

**Camille Claudel : la sculpture d'une
femme à l'ombre**

Dr. Yasmine Haggag

Maître de conférences au département de langue
et de littérature françaises - Faculté des lettres -
Université d'Alexandrie.

Résumé :

Parmi les artistes dont le lien est intense entre la vie et l'œuvre, nous avons choisi la sculptrice Camille Claudel. Notre objectif est de tirer de la zone d'ombre une artiste qui y a incessamment vécu et qui y est morte.

Élève, modèle et amante du grand sculpteur Rodin, il n'y avait, cependant, presque aucun hommage à son œuvre avant l'enquête de Jacques Cassar, chercheur intrigué par Camille Claudel. Pour quelles raisons l'artiste a-t-elle été une créature de l'ombre ?

De plus en plus, la lumière est jetée sur le sort de l'artiste par les chercheurs. Récemment, en 2017, le premier musée au monde dédié à Camille Claudel ouvre ses portes à Nogent-sur-Seine. Quel mystère Camille Claudel cache-t-elle ? Comment interpréter les différentes œuvres de Camille Claudel en fonction de sa vie et de sa psyché ? L'art étant l'expression de l'âme, comment l'art de Camille Claudel a-t-il été le reflet de son âme, l'exutoire de sa souffrance et la prémonition de sa folie ?

Dans cette étude, nous suivrons la jeune sculptrice dès sa naissance jusqu'à sa mort. Nous nous arrêterons sur une sélection significative de son œuvre sculptée et enfin sur l'interprétation possible de son sort tragique. Nous aspirons à dissiper l'obscurité qui enrobe cette personnalité intrigante tout en lui rendant hommage.

Mots-clés : Claudel, sculpture, Rodin, impressionnisme, histoire de l'art

المخلص:

لقد قمنا باختيار النحاتة كاميل كلوديل من بين الفنانات التي ترتبط حياتهم الخاصة بأعمالهم الفنية بشكل وثيق. وكان هدفنا هو أن نخرج من خانة الظل فنانة عاشت بلا انقطاع في الظل وماتت فيه. كانت كاميل كلوديل طالبة ونموذجاً وعشيقة للنحات المشهور رودان ورغم ذلك لم تتل أي من أعمالها التقدير الكافي قبل أبحاث جاك كاسار التي تناولت باهتمام حياتها. لماذا تعد هذه الفنانة من مخلوقات الظل؟ يلقي الباحثون مزيداً من الضوء على مصير هذه الفنانة مؤخراً وفي عام 2017 تم افتتاح أول متحف في العالم مخصص بالكامل لكامل كلوديل في Nogent-sur-Seine على أطراف باريس. ما اللغز الذي تخفيه كاميل كلوديل؟ كيف يمكن تفسير الأعمال المختلفة لهذه الفنانة وفقاً لحياتها ولحالتها النفسية؟ إن الفن هو تعبير عن الروح الخفية للفنان، فكيف كان فن كاميل كلوديل انعكاساً لروحها ومنتفساً لمعاناتها وإشارة مبكرة لجنونها؟

في هذه الدراسة سوف نتتبع النحاتة الشابة منذ ولادتها حتى وفاتها. سوف نتناول مجموعة مختارة من منحوتاتها ونحاول تفسير مصيرها المأسوي. وبذلك فإننا نسعى إلى تبديد الظلام الذي يكتنف هذه الشخصية الأسرة في محاولة منا لتكريم فنها. الكلمات المفتاحية: كلوديل، النحت، رودان، الانطباعية، تاريخ الفن

L'œuvre d'art est toujours liée, de près ou de loin, à la biographie du créateur. Parmi les artistes dont le lien est intense entre la vie et l'œuvre, nous avons choisi la sculptrice¹ Camille Claudel. Notre objectif est de tirer de la zone d'ombre une artiste qui y a incessamment vécu et qui y est morte. Le nom Claudel n'est pas sans renommée. Il suffit d'évoquer Paul Claudel, le frère de l'artiste. L'écrivain, poète, dramaturge et diplomate français, fervent catholique converti, est un des grands noms de la littérature française. Sa sœur, sculptrice de talent remarquable, est pourtant beaucoup moins connue que lui. De la sœur aînée de Paul Claudel, peu d'information circule. Pour quelle raison cette artiste de « la race des héros »², selon le critique d'art Mathias Morhardt³, est-elle passée sous silence ?

Élève, modèle et amante du grand sculpteur Rodin, il n'y avait, cependant, aucun hommage à son œuvre avant l'enquête de Jacques Cassar, chercheur intrigué par Camille Claudel ; celui-ci découvre dans le journal de Paul Claudel que sa sœur est morte en 1943 alors que toutes les sources marquaient sa date de décès en 1920, 23 ans avant sa mort réelle. Où l'artiste

¹ Nous avons choisi la forme « sculptrice », bien qu'elle reste rare, en accord avec la tendance actuelle justifiée de féminiser les noms de métiers.

² CASSAR, Jacques, *Dossier Camille Claudel*, Servédit, 1997, p. 10.

³ Homme de lettres franco-suisse, c'est lui qui a suggéré à Rodin de consacrer une salle de l'Hôtel Biron aux œuvres de Camille Claudel. En 1898, il a publié un magnifique hommage à l'artiste-femme dans le *Mercur de France*. FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Camille Claudel : Le tourment de l'absence*, Les carnets de psychanalyse, 2005, p. 84.

avait-elle disparu pendant deux décennies ? Pour quelles raisons ? Pourquoi dit-on qu'elle est morte alors qu'elle était en vie ?

