans le cadre de cette étude genrée de la prise en charge mentale.

Finalement, la question du genre est fondamentale dans la prise en charge de la santé mentale et il est important de la questionner. L'internement varie évidemment en fonction d'autres facteurs tels que la taille de l'établissement, le type de malade, le statut de l'interné... mais la différence de genre n'est pas négligeable. De plus, l'auteur montre à quel point l'expérience de cet internement varie en fonction du genre de l'interné.

Autrement dit, l'asile est « un univers étonnamment segmenté » (von Bueltzingsloewen, 2007, p. 8).

On peut donc voir, grâce à cette auteure, une différence genrée notable dans la prise en charge de la santé mentale. Mais cela n'est pas toujours aussi évident à trouver dans la littérature. En effet, Jean-François Ravaud et Isabelle Ville montrent dans l'un de leurs ouvrages que de nombreuses études ne distinguent pas leurs résultats en fonction du sexe. D'autres en revanche prennent en compte cette différenciation de genre mais ne les choisissent pas comme objet d'étude. Néanmoins, ces auteurs ont mené une recherche afin de rendre compte de ces différences entre hommes et femmes. La première grande différence genrée de cette prise en charge relève principalement des inégalités sociales. Parmi celles-ci, on retrouve notamment le modèle de la domination masculine, que ce soit sur le plan économique, politique, physique... qui est au cœur des « gender studies » qui fondent « l'analyse des rapports sociaux de sexe » (Ravaud et Ville, 2003, p. 228). Mais ce cadre conceptuel fait face à deux paradoxes. Tout d'abord, on constate que la surmortalité des femmes, que l'on pouvait observer à une certaine époque, a disparu au début du XX^{ème} siècle. Les statistiques démontrent d'ailleurs que les femmes vivent désormais plus longtemps que les hommes. Deuxièmement, on constate que les femmes font plus souvent appel à leur médecin, sont plus souvent hospitalisées... mais tous ces constats sont renversés lorsqu'on prend en compte la maternité et qu'on standardise l'âge. Finalement, les constats observés dans la prise en charge des femmes ne sont pas toujours corrects en fonction de différents facteurs et il convient de les prendre en considération.

6. Les deux œuvres biographiques en détails

Il sera question dans cette partie de présenter les deux films biographiques qui ont été réalisés autour de la vie de Camille Claudel au travers de divers aspects. En effet, le premier point sera consacré à la présentation des synopsis des différents films afin de permettre à quiconque ne les aurait pas vu de comprendre de quoi il est question dans ce mémoire. Ensuite, il s'agira de questionner le choix des actrices qui ont interprété le rôle de Camille Claudel ; deux grandes stars du cinéma, des femmes fortes et engagées dans leur travail, Isabelle Adjani et Juliette Binoche. Une partie sera également consacrée aux réalisateurs, Bruno Nuytten et Bruno Dumont et plus particulièrement à leur point de vue vis-à-vis de la réalisation de ces films. Finalement, nous verrons également diverses critiques qui ont été adressées à l'égard de ces biopics.

6.1. Synopsis des films

6.1.1. Le film de Bruno Nuytten

« Camille Claudel » est un film français réalisé par Bruno Nuytten et sorti en 1988. Il s'agit d'un film biographique sur la sculptrice Camille Claudel, sœur du poète et dramaturge Paul Claudel et muse de Rodin. Cette jeune femme de vingt ans consacre sa vie à la sculpture qui est une véritable passion pour elle. Elle rêve d'intégrer l'atelier de Rodin et mettra en œuvre tous les moyens à sa disposition pour y parvenir. Sa volonté, son enthousiasme et sa persévérance porteront leurs fruits puisque le sculpteur accepte de l'engager comme apprentie dans son atelier. Les deux artistes ne tarderont pas à tomber éperdument amoureux l'un de l'autre ; Camille Claudel devient dès lors à la fois la maîtresse et l'égérie d'Auguste Rodin.

Mais la jeune artiste se lasse très vite des tâches d'apprentie et se décide à quitter l'atelier pour créer ses propres sculptures. Ce fort caractère séduit Rodin pour la seconde fois et lui propose une nouvelle association qui devient vite tempétueuse. En effet, Camille reste longtemps dans l'ombre de Rodin et malgré tous ses efforts pour faire parler d'elle et de son travail personnel dans l'art, elle est toujours associée à Rodin dont les œuvres connaissent un franc succès. Selon elle, Rodin serait la cause de son impopularité dans le monde de l'art et au fil des années, sa paranoïa grandit au point d'être internée à l'asile Ville-Evrard à la suite de la mort de son père. Elle y vivra jusqu'à la fin de ses jours.

6.1.2. Le film de Bruno Dumont

« Camille Claudel 1915 » a été réalisé par Bruno Dumont et est sorti en mars 2013. Contrairement au premier film qui s'axait principalement autour de la sculpture et de la relation entre Camille et Rodin, le film présenté ici se consacre à raconter l'internement psychiatrique de Camille. En effet, cette dernière a été internée à partir de février 1913 à la demande de ses parents et ce, jusqu'à sa mort. A cause du contexte de guerre, elle est transférée en 1915 dans une institution religieuse, l'asile des aliénés de Montdevergues à Montfavet près d'Avignon. Cette institution regroupe des malades difficiles. Elle ne sculptera plus mais gardera toutefois une certaine lucidité et son regard sensible d'artiste qu'elle avait autrefois.

Ce film, d'une durée de nonante-sept minutes, ne présente que trois jours de la vie de Camille dans cet asile. Trois jours durant lesquels elle attend la visite de son frère, écrivain et diplomate Paul Claudel qui représente son unique lien avec l'extérieur. Elle espère pouvoir sortir de l'institution et ainsi rejoindre sa mère mais son frère refuse de la prendre en charge et préfère simplement payer pour de bonnes conditions d'internement. Sa foi l'aveugle car il ne voit pas la détresse de sa sœur alors même que le médecin psychiatre envisage une potentielle sortie pour Camille.

6.2. Le choix des actrices

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il est intéressant de faire un détour autour de la biographie et de la filmographie des deux actrices qui ont tour à tour incarné Camille Claudel : Isabelle Adjani en 1988 et Juliette Binoche en 2013. Nous allons dès lors rédiger une brève description des deux actrices afin de mieux les cerner et de comprendre leur implication dans les films qui nous occupent dans le cadre de ce mémoire.

6.2.1. Isabelle Adjani

De nombreux sites et magazines se sont intéressés à la vie de cette femme. On retiendra notamment le magazine Gala (s.d) qui retrace en bref la biographie de l'actrice.

Actrice française née en 1955, Isabelle Adjani fait ses premiers pas dans le cinéma âgée de seulement quatorze ans dans le film « Le petit bounat » mais commencera par percer dans le théâtre deux ans plus tôt. Multiprimée, elle obtiendra son cinquième César en 2009 grâce à son rôle dans « La journée de la jupe ». Elle s'essayera à divers genres tels que le drame, la comédie, la comédie dramatique et le documentaire.

Voici sa carrière en quelques chiffres : 11 récompenses, 55 films, 5 séries, 20 nominations, 30,9 millions d'entrées au cinéma. Autrement dit, un palmarès très prestigieux ! Elle a notamment joué dans « La Gifle » (1974), « L'Été meurtrier » (1983) ou encore « Mascarade » (2021).

Paradoxalement, Isabelle Adjani confie dans une interview des éléments de sa jeunesse durant laquelle il lui était interdit de se trouver belle, de se regarder dans un miroir... Et quelques années plus tard, la voilà actrice, métier où le besoin de se montrer est un élément central. On parle d'ailleurs d'elle comme d'une actrice qui donne son corps à son métier et à son personnage. Ce nouveau phénomène de scène et de mise en avant lui a d'ailleurs valu plusieurs mois de dépression. Le temps ayant passé, l'actrice

affirmera : « *Les jeunes générations ne savent pas qui je suis. Mais je suis contente qu'on ne me reconnaisse plus* » (Adjani, 2009).

Il semblerait qu'Isabelle Adjani ait eu une enfance particulièrement difficile avec un père très autoritaire et une mère passive, sans réelle ambition pour sa fille. L'actrice reste assez discrète à propos de sa vie privée mais il lui est toutefois arrivé de se confier sur le sujet lors de diverses interviews. En effet, on peut noter une certaine rivalité entre mère et fille car sa mère l'empêcherait de s'épanouir dans sa vie personnelle, ayant elle-même raté la sienne. Du côté de son père, on remarque une relation autoritaire et culpabilisante. Notons qu'il ne s'agissait à la base pas d'un couple « idéal ». De fait, la mère d'Isabelle Adjani a presque été enlevée à l'âge de 25 ans par son père âgé de 18 ans alors qu'elle n'avait pas de profession. Elle était en quelque sorte son otage et cela aura une grande répercussion sur Isabelle Adjani et son frère.

On peut dès lors comprendre son envie de s'épanouir dans le cinéma afin de surmonter cette enfance difficile et de trouver sa voie. Le cinéma est de ce fait, très vite apparu comme une échappatoire pour l'actrice afin de lui permettre de rêver et de s'enfuir de la réalité.

Isabelle Adjani a eu une relation avec Bruno Nuytten, réalisateur du film *Camille Claudel*, avec qui elle a eu un enfant. L'idée de ce film vient d'elle, elle choisit Depardieu pour jouer Rodin, Bruno Nuytten comme réalisateur, prend des cours de sculpture pour coller au mieux au personnage... Elle se donne corps et âme dans la réalisation de ce film. Elle désire tellement ce rôle que même les obstacles rencontrés apparaissent comme des cadeaux. *Camille Claudel* a connu un destin hors du commun et qui d'autre qu'Isabelle Adjani aurait pu le représenter au cinéma ? Grâce à la brève biographie présentée ici, on comprend bien la volonté de l'actrice d'incarner ce rôle. Notons que ce film lui permet de remporter une seconde nomination aux Oscars ainsi qu'un troisième César de la meilleure actrice.

6.2.2. Juliette Binoche

. Juliette Binoche incarne le rôle de *Camille Claudel* dans le film de 2013 réalisé par Bruno Dumont, film qui fera l'objet d'une analyse plus loin dans ce mémoire. Avant tout, il semble intéressant de comprendre le choix de l'actrice pour ce rôle principal. Tout comme pour Isabelle Adjani, on compte de nombreux sites internet et magazines qui se

sont intéressés à la carrière de Juliette Binoche. On retiendra également le magazine Gala (s.d) qui a produit un article sur la biographie de l'actrice.

Née à Paris en 1964, Juliette Binoche est rapidement entrée dans le monde artistique en commençant par la peinture et le théâtre. Elle sort du Conservatoire supérieur d'art dramatique à seulement 18 ans et a déjà joué dans 10 films à l'âge de 22 ans. Artiste reconnue sur la scène internationale, elle a été récompensée à plusieurs reprises, notamment dans le film « Le patient anglais » pour lequel elle reçoit l'Oscar du meilleur second rôle en 1997. Notons que cette récompense fera d'elle la deuxième femme française à recevoir un oscar. Elle est également l'une des rares personnes à avoir remporté les trois distinctions des plus grands festivals du cinéma : Venise, Berlin et Cannes. Elle a notamment joué dans les films suivants : Les amants du pont-neuf (1991), Trois couleurs – Bleu (1993), Les Hauts de Hurlevent, Cosmopolis (2012) et bien d'autres encore...

Elle multiplie les genres de films (politique, thriller, romance, comédie dramatique, historique...) et de personnages, suivant des auteurs exigeants, travaillant de grands textes et a souvent incarné des rôles de femmes fortes et importantes. Niels Schneider, acteur qui a joué avec Juliette Binoche dans « Polina, danser sa vie », dira dans une interview : « Elle est éblouissante [...] elle peut tout jouer ».

A de nombreuses reprises, on parle de Juliette Binoche comme d'une actrice qui joue avec son corps, son regard, sa voix... Elle donne son corps à son personnage, c'est ce qui définit réellement le rôle qu'elle incarne et c'est ce qui fait d'elle une actrice si spéciale. Bruno Dumont dira également en parlant d'elle dans une interview « qu'il faut la déglinguer ». Phrase assez étonnante mais il semblerait que ce soit avec ce réalisateur qu'elle ait trouvé la meilleure méthode de travail.

Le choix d'engager Juliette Binoche pour le rôle de Camille Claudel ne semble dès lors pas anodin. Camille Claudel est devenue une icône internationale de l'artiste maudite. Il fallait dès lors une actrice au tempérament fort, capable d'entrer dans la peau de ce personnage afin de le comprendre et de transmettre quelque chose aux spectateurs. Avec très peu de mots, elle parvient à transmettre la douleur vécue par cette artiste grâce à sa gestuelle et son expression faciale. Afin de comprendre la vie de recluse et de se préparer à son rôle, Juliette Binoche a passé trois semaines avec les patients de la résidence. Cela

montre une nouvelle fois son intérêt pour les rôles extrêmes et l'investissement qu'elle y met.

6.2.3. L'engagement des deux actrices

A travers ces deux descriptions, on comprend tout de suite l'importance du choix de ces actrices caractérisées toutes deux comme des femmes fortes, jouant des rôles importants et qui utilisent leur corps pour faire vivre leur personnage et transmettre un message au spectateur. Au-delà d'être des stars du cinéma, les deux femmes ont également brillé sur d'autres scènes comme au théâtre ou à la télévision. Il semble que rien ne puisse les arrêter tant leurs ambitions et leur talent sont grands. Isabelle Adjani a même percé dans le monde de la musique avec notamment un album sorti en 1983 et un single en 2019.

Toutes deux sont des femmes engagées, féministes, qui ne laissent pas passer une occasion de défendre une cause qui leur est chère. Isabelle Adjani a notamment milité avec SOS Racisme, pour une Algérie plus démocratique et également contre le harcèlement des femmes. Face à ces divers engagements personnels et professionnels, on peut dès lors affirmer que « tout au long de sa carrière, Isabelle Adjani a prouvé que la liberté de parole aussi dérangeante soit-elle est vitale pour défendre les combats des femmes » (de Lamarzelle pour le magazine « Marie Claire »). Odile Tremblay, rédactrice d'un article pour « LeDevoir.com » reprend les mots d'Isabelle Adjani afin de montrer encore une fois l'engagement de l'actrice alors qu'elle se trouvait à Montréal afin de présenter le film « Carole Matthieu » réalisé par Louis-Julien Petit en 2016 :

« J'aime proposer une figure de réflexion, de prise de conscience, comme citoyenne, comme humaine, affirme l'actrice. Quand on est perçue comme une icône, on vous enveloppe de tous ces voiles un peu mystérieux. « On est dans une société qui nous a enfermées dans le culte de l'image. La France est un pays misogyne et nous sommes des artistes sensibles. Il faut de la force pour demeurer fragiles, pour demeurer humains. Les jeunes actrices sont plus dures que nous et manquent de solidarité. La société les entraîne, mais je milite pour la bienveillance, le regard compatissant. » (Adjani, 2016).

Pour ce qui est de Juliette Binoche, elle n'est pas moins engagée que sa consœur, bien au contraire ; on retiendra notamment la cause green qu'elle soutient. Dans une interview

donnée pour le magazine « FémininBio », voyons ce qu'elle répond à la question de savoir ce qu'elle recherche dans les rôles qu'elle choisit :

« Le risque. Le bonheur. La grâce. La folie. Et aussi de ne pas savoir, de laisser un endroit sans idée préconçue. C'est parfois en jouant que je me rends compte de la portée d'un rôle, car les raisons sont parfois cachées. Les traversées se font avec le metteur en scène. Le choix du metteur en scène est primordial, car l'esprit dans lequel on travaille se reflète en nous, il donne du courage, de l'enthousiasme et du désir pour se donner. J'aime travailler avec des artistes indépendants, qui ont une vision, un cinéma qui leur est propre, mais il m'arrive de faire des films avec des metteurs en scène moins "auteurs", et j'ai aussi beaucoup de plaisir à partager un parcours de film. C'est un cinéma moins exigeant mais qui, humainement, peut m'apporter beaucoup. » (Binoche, 2018).

Dans ces deux extraits, on peut voir un engagement certain de la part de ces deux femmes ; que ce soit un engagement personnel au quotidien pour des causes qui touchent à la société, ou bien directement dans le monde du cinéma avec un engagement tourné vers les personnages interprétés et les films choisis. L'ensemble des rôles qu'elles ont incarnés leur permettent respectivement de dévoiler toutes les possibilités de leur jeu d'actrice en y ajoutant une touche personnelle et sensible. Dans un article rédigé pour « Marie Claire », une auteure dénommée Désirée de Lamarzelle dépeint l'engagement d'Isabelle Adjani qui dira d'elle-même : « Mon jeu d'actrice me permet d'incarner des combats, de proposer des fictions qui font passer des messages » (Adjani, 2010).

Le choix d'engager successivement Isabelle Adjani et Juliette Binoche pour incarner le rôle de Camille Claudel n'est donc certainement pas anodin. Il fallait des femmes sûres d'elles, capable de faire passer un message et d'interpréter un rôle fort et réel, ce qu'ont pu réaliser les deux actrices. Engagées au quotidien pour des causes sociétales ou environnementales mais également dans leur travail afin de cerner au mieux toutes les caractéristiques du personnage de Camille Claudel. On peut, sans trop de crainte, affirmer qu'elles ont rempli leur mission et ont fait honneur à la talentueuse sculptrice qui a marqué l'histoire de l'art.

6.3. Point de vue du réalisateur

6.3.1. Bruno Nuytten

Lors d'une interview réalisée en 2019, Bruno Nuytten revient sur le film qu'il a réalisé afin de montrer un aperçu de « l'ambiance Camille Claudel » (Nuytten, 2019). Cette interview peut être retrouvée sur YouTube grâce à Cécilia. D, une spectatrice et utilisatrice de la plateforme YouTube, qui a partagé sa vidéo prise durant l'entretien.

Le projet a été lancé à la demande d'Isabelle Adjani qui voulait travailler sur ce personnage. Malheureusement, personne ne voulait la suivre dans cette idée car, de manière générale, les films qui portent sur un artiste n'ont jamais vraiment fonctionné. En effet, Nuytten explique qu'un acteur qui fait semblant de peindre par exemple, c'est ridicule. Le réalisateur a finalement accepté de suivre Adjani dans ce projet mais ils n'avaient rien pour démarrer : pas de producteur, pas de scénario (ou alors qui ne correspondait pas à la volonté de Nuytten) ... rien.

Ce qui intéressait Bruno Nuytten c'était cette association comprenant deux grands acteurs ; Depardieu et Adjani et plus particulièrement Depardieu amoureux car il ne se propose pas forcément pour ce genre de rôle mais lorsqu'il le fait, il propose quelque chose de très intéressant. De plus, un autre élément essentiel dans la bonne réalisation de ce film était le travail. C'est donc avec tous ces éléments que Bruno Nuytten devait trouver sa place et proposer quelque chose de concret.

Avant de commencer le tournage du film, Nuytten s'est lancé dans un long travail de classement afin de restituer chronologiquement la correspondance que tenait Camille Claudel à l'époque. A travers ces lettres, il a tout de suite compris que son travail de sculptrice racontait sa vie, que ce soit dans le domaine de l'amour, de la déception... Cet élément vient en contradiction avec l'œuvre de Rodin, excepté pour les portraits de Camille que l'on compte par dizaines.

La difficulté était de réaliser un film à destination populaire qui devait pouvoir parler à tout un chacun, ce qui supposait une narration plutôt classique. De plus, le film était assez coûteux et évoquait beaucoup la notion de travail.

Bruno Nuytten a inséré dans ce film des éléments très personnels : une expérience d'atelier (courte mais néanmoins existante), une connaissance du duo Gérard et Isabelle, l'envie de voir toutes les facettes du talent d'Isabelle, de resusciter le personnage de

Camille Claudel et puis l'envie de raconter son histoire telle qu'il a pu la constater, en restant proche de ce qu'il pouvait vérifier. Sauf pour l'histoire d'amour avec Debussy qu'il a partiellement inventée et qu'il a d'ailleurs retirée dans la version américaine, ce qui donne un rendu bien meilleur selon lui.

6.3.2. Bruno Dumont

Dans une interview donnée à Paris en mars 2013 par ARTE+7, Bruno Dumont revient sur certains éléments de son film consacré à l'histoire de Camille Claudel. Contrairement au film de Bruno Nuytten qui s'intéressait plutôt aux dimensions artistiques et amoureuses de la jeune femme, celui-ci se concentre principalement sur l'internement de Camille (ARTE (2013), Camille Claudel 1915 : entretien avec Bruno Dumont]. Néanmoins, il est surprenant de voir que le réalisateur n'a pas tenté de déceler le mystère de cette folie. En effet, en réponse à cela, il dira : « Il y a un mystère dans la maladie de Camille Claudel et la durée de son internement, et aussi dans le comportement de Paul Claudel. Camille Claudel avait été diagnostiquée comme paranoïaque et à plusieurs moments les médecins ont suggéré à la famille qu'elle pourrait sortir de l'hôpital. J'ai voulu montrer ce mystère au spectateur, mais sans vouloir trancher ou apporter de réponses. Le mystère n'est pas percé mais au contraire il est exprimé, agrandi. » (Dumont, 2013).

En revanche, ce réalisateur joue beaucoup avec les contrastes ; que ce soit entre Camille qui est « complètement dénudée » (Dumont, 2013) et son frère Paul qui est bercé depuis toujours dans le religieux ou encore entre l'intérieur avec l'asile et l'extérieur avec la nature. Mais également entre matérialisme et spiritualité, entre corps et âme. De plus, le choix de prendre l'année 1915 comme référence pour son film n'était pas anodin. En effet, il s'agit d'un moment dans la vie de Camille où elle est au plus bas ; il n'y a plus ni amour, ni passion, ni liberté ou volonté. Elle est en train de couler. Cela se remarque à son physique fatigué qui laisse apparaître son âge et un corps qui a vécu, des mains qui ont travaillé les matériaux de longues années mais qui ne sont plus aptes à créer quoi que ce soit.

Bruno Dumont accorde également beaucoup d'importance aux visages et à la réalité des personnages, que ce soient de vrais acteurs ou de véritables patients psychiatriques. C'est dans la contemplation du visage que l'on peut commencer à comprendre le vécu et la personnalité de l'être en face de nous. Une expression, un regard, un sourire peut en

dire beaucoup sur qui nous sommes. L'idée étant de transmettre un certain nombre d'émotions mais également d'entrer dans le grotesque voire le tragique.

Au travers de ce film, Bruno Dumont a tenté de montrer une nouvelle facette de Camille Claudel, différente de l'artiste follement amoureuse de Rodin. En effet, il ne voulait pas répéter ce qui avait déjà été fait ni montrer ce que l'on connaissait déjà d'elle. Il y avait dès lors un avantage pour ce réalisateur qui pouvait partager avec le spectateur qui avait une connaissance préalable du personnage de Camille.

6.4. Ce qu'on dit du film

6.4.1. Camille Claudel – Bruno Nuytten

En 2019, une critique a été adressée à l'égard du film de Bruno Nuytten sur le site « aVoir–aLire.com » dont le contenu est rédigé par une association culturelle à but non lucratif et qui met un point d'honneur à respecter les droits d'auteur et le travail des artistes, sujets de leurs critiques qui se veulent valorisantes. La critique portait le titre suivant : « Un chef-d'œuvre absolu et passionné, porté par deux comédiens exceptionnels, Depardieu et Adjani, au sommet de leur talent, qui donnent à voir l'exubérance de l'amour et de la folie créatrice ». L'auteur de cette critique, Laurent Cambon, montre la grandeur d'Adjani et estime qu'il s'agit probablement du film qui a fait d'elle « la meilleure actrice française » (Cambon, 2019).

Au-delà d'être une critique du film, il s'agit également d'un éloge au personnage de Camille Claudel qui fut probablement l'une des pionnières du féminisme car à cette époque, l'art était réservé aux hommes et tout le contexte social était tourné autour de la figure masculine. Cambon dresse le portrait d'une femme forte qui a su tirer son épingle du jeu malgré des circonstances difficiles en tant que femme. Pour reprendre ses mots, Cambon nous dit : « [...] sur le destin incroyable et romantique de la grande, très grande, Camille Claudel. Cette femme géniale est sculpteur. Sculptrice, devrait-on dire car elle figurait déjà parmi les féministes des avant-gardes [...] » (Cambon, 2019).

Selon ce critique, ce film n'aurait sans doute pas connu un si grand succès si Depardieu et Adjani n'en avaient pas fait partie ; deux grands acteurs français qui se retrouvent sur une même scène dans une complicité grandiose : « Les deux monstres du cinéma s'aiment, s'attirent, s'idolâtrant, se rejettent, dans une explosion d'émotions et de couleurs » (Cambon, 2019). La particularité de ce film tient également dans le fait qu'il

s'agissait du premier film de Nuytten en tant que réalisateur qui a su en faire une œuvre monumentale avec des acteurs puissants. L'auteur insiste encore une fois sur le talent d'Isabelle Adjani, notamment à travers ces quelques mots : « La puissance du jeu de la comédienne est telle que même tous les prix qu'elle a reçus semblent dérisoires » (Cambon, 2019). Il termine sa critique par une ouverture concernant la domination des hommes sur les femmes qui n'est malheureusement pas une affaire nouvelle.