En 1951, le musée Rodin organise la première rétrospective de l'œuvre de la sculptrice, avec en prologue au catalogue de l'exposition le pathétique hommage de Paul Claudel « *Ma sœur Camille* ». Le succès auprès du grand public a été minime.⁴ En 1981, Anne Delbée⁵ et Jacques Cassar font sortir la première pièce de théâtre sur son destin : *Une femme, Camille Claudel*. En plus, Delbée écrit une biographie romancée intitulée *Une femme*. En 1984, une exposition organisée au Musée Rodin présente une cinquantaine de créations de Camille Claudel ainsi que de nombreux dessins, sculptures et peintures.⁶ Toujours en 1984 en parallèle à l'exposition, Reine-Marie Paris, une petite-nièce de l'artiste, analyse ses sculptures. Sans ces initiatives, Camille Claudel aurait sombré dans l'oubli, au gouffre noir de l'histoire de l'art et de la sculpture impressionniste.

La sculpture de Camille Claudel est une sculpture à l'ombre. La sculptrice elle-même demeure une femme à l'ombre,

⁴ PARIS, Reine-Marie, *Camille Claudel re-trouvée : catalogue raisonné*, Éditions Aittouarès, 2000, p. 46.

⁵ Tragédienne, metteuse en scène, directrice de théâtre et écrivaine française (1946-...)

⁶ CASSAR, Jacques, *Op. Cit.*, p. 12.

l'ombre de son frère, l'ombre de Rodin, l'ombre de la société... De plus en plus la lumière est jetée sur le sort de l'artiste par les chercheurs. Récemment, en 2017, le premier musée au monde dédié à Camille Claudel ouvre ses portes à Nogent-sur-Seine. Quel mystère Camille Claudel cache-t-elle ? Comment interpréter les différentes œuvres de Camille Claudel en fonction de sa vie et de sa psyché ? L'art étant l'expression de l'âme, comment l'art de Camille Claudel a-t-il été le reflet de son âme, l'exutoire de sa souffrance et la prémonition de sa folie ?

La création artistique est une transcendance qui perce la psyché et enfile les éléments du contexte qui l'entoure. Si nous traitons la sculpture comme image révélatrice et la soumettons à l'analyse, nous pourrions dévoiler les secrets des œuvres de Camille Claudel et les liens cachés entre la vie et l'œuvre d'une sculptrice à l'ombre. Ainsi, si certains chercheurs s'intéressent particulièrement au destin tragique de la jeune Claudel, nous nous intéresserons autant à la sculpture qu'à la tragédie dans le but de déchiffrer le lien mystérieux entre les deux. Jusqu'à présent, nous pouvons dire que le destin de cette sculptrice extrêmement douée et prometteuse n'a pas été entièrement ôté aux ténèbres de la fatalité.

Dans cette étude, nous suivrons la jeune sculptrice dès sa naissance jusqu'à sa mort. Nous nous arrêterons sur une

sélection significative de son œuvre sculptée et enfin sur l'interprétation possible de son sort tragique. A l'issue de cet article, nous aspirons à dissiper l'obscurité qui enrobe cette personnalité intrigante tout en lui rendant hommage.

L'ombre familiale

La vie de Camille Claudel, née en 1864 à Boulogne-sur-Mer, a été marquée par l'ombre de personnages pesant sur l'artiste et par le creux de leur absence. Entre cette obscurité troublante et le vide, l'âme de l'artiste a chuté au plus profond des enfers. Dès sa naissance, Camille Claudel était considérée comme l'ombre de son frère mort à l'âge de 15 jours, Charles-Henri, né le 1^{er} août 1863 alors que Camille Claudel est née le 8 décembre 1864. Sa mère n'était donc pas prête à l'accueillir et était encore en deuil jamais dépassé à cause de cette perte. Camille Claudel était « l'enfant de remplacement », l'ombre de Charles-Henri, le souvenir d'une grande déception pour la mère, Louise. « *Camille se trouve face à un choix infernal : soit elle se met à la place de Charles-Henri, elle prend l'identité d'un mort et perd la sienne ; soit elle reste à sa propre place et « trahit » sa mère : elle ose être vivante quand le petit garçon n'est plus... Camille enfant a-t-elle senti qu'elle devait faire ressusciter*

quelque chose de la virilité de son frère aîné ? »⁷ La réponse la plus plausible serait que Camille Claudel ait été élevée pour remplacer un homme. Elle-même, elle se réclamait plus du côté lorrain de son père que picard de sa mère.⁸ Cela se reflétait dans sa personnalité autoritaire, son esprit sarcastique et son exercice du métier de sculptrice, domaine réservé aux hommes dans la société du XIXème siècle.

Contrairement à sa mère et à sa sœur Louise-Élisabeth née en 1866, elle ne pense pas de la même manière traditionnelle concernant le destin pré-établi de la femme comme mère et épouse. Elle s'intéresse plus à sortir qu'à rester au foyer, à sculpter qu'à cuisiner, elle accompagne donc plus son frère Paul né en 1868 et s'approche plus de son père qui n'a pas cessé de la soutenir.

Ainsi, dans la famille des Claudel, il y avait déjà deux figures opposées : le père et la mère. Le père, selon l'opinion de Paul Claudel, était « *une espèce de montagnard nerveux, emporté, coléreux, fantasque, imaginatif à l'excès, ironique, amer.* »⁹ Et d'après la description d'un portrait au crayon du père par Camille Claudel, il avait un visage qui montre son « *origine*

⁷ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 21.

⁸ CASSAR, Jacques, *Op. Cit.* p. 39.

⁹ *Ibid.*, p. 43.

rustique, mais la main qui tient un crayon est celle du fonctionnaire zélé, du gestionnaire pointilleux. Un bon sourire illumine des traits où perce l'angoisse. »¹⁰

Quant à la mère, orpheline à 3 ans, elle bannit toute affection et prive ses enfants de la tendresse maternelle la plus habituelle sous la forme de baisers et de câlins.¹¹ Elle ne s'intéresse à rien, surtout pas à l'art à l'égard duquel elle demeure insensible et donc très détachée du talent de ses enfants Paul et Camille. En plus, ayant un père médecin et un oncle prêtre, la mère était marquée par la société patriarcale, les deux domaines, la médecine et la religion, étant par excellence dominés par les hommes.¹²

Dans sa famille, le père est souvent pris par la gestion économique des affaires de sa famille qui n'est pas riche. C'est une famille qui a le nécessaire, elle ne jette pas l'argent par les fenêtres. La mère fait tout à la maison sans avoir le temps ni de penser à elle ni aux autres, sèche et nullement sentimentale. De là, nous sommes face à une famille ordinaire où chacun fait son devoir. Les enfants n'y ont pas connu assez d'affection. En

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² VAN VLIET, Marie-Josèphe, *Camille Claudel: a sociocultural study*, Ph. D., New York: Syracuse University, 2000, p. 7.

revanche, ils n'ont pas été privés de leur liberté ce qui leur a permis d'aller à la découverte du monde et de leurs passions.

Donc si nous reprenons les personnages décisifs dans la vie de Camille Claudel enfant, nous nous retrouverons premièrement face à un père sérieux, proche de sa famille sans pour autant l'absence totale de tension entre les deux dans le futur.¹³ Deuxièmement, nous retrouvons une mère sans aucune compassion, insensible à l'art de sa fille qui se dédie à la sculpture, domaine patriarcal. Elle ne comprend pas sa fille et ne la perçoit pas sans l'amertume de la perte de son premier fils qui devait la remplacer.

Ensuite, la sœur, qui porte le même prénom que la mère, est une réplique de cette mère. Sans être hostile, elle dédaigne le choix de vie de Camille Claudel et n'arrive pas à accepter son indépendance, sa liberté, son renoncement à la vie conjugale et la valeur de son art.¹⁴

Dernièrement, le frère Paul, proche de sa sœur Camille durant l'enfance, se retourne contre elle. Converti au catholicisme et fervent, il bannit sa relation avec le sculpteur Rodin et son

¹³ CASSAR, Jacques, *Op. Cit.* p. 227.

¹⁴ CRAMOND, Bonnie, « Camille Claudel 1864-1943 » in *Neuroscience and Behavioral psychology*, Encyclopedia of creativity (Second edition), Academic Press, 2011, p. 203-207.

avortement ou abandon en adoption de ses enfants, information dont la précision reste incertaine.¹⁵

L'ombre de Rodin

Cela nous conduit à introduire d'autres personnages du milieu professionnel de Camille Claudel. Avant d'aborder Rodin, le personnage-clé dans la vie de la femme-sculptrice dans l'ombre duquel elle s'est éclipsée, nous pouvons présenter le sculpteur Alfred Boucher, le professeur et voisin de Camille Claudel quand la famille déménage à Paris en 1884 à Nogent-sur-Seine. C'est lui qui voit son talent s'exhiber et c'est lui qui l'introduit chez Rodin à son départ pour l'Italie.¹⁶ Durant cette période, Camille Claudel avait déjà sculpté de belles promesses : un buste d'une domestique alsacienne de Mme Claudel au Salon de 1883, un portrait de Mme B. au salon des Artistes français la même année et un buste de Paul Claudel enfant.¹⁷ Cela prouve qu'elle n'attendait pas Rodin pour faire signe de son talent remarquable.

Alfred Boucher introduit également Camille Claudel à Paul Dubois, directeur de l'École Normale des Beaux-arts. Au même moment, elle étudie l'anatomie à l'Académie Colarossi et loue un

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ CASSAR, Jacques, *Op. Cit.* p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

atelier rue Notre-Dame-des-Champs.¹⁸ C'est en fin 1882 ou début 1883 que, lorsqu'il emporte le second prix de Rome et part en Florence, Boucher demande à Rodin de se charger de l'éducation de quelques jeunes filles sculptrices dont Camille.¹⁹

Rodin est certainement considéré comme l'un des plus grands sculpteurs, s'il n'est pas le plus grand sculpteur impressionniste français de son temps. Comparé à Camille Claudel, qui n'est pas du tout de moindre talent, il domine. Camille Claudel est une femme, beaucoup moins âgée que lui avec 24 ans de différence. Sa place dans le domaine de la sculpture est difficilement reconnue. Même aujourd'hui, au Musée Rodin, ses œuvres exposées restent à l'ombre de celles de Rodin. Le visiteur ordinaire pourra même être surpris en découvrant que le musée qui porte le nom de Rodin comprend des sculptures de Camille Claudel, et s'il ne lit pas les enseignes, il pourrait partir sans même s'en rendre compte. Camille Claudel a vécu dans l'ombre de Rodin jusqu'à être totalement éclipsée par lui en amont des conditions sociales et psychologiques qui s'éclairciront au fur et à mesure que cette étude avance.

« Rodin est né en 1840 à Paris. Il a reçu une éducation religieuse. Il n'a pas frayé son chemin aisément dans les arts. »

¹⁸ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 45.