Il semble que le jeu d'acteur d'Isabelle Adjani soit au cœur de toutes les critiques vis-à-vis de ce film. En effet, une autre critique datant de 2017 sur le site de Téléràma montre encore une fois à quel point l'actrice a su interpréter le rôle de Camille Claudel à la perfection en s'imprégnant de son personnage. Un élément négatif sera toutefois souligné par cette critique concernant l'excès de certaines maladresses mais qui sont vite oubliées face au portrait si poignant de la jeune femme et la réflexion qui a grandi autour de la question de la création et de la folie.

6.4.2. Camille Claudel 1915 – Bruno Dumont

Différentes critiques ont été adressées à l'égard de ce film. On retiendra notamment celle de Julien Marsat pour Critikat qui s'axe principalement autour des dimensions profane et sacrée qui s'entrechoquent l'une à l'autre de manière assez abrupte comme Dumont en a l'habitude dans ses réalisations. Cette fascination pour Dumont se trouve dès lors à la fois du côté du sacré avec les personnages de Camille et de Paul mais également du côté du profane que l'on retrouve dans les scènes jouées par de véritables patients psychiatriques.

Le choix de prendre de vrais pensionnaires ne semble pas anodin et permet de ressentir à la fois une certaine humanité à leur égard mais également une fascination malsaine qui renvoie à notre propre alinéation. De cette manière, le téléspectateur est mis à l'écart du film qui se veut austère, tel un « chemin de croix avec Camille Claudel » (Marsat, 2013). C'est un choix assez radical de la part de Bruno Dumont qui marque le téléspectateur par sa cohérence mais qui pourrait engendrer une certaine révolte de la part de ce dernier contre le film lui-même.

Finalement, le critique conclut en émettant une certaine réserve quant au dénouement du film lors de l'arrivée de Paul, le frère de Camille. En effet, on se retrouve face à un retournement sémantique lorsque ce dernier, en compagnie du médecin, tient des propos

concernant sa sœur relatifs aux artistes maudits et prétentieux. Julien Marsat dépeint dès lors un film exigeant et peu accessible qui sacralise l'artiste au détriment de la population.

Un autre auteur, Grégory Coutaut rédige une critique pour « Film de Culte » qui souligne encore une fois l'excellent jeu d'acteur de Juliette Binoche et sa remarquable interprétation de Camille Claudel. D'autant plus que les acteurs qui l'accompagnent sont pour la plupart amateurs dans le milieu et souvent handicapés mentalement ce qui complique le rôle. De plus, les dialogues se font rares, et tout se joue dans les visages, les postures, les déplacements...

Néanmoins, la critique ne manquera pas de démontrer que ce film ne se résume pas à la magnifique prestation de Juliette Binoche. En effet, il montre également la brillante mise en scène de Bruno Dumont qui reproduit le calvaire de la sculptrice dans cette institution et les difficultés de l'endroit. La critique expliquera que l'idée de montrer ce milieu hostile dès le début n'est qu'une manière de mieux apprécier la suite du film. Autrement dit, « Dumont se sert de cette austérité monacale pour mieux ouvrir la voie à la grâce » (Coutaut, 2013).

De plus, Grégory Coutaut met en avant l'importance du vide qui entoure Camille dans le film de Dumont. Il en dira même qu'il s'agit de l'élément central de la production. En effet, et comme dit précédemment dans la partie consacrée au point de vue du réalisateur, on se trouve dans une période de la vie de Camille où elle n'a plus rien ; elle est seule, ne sculpte plus, ne connaît plus la passion ni l'amour... Tout ce vide permet de nous questionner sur ce qu'il se passerait si nous étions dénués de tout ce que nous possédons. Selon l'auteur, la réponse est la grâce qui apparaît avec l'arrivée de Paul, le frère de Camille Claudel, qui apporte un tournant religieux et mystique au film.

Notons qu'il semble ne pas y avoir de critiques négatives à l'égard de ces deux œuvres cinématographiques... ou peut-être ont-elles bien moins de poids que les autres, se fondant dans la masse sans qu'on ne les aperçoive.

PARTIE 3 : LE CINÉMA GENRÉ

Concernant cette troisième partie, il s'agira d'aborder la question du genre dans le cinéma. Pour cela, on retiendra trois sous-sections : la représentation des personnages féminins, les différents points de vue sur la femme et la représentation des personnages masculins.

Dans un premier temps, nous évoquerons plusieurs éléments qui permettent de comprendre comment la femme peut être présentée sur le grand écran. Nous verrons notamment l'influence des médias sur la perception que l'on peut avoir d'un personnage (féminin dans le cas présent), mais également l'importance et l'usage des stéréotypes dans le cinéma. Enfin, nous verrons aussi l'utilisation du genre particulier du biopic puisque les deux films dont il est question sont des œuvres biographiques.

Ensuite, nous aborderons les différents points de vue sur la femme à l'aide de divers concepts tels que le genre et le sexe ou encore les notions de « male gaze » et de « female gaze » utilisés afin d'aborder la perception que l'on a dans le cinéma.

Finalement, la troisième sous-section concernera la représentation des personnages masculins dans le cinéma afin d'avoir un nouveau point de vue et de pouvoir comparer cela avec la première sous-section qui abordait la même thématique, mais du côté des femmes.

7. Le féminisme sur grand écran

Vu l'objectif de ce mémoire qui relève d'une analyse de films portant sur Camille Claudel, il semble intéressant de s'attarder sur la représentation des femmes dans le cinéma de manière plus générale, en s'éloignant du personnage de Camille Claudel. En effet, lorsque nous regardons un film, nous ne pensons pas forcément à tout ce qui se joue antérieurement. Toute la réalisation, les mouvements de la caméra, la bande son... tout cela nous paraît naturel mais résulte de l'objet d'un choix de la part du réalisateur. Ce dernier n'a pas monté son film pour rien, une intention se cache toujours derrière tout cela puisqu'un bon film aura pour vocation de démontrer quelque chose et de faire réfléchir. Nous verrons dès lors certains concepts permettant de rendre compte de la représentation et de la perception de la santé mentale féminine dans le cinéma.

7.1. La représentation de personnages féminins

7.1.1. L'influence des médias sur notre perception du monde

Dans cette première partie concernant le féminisme sur grand écran, il s'agira de voir en quoi les médias peuvent exercer une influence sur notre perception du monde et de la femme de manière plus précise. En effet, nous sommes tous baignés actuellement dans l'ère du numérique et cela a sans aucun doute un impact certain sur la manière dont nous abordons la réalité qui s'offre à nous. De ce fait, l'impact des mass médias, techniques et supports de diffusion massive de l'information, ne sont plus à prouver dans la transmission et la formation de la connaissance. C'est ce que Judith Lazar, sociologue, tente de montrer dans son article « Les médias dans la construction de la réalité : l'apport de la théorie de la cultivation » (Lazar, 2001, p.66-84). Cette théorie serait l'une de celles qui mettent en évidence cet effets des médias sur notre perception de la réalité.

Voyons donc tout d'abord de quoi il s'agit lorsque l'on parle de « cultivation theory » (George Gerbner, 1969). Derrière ce nom formulé par George Gerbner, sociologue américano-hongrois, se regroupent toutes les études qui s'intéressent aux effets des médias sur notre perception et nos croyances. Notons qu'à l'origine de cette théorie, le média principalement étudié était la télévision vue par Gerbner comme « une arme particulièrement puissante dans la culture et dans la société nord-américaines » (Lazar, 2001, p.66). Selon lui, ce type de médias aurait des effets sur le long terme car la télévision produirait des effets cumulatifs quasiment pas perceptibles. C'est en ce sens qu'il utilise le terme de « cultivation » afin de montrer cet effet durable sur notre perception. Son hypothèse principale serait de dire que les gros consommateurs subissent davantage les effets de ces médias que d'autres consommateurs.

En réalité, la télévision n'est pas créatrice de croyances ou d'opinions, mais elle s'inscrit dans un processus dynamique qui influence la création et la transmission de messages culturels et idéologiques. Pour bon nombre d'individus, ce média apparaît d'ailleurs comme la seule source de connaissances et de culture. Face aux images et messages transmis par la télévision, les personnes acquièrent un statut de public qu'ils vont s'approprier. C'est en ce sens que Gerbner parle de « mainstream » car nous naissons et vivons dans un monde symbolique où la télévision, ou les médias de manière plus générale, occupent une place essentielle dans notre quotidien. Le contenu produit par ces médias peut dès lors être la source de certains styles de vie et permet de créer des liens entre les personnes et ce monde symbolique véhiculé par la télévision.

Avant de poursuivre dans le développement de l'idée que les médias auraient une incidence sur notre perception de la réalité, il est important de souligner que la « cultivation theory » n'est qu'une théorie parmi d'autres qui permet de démontrer cela. Judith Lazar cite notamment les thèses de la « fonction d'agenda » ou de la « spirale du silence » (Lazar, 2001, p.70) qui tentent elles aussi de démontrer le pouvoir des médias comme outils permettant d'attirer l'attention sur certaines choses sans neutralité. En ce qui concerne la « fonction d'agenda », cela consiste à dire que les médias « sélectionnent, orientent et hiérarchisent l'information politique des citoyens » (Bregman, 2008, p.1). Autrement dit, l'avis personnel des individus serait biaisé par l'opinion véhiculé par les médias. Pour ce qui est de la seconde théorie, la « spirale du silence » (Lazar, 2001, p.70), il s'agit d'une théorie sociologique énoncée par Elisabeth Noelle-Neumann en 1974 qui consiste à dire que les individus sont sensibles à leur environnement social. Autrement dit, si leur avis est contraire à celui de l'opinion publique véhiculé par les médias, les individus auront tendance à se taire, par peur d'être isolé. Finalement, c'est au travers d'un calcul entre la « répartition des opinions pour ou contre ses idées, mais surtout en évaluant la force, le caractère mobilisateur et pressant, ainsi que les chances de succès, de certains points de vue ou de certaines propositions » (Neumann, 1989, p.182) que les individus vont présenter, ou non, leur avis aux autres personnes.

L'auteur explique dès lors, à travers l'exemple de la violence, qu'à force de vivre dans un quotidien médiatisé, les individus en viennent à considérer la réalité telle qu'elle est présentée dans les médias. Cet élément est d'une importance primordiale pour le sujet de ce mémoire. En effet, si notre réalité est influencée par les médias, la manière dont la santé mentale féminine sera perçue dans les œuvres cinématographiques variera forcément. Cela est d'autant plus interpellant que les images perçues à la télévision notamment, ressemblent fortement à ce que nous connaissons dans notre réalité. Selon cette idée, la télévision peut être vue comme un média relativement naturel, dans le sens où « l'on voit et entend sans que, contrairement à la lecture, un déchiffrement supplémentaire soit nécessaire, ce que dans le langage de la recherche en communication on appelle un décodage cognitif. Ainsi le téléspectateur a une impression de la réalité, il la perçoit comme témoin visuel » (Noëlle-Neumann, 1999). Finalement, l'image audiovisuelle peut presque être perçue comme une expérience individuelle et est comparable au quotidien.

À la question de savoir si la télévision influence la construction de la réalité, Judith Lazar répond « oui » ; dans le sens où il s'agit d'un des principaux outils permettant d'orienter « la pensée, le regard et l'opinion » (Lazar, 2001, p.71). Même si on voulait y échapper, on n'y arriverait pratiquement pas, tant les médias régissent notre quotidien. On peut le voir déjà avec les nouveau-nés qui naissent d'emblée dans un quotidien médiatisé par l'intermédiaire de leurs parents. Sans le vouloir, les informations, voix, images... nous parviennent indéniablement et contribuent à la construction de notre réalité sociale et culturelle. Et si les médias influencent notre perception de la réalité, on peut imaginer que notre perception d'autres médias soit impactée par les messages véhiculés antérieurement par ces premiers outils médiatiques. Autrement dit, les images reçues par la télévision au sujet du féminisme, par exemple, pourraient influencer la perception que j'aurai du film portant sur Camille Claudel.

A l'inverse, on pourrait très bien imaginer que notre environnement et notre éducation puissent exercer une influence sur la manière dont nous allons percevoir le contenu partagé à travers les médias. Je ne suis pas parvenue à trouver de la littérature scientifique à ce sujet donc cela restera une hypothèse personnelle. Selon moi, la manière dont les parents éduquent leurs enfants ainsi que l'environnement quotidien de l'individu peuvent avoir une incidence sur la manière de percevoir un contenu cinématographique. Si l'on prend deux personnes, l'une ayant eu une éducation plutôt religieuse et l'autre une forme d'éducation plus laïque, ces deux individus ne percevront pas un même contenu multimédia de la même manière. L'une pourra être choquée d'une scène sexuelle par exemple alors que l'autre trouvera cela tout à fait normal. De plus, la perception reste quelque chose de tout à fait personnel et dépendra également de notre sensibilité, de notre culture, de ce que nous avons pu voir antérieurement...

Comme le dit si bien Maurice Merleau-Ponty, philosophe français : « C'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit » (Merleau-Ponty, 1996, p.74). En disant cela, il suppose qu'un film n'a pas pour vocation de produire un discours mais bien de susciter une certaine vision. Selon lui, ce n'est qu'à travers la perception et non par un jugement quelconque que l'on peut accéder à la signification propre du film. En effet, la perception n'est pas qu'une simple vision d'un objet ; elle est tout à fait signifiante et le cinéma joue avec ses effets sensoriels. En ce sens, Célia Zernik, qui écrit au sujet de Merleau-Ponty, nous dit : « Le cinéma est expérimentation perceptive » (Zernik, 2006, p.108).

Finalement, les médias ont très certainement une influence sur notre manière de percevoir le monde mais notre environnement nous permet également d'appréhender le film d'une manière significative et sensorielle. C'est un jeu à double sens où les deux parties fournissent quelque chose à l'autre. L'individu apportera une certaine reconnaissance et visibilité à l'œuvre tandis que cette dernière suscitera chez cette personne une expérience sensorielle intéressante et tout à fait personnelle.

7.1.2. Le biopic, un genre cinématographique masculin ?

Les films de Bruno Nuytten et de Bruno Dumont peuvent être qualifiés de biopics, ou films biographiques puisqu'ils relatent l'histoire de Camille Claudel. Néanmoins, il semblerait que la majorité des films de ce genre ne s'intéressent généralement qu'à la vie d'un homme en particulier et non à une femme. On a donc déjà là une particularité intéressante quant à la représentation de notre thématique.

Notons que le biopic, plus souvent connu sous le terme de film biographique est resté longtemps invisible par le public français alors qu'il connaissait un franc succès sur le sol hollywoodien. En effet, on situe les débuts de ce genre en France aux alentours de 1930 avec un certain renouveau dans les années 1990. Dans un article publié en 2010, Raphaëlle Moine nous explique que les biopics classiques relatent le plus souvent l'histoire de grands hommes permettant ainsi d'honorer leur excellence. De plus, une autre caractéristique de ce genre cinématographique est son caractère officiel qui s'exprime à travers la perception de leur personnage mais également grâce au soutien de certaines institutions dont il bénéficie. L'auteur prend notamment l'exemple du biopic intitulé « L'appel du silence » qui est un film faisant l'éloge de Charles de Foucauld, officier de cavalerie de l'armée française, et financé par l'Eglise Catholique. Finalement, un dernier élément caractéristique de ce genre est son nationalisme. Non seulement ces films biographiques s'intéressent à des personnages français, ou ayant vécu en France, mais leur « francité est souvent soulignée et valorisée » (Moine, 2010, p.276).

Dans le cas des films portant sur Camille Claudel, ils se déroulent certes tous deux en France, avec des personnages de nationalité française, mais on a ici un personnage principal féminin qui n'est pas particulièrement caractérisé par son côté nationaliste. Au contraire, cette artiste est plutôt indépendante, pleine de volonté quant à ses projets personnels et son émancipation individuelle. On est donc bien loin d'un personnage masculin qui voue sa vie à la cause française.

Ne négligeons tout de même pas totalement les femmes. En effet, on retrouve un nombre non négligeable de biopics qui leur sont consacrés dans les années 1950. Tout comme les films biographiques qui s'intéressent aux hommes, il s'agit encore une fois de femmes importantes telles que des reines, courtisanes ou aventurières ; des rôles « historiquement cantonnés dans la sphère publique » (Moine, 2010, p.277). Néanmoins, l'auteur ajoute que bien que le personnage central soit féminin, on retrouvera toujours d'une certaine façon une domination patriarcale qui sera peut-être même plus présente que dans un biopic masculin. Et pour enfoncer le clou, les biopics français sont généralement dissociés au niveau du genre : des films biographiques très sérieux pour les hommes et d'autre part, des films légers voire libertins pour les femmes.

En ce qui concerne Camille Claudel, on retrouvera en effet cette domination masculine et un certain patriarcat. On a d'un côté une certaine dépendance de l'artiste envers Rodin avec une émancipation impossible et d'autre part, un père qui a autorité sur sa famille, dont sa femme qui suit les décisions de son mari. Dans le cas du film de Bruno Dumont, il y a également une certaine autorité masculine puisque les seuls personnages masculins sont des médecins qui ont, de ce fait, autorité sur le futur et les conditions d'internement des pensionnaires. De plus, le personnage principal de Camille Claudel joue un rôle social intéressant puisqu'il s'agit d'une femme artiste à une époque où ce métier était majoritairement réservé aux hommes. Apparaît donc un intérêt certain à raconter son histoire au travers d'œuvres cinématographiques.

A partir des années 1980, le genre biopic connaît un certain développement avec notamment une féminisation mais qui n'est pas forcément progressiste. En effet, on se retrouve toujours avec des personnages féminins coincés dans un schéma traditionnel où « les femmes exceptionnelles restent des victimes, qui paient leur talent au prix de souffrances, morales ou physiques spectaculaires » (Moine, 2010, p.280). On retrouve ici typiquement le cas de Camille Claudel ; une artiste victime de son amant et qui paiera son talent au prix d'un internement psychiatrique. Dans cette optique d'une féminisation des biopics, les films sont généralement réalisés par des femmes ayant la volonté de déplacer le regard vers des femmes importantes qui ont été oubliées voire dévalorisées par la société en faveur d'hommes dominants.

7.1.3. L'usage de stéréotypes genrés dans le cinéma

La représentation de la femme a depuis longtemps fait l'objet de stéréotypes dans le milieu du cinéma et l'étude de ces stéréotypes connaît un certain essor depuis les années 1930, notamment grâce à un journaliste prénommé Walter Lippmann qui qualifie les stéréotypes « d'images dans nos têtes » (Lippmann, 1997, p.3-20). On lui doit les bases de l'approche cognitive du stéréotype qui considère ce concept de façon « nécessairement péjorative, comme étant simplificateur ou figé » (Amossy, 1991, p.50). Autrement dit, l'utilisation de stéréotypes relèverait d'une structure cognitive capable de prendre en compte des éléments environnants pour les simplifier et de ce fait, donner un sens à notre environnement. « Ainsi, le stéréotype ne différerait pas des nombreuses constructions mentales façonnées par la collectivité et auxquelles a recours tout individu. [...] La façon dont ces schèmes cognitifs modèlent nos comportements peut bien évidemment donner lieu à la formation de préjugés socialement nocifs » (Chemartin et Dulac, 2005, p.142). Notons qu'avant d'être des outils réducteurs de la réalité, les stéréotypes permettent aux individus de partager un savoir commun qui s'illustre à travers la production d'œuvres culturelles propres à un lieu et une époque donnée.

Face à cet usage des stéréotypes dans le milieu culturel et artistique, les mouvements féministes se sont très vite penchés sur la question. On retrouve notamment les travaux de Molly Haskell (1987) et de Marjorie Rosen (1973) qui montrent comment le cinéma, depuis l'époque des films muets, a « fétichisé et objectivé la femme en lui attribuant des rôles prédéfinis » (Chemartin et Dulac, 2005, p.143). Le féminisme de l'époque tentait de montrer en quoi le cinéma était construit en fonction de rôles sexuels fortement typés avec des figures de la femme réduites à la mère dévouée, la femme fatale ou encore la pucelle innocente. En d'autres termes, un cinéma centré autour d'un regard masculin où la femme est réduite à un personnage passif et vue comme un objet sexuel. Nous reviendrons plus en détails sur ce point ultérieurement.

Dès les débuts du cinéma, il semblerait que les personnages féminins soient réduits à des rôles très genrés et stéréotypés. En effet, Chemartin et Dulac distinguent trois cas de figures qui peuvent se décliner de différentes manières : la vierge, la mère et la putain (Chemartin et Dulac, 2005, p.145). Selon eux, la vierge serait ce personnage présenté sous la forme d'une jolie jeune fille, douce, attentionnée, innocente et naïve qui sera sujette aux avances d'un riche homme fort insistant. Dans le cas où la vierge n'est plus toute jeune, elle prendra alors l'allure d'une vieille fille ayant perdu ses attraits féminins

et victime de mesquinerie ou autre péripétie causée par sa maladresse. La figure de la mère quant à elle peut être déclinée de diverses manières : tantôt épouse dépendante et soumise, elle peut également se présenter comme une mère dévouée et protectrice. Elle peut également être vue comme quelqu'un de passif, acceptant son sort mais peut tout aussi bien prendre la forme d'une femme autoritaire qui réglerait ses comptes à un mari infidèle. En une seule catégorie, on retrouve donc tout un tas de stéréotypes rattachés au rôle de la femme. Finalement, le dernier élément de cette tripartition est la prostituée qui apparaît dès lors que la sexualité de la femme entre en jeu. Dans ce cas, le rôle de la putain prend le dessus sur les deux premières figures. En effet, dans les débuts du cinéma, la sexualité n'était pratiquement jamais présentée au sein du mariage et puisqu'elle était décrite en dehors de l'union, le désir féminin était chaque fois associé au vice et au libertinage. Dans cette dernière figure, la femme « véhicule des stéréotypes tels ceux de la femme aguicheuse, volage, séductrice » (Chemartin et Dulac, 2005, p.145).

Dans le film de Bruno Nuytten, on pourrait voir le personnage de Camille Claudel comme représentant le stéréotype de la vierge. En effet, la jeune artiste, incarnée par Isabelle Adjani, est une très belle femme qui se laisse séduire par le célèbre Rodin, plus âgé qu'elle et bien plus influent. Son nom est déjà connu dans le domaine et c'est peut-être cette renommée qui séduit notamment la jeune femme. De plus, une fois acceptée dans l'atelier de Rodin, Camille Claudel devra faire face à d'autres avances provenant d'autres hommes ; ceux qui travaillent pour Rodin. Camille Claudel peut être douce par moments mais également très émotive lorsque son travail et sa réputation sont en jeu. Cette impulsivité émotive est particulièrement présente dans la dernière partie du film lorsque l'on voit sa santé mentale se dégrader jour après jour. Dans la scène décrite ci-dessous, on peut y voir Camille Claudel complètement hystérique devant la maison de Rodin. À plusieurs reprises durant le film, les émotions de la jeune femme se démultiplient au point de devenir totalement folle, la paranoïa concernant Rodin prenant beaucoup trop de place. Voyons l'extrait en question :

Camille Claudel se rend chez Rodin de nuit, verte de rage et lance des pierres sur son habitation tout en criant de toutes ses forces « Rodiiiiin ». Elle se recule légèrement, puis en voyant une ombre passer à la fenêtre, elle avance vers la maison et s'époumone en criant le nom de son ancien amant ; elle est complètement hystérique. On entend au loin des personnes qui protestent face à ce boucan causé en pleine nuit.

Lorsqu'elle voit la lumière s'éteindre, Camille Claudel crie de plus belle le nom de Rodin. Elle relance quelque chose et casse une fenêtre.

[...]

[Séquence 6 « crise d'hystérie » (2 : 11 : 24 – 2 : 12 : 36)]

Dans ce même film, on pourrait également parler du personnage de la mère de Camille Claudel. Nous l'avons vu précédemment, le stéréotype de la mère peut prendre diverses formes. Dans ce cas-ci, on pourrait plutôt parler d'une mère et épouse agressive, pas très maternelle à l'égard de ses enfants. Malgré cette froideur qui ferait penser que cette mère ait l'autorité dans la famille, il semble que son mari ait tout de même beaucoup d'influence sur elle. En effet, c'est lui qui décida de pousser sa fille à poursuivre sa carrière de sculptrice, ce qui amena l'ensemble de la famille à déménager à Paris. On le voit à plusieurs reprises durant le film, la mère de Camille Claudel ne semble pas approuver ces décisions, préférant une vie de femme au foyer et de bonne épouse pour sa fille aînée qui n'écouterait que sa volonté. Contrairement à sa petite sœur qui suivra les directives de sa mère et deviendra sa copie conforme. Une jeune femme soumise par l'autorité maternelle qui rentre dans les rangs et incarne dès lors un personnage féminin sans particularité distinctive alors que son jeune frère mènera une grande carrière. Finalement, on a donc affaire à une mère aigrie et une fille passive, sans grande importance qui, par les caractéristiques de leur personnage, mettent en valeur la personne du père bien plus aimant que la mère, soutenant ses progénitures et leurs carrières respectives et d'autre part, le personnage du frère autonome et doué qui aura une carrière très importante.