¹⁹ *Ibid.*

Ses œuvres sont critiquées de surmoulage ou refusées. Son Age d'airain après avoir été refusé est accepté au Salon de Paris grâce à l'éloge d'Alfred Boucher et ensuite Paul Dubois, membre du jury du Salon. Bref, Rodin a été assez contesté au début de sa carrière. Une première et seule distinction c'est une récompense à Bruxelles et au Salon des Artistes français de Paris pour Saint Jean–Baptiste prêchant. En 1880, un arrêté officiel le charge d'exécuter moyennant 8000 francs la porte décorative du Musée des arts décoratifs en bas–relief représentant La Divine Comédie de Dante. »²⁰ À partir de là, sa renommée commence à retentir. Pour Camille Claudel, Rodin devient l'amant et une sorte d'imago parentale, il « lui apportait la tendresse et l'attention au corps maternelles et en même temps, l'autorité paternelle. Cette relation est possiblement une des raisons qui ont isolé la jeune artiste et l'ont empêchée de trouver ses vrais compagnons d'armes qui approchaient de son âge comme Matisse »²¹ ou Debussy.

L'ombre de la sculpture

Camille Claudel a premièrement sculpté dans le village de Villeneuve–sur–Fère à Boulogne–sur–Mer, le premier lieu

²⁰ CASSAR, Jacques, *Op. Cit.*, p. 60-61-62.

²¹ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 47-48.

commun de vacances et d'enfance des enfants Claudel. C'est là-bas qu'elle a installé son premier atelier de sculpture.²² Ensuite, elle a loué à Paris son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs. Dans l'atelier de sculpture de Rodin, elle sculpte des pieds et des mains, elle reprend le buste de son frère à 18 ans, celui de Rodin, *Tête de Brigand* ou *Giganti*, *Torse de femme* (sa sœur Louise), *le Jeune Romain* et autres.²³ Pour Camille Claudel, privée de tout contact affectif au sein de la famille et notamment avec sa mère, « *il y a, dans le toucher, la joie retrouvée d'un contact originaire, -il y a dans le toucher une possession.* »²⁴ En quelque sorte, Camille cherche dans la sculpture à établir le contact physique avec la chair dont elle a été privée, dans l'atelier du maître, elle retrouve toujours ce plaisir inconscient de la sculpture d'autant plus qu'elle devient l'amante de Rodin et le plaisir de la chair dépasse pour elle la superficialité du contact pour être un besoin obsessionnel de lien profond avec l'autre, cet autre qui compense les figures absentes de la vie de la sculptrice : la mère, le père ou même l'enfant abandonné ou avorté.

²² CASSAR, Jacques, *Op. Cit.* p. 41.

²³ *Ibid.*, p. 69.

²⁴ BOUTÉ, Gérard, *Camille Claudel : Le miroir et la nuit : Essai sur l'art de Camille Claudel*, Éditions de l'amateur, Éditions des catalogues raisonnés, 1995, p. 18.

Par la sculpture, Camille Claudel atteignait les profondeurs obscures de son âme, que ce soit par l'exercice même de l'acte de sculpter ou par le résultat qui était le miroir de ses tourments.

Nous tenterons d'étudier de plus près les œuvres de Camille Claudel. Nous présenterons la généralité de son travail artistique tout en la rapprochant de celle de Rodin avant de nous pencher en détails sur quelques œuvres choisies de l'artiste.

Les sculptures de Camille Claudel peuvent être chronologiquement perçues comme l'histoire de sa vie. D'ailleurs, toute œuvre d'art n'est jamais dénuée d'une dimension autobiographique. Dans le cas de Camille Claudel, vu sa sensibilité et sa vie psychologiquement tourmentée, ce phénomène se trouvera accentué. « *Anatomie du corps et anatomie de l'âme sont dans son œuvre strictement isomorphes.* »²⁵ Sans pour autant limiter l'expression de sa virtuosité à « *la seule expression d'une subjectivité blessée* »²⁶, l'œuvre de Camille Claudel comme toute œuvre d'art a un « *pouvoir extraordinaire de conscientisation, de condensation et de mise en espace que possède le corps en sculpture.* »²⁷

²⁵ SCHAUDER, Silke, « Paradoxes de l'espace sculpté chez Camille Claudel » in *Eres* (« La clinique lacanienne »), 2008/2, numéro 14, p. 100.

²⁶ *Ibid.*, p. 101.

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

Particulièrement, le champ de la sculpture bien qu'immobile, est capable de manifester le conflit intérieur et non seulement la forme visible.²⁸ Cette complexité de l'œuvre sculptée est démontrée par l'œuvre même de Camille Claudel ce qui se fera de plus en plus clair à l'analyse détaillée de quelques-unes de ses sculptures.

À ses débuts à Paris, Camille Claudel sculptait des figures de sa puissance, de son talent et de l'avenir prometteur qui devait l'attendre. Par exemple, elle a sculpté *David et Goliath*²⁹, et l'on se demande si dans cette sculpture, elle incarne la force du plus faible grâce à sa ruse et à son talent ou la puissance du géant qui sera facilement abattu. Ce qui est plutôt évident, c'est qu'au début elle était confiante et s'attendait à faire une carrière remarquable. Chez Rodin, quand la jeune talentueuse intègre les ateliers du sculpteur, devenu de grande renommée, elle continue à prouver ses compétences. Pourtant, la relation amoureuse fougueuse entre Rodin et Camille explique ses nouvelles sculptures sensuelles où un talent aiguisé s'appuie sur une technique encore plus développée et très soucieuses des détails. Petit à petit, ses sculptures, tout comme elle, vont être des représentations de son état psychique dégradé.

²⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁹ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 61.