En ce qui concerne le film de Bruno Dumont, il est plus difficile d'apposer un stéréotype féminin au personnage de Camille Claudel. En effet, cette dernière pourrait correspondre à la vierge comme dans le cas du film de Bruno Nuytten mais plutôt dans le sens de la vierge qui prend des allures de vieille fille. De fait, le film de 2013 dépeint trois jours d'internement de Camille Claudel. Elle a donc eu le temps de vieillir et se voit dépourvue de ses attraits d'autrefois (bien que Juliette Binoche soit une très belle femme, mais là n'est pas la question). Néanmoins, si on suit la tripartition de Chemartin et Dulac, la vierge vue dans ce cas-ci, est caractérisée par sa maladresse et vue comme une idiote. Au contraire, l'impression qui ressort suite au visionnage de ce film est qu'on a affaire à une Camille Claudel qui ne paraît pas si folle que ça, qui aide les autres pensionnaires

quand cela est nécessaire. Ce qui n'est pas du tout le cas de Camille Claudel dans le film de Bruno Dumont. Elle ne correspond pas non plus à la figure de la mère ou de l'épouse et encore moins à celle de la putain. On aurait donc peut-être ici une certaine évolution quant à la représentation d'un personnage féminin dans le cinéma puisque la figure de la jeune artiste ne correspond à aucun des stéréotypes définis par Chemartin et Dulac.

Notons que cette représentation fortement genrée et réductrice de la femme n'est pas uniquement valide dans les films. En effet, Sophie Emond (2009) a réalisé un travail portant sur la représentation des genres dans le téléroman québécois dans le cadre de son mémoire de fin d'études d'information et de communication. Véronique Nguyen-Duy, directrice du département de langues, linguistique et traduction à l'université de Laval, nous donne une définition de ce genre de médias : le téléroman est une « émission de télévision à caractère fictif et à description de style réaliste, comportant une série d'épisodes en continuité les uns avec les autres, diffusée à périodicité fixe et présentant un cadrage temporel de type séquentiel épisodique, séquentiel enchaîné, ou séquentiel épisodique et enchaîné » (Nguyen-Duy, 1995, p.12).

Sophie Edmond (2009) montre comment les personnages féminins figurants dans ces téléromans sont souvent présentés comme des femmes au foyer, réduites à leur rôle d'épouse et de mère. Et s'il arrivait qu'une femme ait un emploi, il s'agit généralement d'un travail traditionnellement féminin comme infirmière ou secrétaire. Il existe évidemment certaines exceptions ; des téléromans présentant des personnages féminins forts et déterminés mais ces protagonistes auront toujours un aspect atypique. Malgré une certaine évolution de la télévision au Canada, les réalisateurs restent encore attachés à une vision classique du personnage féminin. Plusieurs auteurs ont travaillé sur cette question du genre féminin dans le téléroman et ils en arrivent souvent à la même conclusion. En effet, Hélène Tardif, en 1975 tire de ses recherches la conclusion que les conditions, aussi bien féminine que masculine, restent très nettement traditionnelles (Tardif, citée par Emond, 2009, p.10). Ginette Deslongchamps quant à elle montre que les femmes dans les médias sont souvent réduites à leur vie de famille (Deslongchamps, citée par Emond, 2009, p.10). Au niveau professionnel, c'est au tour de Fabienne Mercier de prendre la parole et elle montre dans son étude que les femmes obtiennent généralement des emplois traditionnellement féminins lorsqu'elles ne consacrent pas leur vie à leur foyer (Mercier, citée par Emond, 2009, p.10). Seule une auteure, Christine Eddie démontre en 1979 une certaine évolution quant à la représentation de l'image

féminine dans les médias avec une certaine redéfinition des rôles (Eddie, citée par Emond, 2009, p.10). Ces observations interpellent Sophie Edmond qui en vient à s'interroger sur la manière dont sont construits ces personnages féminins qui ont un rôle traditionnellement considéré comme masculin et quelles en sont ses caractéristiques. Elle prend notamment les exemples de Jacques Mercier et de Michelle Béliveau, tous deux entraîneurs dans des téléromans québécois.

En ce qui concerne le cas plus particulier des femmes atteintes de troubles mentaux, Emily Landry-Lajoie (2019) a montré dans son mémoire que généralement, les films portant sur des personnages féminins atteints d'une maladie mentale, ne présentent pas la lutte quotidienne de ces femmes face à la maladie mais montrent plutôt la souffrance de la femme comme un objet de désir pour l'homme. Nous l'avons vu précédemment, cela peut s'illustrer par le stéréotype de la patiente séductrice qui, pour rappel, montrait une femme atteinte de troubles mentaux qui essaie de séduire son médecin psychiatre. Leur trouble est alors mis au second plan pour laisser la place à la sexualité de la femme qui séduit le médecin. Dans le film de Bruno Dumont, on peut retenir une scène qui répondrait à cette théorie. Il s'agit en effet de la scène où Camille Claudel se trouve dans le bureau d'un médecin pour une visite de routine :

Dr : « Alors mademoiselle, comment ça va ? Comment ça se passe ? »

CC : « Je suis ici sans savoir pourquoi. »

[...]

CC : « Ça va durer encore longtemps cette plaisanterie-là ? Il y en a encore pour longtemps ? (Pleurs) J'aimerais bien le savoir. Je suis incarcérée comme une criminelle. Pire. Je veux un avocat. Et ma famille elle va m'aider à sortir de cet enfer. Je suis privée de liberté ; de feu, de nourriture, des commodités les plus élémentaires. Fais moins ce qu'on veut. Même mes parents m'ont abandonnée. J'ai jamais porté plainte, par le mutisme le plus complet (pleurs). C'est affreux d'être abandonnée de cette façon. Je ne peux pas résister au chagrin qui m'accable. Maman et ma sœur m'ont séquestrée de la façon la plus complète. A la faveur de ça, ils tiennent beaucoup à ce que je sorte jamais d'ici. Ils prennent mon héritage. Et alors on me reproche quoi ? Mmmh ? D'avoir vécu toute seule ? D'avoir passé ma vie avec des chats ? Il y en a, ils manient la persécution. Je comprends que ça intéressait ceux qui se sont jetés sur mon atelier, volant toutes mes œuvres. Voulant me voir enfermée le plus longtemps possible en prison. Sont bien pressés de l'utilité noire sur cette pauvre femme qui serait une accusation vivante ; fantôme gênant leurs crimes. Il n'y a pas de danger de me laisser sortir (pleurs). C'est Rodin qui les avait dans ses griffes. Un homme qui s'est servi d'eux pour s'emparer de mon atelier. Ils étaient dans ses griffes

car ils ne pouvaient pas bouger sans sa permission. Depuis longtemps l'affaire était goupillée de façon que je puisse pas. Puis j'osais plus sortir de chez moi car à chaque fois que je m'abstenais, des messieurs pénétraient chez moi, fouillaient mes carnets et mes croquis sur lesquels ils faisaient main basse. C'est Rodin qui les a dressés à faire le même métier qu'il faisait, vous savez. Il trouvait en eux des complices et une excuse.

Après ce long monologue, on voit le médecin qui regarde Camille, bouche bée en train de hocher la tête ne sachant que dire.

CC : « Je vous prie de faire votre possible pour me libérer. J'ai pas l'intention de réclamer, je suis pas assez forte pour ça. Je me contenterai de vivre dans mon petit coin comme j'ai toujours fait. La vie ici ne me convient pas. C'est trop dur pour moi. Excusez-moi de vous parler franchement.

Dr : « Et pourtant, vos relations avec Monsieur Rodin ont cessé depuis 20 ans. Bien. Nous nous revoyons la semaine prochaine mademoiselle », dit-il avec un grand sourire et en se levant pour raccompagner Camille vers la sortie.

[Séquence 11 : « RDV chez le médecin » (33 : 18 – 39 : 00)]

Je ne pense pas que l'on peut parler ici de séduction à proprement parler, mais on peut voir à travers ce monologue la volonté de Camille Claudel de quitter cet asile dans lequel elle est internée depuis déjà plusieurs années. A travers ces quelques phrases, qui marquent d'ailleurs l'un des rares moments où Camille Claudel utilise la parole, on peut imaginer qu'elle essaie de convaincre le médecin assis en face d'elle en le « séduisant » par l'utilisation des émotions relatives à la tristesse et à la victimisation.

7.2. Différents points de vue sur la femme

7.2.1. Les concepts de genre et de sexe

« On ne naît pas femme, on le devient » (de Beauvoir, 1949) ; voilà une phrase bien connue de tous les mouvements féministes. C'est à partir de cela qu'il s'agira ici de distinguer les concepts de genre et de sexe afin de déterminer ce dont il est question lorsque l'on parle d'une représentation de la santé mentale « féminine » dans le cinéma.

Le concept de genre est un mot importé de l'anglais, « gender », au 14^{ème} siècle. Dans un premier temps, ce concept a un rôle purement grammatical puisqu'il permet d'accorder les noms en fonction qu'ils soient masculins, féminins voire neutres. Ce n'est qu'en 1955 qu'un philosophe et sexologue, John Money, donne un nouveau sens au concept de genre. Dans le cadre d'une recherche portant sur l'hermaphrodisme, John Money fait le constat que de manière assez majoritaire, les enfants « s'accommodaient bien d'un sexe

d'assignation contraire au sexe biologique s'ils avaient été élevés avec conviction dans ce sexe par leurs parents » (Chiland, 2016, p.3). Avec cette nouvelle constatation, on peut dès lors observer une distinction entre la nature et la culture. Afin d'illustrer ce nouvel apport théorique qu'il nommera « gender-identity/role » (G-I/R), Money va utiliser l'image d'une pièce de monnaie. D'un côté se trouve la face privée, intime où chacun aurait le sentiment d'appartenir à l'un des deux genres. Et d'autre part, une face publique qui correspondrait au statut social d'homme ou de femme. Ce qui caractériserait ce G-I/R, serait la conviction de l'individu d'appartenir à telle ou telle catégorie de genre. En ce sens, chacun est libre d'être qui il veut, de s'habiller en conséquence, de se déclarer homme ou femme et « cela n'a pas besoin d'être étayé par la réalité biologique » (Chiland, 2016, p.3). Cela fonctionne bien dans nos sociétés multiculturelles très changeantes où l'individu a le choix de son statut, mais cette conviction et les choix personnels peuvent être plus difficiles à poser dans des plus petites sociétés.

Lorsqu'il est question du sexe, John Money nous renvoie vers Robert Stoller, psychiatre et psychanalyste américain, qui maintient l'idée d'une présence biologique concernant le statut d'homme ou de femme. Il ajoute néanmoins, que certaines forces psychologiques pourraient l'emporter par moment face aux forces biologiques. D'autres auteurs comme Milton Diamond ont montré que la réalité biologique n'avait pas d'impact dans le développement de son identité. Selon cette idée, l'identité sexuée serait le résultat de l'éducation apportée par les parents.

Dans sa recherche sur les téléromans québécois, Sophie Emond montre en quoi la catégorie sexe a fait l'objet de nombreuses études portant sur la représentation des femmes. En faisant le choix d'analyser le sexe et non le genre, il s'agissait dès lors d'études plutôt descriptives dont l'objectif était de soulever les diversités dans les rôles tels que l'emploi ou d'autres occupations. En ce sens, le sexe nous paraît moins intéressant ici afin d'aborder la représentation de la santé mentale dans le cinéma. En effet, « [...] si le genre est d'emblée pensé comme une construction sociale, il n'en est pas de même du sexe, vu comme une donnée naturelle ou plus probablement impensée » (Teixido, 2005, p.54). Il est dès lors plus intéressant d'utiliser la notion de genre dans le cadre de ce mémoire ; le genre vu comme une catégorie socialement construite du féminin et du masculin. On comprendra alors la représentation de la santé mentale « féminine » comme le résultat d'une évolution et d'une construction sociale et non comme une catégorie purement biologique.

7.2.2. Male gaze : émergence du concept

Il existe aujourd'hui un concept novateur permettant de rendre compte de l'omniprésence masculine dans le milieu du cinéma et cela a des conséquences sur la manière dont nous allons percevoir le film et les personnages représentés. Pour le dire simplement : « Gros plan. Des pieds vernis dans des escarpins. La caméra remonte lentement, sensuellement le long de jambes fines et épilées. Elle caresse des courbes féminines pour venir se poser sur un visage. Les présentations sont faites. [...] Cette scène, c'est l'expression par excellence du male gaze » (Capitaine, 2018, p.17).

En effet, le *male gaze* (ou regard masculin) est un concept inventé par Laura Mulvey en 1975 dans un essai intitulé : « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Elle définit ce concept comme « la représentation du monde et des femmes d'un point de vue masculin et hétérosexuel, où la femme est présentée comme un objet de plaisir pour l'homme » (Capitaine, 2018, p.17). Elle voit dans ce regard celui d'un homme blanc hétéronormatif. Autrement dit, elle apporte une nouvelle approche du cinéma comme le point de vue d'un homme blanc sur le pouvoir que peut avoir un autre individu du même sexe dans un film. En revanche, les femmes seront vues comme secondaires, leur rôle ne servant qu'à soutenir le personnage principal du film qui est généralement un homme. Arianna Kosakowski explique également que si une femme obtient un rôle important dans un film, l'histoire se finira souvent mal pour elle.

Pour reprendre ses mots : « the controlling gaze in cinema is always male. Spectators are encouraged to identify with the look of male hero and make the heroine a passive object of erotic spectacle [...] It then goes on to detail her arguments about the male gaze and how film is structured according to male fantasies of voyeurism and fetishism. » (Mulvey 2006, p.31).

Dans une interview réalisée pour le magazine « Marie Claire », Juliette Binoche rend bien compte de cette différence genrée dans le cinéma : « Au cours des années, j'ai constaté que la plupart des monologues étaient réservés aux hommes, les femmes étant plutôt destinées, sauf exception, aux scènes d'émotions et de désir. » (Binoche, 2021). Elle ajoute également que cela est dû au fait que les films sont le plus souvent écrits par des hommes. Heureusement, cette tendance tend à se renverser grâce à une augmentation du nombre de femmes réalisatrices.

Il est intéressant de constater que dans le cas de Camille Claudel, les deux films autobiographiques ne répondent pas de la même manière à cette théorie. En effet, Bruno Nuytten, homme blanc, s'est concentré autour de la relation amoureuse entre Rodin et Camille et de leurs exploits artistiques en sculpture. On a donc ici un personnage féminin qui dépend d'un grand homme blanc important. L'accent est donc mis sur le caractère dominant et dépendant de leur relation ce qui poussera Camille vers la paranoïa et de ce fait, une fin qui ne se termine pas bien. Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un biopic et par conséquent, l'histoire ne peut être modifiée par le réalisateur. Seul le choix du point de vue est important ici ; le choix de parler uniquement de la jeunesse de Camille. En revanche, dans le film de Bruno Dumont, également un homme blanc, l'accent est mis sur l'internement de Camille. Elle devient désormais l'unique personnage principal du biopic puisque Rodin n'intervient plus. Elle connaîtra tout de même une fin malheureuse puisqu'elle ne peut être modifiée du fait de la nature du film.

On peut retenir trois dimensions explicatives du concept relatifs au regard porté sur le film : le regard diégétique qui désigne le regard masculin dans un cadre relatif à la fiction ; le regard de la caméra relatif à l'intention du réalisateur de plonger le téléspectateur d'une façon ou d'une autre dans l'univers fictionnel et le regard du spectateur qui s'identifie instinctivement au personnage sujet (le plus souvent un homme) et non au personnage objet (la femme, vue comme un « matériau du plaisir » (Capitaine, 2018, p.17)). Si l'on ajoute à cela le regard des acteurs dans le film, on obtient un « regard quadruplé » (Kosakowski, 2019, p.2) qui constitue une domination du regard masculin qui était jusque-là invisible, jusqu'à ce que Laura Mulvey ne le fasse remarquer.

7.2.3. Le female gaze

Face à cette domination masculine, la gent féminine n'est pas restée sans réagir et c'est comme cela que le concept de *female gaze* a vu le jour en 2016 avec Jill Soloway, une réalisatrice féministe américaine. En réponse au *male gaze*, ce concept désigne quant à lui « la représentation d'un regard féminin dans les œuvres audiovisuelles » (Capitaine, 2018, p.18). Néanmoins, il ne faut pas en faire une comparaison directe qui supposerait que le *female gaze* soit l'équivalent du *male gaze*, car cela supposerait que les individus masculins soient chosifiés par les médias. L'idée est plutôt de montrer que le personnage féminin peut être un personnage ou narrateur actif et important dans l'histoire, contrairement à ce que proposait le concept de Laura Mulvey que l'on retrouve dans la grande majorité des films actuels. Dans une conférence donnée à Toronto, Jill Soloway

fait l'ébauche des trois paliers méta-fictifs du regard féminin : le « feeling seeing » (ou sentir-voir) qui permet de ressentir les émotions et caractère du personnage féminin ; le « the gazed gaze » (ou le regard fixé) où l'objectif ici est de faire ressentir au spectateur ce que le protagoniste-femme peut éprouver face à un regard masculin et le « the gaze on the gazers » (ou le regard sur les spectateurs) qui montre que l'existence du *male gaze* est admise dans la narration.

Dans l'un de ses articles, Victoire Capitaine (2018) montre comment le *female gaze* se retrouve principalement dans les séries où un réel effort a été produit afin d'accroître le sentiment d'identification aux personnages féminins détenteurs de la narration. Afin de permettre cela, divers procédés ont été mis en place. On retrouve notamment la voix off qui est définie par l'Encyclopédie Universalis comme un « procédé narratif consistant à faire commenter l'action d'un film par un narrateur, qui peut être ou non l'un des personnages de la fiction et qui peut être ou non présent à l'écran au même moment ». Elle a dès lors un double rôle ; elle fait avancer la narration et guide le téléspectateur dans son interprétation de l'image qu'il est en train de regarder. De plus, elle permet également d'avoir accès aux pensées du personnage et d'immerger totalement le spectateur puisqu'il est plongé dans l'histoire avec la protagoniste, ses pensées et ses émotions ; il vit l'action en même temps qu'elle. Un autre procédé qui peut être utilisé pour rendre compte du *female gaze* est celui du quatrième mur. Ce dernier consiste initialement à s'adresser directement au public dans le cas d'une œuvre théâtrale. Dans le cas d'œuvre audiovisuelle, il s'agira plutôt de s'adresser à la caméra et indirectement au spectateur. Ce dernier se sent alors directement concerné par l'action qui est menée, comme s'il était un personnage à part entière de la scène. On a donc à nouveau, une identification et une intimité particulière avec la protagoniste féminine porteuse de la narration. Un troisième procédé utilisé est celui de flashbacks ou de « visualisations » (Capitaine, 2018, p.18) qui donnent accès au for intérieur de la protagoniste féminine. Cela permet d'accéder à des éléments du passé ou et, à nouveau, de s'identifier au personnage du fait de cette proximité. Il existe encore d'autres procédés mais ceux présentés ici sont déjà suffisants pour comprendre leur utilité dans l'identification aux personnages. En effet, ces instants permettent au regardeur d'être immergé dans la psyché des individus mais ils sont également essentiels afin de se rendre compte du parcours antérieur vécu par le personnage féminin et ce qui l'a amenée à devenir ce qu'elle est à tel moment du film.

Ce qui est particulier avec le film de Bruno Dumont, c'est que l'on a une protagoniste féminine mais ce n'est pas la narratrice de l'histoire. On peut d'ailleurs remarquer que les dialogues sont très peu présents dans cette œuvre cinématographique. L'identification qu'il pourrait dès lors y avoir avec ce personnage se joue dans la gestuelle et le jeu d'acteur de Juliette Binoche qui rend compte de la difficulté d'être internée auprès de malades difficiles. Et cela, sans pratiquement jamais parler. C'est sans doute là que se trouve tout le talent de l'actrice.

Camille Claudel est debout, en train d'éplucher une pomme de terre dans une salle commune prévue pour les repas. Derrière elle sont assises trois autres pensionnaires qui terminent leur repas. L'une d'entre elles est en train de rire, ce qui fait tourner la tête à Camille dans leur direction. Lorsqu'elles se regardent, cette même femme lui tire la langue ce qui fait rire la pensionnaire assise à sa droite qui se met à tirer la langue à son tour. La dernière quant à elle se contente de tapoter sa cuillère sur la table en souriant. La caméra revient sur Camille Claudel qui tourne la tête vers son assiette. On ne la voit que de dos mais on peut percevoir un certain agacement lorsqu'une des femmes commence à taper sur la table. On voit en effet que Camille soupire et finit par tourner la tête avec un regard désapprobateur envers ces femmes.

[Séquence 3 « le repas » (6 : 30 – 7 :50)]

A travers cet extrait, on peut sentir une certaine forme d'empathie envers Camille Claudel qui ne semble pas à sa place parmi ces femmes atteintes de troubles mentaux qui paraissent plus profonds que celui dont souffre notre protagoniste. Sans dialogue, ni voix off ou flashbacks, on peut néanmoins s'identifier à Camille Claudel comme une victime des moqueries des autres pensionnaires. A de nombreux moments du film, on a l'impression que Camille Claudel n'est pas spécialement souffrante et qu'elle n'a rien à faire dans cet asile rempli d'individus bien plus perturbés qu'elle. Le téléspectateur a en quelques sortes envie de l'aider à sortir de cet endroit ; elle n'a pas besoin de parler pour montrer son malheur et son envie de quitter les lieux.

En revanche, dans le film de Bruno Nuytten, bien qu'il s'agisse d'un film dont le réalisateur est un homme, on peut observer certains procédés utilisés dans le female gaze comme la voix off. Cette dernière intervient très peu, certes, mais il est tout de même intéressant de le souligner. Dans une des scènes, on a en effet accès aux pensées de la protagoniste grâce à cette technique cinématographique :

« Tu as tort de penser qu'il s'agit de toi. Tu es un sculpteur Rodin, pas une sculpture, tu devrais le savoir. Je suis cette femme vieille qui n'a que le temps sur les os. Et la jeune fille à genoux qui ne retrouve déjà plus sa jeunesse, c'est moi aussi. Et l'homme,

c'est encore moi. Pas toi. Je lui ai donné toute ma dureté. Il m'a légué son vide en échange. Voilà. C'est trois fois moi. Ma sainte trinité, la trinité du vide ».

[Séquence 2 « sainte trinité » (2 : 06 : 30 – 2 : 07 : 00)]

Cette scène se situe peu de temps après une grosse dispute qui a eu lieu entre Rodin et Camille Claudel. Il semblerait que ce soit à partir de ce moment que la folie naissante de la jeune femme ne fera que grandir. Dans la séquence ci-dessus, on peut voir l'explication de l'une de ses sculptures que Rodin avait mal interprétée. En effet, ce dernier pensait que l'homme le représentait, un pantin désarticulé par deux femmes. Mais en réalité, les trois personnages représentent Camille Claudel. Lorsqu'elle parle de la « trinité du vide » et de ces trois personnages différents, on peut déjà y voir une forme de dépersonnalisation et de vide intérieur qui la poussera vers la folie.

7.2.4. Le regard féminin comme mouvement féministe ?

Avant de répondre à la question de savoir si le *female gaze* est un nouveau type de féminisme, il est nécessaire de faire un arrêt sur ce qu'est ce féminisme. En effet, « Le féminisme n'est pas une histoire de « filles », mais l'histoire d'un humanisme révolutionnaire qui a bouleversé le monde, comme peu d'idéaux peuvent se vanter de l'avoir fait. Cela mérite que l'on prenne au sérieux son histoire ». (Fourrest, citée par Dagorn, 2019, p.1). Ce concept est relativement nouveau et comprend de multiples formes et mouvements qui cohabitent ensemble actuellement ; c'est ce que nous explique notamment Johanna Dagorn (2019). En effet, cette dernière nous explique comment le courant féministe se situe au carrefour entre l'histoire des femmes, de la politique, du genre et du social. Voyons ce qu'il en est historiquement avec Victoire Capitaine (2018) et son ouvrage « La série télévisée : l'arme de choix du féminisme ». La première vague féministe trouve son origine fin du 19^{ème} et début du 20^{ème} siècle dont la revendication tourne autour des inégalités sociales entre hommes et femmes. Ces dernières luttent pour une égalité des sexes, notamment autour de la question du travail, de l'éducation et du vote qui sont les piliers principaux de ce féminisme. Johanna Dagorn (2019) complète cela en expliquant que cette première vague tendait à combiner à la fois le combat social et politique dans le but de persuader les syndicats d'opter pour une démarche égalitaire.

Ensuite, la seconde vague féministe se situe au milieu du 20^{ème} siècle et lutte contre les inégalités officieuses créées par la domination masculine dans la société. C'est la notion de patriarcat comme forme d'organisation sociétale qui pose question à ce

moment-là. La troisième vague du féminisme se situe dans les années 1990 et montre une évolution plus éparse que les deux vagues précédentes. En effet, celle-ci élargit les revendications aux femmes de couleurs alors que jusque-là, il s'agissait de lutter pour l'émancipation des femmes blanches de classe moyenne. De plus, ce féminisme peut désormais se diffuser plus largement grâce à l'instauration des médias de masse qui transmettent l'idéologie féministe à toute la société. Johanna Dagorn (2019) nuance ces propos en précisant que de nouveaux mouvements se mettent en place dans cette deuxième vague, créant des courants de pensée féministe, menés principalement par des universitaires américaines, qui se distancient des revendications initiales.

Finalement, on peut également parler de post-féminisme qui s'inscrit également durant les années 1990 mais qui se positionne à contre-sens des premières vagues. En effet, ce courant prône une certaine « individualisation de la femme grâce à des efforts individuels plutôt qu'au sein d'un mouvement unifié » (Capitaine, 2018, p.16). On a donc ici une visée plus identitaire de la femme. Effectivement, on observe une nouvelle diversité au sein des féministes (lesbiennes, prostituées, handicapées...) qui ont compris que leurs revendications devaient rejoindre celles des hommes pour lutter dans une cause commune. C'est ce que nous explique Johanna Dagorn (2019) dans son ouvrage « Les trois vagues féministes – une construction sociale ancrée dans une histoire ». Cette dernière conclut en émettant l'hypothèse de l'émergence d'une quatrième vague suite à l'évolution du courant féministe dans les années à venir. Tout dépendra de la société à ce moment-là ainsi que des revendications principales du courant.

Revenons-en maintenant au *female gaze* et voyons si ce dernier peut être considéré comme un nouveau mouvement féministe. Victoire Capitaine explique que dès qu'un film est produit, cela a fait l'objet d'un choix quant au sujet et à la manière de le présenter à l'écran et de ce fait, chaque option posée est chargée de sens et peut être vue comme un acte « quasi militant » (Capitaine, 2018, p.19). En effet, les individus qui se revendiquent du féminisme choisissent de montrer certaines choses que l'on ne voit que rarement voire jamais. L'auteur prend notamment l'exemple de la série « Girls, HBO » de 2012 dans laquelle l'actrice principale, qui est également la créatrice, se montre nue à plusieurs reprises. Rien d'étonnant me diriez-vous mais la particularité se trouve dans le fait qu'elle nous dévoile un corps qui ne correspond pas aux standards que l'on a l'habitude de voir dans les médias ; c'est-à-dire un corps mince, sans défaut mais très loin de la réalité. Au contraire, elle se montre telle qu'elle est, avec ses bourrelets qu'elle affiche avec naturel.

Un autre sujet est également abordé et qui est souvent mis sous silence : celui des menstruations. On voit donc ici qu'à travers un regard féminin, on accède à de nouvelles vérités, qui sont pourtant bien connues mais qu'on ne voit pas habituellement sur nos écrans. En ce sens, on peut dire que le *female gaze* est féministe car il cherche à rendre compte d'une réalité qui ne devrait pas être tabou et qui est pourtant trop souvent masquée par le regard masculin.

D'autres sujets peuvent également rendre compte de ce mouvement féministe à travers le regard féminin, mais cette fois-ci, via le traitement utilisé, notamment dans le cas de la violence. En effet, la femme dans le milieu cinématographique est souvent considérée comme moins forte que l'homme physiquement et de ce fait, elle ne saurait user de la violence physique, l'obligeant à user de stratagèmes jugés moins valorisants voire moins courageux que la violence utilisée par les hommes. On retiendra par exemple, l'usage de la trahison ou de la sournoiserie jugés négativement. Qui dit violence, dit également pouvoir, sujet qui a toujours été au cœur des revendications féministes. Dès lors, un film tourné au travers du regard féminin permettra de donner un certain pouvoir et de la force au protagoniste féminin et ainsi poser un acte féministe car cela reviendrait à donner un droit aux femmes qui ne leur était pas accordé auparavant ; une nouvelle avancée face à la lutte pour l'égalité des genres.

Finalement, par le simple fait de considérer une série comme relevant du féminisme, cela renvoie à la tension d'inégalité qui se joue depuis toujours entre hommes et femmes. L'égalité idéologique que revendiquent les féministes n'est dès lors pas atteinte. De plus, catégoriser une série de féministe revient à ancrer cette tension et cette domination qui peut exister au sein de la société. En effet, il est important de pouvoir prendre en compte une série qui donne à voir sur la condition de la femme et la manière dont elle est présentée sans considérer l'œuvre comme relevant forcément du féminisme. Il s'agit avant tout d'une série, portant sur une thématique particulière. C'est dans cette optique que l'idéologie des mouvements féministes sera menée à bien ; lorsqu'on ne qualifiera pas la série de féministe. En d'autres termes, qualifier une série de la sorte reviendrait à répondre à la domination masculine et cela ne se présentera pas comme une création propre. L'objectif des séries féministes sera dès lors atteint lorsque « la juste représentation des femmes sur le petit écran sera la norme et non plus une exception dont on peut se réjouir » (Capitaine, 2018, p.21).

7.3. La représentation de personnages masculins

Bien que cela soit moins sujet à discussion et à débats, l'homme peut également être l'objet de stéréotypes dans le monde du cinéma. En effet, Landry-Lajoie (2019), dans son travail intitulé « La représentation des maladies mentales dans les œuvres cinématographiques et télévisuelles », montre en quoi le personnage masculin est souvent présenté comme un être puissant confronté dans les films à diverses épreuves physiques et psychologiques qu'il doit surmonter (Landry-Lajoie, 2019). Marchand nous dira à ce sujet que « ce rôle masculin s'acquiert par la socialisation, c'est-à-dire par l'apprentissage de valeurs, attitudes et comportements valorisés par la société. Ainsi, pour se conformer à son rôle traditionnel et éviter la stigmatisation sociale, un homme fera preuve d'autonomie dans la résolution de ses problèmes, de réticence à exprimer ses émotions, de volonté de réussite et, le cas échéant, d'agressivité. Autant d'exigences qui peuvent entraver le développement de ses relations significatives, le priver du soutien social dont il pourrait avoir besoin en cas de difficulté, diminuer le recours à la demande d'aide et, finalement, augmenter son risque de suicide. » (Marchand, 2001, p.9).

Il est intéressant de noter que les rares personnages masculins qui interviennent dans le film de Bruno Dumont sont soit des médecins qui ont autorité sur l'internement des pensionnaires soit Paul, le frère de Camille Claudel qui apparaît comme salvateur aux yeux de sa sœur. Notons que les moments où Camille Claudel se retrouve avec un homme sont pratiquement les seuls instants où l'on observe un dialogue plus ou moins long entre deux personnages. Comme si la femme devenait sourde en présence de l'homme qui marque un moment important dans le film par sa compagnie. Il est également important de souligner que l'asile dans lequel est interné Camille Claudel est composé essentiellement de femmes. En effet, on compte uniquement deux très courtes scènes où l'on peut observer la présence d'hommes internés.

On peut dès lors se questionner quant à la présence si faible des hommes au sein d'instituts psychiatriques. Landry-Lajoie explique dans son mémoire que le taux de suicide est plus important chez les individus masculins car ces derniers demanderaient moins d'aide que leurs homologues féminins. En effet, ils seraient embarrassés de devoir faire appel à une aide extérieure car cela supposerait qu'ils soient incapables de gérer leurs malheurs. Dans un numéro spécialement dédié à la santé mentale des hommes, Robert-Paul Juster s'interroge sur cette question des stéréotypes masculins : « Selon les stéréotypes masculins qui sont véhiculés, un “vrai” homme est fort, stoïque et

supposément invulnérable. Mais nous savons tous que ce n'est pas le cas et que chaque homme peut craquer, crouler et crever. » (Juster 2011, p.1).

Dans le film de Bruno Nuytten en revanche, l'homme principalement représenté est Rodin ; homme fort, puissant, important dans son domaine. On ne sait rien de sa vulnérabilité, si ce n'est peut-être son amour pour Camille Claudel. Le personnage se veut dominant, surmontant les obstacles qui se dressent entre sa muse et lui et s'imposant jusque dans la vie artistique de Camille Claudel qui ne parvient pas à s'émanciper de lui. Mais on voit aussi à de nombreuses reprises Paul Claudel, son frère, grand intellectuel de son époque qui voyage beaucoup et qui entretient une relation étroite avec sa sœur. Concernant son rôle d'homme, on peut sentir une certaine pression de la part de son entourage à bien réussir dans ce qu'il entreprend. Puisque sa sœur est une rebelle qui n'en fait qu'à sa tête, il se doit de montrer l'exemple. Malgré les difficultés à percer dans le domaine de l'écriture, il fera face aux problèmes de manière autonome.

Une autre auteure, Hélène Breda (2017), propose une critique féministe des films et séries télévisées destinées à des adolescents. En ce qui concerne la représentation des personnages masculins, elle fait notamment référence au « syndrome de la Schtroumpfette » (Breda, 2017, p.96) afin de montrer en quoi les personnages de genre masculin ont des rôles extrêmement variés. On retiendra notamment le Schtroumpf bricoleur, le Schtroumpf poète, le Schtroumpf tailleur, le Schtroumpf farceur, le Schtroumpf paysan... alors qu'il n'existe qu'un seul personnage féminin : la Schtroumpfette. Il s'agit d'ailleurs d'un personnage féminin très stéréotypé puisque présentée comme très coquette, séduisante, dont tous les Schtroumpfs sont amoureux. Lorsque Gargamel la crée, il la décrit comme suit : « un brin de coquetterie, une solide couche de parti-pris, trois larmes de crocodile, une cervelle de linotte, de la poudre de langue de vipère, un carat de rouerie, une poignée de colère, un doigt de tissu de mensonges, cousu de fil blanc, bien sûr, un boisseau de gourmandise, un quarteron de mauvaise foi, un dé d'inconscience, un trait d'orgueil, une pointe d'envie, un zeste de sensiblerie, une part de sottise et une part de ruse, beaucoup d'esprit volatil et beaucoup d'obstination, une chandelle brûlée par les deux bouts. » (La Schtroumpfette, Peyo, 1966). Dans cette description, on retrouve tous les stéréotypes de la femme. Cela permet encore une fois de faire le lien avec la diversité des rôles attribués aux hommes comparativement aux rôles très genrés et réduits que l'on donne aux femmes.

Ce même auteur évoque également la relation entre les personnages de genre différents. L'objectif étant de montrer que dans toute relation, on retrouve des rapports de domination voire d'oppression exercées par les hommes. Elle reprend notamment l'exemple de la relation entre père et fille où le père est souvent présenté comme ayant un comportement abusif et autoritaire envers sa fille mais cela sera directement contré par une certaine inquiétude vis-à-vis de la jeune enfant. Breda, dans « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées » (Breda, 2017), illustre cela à travers différents films Disney comme « La petite sirène » dans lequel on peut voir que le Roi Triton est régulièrement violent envers sa fille mais le film va contrebalancer cela en montrant un père inquiet pour sa fille. On a dès lors un personnage masculin représenté dans le cinéma comme jouant un rôle important qui sera dépeint positivement malgré les actes négatifs qu'il peut poser tout au long du film.

Puisqu'il n'existe pas de théorie sans exceptions, il est important de souligner l'apport de Jules Sandeau quant à la représentation des personnages masculins dans les œuvres cinématographiques. En effet, cet auteur reprend différents films destinés à un public adolescent afin de montrer des protagonistes masculins différents de ce que nous avons vu jusque-là. Il prend notamment l'exemple de la saga « Hunger Games » qui présente l'un des personnages principaux, Peeta, comme ayant une masculinité « douce, empathique et passive » (Sandeau, 2018, p.3). Cela s'oppose donc à la théorie de Marchand qui voyait le personnage masculin comme quelqu'un d'autonome, avec une volonté de réussite voire une certaine agressivité. Ici, Peeta est perçu comme très doux, assez peu sûr de lui, ce qui contraste avec le personnage principal, Katniss Everdeen qui, quant à elle, est une protagoniste féminine sûre d'elle, indépendante et forte. De plus, cela contraste aussi avec une autre version de la masculinité représentée par le personnage de Gale. Mais Jules Sandeau montre que cette nouvelle définition de la masculinité vient en réalité emprunter des caractéristiques valorisées chez les femmes pour les apposer au personnage masculin. De ce fait, les femmes présentes dans ce genre de film sont alors dépourvues de ces qualités. C'est notamment le cas de Katniss qui est assez peu féminine, solitaire, secrète, très bonne chasseuse... tout l'opposé du personnage de Peeta. De plus, ce genre d'œuvre filmique met en avant une certaine émancipation des personnages masculins « vers l'extérieur tandis que les femmes sont cantonnées à l'intérieur » (Sandeau, 2018, p.5). Il est évident que le personnage de Katniss dans « Hunger Games » se caractérise entre autres par une sortie de ce genre en allant combattre durant les jeux,

mais à la différence des personnages masculins, elle aspire à retrouver sa famille et son environnement familial.

On peut dès lors voir à travers cet exemple une certaine évolution quant à la représentation des personnages ; que ce soit des personnages féminins ou masculins. Au-delà des protagonistes cités précédemment, on pourrait également parler du président Snow dans les films « Hunger Games » qui incarne une autorité forte mais est présenté comme féminisé. En effet, cet homme prend grand soin de son apparence, il aime les fleurs et utilise le poison, une arme traditionnellement associée aux femmes. Cette description est certes un peu clichée envers les femmes mais il est important de le souligner. Jules Sandeau le caractérise « d'homme queer » (Sandeau, 2018, p.7) présenté comme un « corps mou » (Sandeau, 2018, p.7), en comparaison des personnages de Katniss ou Peeta. De plus, cette idée de queer est également présente chez les habitants du Capitole qui sont tous vêtus de tenues plus extravagantes les unes que les autres avec des perruques colorées et des accessoires en tous genres. Ces représentations viennent donc tout à fait contrer les images masculines que l'on a l'habitude de voir au cinéma.

Finalement, hommes et femmes sont sujets à de nombreux stéréotypes, certains plus valorisants que d'autres, lorsqu'il s'agit de les représenter dans des œuvres cinématographiques. En fonction de l'époque ou des mouvements sociétaux en cours au moment du visionnage d'un film, la perception que l'on aura de ce dernier différera forcément. Cela dépendra également si le visionneur est d'un genre masculin ou féminin, tout comme cela dépendra du genre du réalisateur. Qui que l'on soit, nous aurons une perception différente d'une image et l'époque ; l'environnement ou encore les choix posés par les concepteurs du film auront une incidence sur ce que nous percevrons.

PARTIE 4 : ANALYSE ET CONCLUSION

Cette dernière partie fera l'objet d'une analyse plus approfondie des deux œuvres biographiques utilisées dans cette étude. Nous verrons notamment les hypothèses émises au départ de ce travail ainsi que les résultats qui ont émanés de cette analyse personnelle, au regard de tout ce qui a été vu précédemment dans ce mémoire.

Cette quatrième partie se clôturera par une conclusion générale portant sur l'ensemble du travail qui a été réalisé ici.

8. Analyse personnelle des œuvres cinématographiques

Cette section aura donc pour objectif d'analyser plus en profondeur les deux œuvres cinématographiques qui font l'objet de ce mémoire. Je me concentrerai sur deux éléments en particulier : la représentation de la santé mentale ainsi que celle des femmes dans les biopics de Bruno Nuytten et de Bruno Dumont. Chacun des films ne fera pas l'objet d'une sous-section puisque l'objectif est de présenter une analyse croisée et comparative des œuvres biographiques.

8.1. Hypothèses de départ

Cette dernière partie sera consacrée à une analyse personnelle des deux œuvres cinématographiques concernant la vie de Camille Claudel, au regard de ma problématique. Mais avant de poursuivre plus loin dans cette analyse, il est important de rappeler quel était le sujet et l'objectif de ce mémoire. À travers ce travail, j'ai voulu aborder la question de la représentation de la santé mentale féminine dans le cinéma en prenant le cas plus particulier de Camille Claudel qui a terminé ses jours en institut psychiatrique. L'objectif était donc de rendre compte de cela au travers de questions et de concepts relevant notamment du féminisme. Il s'agissait dès lors de voir comment un personnage féminin atteint de troubles mentaux pouvait être représenté dans le cinéma, que ce soit d'un point de vue masculin ou féminin. De manière générale, il s'agit d'un sujet que je trouve intéressant à aborder à l'heure actuelle, face aux nombreux mouvements de contestation féministe auxquels nous faisons face aujourd'hui. C'est notamment pour cela que j'ai choisi de travailler sur cette thématique.

Avant d'entamer ce mémoire, j'avais émis certaines hypothèses quant à la représentation de la santé mentale dans le cinéma. Tout d'abord, je supposais qu'il existait une différence genrée dans la prise en charge psychiatrique. En ce sens, j'ai émis l'hypothèse que les femmes ne bénéficiaient pas des mêmes droits et de la même prise en charge que leurs homologues masculins. Afin de pouvoir poser cette hypothèse, je me suis basée sur l'histoire générale des droits accordés aux femmes, quel que soit le domaine en particulier puisque depuis de nombreuses années, il a été question d'une égalité entre hommes et femmes à ce sujet. De plus, j'ai émis l'hypothèse que le fait que cette prise en charge psychiatrique féminine était présente dans le milieu du cinéma de manière tout à fait clichée, je m'en rends compte après coup. En effet, j'imaginai un personnage totalement fou comme on peut en voir dans les films hollywoodiens notamment. Cela renvoie directement aux différents stéréotypes que nous avons abordés plus tôt dans ce mémoire. Finalement, mon hypothèse principale consiste à supposer que la santé mentale féminine est représentée dans le cinéma au travers de jeux d'acteurs stéréotypés avec une différence genrée dans la prise en charge psychiatrique et caractérisée par une perception négative. Il s'avère que mes résultats correspondent en partie à cette hypothèse de départ ; nous le verrons prochainement dans l'analyse des données.

Mon sujet d'étude s'est donc présenté sous la forme de deux œuvres biographiques, nous l'avons vu précédemment. De plus, ce sont deux réalisateurs masculins qui se sont vus attribuer la tâche de représenter le personnage de Camille Claudel au travers de leurs œuvres respectives. En faisant cela, j'ai pu constater qu'ils ont abordé successivement les sujets relatifs à la famille, l'amour, la passion, l'art, l'indignation, l'émancipation, et finalement, la folie. Il est temps maintenant de voir de manière plus précise comment tout cela peut être analysé au regard des concepts que nous avons identifiés tout au long de ce mémoire.

8.2. Résultats de l'analyse cinématographique

Si l'on reprend la définition vue au tout début de ce mémoire qui nous disait que l'analyse des médias est l'étude de "ce qui est dit sur un sujet donné, dans un lieu donné, à un moment donné" dans les médias (Lasswell, Lerner et Pool, 1952, p. 34), nous avons dès lors un point de départ permettant d'analyser les œuvres cinématographiques de Bruno Nuytten et Bruno Dumont. En effet, il s'agira dans cette dernière partie de montrer comment la santé mentale au féminin (le sujet donné), est représentée dans ces biopics, (le lieu), à l'heure actuelle (le moment). Le dernier élément est tout de même à nuancer

étant donné que vingt-cinq ans séparent les deux réalisations cinématographiques. L'un est donc moins dans le temps présent tandis que le second vient réellement précéder la nouvelle phase actuelle de questionnements féministes. Une seconde définition énoncée plus tôt dans la méthodologie de ce mémoire est également intéressante. Il s'agit de celle énoncée par Stocchetti et Kukkonen en 2011 qui nous disent : "L'analyse critique des médias consiste à réfléchir de manière critique à l'impact des médias sur la distribution du pouvoir dans la société." (Stocchetti & Kukkonen, 2011, p. 13). En effet, cela permet d'aborder une démarche plus critique vis-à-vis des deux thèmes analysés dans ce mémoire : la santé mentale et les femmes.

Pour cela, je m'efforcerai d'utiliser les deux techniques développées par Chris Drew afin d'analyser ces données : la sémiotique sociale et l'analyse de discours. Pour rappel, la première consiste à étudier les signes expliqués par la culture tandis que la seconde s'intéresse plus particulièrement à la manière dont les médias reproduisent les relations de pouvoir qui peuvent exister au sein de la société. Cela renvoie donc directement à la définition donnée par Stocchetti et Kukkonen quant à l'analyse des médias, ce qui la rend d'autant plus intéressante. Deux éléments seront pris en compte : le texte correspondant au film en lui-même ainsi que le contenu ; autrement dit, les mots, images, symboles... présents dans ces deux œuvres biographiques. Il s'agira également de comparer les deux films afin de voir en quoi ils se regroupent ou se distinguent.

8.2.1. La représentation de la santé mentale dans les films de Camille Claudel

Concernant la maladie mentale de Camille Claudel, on retrouve déjà une différence majeure entre les deux films puisque le premier présente l'évolution progressive de sa folie tandis que le second montre à l'écran trois jours de son internement. On a presque l'impression d'avoir affaire à deux Camille Claudel différentes, tant le personnage est présenté différemment dans chacun des films biographiques. Dans le film de Bruno Nuytten, on peut clairement voir l'état mental de la jeune femme se dégrader de jours en jours avec une paranoïa grandissante. On le voit notamment à travers cet extrait :

Il la redresse et en voyant son visage, il lui dit : « Mon Dieu que vous avez changé ». On voit alors le visage de Camille Claudel, sale, marqué par la folie naissante. Lorsqu'il lui dit que son habitation est inondée, Camille Claudel regarde autour d'elle, le regard hagard, ne comprenant pas trop ce qui est en train de se passer. Eugène tente de la faire bouger en lui faisant un peu la leçon, lui disant que son comportement est irresponsable et qu'elle passe à côté de grandes occasions

(commande de sculpture, expositions...) mais puisque cela vient de Rodin, elle refuse tout.

On apprend également que la jeune femme envoie régulièrement des crottes de chats au ministre des Beaux-arts et accuse Rodin d'avoir volé la Joconde. Eugène Blot tente de la remotiver, à faire quelque chose de bien avec tout le talent qu'elle possède mais Camille Claudel garde les yeux rivés vers le sol comme une enfant à qui on ferait une leçon. Il lui dit « réagissez intelligemment plutôt que de chercher à vous enterrer vous-même ».

[Séquence 10 « ivresse et inondation » (2 : 26 : 20 – 2 : 30 : 30)]

Malgré les tentatives d'Eugène Blot pour la motiver à remonter sur les rails, on voit que la santé mentale de la jeune artiste s'est dégradée au point de ne plus rien vouloir faire de sa vie. Néanmoins, il semble que seule sa carrière vaille la peine d'être sauvée puisque son entourage ne semble pas se préoccuper de son état mental. Seul le fait qu'elle puisse passer à côté de grandes occasions fait réagir Eugène Blot. La dernière phrase prononcée par l'homme est assez intéressante : « *Réagissez intelligemment plutôt que de chercher à vous enterrer vous-même* ». En effet, et on le voit plus tard dans le film, Camille Claudel finit par enterrer ses œuvres, comme pour oublier ce qu'elle avait fait ou qui elle était. C'est comme si la maladie avait emporté la jeune artiste avec elle, qu'il n'en restait rien. Peut-être a-t-elle pris trop au sérieux ces quelques mots et que, ne pouvant pas « réagir intelligemment » à cause de sa maladie, elle a fini par s'enterrer. En outre, avant cette étape de l'enterrement, il est important de souligner le fait que Camille Claudel a détruit ses œuvres. Voyons cela dans cet extrait :

On voit Camille Claudel sur un pont, plusieurs oiseaux planent dans le ciel grisâtre. Elle est debout, près du rebord, faisant face au pied de marbre qu'elle a sculptée et que Rodin a signé. Son visage est recouvert d'un voile noir aux motifs fleuris, comme si elle vivait un deuil. Elle caresse sa sculpture avant de la pousser violemment dans l'eau. Elle se penche quelques instants sur le rebord du pont pour regarder les cercles sur l'eau formé par la chute de son œuvre avant de se retourner, tournant alors le dos à ce qu'elle avait créé.

[...]

On se retrouve alors à l'intérieur de la maison de Camille Claudel dans laquelle sont entreposées toutes ses œuvres. On la voit munie d'une grande masse en train d'asséner des coups à ses sculptures. Après cela, elle s'en prend à une étagère sur laquelle sont rangés tout un tas de plus petites sculptures. Elle l'agrippe et la fait tomber par terre. Elle reprend alors sa masse pour continuer à détruire ses œuvres. Elle termine le travail à la main ; poussant une statue de taille humaine par terre. On

voit que le geste est difficile, sûrement à cause du poids que doit avoir la pierre. Il ne lui reste alors plus que le buste qu'elle avait réalisé avant de rencontrer Rodin. Elle le regarde, touche son cou et appuie son front contre sa joue tout en pleurant. Tout en émettant de gros sanglots, l'artiste tire le buste vers elle afin de le faire tomber par terre puis l'attrape par la tête et le jette à l'autre bout de la pièce. Le sol est désormais jonché de débris, de caisses et d'œuvres détruites. Camille Claudel s'assied, épuisée, au milieu de toute cette destruction et s'allonge par terre, à bout de souffle.