Les sculptures de Camille Claudel racontent donc l'histoire de sa vie, de la puissance de Goliath à l'humiliation de *l'Implorante*. Camille Claudel avait la force de la persévérance, du génie, une puissance gigantesque et la ruse de David pour avoir pu se frayer le chemin dans ce qu'elle a toujours aimé, la sculpture, bien que ce soit un monde d'hommes. Elle a aussi commencé par des sculptures qui restent respectueuses de la société patriarcale qu'elle n'avait pas encore tellement provoquée. La sculpture de Camille Claudel a commencé par l'objectif (les figures masculines de la Bible et de l'État, David et Goliath, Napoléon, Bismarck) au subjectif (les figures féminines sculptées telles les causeuses), elle est passée des sculptures de taille aux sculptures minuscules comme pour montrer son âme et le passage de cette âme à l'oubli. Ces petites sculptures ont été cependant intenses. Après la rupture avec Rodin, sa sculpture raconte ce qui ne peut être dit.³⁰ Vers la fin de sa relation avec Rodin, *l'Implorante* (Image 1) est cette femme cassée, aliénée, répugnante par sa demande de pitié, un visage sans grâce qui fait de la peine et qui n'a rien à voir avec l'orgueil de l'artiste douée.

³⁰ VAN VLIET, Marie-Josèphe, *Op. Cit.*, p. 22. Traduit de l'anglais: "After the break with Rodin, her sculpture reads like the narrative of what cannot be told, the unspeakable."

Chez Rodin, durant les années de leur passion et de leur travail à l'atelier, les œuvres des deux artistes s'entrecoupaient. *Galatée* de Rodin et *la jeune fille à la Gerbe* de Camille, sculptées la même année 1890, sont comme des sœurs.³¹ (Image 2)

L'Abandon ou *Vertumne et Pomone* (Image 3), obtenant la mention honorable au Salon des Artistes français³², raconte, d'après la légende hindoue, le moment tant attendu par deux amants à se retrouver. Cette sculpture a changé de nom trois fois. En 1887, la première appellation est romantique et directe : *Çakountala* est le nom de la femme dont parle la légende. En 1888, une deuxième appellation mythologique est attribuée à l'œuvre, *Vertumne et Pomone*, dans le but de plaire au jury du Salon des Artistes français et la troisième exprime l'émotion de l'artiste, *l'Abandon*, selon la mode de l'époque en 1905.³³ « *Çakountala et son époux furent séparés par un enchantement. Le roi perdit sa mémoire puis retrouva ses souvenirs et Çakountala au Nirvana avec une joie ineffable.* »³⁴ Cette œuvre est l'écho de celle de Rodin, *le Baiser*. Entre le maître et l'élève, l'influence passe réciproquement d'un côté à l'autre. Les doutes

³¹ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 62.

³² CASSAR, Jacques, *Op. Cit.* p. 76.

³³ VAN VLIET, Marie-Josèphe, *Op. Cit.*, p. 62.

³⁴ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 61.

touchent même quelques travaux de Camille Claudel qui auraient dû être signés Rodin, surtout les mains ou les pieds que Rodin laissait souvent à ses praticiens pour les mouler. Les sirènes de *La Porte de l'Enfer* et *Les Trois Muses* de Rodin ressemblent aux trois nageurs de *La Vague* de Camille Claudel. (Image 4) *L'Avarice* de Rodin ressemble à *La Tête de Brigand* de Camille Claudel. (Image 5) *Le Cri* de Rodin (Image 6) à *L'Implorante* de Camille Claudel. *L'Invocation* de Rodin à *La Joueuse de flûte* de Camille Claudel.³⁵ (Image 7) En fait, l'œuvre de Camille Claudel aurait dépassé celle de Rodin. Cette opinion est partagée par Paul Claudel lui-même. Celui-ci critique féroce­ment la finesse de l'exécution de l'artiste et son manque d'imagination.³⁶ En revanche, il reconnaît chez sa sœur la force de l'inspiration et la beauté de la sculpture qui, dans les coins d'ombre, attire la lumière et se fait noter.³⁷ Paul Claudel, et nous comprenons que ce soit aussi pour des motifs personnels cette fois-ci, va jusqu'à comparer Rodin au diable qui se réclame du paradis.³⁸

Pour Camille Claudel comme pour Rodin ou tout autre artiste, la création est un acte qui renvoie sans cesse à

³⁵ VAN VLIET, Marie-Josèphe, *Op. Cit.*, p. 34.

³⁶ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 53.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

l'inconscient, qui en rapporte les émotions cachées et les transforme en une forme palpable, pour recréer un passé ou un sentiment et pour combler un vide ou une soif.³⁹ Comme nous l'avons affirmé, cette idée est certaine chez Camille ; il est difficile de séparer les méandres de sa psyché et l'évolution de son œuvre sur la ligne du temps.

Nous essayerons de suivre de près quelques-unes de ses sculptures dès l'aurore jusqu'à l'âge mûr. Nous avons envisagé de traiter ses différentes œuvres dans un ordre chronologique strict. Or, nous avons noté qu'en ce qui concerne la sculpture, les dates ne sont jamais précises. Entre la date de la conception de l'idée de la statue, la date de son exécution, la date de la fin de son moulage ou la date de sa reproduction dans d'autres matières (marbre, bronze, plâtre, etc.), il est difficile d'attribuer une année exacte à une œuvre d'autant plus qu'il peut y avoir plusieurs versions de la sculpture, qu'elles soient des versions identiques ou qu'elles évoluent selon la vision de l'artiste. Ce que nous pouvons confirmer c'est que chaque œuvre correspond à une phase de la création de la sculptrice. Nous présenterons donc les œuvres les plus significatives quant aux différentes

³⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

périodes de la création de Camille Claudel en allant en crescendo vers la fin de sa carrière, dès *l'Aurore* jusqu'à *l'Âge mûr*.