[Séquence 13 « destruction » (2 : 40 : 00 – 2 : 43 : 00)]

En définitive, l'évolution de Camille Claudel face à la maladie mentale peut être vue de manière chronologique : d'abord dépassée par les événements, amorphe et ne sachant que faire, elle finit par se ressaisir en détruisant ses œuvres pour ensuite les enterrer. On peut voir cela comme le meurtre de sa vie d'avant dont elle a fait le deuil et qu'elle enfouit à tout jamais dans le sol. Puisque tout la ramène à Rodin qui semble être à l'origine de toutes ses souffrances, la seule solution qui lui apparaît est de faire table rase de ce passé douloureux afin de lui permettre de tout recommencer. On voit d'ailleurs dans le film de Bruno Dumont que la jeune femme n'a plus jamais touché à la terre lors de son internement, refusant de sculpter à nouveau. Voici la seule et unique scène relative à la sculpture dans le biopic de 2013 :

Alors que Camille se balade dans les alentours de l'institution, elle s'accroupit et tend sa main vers le sol pour attraper un peu de terre. Elle tente de former quelque chose à l'aide de sa main droite mais semble perturbée par l'action qu'elle est en train de réaliser. Sa respiration s'accélère et elle finit par jeter la boule de terre. Deux sœurs arrivent alors par derrière et l'une d'entre elles lui demande « alors mademoiselle, comme ça va aujourd'hui ? ». Mais Camille ne répond pas et s'en va d'un pas dynamique.

[Séquence 26 « balade terreuse » (31 : 27 – 32 : 16)]

Finalement, cette dégradation de la santé mentale de Camille Claudel peut être résumée ici à travers le certificat d'internement signé par le médecin responsable :

« Je soussigné, docteur en médecine de la faculté de Paris, certifie que Camille Claudel est atteinte de trouble intellectuel très sérieux, qu'elle porte des habits misérables, qu'elle est absolument sale, ne se lavant certainement jamais, qu'elle a vendu tous ses meubles sauf un fauteuil et un lit, que cependant, elle reçoit de sa famille, en plus du loyer de l'appartement payé directement au propriétaire, une pension de 200 francs par mois qui serait amplement suffisante pour lui permettre de vivre confortablement ; qu'elle passe sa vie complètement enfermée dans son

logement et privée d'air. Les volets étant fermés systématiquement, que depuis plusieurs mois, elle ne sort [...]. Elle fait de rares sorties au milieu de la nuit. D'après ses propos tenus à la concierge, elle a toujours la terreur de la bande à Rodin [...]. Également dangereuse pour ses voisins et qu'il serait nécessaire de l'interner dans une maison de santé. »

[Séquence 15 « certificat d'internement » (2 : 45 : 00 – 2 : 46 : 00)]

En revanche, dans le film de Bruno Dumont, Camille Claudel semble presque saine d'esprit en comparaison avec les autres pensionnaires. Elle ne présente plus de crise d'hystérie aussi grave que dans le premier biopic. De plus, esthétiquement et physiquement, elle semble tout à fait « normale » en apparence. On peut d'ailleurs constater qu'elle jouit de certains privilèges que les autres n'ont pas, comme le fait qu'elle puisse cuisiner ses propres repas par peur d'empoisonnement. Cette peur est, certes, signe d'une certaine perturbation psychologique, mais l'un des médecins responsables lui confère toute de même une certaine responsabilité et une confiance pour la laisser cuisiner seule. Voici l'extrait dont il est question ici :

« Camille Claudel est assise sur une chaise, à côté de la casserole qu'elle regarde fixement. De temps à autre, elle se redresse légèrement afin d'avoir un aperçu sur l'intérieur de la casserole et ainsi vérifier la cuisson. Cette scène dure quelques secondes jusqu'à ce qu'un homme, vêtu d'une blouse blanche (probablement un médecin) entre dans la cuisine, interloqué par la présence de Camille Claudel dans la pièce. Il lui demande ce qu'elle fait là, sous-entendant qu'elle ne devrait pas se trouver là, mais bien avec les autres pensionnaires. Camille Claudel se lève lorsqu'il s'approche et fuit son regard, les yeux vers le bas. Le médecin regarde l'intérieur de la casserole et lui somme de rejoindre les autres en lui attrapant le bras. Camille Claudel réagit alors vivement en criant et en se libérant de l'emprise du médecin. On entend alors une sœur crier le nom de la jeune femme, ce qui la calme instantanément. D'une voix beaucoup plus douce, elle demande au docteur de s'approcher d'elle pour lui parler en privé. Elle lui apprend alors que Camille Claudel a l'autorisation de préparer son repas à cause de sa crainte d'être empoisonnée. »

[Séquence 18 « peur d'empoisonnement » (4 : 55 – 5 : 50)]

Afin de démontrer cette différence physique et esthétique entre les pensionnaires et Camille Claudel, voyons l'extrait suivant :

Cette scène ne dure qu'une dizaine de secondes mais permet d'avoir un aperçu de l'état mentale d'une autre pensionnaire de l'asile : une femme se trouve debout, à côté de Camille Claudel et la regarde la tête penchée avec un grand sourire. Elle a les cheveux bruns assez sombres, coupés courts. Son sourire laisse apercevoir sa dentition incomplète et mal entretenue. En effet, on peut voir qu'il lui manque

plusieurs dents et celles qui lui restent sont petites, jaunâtres et obliques pour certaines. Le plan glisse sur Camille Claudel qui la regarde du coin de l'œil, un sourcil haussé et les lèvres légèrement pincées. Son regard est alors attiré sur la droite, vers un arbre dénué de feuilles et immobile.

[Séquence 20 « femme qui rit » (9 : 50 – 10 : 00)]

A travers cet extrait, on voit bien le contraste qui se joue entre Camille Claudel et les autres patientes. En effet, la première ne montre pas de comportement « bizarre » et semble, au contraire, « normale ». De plus, Camille Claudel ne présente pas de problèmes physiques particuliers tels que la dentition de la femme présentée dans l'extrait vu précédemment. Son visage est, certes, marqué par les années et ses vêtements ne sont pas toujours des plus propres, mais ce n'est pas aussi flagrant et interpellant que le visage de l'autre pensionnaire.

Cette distinction par rapport aux autres pensionnaires ne se marque pas uniquement au niveau du physique ou des privilèges obtenus par Camille Claudel. En effet, la jeune femme se distingue également par son comportement exemplaire et son aide vis-à-vis des autres patientes. A plusieurs reprises durant le film, on peut voir que les sœurs font appel à Camille Claudel pour prendre en charge une autre malade afin de l'emmener quelque part ou simplement pour l'accompagner dans la cour. Cela démontre déjà une certaine responsabilité de la part de la sculptrice qui a su gagner la confiance des religieuses. De plus, Camille Claudel semble même parfois exaspérée du comportement que peuvent avoir les femmes avec qui elle partage des moments du quotidien. Cela est notamment marquant dans l'extrait suivant :

Camille Claudel est debout, en train d'éplucher un œuf dans une salle commune prévue pour les repas. Derrière elle sont assises trois autres pensionnaires qui terminent leur repas. L'une d'entre elles est en train de rire, ce qui fait tourner la tête à Camille dans leur direction. Lorsqu'elles se regardent, cette même femme lui tire la langue ce qui fait rire la pensionnaire assise à sa droite qui se met à tirer la langue à son tour. La dernière quant à elle se contente de tapoter sa cuillère sur la table en souriant. La caméra revient sur Camille Claudel qui tourne la tête vers son assiette. On ne la voit que de dos mais on peut percevoir un certain agacement lorsqu'une des femmes commence à taper sur la table. On voit en effet que Camille soupire et finit par tourner la tête avec un regard désapprobateur envers ces femmes. On revoit les trois femmes : celle du milieu tape la table avec sa cuillère et celle située à sa droite pose sa main sur le couvert afin de la faire cesser. Cela ne durera que quelques secondes puisqu'elle reprend sa cuillère peu de temps après et recommence à taper sur la table. Le plan revient sur Camille Claudel, de face cette fois-ci, qui continue sa

tâche, concentrée mais on sent une certaine exaspération lorsqu'elle relève la tête. Le bruit de la cuillère sur la table se fait de plus en plus fort et de plus en plus rapide. Camille se retourne, son assiette en main et se dirige vers une sœur pour lui demander d'aller déjeuner dans la cour, ce à quoi elle répond « oui ». Elle quitte alors la pièce, laissant la sœur seule avec les trois autres femmes.

[Séquence 19 « le repas » (6 : 30 – 7 : 50)]

Si l'on reprend la typologie de Steven H. Hyler concernant les stéréotypes présents dans le monde du cinéma lorsqu'il est question de représenter la santé mentale, on pourrait renvoyer à deux stéréotypes différents, que l'on soit dans le film de Bruno Nuytten ou Bruno Dumont. En effet, dans le premier cas, on pourrait plutôt parler du personnage rebelle dans le sens où Camille Claudel a un esprit libre. De ce fait, elle ne laisse personne dicter ses choix et s'imposer comme un obstacle à ses objectifs personnels et professionnels. Au vu de l'évolution de sa paranoïa, elle va se rebeller contre la « bande à Rodin » qu'elle considère responsable de tous ses maux :

« Elle lui répond qu'elle n'a pas besoin d'être défendue mais reconnue. Lorsqu'elle dit ça, on voit enfin son visage : une peau très blanche et des joues roses, on dirait une poupée ; ou un fantôme. Morhardt lui explique qu'elle est déjà reconnue ; que « L'âge mûr » est commandé et sera exposé mais pas pour l'exposition universelle. Elle remet encore une fois la faute sur Rodin, l'accusant d'avoir tout organisé, que c'est une de ses machinations. [...] Ce à quoi il répond : « qu'est-ce que c'est que ces façons ; vous êtes folle ». La jeune artiste se lève alors en criant son nom : « je suis Camille Claudel et si vous l'ignorez, je saurai vous l'apprendre ! ».

[Séquence 4 « paranoïa » (2 : 09 : 05 – 2 : 10 : 40)]

En revanche, ce n'est pas ce stéréotype que l'on retiendrait dans le film de Bruno Dumont. En effet, on pourrait plutôt parler du « spécialement doué » qui caractérise un individu atteint d'une maladie mentale et qui posséderait certains talents particuliers afin de compenser sa maladie. Dans le cas de Camille Claudel, cela renvoie un peu à ce que l'on vient d'évoquer quant à son apparence saine vis-à-vis des autres pensionnaires. Peut-être que cet état mental en apparence sain, serait le résultat d'une adaptation de Camille Claudel à l'institution dans le but de pouvoir en sortir le plus rapidement possible. Autrement dit, en montrant une facette d'elle qui n'est pas folle, elle peut espérer recevoir une admission de sortie de la part du médecin. C'est en ce sens qu'elle serait spécialement douée ; un talent de mise en sourdine de sa maladie mentale :

Camille Claude se rend dans une chapelle en courant suite à l'annonce de la visite de son frère. Elle prie alors en disant « Mon dieu. Je ne désire rien d'autre que d'être

auprès des miens. Mon petit Paul... Faites que je réussisse et que je puisse retrouver mon cher travail ». Une autre pensionnaire arrive alors face à Camille Claudel en chantant « Alléluia » et en faisant de grands gestes circulaires avec les bras. Elle fait cela trois-quatre fois devant Camille Claudel qui est agenouillée devant l'autel puis elle se retourne et repart vers le fond de la chapelle.

[Séquence 23 « prière » (16 : 35 – 17 : 00)]

On peut voir à travers cet extrait un discours tout à fait plausible d'une femme qui ne désire qu'une chose ; rentrer chez elle. Déjà simplement dans la manière dont elle parle, on peut apercevoir un discours « normal » qui ne fait penser à aucune forme de folie. Cela est d'autant plus flagrant que les autres pensionnaires ne semblent jamais parler, comme si cela leur était impossible du fait de leurs problèmes mentaux. Pour la plupart, ces femmes sont présentées comme hagardes, la bouche souvent entrouverte et un sourire niais au visage. Ce qui n'est pas du tout le cas de Camille Claudel dans ce biopic. Il est aussi intéressant de souligner le verbe « réussir » qu'elle utilise dans cette séquence. Comme si elle avait une mission à réaliser au sein de cet institut psychiatrique et que ce n'est qu'une fois qu'elle aura réussi à prouver qu'elle ne présente plus de problèmes mentaux qu'elle pourra sortir et retrouver sa famille.

Reprenons maintenant l'analyse de discours popularisée par Michel Foucault dans les années 1970 afin de voir comment le pouvoir est reproduit par les films biographiques des deux réalisateurs. Pour bien utiliser cette analyse, il est important de prendre en compte les silences produits par les médias eux-mêmes et voir ce qu'ils disent sur les messages. Il s'agira également de voir comment la réalité est présentée dans les biopics à travers ces messages.

Dans le film de Bruno Dumont, il est assez facile de répondre à la question des silences. En effet, on remarque durant toute la durée du film que les seuls personnages qui usent de la parole sont les sœurs et les médecins. Les pensionnaires quant à eux semblent même incapables de parler ; si ce n'est Camille Claudel qui utilise la parole à quelques moments minoritaires du film. Au final, c'est comme si seules les personnes possédant une certaine forme de pouvoir avaient l'autorisation de parler dans le milieu psychiatrique alors que les autres sont réduits au silence. On pourrait dès lors voir à travers ces silences une certaine représentation de l'autorité ecclésiastique et médicale sur les personnes atteintes de troubles mentaux. Dans cette même forme de pouvoir, on pourrait y discerner une deuxième hiérarchie entre sœurs et médecins ; les deuxièmes

possédant un pouvoir plus important que les religieuses. Vu l'époque dont il est question dans ce film, 1915, on peut aisément comprendre comment cette hiérarchie au sein de l'institution psychiatrique peut reproduire les formes de pouvoir au sein de la société en général. En effet, le pouvoir en cette période de guerre était attribué dans une très grande majorité des cas aux hommes. Certaines femmes pouvaient être réquisitionnées sur les fronts mais pour des tâches domestiques ou pour s'occuper des blessés. Tout comme dans l'institut où les sœurs ne s'occupent que des soins apportés aux patients alors que les médecins ont autorité plus grande sur l'avenir des pensionnaires au sein de l'asile. Voyons un extrait qui rend compte de la relation médecin/patient :

Après ce long monologue, on voit le médecin qui regarde Camille, bouche bée en train de hocher la tête ne sachant que dire.

CC : « Je vous prie de faire votre possible pour me libérer. Je n'ai pas l'intention de réclamer, je suis pas assez forte pour ça. Je me contenterai de vivre dans mon petit coin comme j'ai toujours fait. La vie ici ne me convient pas. C'est trop dur pour moi. Excusez-moi de vous parler franchement.

Dr : « Et pourtant, vos relations avec Monsieur Rodin ont cessé depuis 20 ans. Bien. Nous nous revoyons la semaine prochaine mademoiselle », dit-il avec un grand sourire et en se levant pour raccompagner Camille vers la sortie.

[Séquence 27 « RDV avec le médecin » (33 : 18 – 39 : 00)]

Cette séquence illustre la fin d'un rendez-vous « médical » pour Camille Claudel. Les guillemets sont ici utilisés car, certes, il s'agit d'un médecin face à Camille Claudel, mais il ne semble pas apporter grand-chose de médical, que ce soit au niveau physique ou psychique. Bien au contraire, on dirait même qu'il met fin à la discussion sans prendre réellement en compte ce que sa patiente vient de lui dire durant un long monologue. On pourrait croire que le discours de Camille Claudel lui importe peu et qu'il est simplement là pour répondre à un certain devoir de consultation mais sans réels résultats.

Dans le film de Bruno Nuytten en revanche, les silences sont plus difficiles à percevoir. Néanmoins, on peut aisément remarquer le pouvoir patriarcal qui s'inscrit à cette époque. On le voit notamment à travers ce dialogue entre Camille Claudel et Rodin :

R : Je voudrais que tu fasses ce que je te dis. Voilà exactement ce que je voudrais que tu fasses. Et tu le sais très bien.

C : Tu voudrais que je fasse autre chose que ce que je fais ? J'entends suivre mon chemin à moi ; j'ai acquis ce droit.

R : Non. Si ton chemin te donne le droit de me ridiculiser comme ça ou de me détruire alors tu dois y renoncer. Quelles que soient tes idées, tu dois me les soumettre. Il n'y a aucune comparaison entre toi et moi !

C : QUOI ?

R : Aucune ! Tu es un sculpteur de troisième ordre.

C : Mais tu t'attaques drôlement violemment à un sculpteur de troisième ordre.

R : Tout vient de moi, rien de toi. Tu te bats trop pour ta sculpture. Il y a longtemps qu'elle se défend par elle-même.

[Séquence 1 « dispute avec Rodin » (1 : 58 : 40 – 2 : 03 : 00)]

C'est d'ailleurs à partir de cette discussion que la santé mentale de Camille Claudel va chuter de manière considérable. En ce qui concerne le pouvoir relatif à cette maladie mentale, il est plus difficile à cerner étant donné que ce n'est qu'à la fin du film que la jeune artiste est emmenée pour se faire interner. Néanmoins, il s'agit encore une fois d'un homme qui se voit attribuer le rôle du médecin qui signe le certificat d'internement.

Finalement, pour un même personnage sensé avoir la même maladie, on retrouve deux représentations étonnamment très différentes l'une de l'autre. Une folie hystérique marquée par une impulsivité et une émotivité très forte et d'autre part, une folie plutôt passive marquée par quelques moments traduisant une émotion mais de manière très minoritaire. Deux réalisateurs, deux points de vue différents et de ce fait, deux Camille Claudel et deux maladies qui se distinguent l'une de l'autre. Comme quoi, même avec un regard masculin pour les deux films biographiques, on peut avoir une représentation différenciée de la santé mentale en fonction peut-être de leur environnement, de leur éducation ou de tout un tas d'autres facteurs qui peuvent influencer la manière dont cette thématique sera représentée sur grand écran.

8.2.2. La représentation des femmes à travers le personnage de Camille Claudel

Maintenant que le premier thème relatif à la problématique de ce mémoire a été abordé, il s'agit désormais de traiter du second sujet : la représentation des femmes dans le cinéma. Cette partie a déjà été abordée partiellement lorsqu'il s'agissait d'illustrer certains concepts ou théories mais il semble intéressant d'aller un peu plus loin que cela. Tout comme pour la représentation de la santé mentale, il s'agira ici d'utiliser les méthodes énoncées par Chris Drew telle que l'analyse de discours.

En ce qui concerne les silences, on retombe un peu sur ce qui a déjà été dit dans la sous-section consacrée à la représentation de la santé mentale, si ce n'est qu'on pourrait parler du silence de la mère de Camille Claudel dans le film de Bruno Nuytten. En effet, cette dernière est en quelque sorte mise au silence par son mari qui semble être le seul à pouvoir décider du futur de leur famille et de leurs enfants en particulier. On retiendra notamment que c'est lui qui a décidé de déménager à Paris pour que sa fille puisse poursuivre sa carrière de sculptrice, ce qui n'était pas du tout le choix de son épouse. Cela rend compte, encore une fois, d'un certain pouvoir masculin que l'on retrouve dans les deux œuvres cinématographiques.

Pour ce qui est de la reproduction du pouvoir dans les films, voyons cet extrait tiré du film de Bruno Nuytten :

La scène se passe dans la cour où habite Camille Claudel. On y voit un homme en train d'emporter une sculpture. Deux autres hommes, des policiers, tiennent Camille Claudel qui est en train de se débattre pour échapper à leur emprise. Elle appelle à l'aide le docteur Michaux qui vient aider Camille Claudel. Il s'indigne en disant « mais qu'est-ce que c'est que ces manières ? ». Arrive alors un autre homme, vêtu d'un chapeau haut de forme qui annonce qu'il s'agit d'une perquisition afin de récupérer ce qui appartient à l'Etat. [...]

[Séquence 5 « intervention de la police » (2 : 10 : 55 – 2 : 11 : 18)]

A travers cette séquence, on peut voir plusieurs formes de pouvoir masculin : tout d'abord les deux policiers qui exercent une emprise physique sur Camille Claudel. Ensuite, on voit apparaître le docteur Michaux qui a une certaine autorité de par son statut de médecin mais cela n'est pas suffisant face à l'homme au chapeau haut de forme qui semble être au sommet de la hiérarchie. A nouveau, on trouve seulement des personnages masculins qui interprètent des rôles relatifs au pouvoir.

De plus, la phrase prononcée par le Docteur Michaux est assez interpellant : « Mais qu'est-ce que c'est que ces manières ? ». Cette réaction face au comportement de Camille Claudel soulève l'idée qu'une femme devrait se comporter de manière moins vigoureuse lorsque quelque chose ou quelqu'un la contrarie. En effet, à travers ces mots, on a l'impression que le Docteur Michaux s'attend à un tout autre comportement de la part de Camille Claudel ; une attitude docile face à l'autorité masculine. On a donc affaire ici à un pouvoir incarné par des hommes et une victime féminine qui devrait se laisser faire sans broncher face à cette autorité. Soyons honnête, qui ne s'offusquerait pas à la place de la jeune sculptrice à qui on perquisitionne ses biens ? Ce comportement étonne,

offusque peut-être même la gente masculine car il s'agit d'une femme ; femme qui est sensée accepter son sort sans se plaindre.

Dans les deux films, la présentation du corps féminin est assez brute, sans artifices ou mises en valeur particulière. On a des corps nus présentés avec leurs défauts, sans tabou voire même comme des corps objets, maniés par quelqu'un d'autre. Cela est particulièrement frappant dans le film de Bruno Nuytten dans lequel les modèles qui posent pour Rodin font penser à des marionnettes désarticulées. En effet, Rodin les manie à sa guise, en fonction de ce qu'il veut faire paraître et place la femme dans une position inconfortable pour avoir le meilleur angle de vue possible. Finalement, c'est comme s'il ne faisait guère attention à la nudité qui se présente à lui ; seul lui importe ce corps recroquevillé dans lequel il voit une œuvre d'art. En parlant de marionnettes désarticulées, on retrouve cette expression dans un dialogue entre les deux artistes :

R : Tu ne peux pas. Non. Tu ne peux pas. Je t'ai expliqué tout à l'heure les embrouilles que j'avais avec mon Balzac. Si tu donnes suite à cette ébauche, une nouvelle affaire va encore éclater. Comment peux-tu réduire ce que nous avons vécu à cette image ? Tu me représentes comme un pantin désarticulé par deux femmes. Cette caricature est ignoble. [...]

[Séquence 1 « dispute avec Rodin » (1 : 58 : 40 – 2 : 03 : 00)]

Ce qui est intéressant avec cet extrait, c'est que Rodin utilise les femmes pour ses œuvres mais lorsqu'il est question de lui, cela le dérange. Comme si lui seul avait ce droit de manier les corps en fonction de ses envies mais que Camille Claudel ne pouvait pas car cela le ridiculiserait. Un égo peut-être trop important pour ce grand homme. On apprendra plus tard dans le film que cette sculpture ne représente finalement pas Rodin mais bien Camille Claudel à diverses étapes de sa vie.

Pour ce qui est du film de Bruno Dumont, on ne compte qu'une seule scène durant laquelle les corps des femmes sont présentés alors qu'on peut compter au moins cinq scènes de nudité féminine dans le biopic de Bruno Nuytten. Il s'agit d'ailleurs de la toute première scène du film. Mais comme dans le premier cas, le corps nu est présenté sans artifice ni tabou quelconque :

La scène suivante montre Camille Claudel en train de se laver. La première image montre un bain, recouvert d'un drap blanc, dans lequel on voit se plonger un pied, puis une jambe, celle de Camille. Elle est dénudée, il n'y a aucun tabou vis-à-vis de son corps ni d'idéalisation ; on le voit brut, avec ses imperfections. Les deux sœurs

l'aident à s'asseoir en appuyant sur ses épaules qu'elles mouillent en versant un peu d'eau prise dans le bain au creux de leurs mains. Camille semble stressée, elle respire fort tandis que les deux femmes mouillent ses cheveux. L'une des deux lui dit qu'elle est toujours sale et qu'elle devrait se laver plus régulièrement. Au fur et à mesure que les deux femmes (dont on ne voit pas le visage) arrosent le corps de Camille, cette dernière se détend, elle a le visage plus apaisé et pose sa tête contre le bord de la baignoire. L'une des deux sœurs s'éloigne, laissant l'autre à sa tâche consistant à mouiller les cheveux de Camille. Après cela, elle prend sa main qu'elle frotte délicatement pour enlever les crasses qui y sont incrustées. Elle replonge la main de Camille dans l'eau, se place derrière elle au niveau de sa tête et lui caresse les cheveux afin de l'apaiser. Elle finit par s'écarter de quelques centimètres en croisant les mains devant elle, laissant Camille seule, le regard dans le vide durant plusieurs secondes. [...]

[Séquence 17 « le bain » (2 : 04 – 4 : 55)]

A travers cet extrait, on peut voir une nouvelle fois la mise en scène du corps féminin de manière brute et sans aucune sexualisation. A nouveau, le corps nu est manié par d'autres personnes que Camille Claudel, un pantin désarticulé. Il semblerait qu'une fois dénudée, la femme ne puisse pas mouvoir son corps comme elle le souhaite et qu'elle ait besoin d'aide extérieure pour réaliser une tâche du quotidien. Notons que dans les deux films, on ne trouve aucune scène présentant une nudité masculine.

De plus, on peut également souligner le fait que seules des femmes sont présentes dans cette scène ; importance notoire puisqu'on se trouve ici du côté du soin direct apporté au corps, lors d'un bain dans le cas présent. Cela renvoie dès lors à une nouvelle séparation des genres où les femmes seraient plus aptes ou compétentes à réaliser ce genre de tâches. Cette mise en scène de la prise en charge d'un besoin aussi naturel et premier qu'est le lavage peut être mis en lien avec les théories du « care ». Ces dernières sont très variées selon le domaine utilisé et il est même difficile de n'en choisir qu'une définition. Je retiendrai néanmoins celle du sociologue Arlie Russell Hochschild, qui écrit en 1983: « Le terme, sans équivalent en français, caractérise une relation d'aide, familiale ou professionnelle ; désigne tout à la fois l'activité de soin à une personne qui en dépend et le souci de la réception de ce soin, sa singularité résidant dans cette combinaison affûtée de compétences techniques et émotionnelles » (Hochschild, cité dans Noël-Hureaux, 2015). À travers cette définition, on retrouve totalement la situation décrite dans la séquence du film. En effet, on se trouve dans une situation où une personne (Camille Claudel) dépend d'une autre pour une activité de soin. On se situe donc ici dans une

relation professionnelle sans réelles compétences émotionnelles ; les sœurs n'étant là que pour s'occuper des pensionnaires sans liens affectifs.

Il est intéressant de souligner qu'à part Rodin, Camille Claudel n'a pas connu d'hommes dans sa vie et qu'à cause de son internement, elle a vécu la quasi-totalité de sa vie seule, sans famille ni mari/conjoint... C'est notamment face à cette solitude que la folie s'est emparée d'elle, la plongeant dans une paranoïa et une peur constante d'être pillée par la « bande à Rodin ». Il semblerait qu'une fois malade, la jeune femme n'intéresse plus les hommes, cette dernière ayant perdu son charme et sa vivacité d'antan. En effet, Camille Claudel et Rodin ont connu une histoire d'amour très passionnée, mais lorsque la santé mentale de la jeune femme s'est dégradée, leur relation en a souffert également. Malgré les tentatives de Rodin pour aider Camille Claudel qui ne voulait plus entendre parler de lui, cela fut un échec et les deux amants resteront séparés à tout jamais. Cette solitude et cette crainte permanente peuvent être illustrées par les deux extraits suivants provenant tous deux du film de Bruno Nuytten :

Cette scène permet de représenter la solitude dans laquelle vit Camille Claudel à cet instant de sa vie : son habitation n'est composée que de sculptures recouvertes de grands tissus. On y voit au moins quatre chats, sa seule compagnie. Elle est en train d'écrire une lettre à son frère Paul Claudel, probablement son dernier contact, la dernière personne qu'elle supporte encore.

[Séquence 7 « solitude » (2 : 19 : 30 – 2 : 20 : 12)]

Cette séquence ne dure que sept secondes mais on y voit Camille Claudel, adossée au mur de son habitation, un gourdin artisanal, réalisé probablement avec des clous, entre ses mains alors qu'une femme est en train de frapper à sa porte. En entendant le nom d'Eugène Blot prononcé par la femme, Camille Claudel dépose son arme à côté de la porte et décide de lui ouvrir. Tout cela pour montrer l'insécurité dans laquelle la jeune femme se sent à cet instant et le besoin de se protéger.

[Séquence 8 « le gourdin » (2 : 20 : 42 – 2 : 20 : 49)]

Pour ce qui est du film de Bruno Dumont, il s'agit d'une solitude plus sociale et continue puisque Camille Claudel ne semble pas s'intégrer avec les autres pensionnaires. De plus, elle ne jouira que de minces visites familiales durant tout le temps de son internement. Durant la quasi-totalité du film, on voit Camille Claudel évoluer seule dans cet institut psychiatrique, n'essayant pas d'entrer en contact avec les autres patientes voire même avec les sœurs, espérant sûrement une sortie prochaine. Elle est très silencieuse,

préférant être seule, que ce soit pour manger, cuisiner ou encore pour se balader. Cette solitude se marque notamment au travers de l'extrait suivant :

Cette séquence montre une salle comparable à un salon comprenant deux fauteuils, un piano et une table de jeux sur laquelle deux pensionnaires (les mêmes femmes que pour le repas) s'occupent à divers jeux, accompagnées de deux sœurs. L'une est en train de réaliser une tour de petites briques en bois, toujours en rigolant, alors que la seconde joue du xylophone. Une troisième internée est en train de jouer au piano, elle aussi accompagnée d'une sœur. Nous avons donc trois internées, chacune encadrée par une sœur qui participe à l'activité de la personne qu'elle prend en charge.

[...]

On voit alors Camille, postée dans l'embrasure de la porte qui les regarde en souriant.

[Séquence 24 « salle de jeu » (18 : 44 – 19 : 20)]

A travers cet extrait, on comprend que Camille Claudel ne partage pas les mêmes activités que les autres pensionnaires. Elle se contente de les regarder de loin, ne s'en approche pas forcément et reste seule à l'écart. Néanmoins, le fait qu'elle sourit à la vue de cette scène peut faire penser qu'elle trouve un certain apaisement à regarder cela.

Finalement, et contrairement à la conclusion relative à la représentation de la santé mentale dans les films, on retrouve ici une représentation du personnage de Camille Claudel relativement semblable lorsqu'il est question de présenter la femme. En effet, nous avons deux protagonistes féminines qui ne sont pas les narratrices de l'histoire, soumises à l'autorité masculine, vivant dans la solitude et qui font l'objet de biopics traditionnellement réservés aux grands hommes. Deux femmes fortes, interprétées par des actrices tout aussi fortes et engagées, qui se distinguent dans leur environnement ; l'une par son talent et son caractère tempétueux et volontaire, et l'autre par sa force tranquille qui la détache des autres pensionnaires.

9. Conclusion

Ce mémoire avait pour ambition de démontrer la manière dont le cinéma s'approprie, utilise et représente certaines thématiques, en se demandant plus particulièrement comment la santé mentale féminine pouvait être représentée dans des œuvres cinématographiques actuelles, et moins récentes, portant sur Camille Claudel.

Il a fallu dans un premier temps rendre compte des connaissances antérieures et des travaux déjà réalisés concernant le sujet qui nous occupe ici, pour ensuite aborder un bref historique de la prise en charge psychiatrique avant d'entrer dans le vif du sujet. Pour cela, il a fallu faire le point sur les deux œuvres biographiques ; ce qu'on en dit, le choix des actrices, le point de vue des réalisateurs... afin d'arriver finalement à la question du féminisme au cinéma et des différents enjeux que cela engendre. C'est à la suite de tout ce développement que nous avons pu arriver à l'analyse personnelle proposée dans la dernière section de ce mémoire.

C'est au moyen d'une approche inductive, mais aussi d'une analyse de médias consistant à étudier ce qui peut être dit sur un sujet donné, dans une temporalité et une spatialité déterminées, qu'il a été possible de se lancer dans ce travail d'analyse. Ainsi, nous avons pu relever des informations pertinentes relatives à notre problématique. Nous avons dès lors pu infirmer ou confirmer les hypothèses émises au départ. En effet, l'hypothèse principale consistait à dire que la santé mentale était représentée dans le cinéma grâce à un jeu d'acteur stéréotypé. De plus, il s'agissait également de prétendre que l'on pouvait observer une prise en charge genrée avec une certaine perception négative de tout cela.

Tout au long de ce mémoire, nous avons donc pu conclure que la prise en charge psychiatrique fait l'objet de stéréotypes lorsqu'il s'agit de la représenter dans le cinéma. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une représentation clichée que l'on pourrait se faire de malades mentaux, mais plutôt de catégories de stéréotypes découlant d'une théorie réfléchie et adéquate au domaine en question. Dans les films de Bruno Dumont et Bruno Nuytten, la maladie mentale est présentée de manière brute, sans artifices, au risque de décevoir le spectateur qui pourrait s'attendre à du cinéma hollywoodien, mais en tout cas proche de la réalité. A ce niveau, certains pourraient dès lors infirmer l'hypothèse d'une perception négative de la santé mentale féminine puisqu'il s'agit ici d'une représentation de la réalité telle qu'elle a été vécue par Camille Claudel. D'autres, en revanche,

pourraient confirmer cette hypothèse face à cette réalité brute qui peut choquer ; d'autant plus lorsque l'on apprend que les pensionnaires du film de Bruno Dumont sont de vrais malades mentaux. Je choisirai personnellement l'infirmité car je n'ai pas eu de perception négative quant à la représentation de la santé mentale dans ces films. Néanmoins, les deux films se distinguent dans cette représentation de la santé mentale puisque l'un présente une Camille Claudel libre, en pleine chute vers la paranoïa tandis que l'autre montre la même femme bien moins « folle », privée de sa liberté.

En revanche, les deux films se rejoignent lorsqu'il s'agit de représenter un personnage féminin. En effet, les deux femmes sont présentées de manière relativement similaire, par deux réalisateurs masculins qui se sont lancés dans un biopic traditionnellement réservé aux grands hommes. Deux protagonistes féminines au tempérament fort incarnées par deux actrices très engagées dans leur métier et leur vie personnelle. Deux personnes soumises à l'autorité masculine, vivant dans une certaine forme de solitude dont le corps est rendu docile et visible, sans artifices.

Malgré l'apport de cette recherche, il est important d'en souligner les limites. En effet, la sélection des séquences analysées a fait l'objet d'un choix tout à fait personnel et donc subjectif. Il s'agissait de retenir certaines parties du film susceptibles d'être mobilisables afin de répondre à la problématique de départ. Mais les résultats obtenus auraient pu différer si d'autres séquences avaient été sélectionnées et analysées. De plus, les points d'attention lors des visionnages des deux films ont également fait l'objet d'un choix personnel. De ce fait, les résultats auraient à nouveau pu se distinguer avec une approche et un point de vue différent du mien.

Finalement, ce travail de mémoire se voulait centré sur le personnage de Camille Claudel, mais dans une nouvelle perspective. Il serait intéressant d'aborder d'autres œuvres biographiques de femmes atteintes de troubles mentaux ; si cela existe ! Cela permettrait dès lors de réaliser une comparaison et ainsi infirmer ou confirmer les hypothèses apportées ici, dans le cadre de ce mémoire. Afin de compléter davantage cette étude, il serait également intéressant d'envisager le point de vue des hommes et de voir comment leur santé mentale est représentée, elle aussi, dans le milieu cinématographique. Il reste encore tant à voir et à découvrir sur la thématique du féminisme et tant d'avancées à faire pour les femmes, encore aujourd'hui.

10. Bibliographie

- AlloCine. (s. d.-a). *Isabelle Adjani*. AlloCiné. Consulté 22 décembre 2021, à l'adresse <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-972/biographie/>
- AlloCine. (s. d.-b). *Juliette Binoche*. AlloCiné. Consulté 22 décembre 2021, à l'adresse <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-1002/biographie/>
- ANQUETIL, N. (2003). Évolution psychiatrique. *Journal français de psychiatrie*, 19(2), 46-47.
- BERTHELOT, J.-M. (1998). *L'Intelligence du social*. FeniXX.
- Biographie de Camille Claudel*. (s. d.). Consulté 7 juin 2022, à l'adresse <http://www.nella-buscot.com/sculpteurs.php?idsculpteur=scu0008&lng=0>
- BLAIS, M., & MARTINEAU, S. (2006). L'analyse inductive générale : Description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches Qualitatives*, 26.
- BOUGROUM, I. (2019). Sarah Lécossais, Nelly Quemener, dirs, En quête d'archives. Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques. *Questions de communication*, n° 36(2), 397-399.
- BREDA, H. (2017). La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées. *Réseaux*, 201(1), 87-114.
- BUELTZINGSLOEWEN, I. von. (2007). A propos de Henriette D... Les femmes et l'enfermement psychiatrique dans la France du XXe siècle. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 26, 89-106.
- Camille Claudel : Biographie | Musée Camille Claudel*. (s. d.). Consulté 7 juin 2022, à l'adresse <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/camille-claudel-biographie>

- Camille Claudel—La critique du film.* (s. d.). Avoir Alire - aVoir-aLire.com. Consulté 9 juin 2022, à l'adresse <https://www.avoir-alire.com/camille-claudel-la-critique-du-film>
- Camille Claudel - Film de Bruno Nuytten (France, 1988) de Nuytten Bruno (Biographie) :*
La critique Télérama. (2017, avril 1). Télérama.
<https://www.telerama.fr/cinema/films/camille-claudel,14774.php>
- CAPITAINE, V. (2018). La série télévisée : L'arme de choix du féminisme. *Effeuillage*, 7(1), 15-22.
- CECILIA, D. (2019). *Bruno Nuytten à propos de « Camille Claudel »—30 mars 2019.*
<https://www.youtube.com/watch?v=G4KEHepWbss>
- CHEMARTIN, P., & DULAC, N. (2006). La femme et le type : Le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions. *Cinémas*, 16(1), 139-161.
- CHILAND, C. (2016). Qu'est-ce que le genre ? *Neuropsychiatrie de l'Enfance et de l'Adolescence*, 64(1), 1-6.
- COLDEFY, M. (2007). La prise en charge de la santé mentale. *Recueil d'études statistiques*.
- COUPLET, C. (2021). Une déconstruction critique du male gaze dans les œuvres de Mary Kelly et Victor Burgin. Un female gaze avant l'heure dans les pratiques artistiques féministes des années 1980 ? (s.d)
- Critique de Camille Claudel 1915 de Bruno Dumont : Camille Claudel 1915 : FilmDeCulte.*
(s. d.). Consulté 2 février 2022, à l'adresse
<http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Camille-Claudé-1915-4738.html>
- DAGORN, J. (2011). Les trois vagues féministes – une construction sociale ancrée dans une histoire. *Diversité : ville école intégration*.

- DEBERT, P. (2018, avril 20). *Folie Neubourg, squat de Camille Claudel et Rodin* | Couleur XVIIIe. <https://www.histoiresgalantes.fr/blog/2018/04/20/folie-neubourg-squat-de-camille-claudel-et-rodin/>
- DESJARDINS, F.-S. (s. d.). *La légende de Shakuntala, d'après Kalidasa*. Couleur Indienne. Consulté 7 juin 2022, à l'adresse https://www.couleur-indienne.net/La-legende-de-Shakuntala-d-apres-Kalidasa_a282.html
- DREW, C. & PhD. (2019, octobre 16). *Media Analysis—An Explanation for Undergraduates* (2022). <https://helpfulprofessor.com/media-analysis/>
- DUMOUCHEL, P. (2006). Qu'est-ce qu'une maladie? : Pinel, aliéniste et nosographe. *Philosophiques*, 33(1), 19-35.
- EMOND, S. (s. d.). *La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois. Le cas de Lance et compte*. 116.
- Entrée libre. (2016, novembre 15). *Interview et portrait de Juliette Binoche*. <https://www.youtube.com/watch?v=kvbqdqTvXqI>
- EYRAUD, B., & MOREAU, D. (2013). Formes et régulations de l'enfermement psychiatrique : De la création de l'asile aux nouvelles unités sécurisées, l'exemple de l'hôpital du Vinatier. *Cultures & Conflits*, 90, 117-134.
- FIGARO, M. (2018, juillet 20). *Isabelle Adjani sur son enfance : « Il fallait rêver pour survivre »*. Madame Figaro. <https://madame.lefigaro.fr/celebrities/isabelle-adjani-enfance-interview-inrocks-mere-pere-200718-149844>
- Films YouTube. (2015, juin 30). *Camille Claudel 1915*. <https://www.youtube.com/watch?v=kIHIAZDImuM>

- GARRABE, J. (2007). Sémiotique de l'aliénation mentale. *Journal français de psychiatrie*, 30(3), 7-10.
- GHESQUIERE, A. (2018, octobre 5). *Juliette Binoche : Une star engagée*. FémininBio.
- GRUGEAU, G. (s. d.). *L'artiste vampirisée / Camille Claudel de Bruno Nuytten*. 3.
- HAMIDI-KIM, B. (2017). Male gaze vs female gaze, théâtre public vs séries télévisées ? Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions culturelles. *Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales*, 10-11, 320-337.
- HYLER, S. (2003). « Stigma continues in Hollywood ». *Psychiatric times*, vol. 20, n o 6 (juin), s.p
- Isabelle Adjani et Gérard Depardieu, amants torturés dans *Camille Claudel*. (s. d.). Consulté 22 décembre 2021, à l'adresse <http://www.parisfaitsoncinema.com/autour-du-cinema/les-classiques/isabelle-adjani-et-gerard-depardieu-amants-tortures-dans-camille-claudel.html>
- Isabelle Adjani se livre : « Quinze ans d'analyse... ma mère a été obligée d'abandonner deux enfants en Allemagne... » (s. d.). Consulté 22 décembre 2021, à l'adresse https://www.purepeople.com/article/isabelle-adjani-se-livre-quinze-ans-d-analyse-ma-mere-a-ete-obligee-d-abandonner-deux-enfants-en-allemande_a27770/1
- JODELET, D. (1989). *Folies et représentations sociales*. Paris, PUF.
- Juliette Binoche : « Il faut bousculer l'immobilisme ». (s. d.). Marie Claire. Consulté 15 juin 2022, à l'adresse <https://www.marieclaire.fr/juliette-binoche-interview-actrice-cinema-ecologie,1371405.asp>
- JUSTER, R-P (2011). « Un numéro dédié aux hommes. Stress et santé mentale des hommes ». *Mammoth Magazine*, n o 11 (juin), p.1-2

- KOSAKOWSKI, A. (s. d.). *Les réalisatrices et le « regard masculin » dans le cinéma francophone*. 38.
- KUNTZ, L. (2022). On Thin Ice : Competitive Sports & Youth Mental Health. *Psychiatric Times*, 20(6).
- La définition de DSM. (s. d.). Consulté 12 juin 2022, à l'adresse <https://carnets2psycho.net/dico/sens-de-dsm.html>
- La vision de Jean-Pierre Falret. (s. d.). Consulté 3 juin 2022, à l'adresse <https://fondation-falret.org/la-fondation/la-vision-de-jean-pierre-falret/>
- LANDRY-LAJOIE, E. (2020). *La représentation des maladies mentales dans les œuvres cinématographiques et télévisuelles*.
- LAZAR, J. (2001). Les médias dans la construction de la réalité. *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 20/2, 66-84.
- Le cinéma à l'ère du féminisme*. (2018, mai 30). 50 - 50 Magazine.
- LE NORMAND-ROMAIN, A. (2010). Review of *Sur les traces de Camille et Paul Claudel*. *Bulletin de la Société Paul Claudel*, 197, 59-64.
- Lettre de Camille Claudel à Auguste Rodin | Musée Rodin*. (s. d.). Consulté 5 août 2022, à l'adresse <https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/lettre-de-camille-claudel-auguste-rodin>
- L'histoire et les grandes dates de l'association—ŒUVRE FALRET*. (s. d.). Consulté 3 juin 2022, à l'adresse <https://falret.org/association/historique/>
- LILIAN, N. "L'analyse de contenu dans l'étude des représentations sociales", SociologieS [Online], Theory and research, Online since 22 October 2006.

Loi n° 90-527 du 27 juin 1990 relative aux droits et à la protection des personnes

hospitalisées en raison de troubles mentaux et à leurs conditions d'hospitalisation.

LOI n° 2002-303 du 4 mars 2002 relative aux droits des malades et à la qualité du système de santé (1), 2002-303 (2002).

Magazine, L. P. (2013, mars 9). *Camille Claudel 1915 : Juliette Binoche, « expressionniste » de l'internement*. Le Point. https://www.lepoint.fr/culture/camille-claudel-1915-juliette-binoche-expressionniste-de-l-internement-09-03-2013-1637987_3.php

Média, P. (s. d.-a). *Isabelle Adjani se livre sur ses relations complexes avec sa mère—Gala*. Gala.fr. Consulté 22 décembre 2021, à l'adresse https://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/isabelle-adjani-se-livre-sur-ses-relations-complexes-avec-sa-mere_417509

Média, P. (s. d.-b). *Isabelle Adjani—La biographie de Isabelle Adjani avec Gala.fr*. Gala.fr. Consulté 22 décembre 2021, à l'adresse https://www.gala.fr/stars_et_gotha/isabelle_adjani

Média, P. (s. d.-c). *Juliette Binoche—La biographie de Juliette Binoche avec Gala.fr*. Gala.fr. Consulté 22 décembre 2021, à l'adresse https://www.gala.fr/stars_et_gotha/juliette_binoche

#Merci Isabelle Adjani. (s. d.). Marie Claire. Consulté 12 juin 2022, à l'adresse <https://www.marieclaire.fr/isabelle-adjani-actrice-engagee-feministe-solidaire,845925.asp>

MICHELI-RECHTMAN, V. (2015). L'image et la représentation dans le cinéma. *Figures de la psychanalyse*, n° 30(2), 191-199.

- MOINE, R. (2010). Le biopic à la française : De l'ombre à la lumière. *Studies in French Cinema*, 10(3), 269-287.
- M. STOCHETTI & K. KUKKONON (2011), *Critical Media Analysis: An Introduction for Media Professionals*, Frankfurt, Peter Lang.
- NOELLE-NEUMANN, E. (1989). La spirale du silence. Une théorie de l'opinion publique. *Hermès, La Revue*, 4(1), 181-189.
- NOEL-HUREAUX, E. Le care : un concept professionnel aux limites humaines ? *Rech Soins Infirm.* 2015 Sep;(122):7-17.
- PAQUOT, T. (2019). Le cinéma, petite fabrique de stéréotypes. *Hermès, La Revue*, 83(1), 119-124.
- PERE, O. (2015, juillet 27). Camille Claudel 1915 : Entretien avec Bruno Dumont. *Olivier Père*.
- RAVAUD, J.-F., & VILLE, I. (2003). Les disparités de genre dans le repérage et la prise en charge des situations de handicap. *Revue française des affaires sociales*, 1, 225-253.
- REDACTION, L. (2019, août 26). En quête d'archives : Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques. Entretien avec Sarah Lécossais et Nelly Quemener. *Convergence AAQ*.
- ROEHRICH, A.W. (1898). Du traitement par le lit chez les aliénés. Thèse de doctorat : Univ. Genève.
- ROY, L. (1999). La « vraie-res-semblance » au cinéma. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 10(1), 111-129.

- SABO, J. (2016). *Cinematic Representations of Madness* [Info:eu-repo/semantics/masterThesis, University of Zadar. Department of English].
- SANDEAU, J. (2018). Rébellions post-féministes. *Genre, sexualité & société, Hors-série n°3*, Article Hors-série n°3.
- Santé mentale des hommes et des femmes : est-ce qu'il y a une différence? Une première édition du Mots d'esprit. hlhl.qc.ca - PDF Free Download.* (s. d.). Consulté 8 juin 2022, à l'adresse <https://docplayer.fr/67913534-Sante-mentale-des-hommes-et-des-femmes>
- SCHAUDER, S. (2008). Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps. Quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943). *Adolescence, T. 26* 2(2), 389-421.
- SCHAUDER, S. (2010). Sublimation et résilience : Paul et Camille Claudel. *Bulletin de psychologie, Numéro 510*(6), 445-448.
- TREMBLAY, O. (2016, septembre 6). *Isabelle Adjani en actrice engagée*. Le Devoir.
- VACHERET, C. (1984). Image et représentation. *Communication. Information Médias Théories*, 6(2), 100-124.
- VEDIE, C., PASCUTTINI, F., GAVAUDAN, A., & al. (2012). Trente ans de progrès en psychiatrie. *L'information psychiatrique*, 88(9), 751-758.
- VIOLAINE. (2020, mars 8). Les chiffres clés du féminisme sur internet en 2019. *Association française du féminisme*.
- ZARIFIAN, É. (2006). La psychiatrie et le cinéma, une image en miroir. *Les Tribunes de la santé*, 11(2), 39-45.
- ZERNIK, C. (2006). « Un film ne se pense pas, il se perçoit » Merleau-Ponty et la perception cinématographique. *Rue Descartes*, 53(3), 102-109.

11. Annexes

11.1. Séquences du film de Bruno Nuytten

11.1.1. Séquence 1 « dispute avec Rodin » (1 : 58 : 40 – 2 : 03 : 00)

Cette scène représente un point central, une rupture dans la relation (pas spécialement amoureuse) entre Rodin et Camille Claudel ; à partir de là, on sent que quelque chose s'est brisé et que tout va changer désormais. Rodin se trouve chez Camille Claudel et découvre ses nouvelles œuvres en les palpant dans le noir. Il veut d'abord toucher avant de voir. Il fait le tour de la pièce jusqu'à arriver à une sculpture comprenant trois personnages. C'est à partir de là que commence la dispute entre les deux. Voilà leur dialogue :

R : Tu ne peux pas. Non. Tu ne peux pas. Je t'ai expliqué tout à l'heure les embrouilles que j'avais avec mon Balzac. Si tu donnes suite à cette ébauche, une nouvelle affaire va encore éclater. Comment peux-tu réduire ce que nous avons vécu à cette image ? Tu me représentes comme un pantin désarticulé par deux femmes. Cette caricature est ignoble.

C : Qu'est-ce que tu veux que je fasse ?

R : Je voudrais que tu fasses ce que je te dis. Voilà exactement ce que je voudrais que tu fasses. Et tu le sais très bien.

C : Tu voudrais que je fasse autre chose que ce que je fais ? J'entends suivre mon chemin à moi ; j'ai acquis ce droit.