La sculpture de l'ombre

Les visages enfantins sculptés par Camille Claudel témoignent d'une tendresse indicible. *L'Aurore* (Image 8) idéalise le portrait enfantin et met l'accent sur son innocence. D'autres visages comme *la Petite Châtelaine* (Image 9) et *Charles Lhermitte* (Image 10) confirment cette passion de la sculptrice pour l'enfance. Ils cachent un sentiment maternel refoulé et sont la compensation de la perte de l'enfant de Camille Claudel. Celle-ci a dû avorter sacrifiant ainsi sa progéniture vu la délicatesse de sa situation sociale et probablement, le manque de soutien de sa famille et de Rodin. Silke Schauder trouve que, souvent, « *l'œuvre d'art [naît] de la perte, qu'elle constitue, par les opérations complexes de la sublimation, une métaphore intime et un dépassement possible du deuil.* »⁴⁰ Selon Gérard Bouté, *la Petite Châtelaine* est à la fois l'ombre du frère mort, de l'enfant avorté et de l'enfant tel que Camille Claudel aurait souhaité être.⁴¹ Sa chevelure, qui évolue d'une version à l'autre, est un

⁴⁰ SCHAUDER, Silke, « Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps : quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943) » in *Adolescence*, Éditions GREUPP, 2008/2, T. 26 numéro 2, p. 390.

⁴¹ BOUTÉ, Gérard, *Op. Cit.*, p. 28.

signe de la féminité que la mère de Camille a refusé à sa fille.⁴² Le même cas est celui du charmant visage de *Charles Lhermitte* qui serait la représentation du frère mort et de la chevelure dans laquelle la sculptrice s'est tendrement investie. Camille Claudel est obsédée par ce besoin d'amour et de tendresse en tant que fille, en tant que femme et de reconnaissance en tant que sculptrice. « *L'artiste crée un monde d'illusion. Il interroge le réel dans un reflet. C'est pourquoi le miroir le fascine. Son œuvre est un double, –double de lui-même. Et cette œuvre, il l'offre à l'Autre comme une demande d'amour, pour exister dans un regard. Toute création participe d'un effet de miroir où l'artiste attend une reconnaissance : celle de son désir.* »⁴³

Dans ce besoin de reconnaissance du désir de l'artiste, *l'Abandon* (Image 3) – cette sculpture que nous avons déjà présentée pour la rapprocher du *Baiser* de Rodin – illustre le temps des amours entre la jeune sculptrice et son maître. C'est une œuvre sensuelle qui illustre le moment le plus délectable du mythe hindou relaté dans un poème de Kalidasa⁴⁴, le moment où les amoureux passionnés se retrouvent après une longue séparation forcée et après avoir quasiment perdu espoir dans la

⁴² *Ibid.*, p. 29.

⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴ Poète et dramaturge hindou écrivant en sanscrit au Vème siècle.

rencontre. Imaginer la joie sans égal de Çakountala et Douchmanta, durant ce court instant de retrouvailles qui prend forme dans la sculpture, véhicule des émotions extrêmes que pourraient sentir les contemplateurs de cette statue. « *Bien que la sculpture soit immobile, elle semble sujette à un mouvement lequel monte continuellement à sa surface au risque de la déchirer.* »⁴⁵ Les œuvres de Camille Claudel sont en fait intenses en émotions qui semblent remonter de son profond inconscient jusqu'à la surface de la matière sculptée. Outre cet amour fou et sensuel du couple qui reflète la sensation ressentie par Camille Claudel dans sa relation avec Rodin, cette statue ne trahit-elle pas aussi un sentiment de peur latente, cet attachement à l'être aimé qui était considéré perdu et qu'on a peur de perdre encore une fois ? Cette peur s'avère être celle de Camille Claudel qui n'a jamais voulu se séparer de son maître et qui ne dépassera jamais cette rupture tel un bébé étranglé par son cordon ombilical. Cependant, cette œuvre, surtout au moment où elle a été sculptée, n'est apparemment que le reflet d'un amour dont le goût des fruits délicieux est encore dans la bouche de Camille.

⁴⁵ SCHAUDER, Silke, « Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps : quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943) », *Art. cit.*, p. 392.

Toujours prise dans l'étoffe de la passion et abandonnée aux plaisirs de l'amour, Camille Claudel sculpte *la Valse*. (Image 11) Le partenaire enrobe de son bras la taille de la dame dont le cou plié marque le sublime abandon à l'autre. Camille a d'abord sculpté les valseurs nus. Bien que le nu soit commun en sculpture et que plusieurs statues de Rodin soient nues, le nu présenté par Camille était moins accepté par la critique. Une femme sculptrice qui, en plus, ose sculpter la nudité était sujet de mécontentement. Si cette nudité a été tolérée pour d'autres sculptures, en ce qui concerne *la Valse*, la finesse et la force de l'inspiration avec laquelle Camille a su transmettre l'émotion ont agressé les récepteurs. Si cela pouvait signifier quelque chose, ce serait le talent exceptionnel de Camille Claudel. Elle a eu la capacité d'incarner par la forme ce qui est insaisissable, non pas uniquement les valseurs dans leur aspect concret mais aussi tout ce qui se passe entre eux durant le temps d'une valse dans la complexité et le for intérieur de leurs âmes. « *Cette énigme essentielle, et à chaque fois différente, mais en lien avec la condition humaine en son essence, s'offre à nous dans toute œuvre d'art qui, quasi obligatoirement, tourne autour de das Ding : la Chose, le seul, l'unique bien, le seul désir, l'irréremédiable*