R : Non. Si ton chemin te donne le droit de me ridiculiser comme ça ou de me détruire alors tu dois y renoncer. Quelles que soient tes idées, tu dois me les soumettre. Il n'y a aucune comparaison entre toi et moi !

C : QUOI ?

R : Aucune ! Tu es un sculpteur de troisième ordre.

C : Mais tu t'attaques drôlement violemment à un sculpteur de troisième ordre.

R : Tout vient de moi, rien de toi. Tu te bats trop pour ta sculpture. Il y a longtemps qu'elle se défend par elle-même.

C : Tu peux m'expliquer pourquoi tu es si jaloux ?

R : Jaloux ?

C : Oui !

R : Jaloux moi ? [Silence] Mais moi je sculpte la vie, pas la mort. Toi tu donnes tort à la vie. Tu cherches la douleur, tu t'enivres de douleur. Tu la fabriques la douleur. Tu te présentes comme une victime, une martyre. Mais c'est toi qui es partie.

C : Mais c'était impossible de vivre avec toi !

R : Enfin. Ecoute Camille, ce que nous avons fait ensemble c'était bien. Moi j'ai toujours ressenti pour nous la nécessité de travailler sur un pied d'égalité.

C : Mais tout le travail que j'ai fait pour toi était bien ! Mademoiselle Claudel l'élève de Rodin, mademoiselle Claudel fait du Rodin, mademoiselle Claudel ramasse les miettes du maître pour les fourrer ensuite dans sa sculpture ! Et c'est ça que tu as laissé faire, c'est ça que tu as laissé dire !

R : Mon Dieu. Finalement tu es ma pire ennemie. Je te découvre.

C : Mais tu m'as tout volé ! Tout ! Ma jeunesse, mon travail, tout !

R : Tu m'accuses d'avoir gâché ta vie ?

C : Mais j'aurais préféré ne jamais te rencontrer ! J'aurais préféré être dans un asile, là où tu voudrais bien me mettre d'ailleurs !

R : Tu es complètement ivre morte, complètement soule. Il paraît que tu bois maintenant. On dit que tu bois partout.

C : Mais si j'arrêtais de boire tout le monde dirait que c'est toi et tout le monde verrait que c'est toi qui m'as mise dans un état pareil ! Alors que tout le monde pense que je suis dans cet état parce que je bois. Alors laisse les croire que je bois.

R : Camille ! Je suis sculpteur professionnel reconnu, je te soutiens ! Je sais que tu peux te vanter d'avoir contre toi tous ces gens qui n'y connaissent rien.

C : Qu'est-ce que tu veux dire professionnel ? Ça veut dire quoi ? Diriger trois ateliers à la fois pour cumuler les commandes ? Ça veut dire jouer le jeu social plutôt que de mettre la main à la pâte parce que tes ouvriers tu les colles au travail mais tu mets simplement la touche finale à tes marbres ! Et moi en tant qu'artiste, tu t'étonnes que je refuse ce système !

R : Arrête avec ça ! Arrête ces calomnies, avec ces salades !

C : Mais c'est ça ! Parlons-en de tes salades. Tu as besoin de l'appui de politicard pour défendre ton travail.

R : Je ne suis ni dreyfusard ni anti-dreyfusard si c'est ça que tu veux dire.

C : Mais au moins si tu choisissais ton camp par conviction ! Mais moi quand j'ai appris que tu étais avec les dreyfusards, que tu les soutenais, uniquement pour ton intérêt personnel, pour pouvoir enfin exposer ton Balzac, enfin exposer ton Balzac ! Mais moi je suis devenue anti-dreyfusard.

R : CA SUFFIT, ARRETE ! Tu es ridicule. Quel gâchis. Quand je t'ai rencontré, tu étais la femme la plus sexuellement désirable dans ce monde.

C : Toi sculpteur, toi qui as caressé mon ventre nu, tu n'as même pas pu voir ce qui avait changé.

[...]

11.1.2. Séquence 2 « sainte trinité » (2 : 06 : 30 – 2 : 07 : 00)

Dans cette scène, on voit Camille Claudel qui vient de faire rentrer un énorme bloc de pierre dans son habitation. Le petit Robert l'a aidé et une fois la tâche réalisée, il s'en va, laissant Camille Claudel seule. On l'entend alors en voix off :

« Tu as tort de penser qu'il s'agit de toi. Tu es un sculpteur Rodin, pas une sculpture, tu devrais le savoir. Je suis cette femme vieille qui n'a que le temps sur les os. Et la jeune fille à genoux qui ne retrouve déjà plus sa jeunesse, c'est moi aussi. Et l'homme, c'est encore moi. Pas toi. Je lui ai donné toute ma dureté. Il a légué son vide en échange. Voilà. C'est trois fois moi. Ma sainte trinité, la trinité du vide ».

11.1.3. Séquence 3 « RDV chez le médecin » (2 : 07 : 48 - 2 : 08 : 55)

Après avoir été convaincue par le petit Robert de se rendre chez son père qui est médecin, la voilà allongée devant lui. Elle se redresse de manière très lente et droite, comme si son corps était tiré par une corde imaginaire. Elle présente un discours assez incongru : « Le poison fait son chemin dans mon corps, j'en ai froid dans le dos. Je suis dans la position du chou. Je suis un chou mangé par les chenilles. A mesure que je pousse une feuille, elle me mange, elles les mangent ». On voit alors le petit Robert qui ouvre légèrement la porte et qui regarde discrètement la scène depuis l'embrasure de la porte.

Le médecin réagit : « Vous m'avez dit que votre sentiment de solitude est tel que vous avez parfois l'angoisse d'oublier l'usage de la parole. Que vous parlez fort pour vous rassurer ». A ces mots, Camille Claudel se lève et se penche vers le médecin, le visage dur et un regard foudroyant. Elle dit en chuchotant : « Inutile de crier. Il vaut mieux agir en dessous, mais surtout pas de nom ; ils pourraient arriver tous. Ils arriveraient tous pour me menacer. » Le médecin lui demande de qui elle parle. Elle s'approche alors de l'homme, attrapant son vêtement au niveau de l'épaule droite et lui dit directement dans l'oreille : « Qui vous savez » et elle quitte la pièce.

11.1.4. Séquence 4 « paranoïa » (2 : 09 : 05 – 2 : 10 : 40)

Camille Claudel se trouve dans le bureau de Morhardt qui semble exaspéré de sa présence. La jeune femme se plaint bruyamment car il lui aurait promis de prendre l'une de ses sculptures pour l'exposition universelle. Il lui explique qu'il n'a jamais été question de cela. Pour tenter de la calmer et de la rassurer, il lui rappelle qu'il est le premier à avoir écrit sur elle et l'a défendue. Elle lui répond qu'elle n'a pas besoin d'être défendue mais reconnue. Lorsqu'elle dit ça, on voit enfin son visage : une peau très blanche et des joues roses, on dirait une poupée ; ou un fantôme. Morhardt lui explique qu'elle est déjà reconnue ; que « L'âge mûr » est commandé et sera exposé mais pas pour l'exposition universelle. Elle remet encore une fois la faute sur Rodin, l'accusant d'avoir tout organisé, que c'est une de ses machinations. Mais Morhardt rétorque que dès qu'il le peut, Rodin soutient Camille Claudel, qu'il a beaucoup d'estime pour elle et qu'il n'espère qu'une chose, c'est qu'elle puisse réussir. Ces mots rassurants n'ont pas l'effet escomptés car Camille Claudel s'emballe de plus belle, accusant une nouvelle fois la « bande à Rodin » en pointant un doigt sévère vers Morhardt qui soupire face à cet excès de folie et de paranoïa. Elle s'énervé de plus belle, élevant la voix et en agitant ses bras en signe de protestation. Morhardt reste calme, soupire encore une fois, les yeux baissés vers son carnet. Il hoche la tête comme pour dire « non » tandis que Camille Claudel continue de critiquer Rodin et tout ce qu'il aurait fait contre elle. Il finit par la remettre à sa place en lui disant qu'elle va trop loin et que Rodin n'est pas son ennemi. Il n'en peut plus de ses correspondances et de ses réclamations, lui demandant pour qui elle se prend. La jeune femme fait alors de gros yeux ronds, s'avance légèrement vers Morhardt et lui dit en haussant la voix : « Vous ne savez pas qui je suis ou vous faites semblant de ne pas le savoir ? ». Ce à quoi il répond : « Qu'est-ce que c'est que ces façons ; vous êtes folle ». La jeune artiste se lève alors en criant son nom : « Je suis Camille Claudel et si vous

l'ignorez, je saurai vous l'apprendre ! ». Sur ces paroles, elle tourne les talons et quitte la pièce laissant Morhardt perplexe face à cette situation.

11.1.5. Séquence 5 « intervention de la police » (2 : 10 : 55 – 2 : 11 : 18)

La scène se passe dans la cour où habite Camille Claudel. On y voit un homme en train d'emporter une sculpture. Deux autres hommes, des policiers, tiennent Camille Claudel qui est en train de se débattre pour échapper à leur emprise. Elle appelle à l'aide le docteur Michaux qui vient aider Camille Claudel. Il s'indigne en disant « Mais qu'est-ce que c'est que ces manières ? ». Arrive alors un autre homme, vêtu d'un chapeau haut de forme qui annonce qu'il s'agit d'une perquisition afin de récupérer ce qui appartient à l'Etat. Camille Claudel, toujours en train de se débattre face à l'emprise des deux hommes qui la tiennent par les bras, se dit qu'il s'agit encore d'un complot de la « bande à Rodin ». Les hommes finissent par la lâcher, elle se calme lorsqu'on lui dit que l'Etat a payé pour son travail. L'homme au chapeau haut de forme lui dit que l'ordre bancaire lui a été transmis par Morhardt lui-même. Ce à quoi elle répond d'un ton condescendant et très sérieux : « J'ai brûlé l'ordre bancaire. Personne ne m'empêchera de le refaire ». Elle répète cette même phrase plusieurs fois, cette fois beaucoup moins sérieuse, à la limite de pleurer et de plus en plus vite, tout en agitant son bras de haut en bas. On voit alors le petit Robert qui court vers sa mère, apeuré par le comportement de Camille Claudel.

11.1.6. Séquence 6 « crise d'hystérie » (2 : 11 : 24 – 2 : 12 : 36)

Camille Claudel se rend chez Rodin de nuit, verte de rage et lance des pierres sur son habitation tout en criant de toutes ses forces « Rodiiiiin ». Elle se recule légèrement, puis en voyant une ombre passer à la fenêtre, elle avance vers la maison et s'époumone en criant le nom de son ancien amant ; elle est complètement hystérique. On entend au loin des personnes qui protestent face à ce boucan causé en pleine nuit. Lorsqu'elle voit la lumière s'éteindre, Camille Claudel crie de plus belle le nom de Rodin. Elle relance quelque chose et casse une fenêtre. On voit alors l'intérieur de l'habitation : Rodin assis, dépité par ce qui est en train de se passer. La caméra revient dans la rue où l'on voit Camille Claudel munie d'une poubelle qu'elle vide sur les marches de l'habitation, toujours en criant le nom de Rodin. Elle lui crie des atrocités telles que « Bâtard du pauvre monde » ou « Tu devras traverser les ordures pour sortir de chez toi ». Elle crie également « Tu m'entends ? ». N'ayant pas de réponse, Camille Claudel crie encore une fois, de manière bien plus puissante que les autres fois. Elle se tient la tête, les deux mains posées sur son front et son crâne, la tête légèrement penchée en arrière et la bouche grande

ouverte pour crier « RODIIIIIN ». On revoit alors Rodin, lui aussi les mains sur la tête mais plutôt au niveau des oreilles, comme pour échapper à la scène qui est en train de se produire. Il a le regard fixé au sol, entre tristesse et peur de la femme que Camille Claudel est devenue.

11.1.7. Séquence 7 « solitude » (2 : 19 : 30 – 2 : 20 : 12)

Cette scène permet de représenter la solitude dans laquelle vit Camille Claudel à cet instant de sa vie : son habitation n'est composée que de sculptures recouvertes de grands tissus. On y voit au moins quatre chats, sa seule compagnie. Elle est en train d'écrire une lettre à son frère Paul Claudel, probablement son dernier contact, la dernière personne qu'elle supporte encore.

11.1.8. Séquence 8 « le gourdin » (2 : 20 : 42 – 2 : 20 : 49)

Cette séquence ne dure que sept secondes mais on y voit Camille Claudel, adossée au mur de son habitation, un gourdin artisanal, réalisé probablement avec des clous, entre ses mains alors qu'une femme est en train de frapper à sa porte. En entendant le nom d'Eugène Blot prononcé par la femme, Camille Claudel dépose son arme à côté de la porte et décide de lui ouvrir. Tout cela pour montrer l'insécurité dans laquelle la jeune femme se sent à cet instant et le besoin de se protéger.

11.1.9. Séquence 9 « interview » (2 : 21 : 50 – 2 : 23 : 30)

Camille Claudel ouvre la porte de son habitation à une femme qui dit venir de la part de Eugène Blot. Elle porte une cape noire et un grand chapeau noir également. D'une manière assez condescendante, Camille Claudel lui demande si c'est Rodin qui l'envoie, pensant qu'il s'agit de sa maîtresse qu'elle aurait déjà vue auparavant. Il s'agit en réalité d'une journaliste qui écrit la biographie de Rodin. Elle explique que son journal aimerait beaucoup avoir le témoignage de Camille Claudel qui lui répond de faire parler les chats en se déplaçant vers le fond de la pièce. La journaliste avance de quelques pas en couvrant discrètement son nez avec sa main ; signe que la propriété ne doit pas être très propre. Elle sort alors un carnet avec quelques notes de ce qu'a dit Rodin vis-à-vis de Camille Claudel. Lorsqu'elle lui dit : « Maître Rodin dit qu'il vous a montré comment trouver de l'or mais que l'or que vous trouvez est à vous », Camille Claudel rit, comme pour se moquer de ses propos. La journaliste explique également que Morhardt a écrit un article à son sujet, disant que Camille Claudel est une artiste hors pair. Elle lui demande ce qu'elle en pense. Assise à une chaise, le coude gauche appuyé sur une table et la tête

posée sur sa main, la jeune femme lève les yeux au ciel en disant « C'est beau, ces millionnaires qui se jettent sur une artiste sans défense ». On voit qu'elle en veut beaucoup à ces deux hommes qui ont pourtant été des proches. La journaliste lui promet qu'il n'y aura rien de mauvais, ce à quoi Camille Claudel réagit en hochant la tête les yeux fermés, toujours la tête reposée sur sa main. Elle prend ensuite la parole pour expliquer qu'ils lui ont tous fait de fausses promesses et qu'elle a besoin d'argent. Une fois sa colère déversée contre la journaliste, elle l'invite à sortir de chez elle et annonce qu'elle pourrait même s'excuser s'il est vrai qu'elle ne vient pas de la part de Rodin. Mais si tel est le cas, elle annonce que son atelier restera définitivement fermé.

11.1.10. Séquence 10 « ivresse et inondation » (2 : 26 : 20 – 2 : 30 : 30)

Dans cette scène, on voit Eugène Blot qui entre dans l'habitation de Camille Claudel. Tout est inondé à cause de la Seine qui est montée. Il attrape une sculpture sur son chemin et l'emmène à l'étage où il trouve la jeune femme couchée par terre totalement ivre. Elle ne s'était même pas rendu compte que tout était sous eau. Ses chats sont quant à eux bien réveillés et tournent autour de leur maîtresse. Il la redresse et en voyant son visage, il lui dit « Mon Dieu que vous avez changé ». On voit alors le visage de Camille Claudel, sale, marqué par la folie naissante. Lorsqu'il lui dit que son habitation est inondée, Camille Claudel regarde autour d'elle, le regard hagard, ne comprenant pas trop ce qui est en train de se passer. Eugène tente de la faire bouger en lui faisant un peu la leçon, lui disant que son comportement est irresponsable et qu'elle passe à côté de grandes occasions (commande de sculpture, expositions...) mais puisque cela vient de Rodin, elle refuse tout.

On apprend également que la jeune femme envoie régulièrement des crottes de chats au ministre des Beaux-arts et accuse Rodin d'avoir volé la Joconde. Eugène Blot tente de la remotiver, à faire quelque chose de bien avec tout le talent qu'elle possède mais Camille Claudel garde les yeux rivés vers le sol comme une enfant à qui on ferait une leçon. Il lui dit « Réagissez intelligemment plutôt que de chercher à vous enterrer vous-même ». Elle lui répond qu'elle a peur d'être pillée. Elle dit cela très lentement, comme si cela lui était difficile à prononcer ou qu'elle venait de faire un effort physique. Son visage se crispe alors et elle commence à pleurer. Elle répète plusieurs fois qu'elle a peur puis tente de parler entre deux sanglots mais son discours est incompréhensible. Eugène Blot se lève alors pour regarder les œuvres situées près d'eux et faire voir à Camille Claudel ce qu'elle ne voit pas ; son talent. Ses yeux sont encore trempés de larmes mais on peut apercevoir

un peu de vie dans son regard. Elle esquisse même un sourire lorsque Eugène Blot se place devant le buste de la jeune enfant.

Il lui annonce alors qu'il lui laisse un délai de six mois pour réaliser une sculpture de grande taille et lui propose d'organiser une exposition uniquement consacrée à ses œuvres dans sa galerie. Elle perd alors son sourire, les lèvres pincées comme pour retenir un sanglot. Ses paupières battent très rapidement, probablement pour retenir des larmes encore une fois. En partant, Eugène embarque deux des chats de Camille Claudel et parvient tout de même à lui soutirer un sourire.

11.1.11. Séquence 11 « le clown » (2 : 33 : 00 – 2 : 37 : 15)

Alors que Paul Claudel est en train de prononcer un discours lors d'un événement consacré à l'exposition des œuvres de sa sœur, Camille Claudel apparaît, accompagnée d'un petit groupe d'hommes. Elle est vêtue d'une robe assez surprenante (on apprendra plus tard que c'est elle qui l'a cousue). Elle porte une espèce de chapeau orné d'une sorte de grande plume rouge. L'entièreté de son visage est couverte de maquillage blanc, ses lèvres sont d'un rouge très profond ; on dirait un clown qui entre dans la pièce tant le maquillage et la tenue ne sont pas adaptés à la situation ni même spécialement beaux. On peut tout à fait la qualifier d'excentrique. Le public semble apprécier le discours de Paul Claudel en émettant des exclamations telle que « hoooo ». On revoit alors Camille Claudel qui commence à applaudir vivement en criant « Bravo Paul » à plusieurs reprises. Ses mains sont placées quasiment au-dessus de sa tête lorsqu'elle applaudit. On dirait une hystérique qui tache avec le reste du décor. Les gens se retournent vers elle ; Eugène Blot semble content de la voir, ce qui n'est pas le cas de son frère qui affiche une triste mine, probablement déçu d'être interrompu de la sorte et peut-être aussi honteux de la voir ainsi. La caméra revient sur Camille Claudel qui s'est emparée d'une bouteille de champagne qu'elle peine à ouvrir et elle finit par servir les personnes qui sont entrées en même temps qu'elle dans la salle. Après cela, elle s'approche d'un de ses bustes qu'elle a sculptés, pose sa bouteille sur le socle où il est déposé et le prend dans ses bras afin de poser avec lui pour une photo. On l'entend rigoler et son sourire semble un peu niais. On la voit par après au milieu de la salle, écoutant les commentaires que les gens autour d'elle sont en train d'émettre vis-à-vis de ses œuvres. Lorsqu'on la voit de face, ses yeux passent sans cesse de gauche à droite. Par moments, on dirait une petite enfant timide, voire apeurée restant dans son coin et n'osant pas aller parler aux grandes personnes.

[...]

Après quelques secondes, Camille Claudel se tourne vers Eugène Blot et lui crie merci avec un grand sourire et en tendant un bras vers lui. Elle lui dit « Merci c'est un triomphe ». Lui se contente de lui adresser un petit sourire en coin en guise de réponse. En disant cela, elle a le corps légèrement penché en arrière, la lèvre inférieure coincée par ses dents et le regard fixe pendant quelques instants. On sent bien que ce n'est plus la Camille Claudel d'autrefois.

[...]

Plus tard, on la voit face à un homme coiffé d'un chapeau orné d'une grande plume. Elle lui tape l'épaule vivement tout en riant à vive voix et en se penchant vers lui. Quand on pense à l'époque, ce n'est pas un comportement digne d'une femme à ce moment-là. Les femmes se font discrètes, elles sont élégantes et parlent bien. Camille Claudel présente absolument tout l'inverse ; elle parle fort, elle fait de grands gestes, elle attire l'attention sur elle...

[...]

Une fois la soirée terminée, on revoit Camille Claudel dehors, autour d'un feu, probablement avec les mêmes hommes qui l'ont accompagnée lorsqu'elle est arrivée à l'exposition. Elle est en train de boire, directement à la bouteille. La musique utilisée indique un moment de tristesse voire de désespoir. On aperçoit fugacement son visage grâce au reflet des flammes. On peut alors y voir un visage triste et couvert d'un voile noir en dentelle décoré de fleurs noires également.

11.1.12. Séquence 12 « espionnage » (2 : 39 : 25 – 2 : 39 – 50)

Dans cette scène qui ne dure que quelques secondes, on voit Rodin, marchant dans une allée de nuit, sous la pluie vers une maison. On entend au loin une voix de femme qui l'appelle. La caméra change alors de champ et on voit quelqu'un, Camille Claudel, recroquevillée en contrebas du chemin près du poteau. Elle porte un manteau et une capuche noire, la tête baissée vers le sol pour ne pas être vue. On revoit alors Rodin tout proche de la maison et la femme qui court vers lui un parapluie à la main pour le protéger de la pluie torrentielle qui est en train de tomber. On voit également le reflet des éclairs sur la maison. Camille se lève, trempée jusqu'aux os, et repart lentement, la main posée sur ce qui semble être le tronc d'un arbre.

11.1.13. Séquence 13 « destruction » (2 : 40 : 00 – 2 : 43 : 00)

On voit Camille Claudel sur un pont, plusieurs oiseaux planent dans le ciel grisâtre. Elle est debout, près du rebord, faisant face au pied de marbre qu'elle a sculpté et que Rodin a signé. Son visage est recouvert d'un voile noir aux motifs fleuris, comme si elle vivait un deuil. Elle caresse sa sculpture avant de la pousser violemment dans l'eau. Elle se penche quelques instants sur le rebord du pont pour regarder les cercles sur l'eau formés par la chute de son œuvre avant de se retourner, tournant alors le dos à ce qu'elle avait créé.

La scène suivante montre la cour où habite Camille Claudel, de nuit. Des voisins se sont réunis, tous réveillés par le boucan causé par la jeune artiste. L'un des hommes demande au petit Robert d'aller frapper à la porte pour voir ce qu'il se passe. Un homme de la sécurité prend alors le relai, tapant vivement à la porte et sommant Camille Claudel de lui ouvrir. Elle entrebâille la porte et répond : « Vous n'avez pas honte de vous servir d'un enfant ? Ça va Robert ? Il est où ton père ? ». Puis elle ouvre la porte un peu plus grande pour regarder l'intérieur de la cour et s'esclaffe de voir tant de gens éveillés se plaignant du bruit qu'elle cause. Elle referme alors violemment sa porte, obligeant le vigile à se reculer.

On se retrouve alors à l'intérieur de la maison de Camille Claudel dans laquelle sont entreposées toutes ses œuvres. On la voit munie d'une grande masse en train d'asséner des coups à ses sculptures. Après cela, elle s'en prend à une étagère sur laquelle sont rangés tout un tas de plus petites sculptures. Elle l'agrippe et la fait tomber par terre. Elle reprend alors sa masse pour continuer à détruire ses œuvres. Elle termine le travail à la main ; poussant une statue de taille humaine par terre. On voit que le geste est difficile, sûrement à cause du poids que doit avoir la pierre. Il ne lui reste alors plus que le buste qu'elle avait réalisé avant de rencontrer Rodin. Elle le regarde, touche son cou et appuie son front contre sa joue tout en pleurant. Tout en émettant de gros sanglots, l'artiste tire le buste vers elle afin de le faire tomber par terre puis l'attrape par la tête et le jette à l'autre bout de la pièce. Le sol est désormais jonché de débris, de caisses et d'œuvres détruites. Camille Claudel s'assied, épuisée, au milieu de toute cette destruction et s'allonge par terre, à bout de souffle.

11.1.14. Séquence 14 « Camille enterre ses œuvres » (2 : 43 : 15 – 2 : 44 : 06)

Après avoir détruit ses œuvres à coups de masse, on aperçoit Camille Claudel au milieu d'un champ alors qu'il fait nuit noire et que le vent s'est levé. Un trou a été creusé en face d'elle dans lequel se trouve les vestiges de ses œuvres. Elle se trouve à genoux, une de ses sculptures démembrées entre les bras et un tas de caisses jonchent le sol derrière elle. Elle est en train de vider la caisse située directement à sa gauche de laquelle elle sort encore d'autres morceaux de sculptures. Une fois la caisse vide, elle la pousse derrière elle afin d'accéder au tas de terre qu'elle utilise pour refermer le trou. Durant toute l'action, on voit des larmes couler sur ses joues alors qu'elle peine à attraper la terre. La jeune femme est sale, fatiguée et triste. Une fois le trou bouché, toujours à genoux et les mains dans la terre, elle lève la tête vers la caméra, le visage rempli de terre, les cheveux collés sur ses joues par le vent et les larmes. On peut voir à travers son regard une certaine colère mêlée à un désespoir.

11.1.15. Séquence 15 « certificat d'internement » (2 : 45 : 00 – 2 : 46 : 00)

Dans cette scène, on assiste à la déclaration de l'état de santé mentale défaillant de Camille Claudel. Le médecin annonce ceci : « Je soussigné, docteur en médecine de la faculté de Paris, certifie que Camille Claudel est atteinte de trouble intellectuel très sérieux, qu'elle porte des habits misérables, qu'elle est absolument sale, ne se lavant certainement jamais, qu'elle a vendu tous ses meubles sauf un fauteuil et un lit, que cependant, elle reçoit de sa famille, en plus du loyer de l'appartement payé directement au propriétaire, une pension de 200 francs par mois qui serait amplement suffisant pour lui permettre de vivre confortablement ; qu'elle passe sa vie complètement enfermée dans son logement et privée d'air. Les volets étant fermés systématiquement, que depuis plusieurs mois, elle ne sort [...] ».

Alors que le médecin explique toutes les observations qu'il a pu constater, on voit Paul Claudel de dos près d'une fenêtre en train de regarder l'extérieur. Ses pensées prennent alors le dessus sur le discours du médecin : « Elle n'a abouti à rien. Moi j'ai abouti à un résultat mais elle n'a abouti à rien. Tous les temps merveilleux que la nature lui avait répartis n'ont servi qu'à son malheur. C'est une catastrophe totale, ma sœur est engloutie. »

Entre deux silences, on entend toujours le médecin parler : « Elle fait de rares sorties au milieu de la nuit. D'après ses propos tenus à la concierge, elle a toujours la terreur de

la bande à Rodin [...]. Également dangereuse pour ses voisins et qu'il serait nécessaire de l'interner dans une maison de santé. » Une fois son monologue terminé, le médecin lève la tête vers Paul Claudel qui referme le rideau et se tourne vers le médecin le visage triste.

11.1.16. Séquence 16 « l'internement » (2 : 47 : 35 – 2 : 49 : 10)

Cette dernière séquence montre le certificat de demande de placement volontaire que la mère de Camille Claudel est en train de signer tout en se morfondant sur les terribles événements qui se sont produits ces derniers temps dans sa vie ; le décès de son mari et maintenant l'internement de sa fille. Une fois le certificat signé, la caméra remonte vers la fenêtre à travers laquelle on peut apercevoir deux hommes vêtus tout de blanc en train d'embarquer Camille Claudel ; chacun tenant l'un de ses bras. Ils la font traverser la petite cour où habitait la jeune femme jusqu'à une porte qu'un autre homme, également vêtu tout de blanc, est en train d'ouvrir. On revoit alors le visage de sa mère en pleurs face au médecin qui lui annonce qu'elle pourra revoir sa fille une fois qu'elle ira mieux. On aperçoit également Paul Claudel qui regarde les hommes embarquer sa sœur aînée. Tout le groupe arrive alors à une voiture tirée par des chevaux. Les deux hommes qui tenaient Camille Claudel l'aident à monter dedans et la poussent à l'intérieur. Jusque-là, la jeune femme semblait assez inerte, se laissant porter par les hommes. Mais une fois arrivée au-dessus des marches de la voiture, elle se retourne vivement et tente de se défaire de l'emprise des deux hommes. Ces derniers essaient de refermer la porte tandis que Camille Claudel pousse de toutes ses forces dans le sens contraire pour les empêcher de l'enfermer. On voit à travers la vitre la souffrance sur son visage, la difficulté qu'elle a à repousser cette porte mais on voit également ses mains abîmées par le temps et le travail. Quelqu'un fait tomber une barre en bois qui vient bloquer la porte ; Camille Claudel est désormais coincée à l'intérieur, sa force n'est pas suffisante pour ouvrir la porte. Ses mains toujours collées à la vitre et le regard suppliant, la voilà emmenée au loin par la voiture, laissant derrière elle son frère et sa mère.

11.2. Séquences du film de Bruno Dumont

11.2.1. Séquence 17 « le bain » (2 : 04 – 4 : 55)

Dans cette scène, on voit Camille Claudel de dos, postée debout dans un couloir assez sombre. Elle porte ce qui ressemble à une chemise de nuit blanche et elle a les cheveux lâchés et emmêlés. Deux religieuses s'approchent, toutes deux vêtues d'un

tablier blanc, d'un voile noir qui couvre leur tête et d'une robe noire. La première se place à la droite de Camille Claudel et lui propose d'aller prendre son bain, lui suggérant que cela lui fera du bien. L'autre se positionne à sa gauche et place une main dans son dos afin de l'inviter à avancer. Une quatrième femme passe à côté de ce trio ; il semblerait qu'il s'agisse d'une autre patiente car elle porte également une robe de nuit blanche. Les deux sœurs accompagnent Camille jusqu'à une porte située sur la gauche.

La scène suivante montre Camille Claudel en train de se laver. La première image montre un bain, recouvert d'un drap blanc, dans lequel on voit se plonger un pied, puis une jambe, celle de Camille. Elle est dénudée, il n'y a aucun tabou vis-à-vis de son corps ni d'idéalisation ; on le voit brut, avec ses imperfections. Les deux sœurs l'aident à s'asseoir en appuyant sur ses épaules qu'elles mouillent en versant un peu d'eau prise dans le bain au creux de leurs mains. Camille semble stressée, elle respire fort tandis que les deux femmes mouillent ses cheveux. L'une des deux lui dit qu'elle est toujours sale et qu'elle devrait se laver plus régulièrement. Au fur et à mesure que les deux femmes (dont on ne voit pas le visage) arrosent le corps de Camille, cette dernière se détend, elle a le visage plus apaisé et pose sa tête contre le bord de la baignoire. L'une des deux sœurs s'éloigne, laissant l'autre à sa tâche consistant à mouiller les cheveux de Camille. Après cela, elle prend sa main qu'elle frotte délicatement pour enlever les crasses qui y sont incrustées. Elle replonge la main de Camille dans l'eau, se place derrière elle au niveau de sa tête et lui caresse les cheveux afin de l'apaiser. Elle finit par s'écarter de quelques centimètres en croisant les mains devant elle, laissant Camille seule, le regard dans le vide durant plusieurs secondes.

Tout à coup, la scène est masquée par un drap blanc, porté par une autre sœur qui le brandit à bout de bras. Elle s'approche de Camille qui se lève dans la baignoire, en sort et se fait envelopper par la femme portant le drap. Les deux femmes avancent vers le fond de la pièce où elles rejoignent une sœur qui aide Camille à s'essuyer. Une fois séchée, la première sœur retire le drap blanc tandis que l'autre aide Camille à enfiler une robe de chambre blanche et lui donne un autre vêtement (difficile à identifier). La sœur qui tenait le drap le replie, le tend à la seconde qui le fait pendre à un crochet et quitte la pièce suivie par Camille.

Dans cette pièce, on peut constater différentes choses : une personne est assise sur une chaise à gauche de l'image, le corps penché en avant, recouvert d'un drap blanc, se

tenant la tête avec ses mains. Un peu plus loin au fond, se trouve une sœur toute de noir vêtue que l'on voit seulement de dos et qui s'affaire à une table. A sa droite, se trouve une autre personne habillée d'une robe de chambre blanche et assise sur un banc. Elle attend que l'on vienne s'occuper d'elle ; ce que fait la sœur que l'on voit de dos. Cette dernière s'approche de la femme qui soulève sa robe pour se déshabiller. La sœur prend la main de la femme et l'aide à se coucher dans la baignoire. Une fois couchée dans l'eau, la sœur retourne vers la table située à gauche de la baignoire afin de récupérer une éponge et du savon qu'elle utilise pour laver le corps de la femme. Finalement, il y a une dernière personne postée dans l'embrasure de la porte. Elle porte une robe blanche et une sorte de long manteau noir. Elle regarde attentivement tout ce qu'il se passe dans la pièce et finit par sortir au moment où Camille quitte la pièce.

Dans la scène suivante, on aperçoit au centre de l'image le visage d'une sœur, le regard fixe. L'image change alors et on se rend compte qu'elle regarde Camille en train de s'habiller. Elle porte une longue jupe noire et un chemisier gris qu'elle est en train de boutonner, les cheveux encore mouillés de son bain. Elle se trouve dans sa chambre qui comprend un porte-manteau sur lequel se trouve un manteau ainsi que ce qui semble être un chapeau. Derrière elle se trouve son lit en métal avec un matelas et des draps de couleurs brune et blanche. On voit apparaître la robe blanche qu'elle portait auparavant, posée en boule sur le lit. Devant elle se trouve une petite table ainsi qu'une chaise. Cet ensemble est placé en face d'une fenêtre où les rideaux sont ouverts, laissant passer la lumière. Sur le rebord de cette fenêtre est posé un petit bouquet de fleurs ainsi que d'autres objets indistincts. Elle termine de fermer les boutons de son chemisier en s'asseyant sur son lit. Une fois qu'elle a terminé, elle attrape une chaussure posée par terre à sa droite pour la mettre à son pied. Elle fait de même avec la deuxième chaussure et les lace. On revoit le visage de la sœur dont le regard est dirigé vers le bas dans un premier temps puis vers le téléspectateur et enfin vers la droite, vers Camille qui sort de sa chambre en se recoiffant.

11.2.2. Séquence 18 « peur d'empoisonnement » (4 : 55 – 5 : 50)

Le début de cette séquence montre Camille Claudel quittant sa chambre, tout en se recoiffant. Une sœur l'attend dans l'embrasure de la porte et la précède pour l'emmener en cuisine où l'on aperçoit une casserole remplie d'eau avec ce qui semble être une pomme de terre en train de cuire. Camille Claudel est assise sur une chaise, à côté de la casserole qu'elle regarde fixement. De temps à autre, elle se redresse légèrement afin

d'avoir un aperçu sur l'intérieur de la casserole et ainsi vérifier la cuisson. Cette scène dure quelques secondes jusqu'à ce qu'un homme, vêtu d'une blouse blanche (probablement un médecin) entre dans la cuisine, interloqué par la présence de Camille Claudel dans la pièce. Il lui demande ce qu'elle fait ici, sous-entendant qu'elle ne devrait pas se trouver là, mais bien avec les autres pensionnaires. Camille Claudel se lève lorsqu'il s'approche et fuit son regard, les yeux vers le bas. Le médecin regarde l'intérieur de la casserole et lui somme de rejoindre les autres en lui attrapant le bras. Camille Claudel réagit alors vivement en criant et en se libérant de l'emprise du médecin. On entend alors une sœur crier le nom de la jeune femme ce qui la calme instantanément. D'une voix beaucoup plus douce, elle demande au docteur de s'approcher d'elle pour lui parler en privé. Elle lui apprend alors que Camille Claudel a l'autorisation de préparer son repas à cause de sa crainte d'être empoisonnée.

11.2.3. Séquence 19 « le repas » (6 : 30 – 7 :50)

Camille Claudel est debout, en train d'éplucher un œuf dans une salle commune prévue pour les repas. Derrière elle sont assises trois autres pensionnaires qui terminent leur repas. L'une d'entre elles est en train de rire, ce qui fait tourner la tête à Camille dans leur direction. Lorsqu'elles se regardent, cette même femme lui tire la langue ce qui fait rire la pensionnaire assise à sa droite qui se met à tirer la langue à son tour. La dernière quant à elle se contente de tapoter sa cuillère sur la table en souriant. La caméra revient sur Camille Claudel qui tourne la tête vers son assiette. On ne la voit que de dos mais on peut percevoir un certain agacement lorsqu'une des femmes commence à taper sur la table. On voit en effet que Camille soupire et finit par tourner la tête avec un regard désapprobateur envers ces femmes. On revoit les trois femmes : celle du milieu tape la table avec sa cuillère et celle située à sa droite pose sa main sur le couvert afin de la faire cesser. Cela ne durera que quelques secondes puisqu'elle reprend sa cuillère peu de temps après et recommence à taper sur la table. Le plan revient sur Camille Claudel, de face cette fois-ci, qui continue sa tâche, concentrée mais on sent une certaine exaspération lorsqu'elle relève la tête. Le bruit de la cuillère sur la table se fait de plus en plus fort et de plus en plus rapide. Camille se retourne, son assiette en main et se dirige vers une sœur pour lui demander d'aller déjeuner dans la cour, ce à quoi elle répond « oui ». Elle quitte alors la pièce, laissant la sœur seule avec les trois autres femmes.

11.2.4. Séquence 20 « femme qui rit » (9 : 50 – 10 : 00)

Cette scène ne dure qu'une dizaine de secondes mais permet d'avoir un aperçu de l'état mentale d'une autre pensionnaire de l'asile : une femme se trouve debout, à côté de Camille Claudel et la regarde la tête penchée avec un grand sourire. Elle a les cheveux bruns assez sombres, coupés courts. Son sourire laisse apercevoir sa dentition incomplète et mal entretenue. En effet, on peut voir qu'il lui manque plusieurs dents et celles qui lui restent sont petites, jaunâtres et obliques pour certaines. Le plan glisse sur Camille Claudel qui la regarde du coin de l'œil, un sourcil haussé et les lèvres légèrement pincées. Son regard est alors attiré sur la droite, vers un arbre dénué de feuilles et immobile.

11.2.5. Séquence 21 « le sanglot » (13 : 15 – 13 : 58)

Dans cette scène, on y voit un gros plan de ses mains ; la main gauche tient la feuille de papier du bout de ses doigts sur laquelle on aperçoit un dessin floral alors que la main droite tient un stylo à plume. Posés à côté d'elle, se trouvent un petit pot d'encre ainsi que deux noisettes. On ressent dans le faible tremblement de sa main qu'elle a envie d'écrire quelque chose sur ce bout de papier mais qu'elle n'y parvient pas. Elle finit par lâcher son stylo en pleurant, se retourne vers la caméra et se plie en deux, les bras entrelacés. S'ensuit un gros sanglot qui dure quelques secondes jusqu'à ce qu'on voit une autre femme qui est entrée dans la chambre, derrière Camille. Elle a la tête penchée, comme pour demander ce qu'il se passe. Tout en la regardant, elle sourit, un filet de bave coule de sa bouche et elle rigole. Camille lui demande ce qu'elle fait là alors qu'elle est toujours en train de pleurer. L'autre femme ne répond pas, continue à rire et de la bave coule encore une fois de sa bouche entrouverte. La caméra revient sur Camille, toujours pliée en deux sur sa chaise et elle dit : « Tu me regardes pleurer ? ». N'ayant pas de réponse, Camille se lève et entraîne l'autre femme à l'extérieur de sa chambre.

11.2.6. Séquence 22 « discussion avec le médecin » (14 : 50 – 16 : 00)

Camille Claudel est en train de marcher dans un couloir lorsqu'un médecin l'interpelle :

Dr : « Mademoiselle Claudel. Mademoiselle, que s'est-il passé ce matin en cuisine ? On me dit que vous auriez menacé de souffleter un interne ?

CC : « C'est pas le danger que je cours ; d'essayer de m'emmener. J'ai l'autorisation de faire mes repas comme vous me l'aviez dit ».

Dr : « Oui, vous avez l'autorisation, mais c'est exceptionnel. Et pour votre bien. »

CC : « Je sais bien. »

Dr : « "J'ai quand même une bonne nouvelle pour vous. Samedi, votre frère, Monsieur Paul Claudel vient vous rendre visite. »

CC : « Ah, ah merci ! Merci docteur » dit-elle très émue, avec un grand sourire et croisant ses bras près de son cœur alors que le médecin s'éloigne.

11.2.7. Séquence 23 « prière » (16 : 35 – 17 : 00)

Camille Claude se rend dans une chapelle en courant suite à l'annonce de la visite de son frère. Elle prie alors en disant « Mon Dieu. Je ne désire rien d'autre que d'être auprès des miens. Mon petit Paul... Faites que je réussisse et que je puisse retrouver mon cher travail ». Une autre pensionnaire arrive alors face à Camille Claudel en chantant « Alléluia » et en faisant de grands gestes circulaires avec les bras. Elle fait cela trois-quatre fois devant Camille Claudel qui est agenouillée devant l'autel puis elle se retourne et repart vers le fond de la chapelle.

11.2.8. Séquence 24 « salle de jeu » (18 : 44 – 19 : 20)

Cette séquence montre une salle comparable à un salon comprenant deux fauteuils, un piano et une table de jeux sur laquelle deux pensionnaires (les mêmes femmes que pour le repas) s'occupent à divers jeux, accompagnées de deux sœurs. L'une est en train de réaliser une tour de petites briques en bois, toujours en rigolant, alors que la seconde joue du xylophone. Une troisième internée est en train de jouer au piano, elle aussi accompagnée d'une sœur. Nous avons donc trois internées, chacune encadrée par une sœur qui participe à l'activité de la personne qu'elle prend en charge. Entre alors dans le plan une nouvelle femme. Ni une, ni deux, la sœur qui était postée près du piano s'avance vers elle et lui dit « Vous n'avez rien à faire au pensionnat ». La sœur l'accompagne vers la sortie mais l'internée se retourne vers la pièce dans laquelle elle pénètre en chantant « Alléluia » et en faisant de grands gestes circulaires avec ses bras. On voit alors Camille, postée dans l'embrasure de la porte qui la regarde en souriant. Mais son sourire s'éteint assez rapidement lorsqu'elle tourne la tête, le regard dans le vide alors que la sœur sort avec l'autre femme. Ses yeux s'agitent de gauche à droite, comme si elle réfléchissait à quelque chose puis elle se retourne pour quitter la pièce d'un pas déterminé.

11.2.9. Séquence 25 « jeux de lumière et de regard » (20 : 24 – 22 : 12)

Camille Claudel pénètre dans une salle dans laquelle se trouvent trois fauteuils placés en triangle. Deux d'entre eux se trouvent dos aux fenêtres et sont pris par deux pensionnaires. Camille avance, se place à côté du dernier fauteuil et attend quelques secondes immobile debout. Elle regarde le fauteuil placé à sa gauche et s'assied en croisant la jambe droite sur la gauche. Elle regarde les deux femmes à tour de rôle puis son regard se fixe face à elle, vers la fenêtre. Son attention est alors détournée par la lumière qui passe à travers la fenêtre et qui laisse au sol une flaque lumineuse sur le tapis. On voit à travers ce jeu de lumière comme des barreaux qui seraient placés aux fenêtres. Camille relève la tête, observe la lumière autour d'elle puis pose son regard sur la femme positionnée en face d'elle, sur la droite. Cette dernière fait des mouvements avec sa mâchoire, comme si elle était en train de mâcher quelque chose d'inexistant. Elle fait également des petits gestes avec sa tête et ses paupières, tout en fixant Camille. Celle-ci détourne le regard vers la troisième femme présente dans la pièce qui observe Camille avec un grand sourire sans bouger. Le son d'une cloche interrompt ce jeu de regards ; la femme tout sourire se lève, suivie de Camille qui la dépasse et quitte la pièce en premier lieu.

11.2.10. Séquence 26 « balade terreuse » (31 : 27 – 32 : 16)

Alors que Camille se balade dans les alentours de l'institution, elle s'accroupit et tend sa main vers le sol pour attraper un peu de terre. Elle tente de former quelque chose à l'aide de sa main droite mais semble perturbée par l'action qu'elle est en train de réaliser. Sa respiration s'accélère et elle finit par jeter la boule de terre. Deux sœurs arrivent alors par derrière et l'une d'entre elles lui demande « Alors mademoiselle, comme ça va aujourd'hui ? ». Mais Camille ne répond pas et s'en va d'un pas dynamique.

11.2.11. Séquence 27 « RDV avec le médecin » (33 : 18 – 39 : 00)

Cette scène montre la rencontre entre Camille et le médecin de l'institution. Il s'agit d'ailleurs d'une des rares scènes avec du dialogue.

Dr : « Alors mademoiselle, comment ça va ? Comment ça se passe ? »

CC : « Je suis ici sans savoir pourquoi »

[...]

CC : « Ça va durer encore longtemps cette plaisanterie-là ? Il y en a encore pour longtemps ? (Pleurs) J'aimerais bien le savoir. Je suis incarcérée comme une criminelle. Pire. Je veux un avocat. Et ma famille, elle va m'aider à sortir de cet enfer. Je suis privée de liberté ; de feu, de nourriture, commodités les plus élémentaires. Fais moins ce qu'on veut. Même mes parents m'ont abandonnée. J'ai jamais porté plainte, par le mutisme le plus complet (pleurs). C'est affreux d'être abandonnée de cette façon. Je ne peux pas résister au chagrin qui m'accable. Maman et ma Zoé m'ont séquestrée de la façon la plus complète. A la faveur de ça, ils tiennent beaucoup à ce que je sorte jamais d'ici. Ils prennent mon héritage. Et alors on me reproche quoi ? Mmmh ? D'avoir vécu toute seule ? D'avoir passé ma vie avec des chats ? Il y en a, ils manient la persécution. Je comprends que ça intéressait ceux qui se sont jetés sur mon atelier, volant toutes mes œuvres. Voulant me voir enfermée le plus longtemps possible en prison. Sont bien pressés de l'utilité noire sur cette pauvre femme qui serait une accusation vivante ; fantôme gênant leurs crimes. Il n'y a pas de danger de me laisser sortir (pleurs). C'est Rodin qui les avait dans ses griffes. Un homme qui s'est servi d'eux pour s'emparer de mon atelier. Ils étaient dans ses griffes car ils ne pouvaient pas bouger sans sa permission. Depuis longtemps l'affaire était goupillée de façon que je ne puisse pas. Puis j'osais plus sortir de chez moi car à chaque fois que je m'abstenais, des messieurs pénétraient chez moi, fouillaient mes carnets et mes croquis sur lesquels il faisait main basse. C'est Rodin qui les a dressés à faire le même métier qu'il faisait, vous savez. Il trouvait en eux des complices et une excuse.

Après ce long monologue, on voit le médecin qui regarde Camille, bouche bée en train de hocher la tête ne sachant que dire.

CC : « Je vous prie de faire votre possible pour me libérer. Je n'ai pas l'intention de réclamer, je suis pas assez forte pour ça. Je me contenterai de vivre dans mon petit coin comme j'ai toujours fait. La vie ici ne me convient pas. C'est trop dur pour moi. Excusez-moi de vous parler franchement.

Dr : « Et pourtant, vos relations avec Monsieur Rodin ont cessé depuis 20 ans. Bien. Nous nous revoyons la semaine prochaine mademoiselle », dit-il avec un grand sourire et en se levant pour raccompagner Camille vers la sortie.

11.3. Lettre de Camille Claudel à Rodin

Ms. 362

Monsieur Rodin

Comme je n'ai rien à faire je vous écris encore. Vous ne pouvez vous figurer comme il fait bon à L. Islette. J'ai mangé aujourd'hui dans la salle du milieu (qui sert de serre) où l'on voit le jardin des deux cotés. M^{me} Louscelles m'a proposé (sans que j'en parle le moins du monde) que si cela vous était agréable vous pourriez y manger le temps en temps et même toujours (je crois qu'elle en a une fameuse envie) et c'est si joli là !

Je me suis promenée dans le parc, tout est tondue, foin, blé, avoine, on peut faire le tour partout c'est charmant. Si vous êtes gentil, à tenir votre promesse, nous connaîtrons le paradis. Vous aurez la chambre que vous voulez pour travailler. La vieille sera à nos genoux, je crois.

Elle m'a dit que je

prendre des bains dans la rivière, où sa fille et la bonne en prennent, sans aucun danger. Avec votre permission, j'en ferai autant car c'est un grand plaisir et cela m'évitiera d'aller aux bains chauds à Azay. Que vous seriez gentil de m'acheter un petit costume de bain, bleu foncé avec galons blancs, ou deux morceaux blancs et pantalon (taille moyenne) ou. Loure ou un bon maillote (en serge) ou à l'ours !

Je compte toute ma vie pour me faire croire que vous êtes là mais quand je me réveille, ce n'est plus la même chose.

Je vous embrasse
Camille

Surtout ne me trompez plus.

inv. Ma 102
Ms. 362

MUSEE RODIN
LABRES
RODIN
1870

Apolline Brabant

Septembre 2022

**La représentation de la santé mentale féminine dans le cinéma.
Le cas particulier de Camille Claudel**

Promotrice : Professeure Marie-Sophie Devresse

Camille Claudel, célèbre sculptrice réaliste et expressionniste, a beaucoup fait parler d'elle, que ce soit pour son talent, sa folie ou encore sa relation avec Rodin. Deux réalisateurs s'y sont intéressés, Bruno Nuytten en 1988 et Bruno Dumont en 2013, et ont tous deux produit un film biographique sur la sculptrice. Le premier s'est concentré sur la vie d'artiste de la jeune femme ainsi que sur sa relation amoureuse avec Auguste Rodin qui l'ont mené vers la paranoïa et un internement en institution. L'autre, quant à lui, présente trois jours de l'internement psychiatrique de Camille Claudel.

Ce mémoire a pour objectif d'étudier comment la santé mentale féminine peut être représentée dans le cinéma, au travers de ces deux biopics portant sur Camille Claudel.