impossible. »⁴⁶ L'inspecteur Armand Dayot, envoyé par le ministère des Beaux-arts suite à la demande de Camille Claudel de sculpter une version en marbre de *la Valse*, a donc refusé la nudité du couple et il a demandé, si l'autorisation est à accorder à la sculptrice, de vêtir les valseurs.⁴⁷ Le drapé dont Camille Claudel a couvert le bas de ses danseurs n'a fait qu'ajouter du mystère à son œuvre et à la rendre encore plus attirante. Il a accentué le mouvement de la danse en accentuant la circularité du mouvement de la valse. Nous arrivons à voir de la mobilité dans l'immobile. Tout comme pour *l'Abandon*, ce qui rend le thème poignant, c'est cette ambivalence qui fait que le bonheur de l'instant sculpté soit démenti par le passage du temps. Cette ivresse ne durera pas comme une danse ne peut être éternelle. Gérard Bouté établit le parallèle entre deux arts, la danse et la sculpture. Selon lui, l'art perpétue la vie. « *La danse et la sculpture sont parentes du mouvement. L'une comme l'autre vivent de son déroulement et de son expression. Les variations de la danse se manifestent dans le temps. Celles de la sculpture le contractent. Les unes se développent dans la durée, les autres*

⁴⁶ PETITPIERRE, Hélène, « L'art incarnerait-il l'inconscient ? » in *Figures de la psychanalyse*, ERES, 2003/1, numéro 8, p. 119.

⁴⁷ VOLLMER, Ulrike, « Chapter 4 : Camille Claudel » in *Seeing Film and Reading Feminist Theology*, New York : Palgrave Macmillan, 2007, p. 72-73.

dans un temps virtuel. »⁴⁸ Il p. 104. En d'autres mots, *la Valse* est une danse contractée dans une pause unique. Mais cette pause renvoie virtuellement à un mouvement constant. Les deux danseurs ont le désir de s'oublier dans cet instant magique, de se souder en un seul être et de s'abandonner à la beauté sublime d'un moment de connexion intense. Pourtant, le temps est leur grand ennemi.

Cela nous amène à *Clotho*. Camille Claudel y présente le temps de façon répugnante et horrifiante. Cette vieille dame est rongée par le passage du temps qui ne lui a rendu aucune grâce. Les nœuds de ses longs cheveux raides emmêlés traduisent la complexité des chemins de la vie. Dans cette statue, Camille Claudel a réussi à matérialiser le temps de façon choquante. Elle n'a eu aucune pitié dans la représentation de cette vieille, figure du temps et de ses mauvais tours. Elle a condensé dans cette forme immobile le déferlement incessant du temps de sorte que l'œuvre se transforme en une sorte d'avertissement contre de catastrophiques intempéries. X p. 402–403. *Clotho* est le destin. *Clotho* pourrait également être l'écho de Rose Beuret, la vieille compagne de longue date à laquelle s'attache Rodin et que la jeune amante déteste féroce.

⁴⁸ BOUTÉ, Gérard, *Op. Cit.*, p. 62.

Sous la forme d'une femme, Camille Claudel a aussi représenté la fortune et la vérité. *La Fortune* (Image 12) est une jeune femme à l'apparence gaie, aux yeux bandés, déséquilibrée avec un pied en l'air et l'autre posé sur la roue de la fortune. Elle tient dans ses mains des bourses d'argent. Elle semble s'amuser mais sa posture inspire une inquiétude masquée car elle vacille et à n'importe quel moment, elle risque de faire une chute. Sa chute est presque certaine surtout que la fortune est parente du destin sans pitié. *La Vérité sortant du puits* (Image 13) est étrangement presque identique à *la Fortune*. La différence est qu'elle n'a pas, comme sa jumelle, les yeux bandés, elle n'a pas de bras, elle est plus à découvert et a le pas plus sûr mais plus aérien que *la Fortune*. Son pied s'appuie sur le bord du puits d'où elle vient de sortir et elle est prête à s'envoler. Qu'est-ce que la vérité pour Camille Claudel ? Est-ce sa relation avec Rodin qui commence à se faire connaître et lui attire scandale et désapprobation ? Est-ce sa propre vérité, son essence même qui se dégage et ne peut plus s'enfermer dans l'obscurité d'un puits ? Est-ce sa folie libérée ? De toute façon, cette *Vérité sortant du puits* fait avancer Camille Claudel vers la fatalité de son propre sort. Elle lui dévoile les faits et les complexes encore cachés dans son inconscient.

L'œuvre considérée comme le premier signe prémonitoire de la paranoïa de l'artiste s'appelle *les Causeuses*.⁴⁹ Son thème essentiel est la médisance. Quatre femmes réunies dans un coin causent. L'une d'entre elles est en train de parler, les trois autres l'écoutent avec la plus grande attention. Elles se ressemblent, elles partagent la même coiffure comme un signe de l'appartenance à un groupe soudé. Leurs corps et leurs visages sont extrêmement expressifs. Leurs corps sont déjetés vers le sujet de leur attention. Leur position, leurs mains, leurs yeux, tout montre qu'elles dissèquent avec le plus grand acharnement le sujet de leur curiosité. Cet ensemble nous place dans le cœur de l'instant présent, celui de la médisance, comme s'il n'y avait rien de plus important. Le complot prend forme et l'acte est pris en flagrant délit. Camille Claudel est hantée par le sentiment de persécution. En fait, ce groupe est de taille minuscule et comme nous l'avons dit, plus l'artiste est sous pression psychologique plus ses sculptures se rapetissent jusqu'à son arrêt définitif de sculpter.

Dans *la Vague* (Image 15), l'agitation des profondeurs de l'âme de l'artiste se concrétise sous la forme d'une vague gigantesque prête à s'abattre sur trois femmes qui essayent de

⁴⁹ SCHAUDER, Silke, « Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps : quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943) », *Art. Cit.*, p. 398.

maintenir l'équilibre en se tenant la main. « *La surface de la mer, ainsi agitée, est le reflet du mouvement profond des eaux, de ce qui vit dans les fonds, comme les sentiments peuvent des profondeurs de l'âme modeler l'expression à la surface d'un visage.* »⁵⁰ En premier lieu, nous soulignons l'originalité et le talent de la sculptrice qui a réussi à tailler dans la pierre solide l'élément liquide en détails réalistes : la courbe de la vague, sa fluidité et son écume donnent l'impression qu'elle est en réel mouvement, qu'elle s'abattra sur le champ et submergera le groupe. En second lieu, ce que cette œuvre de taille minuscule nous apprend sur l'état psychologique de l'artiste est significatif. À vrai dire, deux opinions s'opposent quant à l'interprétation de cette statue. Dans son livre, Gérard Bouté trouve que cette vague est le symbole de la renaissance et que c'est une énergie de libération et de recreation.⁵¹ Nous sommes plutôt de l'avis de Jacques Cassar pour qui *la Vague* annonce une menace de l'inconscient de Camille Claudel contre sa personne et ses doubles.⁵² L'artiste qui s'est dédoublée en ces trois femmes est sur le point de se noyer dans les profondeurs de son propre inconscient.

⁵⁰ BOUTÉ, Gérard, *Op. Cit.*, p. 132-133.

⁵¹ *Ibid.*, p. 121-140.

⁵² CASSAR, Jacques, *Op. Cit.*, p. 152-153.

Cette défaite s'exprime plus clairement dans l'œuvre intitulée *Persée et la Gorgone* (Image 16). La gorgone ou Méduse est, dans la mythologie grecque, celle qui a le pouvoir de pétrifier quiconque la regarde dans les yeux. De multiples petits serpents lui tiennent lieu de chevelure. Personne n'a réussi à la vaincre à cause de son don puissant et mortifère. Persée l'a quand même tuée en utilisant un bouclier-miroir. Elle a été tuée par sa propre arme à savoir le reflet de son regard. Persée, dans cette sculpture, tient la tête décapitée de la gorgone dans une main et dans l'autre le miroir. Sous son pied gauche, gît le corps ailé vaincu. Ce qui rapproche Camille Claudel de ce personnage pétrifiant c'est la sculpture. La sculptrice, un peu comme Méduse, pétrifie la forme par ses mains.⁵³ L'interprétation du regard de la gorgone décapitée dans l'œuvre de Claudel soulève beaucoup de questions. Est-ce une image de l'horreur ou de la folie ou du remords ou de la désolation ? La complexité des interprétations rend compte de plusieurs paradoxes. Tout d'abord, il faut souligner la ressemblance entre le visage de Camille Claudel et celui qu'elle a choisi de donner à la gorgone. La gorgone est Camille. Camille est la gorgone. Elle inspire aux autres de l'horreur et en même temps, elle est horrifiée par son image. Elle

⁵³ BOUTÉ, Gérard, *Op. Cit.*, p. 194.

a l'air de se détester mais montre la rage d'être morte. « *S'y croisent de manière inextricable la douleur d'exister – d'être ce qu'elle est – et la douleur de ne plus être.* »⁵⁴ Camille Claudel a éprouvé de la peine à mener une existence paisible et à être acceptée par la société telle qu'elle est. Elle a paradoxalement souffert d'exister sans devoir changer pour plaire et a souffert d'être obligée à s'effacer complètement en disparaissant de la vie sociale, en arrêtant définitivement de sculpter, voire en détruisant ses propres œuvres avant et après son internement, épisode que nous aborderons plus tard. Comme nous l'avons souligné au début, elle a même été considérée morte 23 ans avant sa mort réelle. Ce que la gorgone de Camille a vu dans le miroir n'est pas simplement son image physique mais les forces libérées de l'inconscient auquel elle a succombé. Les serpents perplexes qui couronnent sa tête sont des symboles phalliques⁵⁵ ce qui peut également vouloir dire qu'elle a perdu son protecteur, son amour, son art, ses idées : elle a perdu sa tête au sens propre et figuré. « *Car la forme parle. Elle parle de ces mots enfouis restés en souffrance dans les profondeurs de la chair, elle en expose les signes muets. Elle les extrait du*

⁵⁴ SCHAUDER, Silke, « Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps : quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943) », *Art. Cit.*, p. 401.

⁵⁵ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 93-95.

monde secret où ils demeurent pour les rendre à la clarté de la conscience. »⁵⁶ Voici la force de la signification de la sculpture de Camille Claudel : la magie de tirer de l'ombre ce qui a été voué aux ténèbres, l'esthétique de jeter un rayon de lumière sur ce qui se cache dans la pénombre et la poétique intense qui révèle le drame sous son plus beau jour. Reste à dire que nous demeurons convaincue que ce regard de la Gorgone accusée de folie et d'horreur face à celui décidé et sans miséricorde de Persée pourrait laisser transparaître un peu de remords et une envie d'avoir été autre, mais il révèle principalement la brèche intime du monstre, son côté humain : sa désolation totale, profonde et absolue.⁵⁷

Camille Claudel est terrassée. C'est vers ce destin fatal que la dernière œuvre que nous présenterons en détails mène. Rappelons-nous la première sculpture de couple de Claudel, *l'Abandon*, où l'homme est agenouillé devant sa bien-aimée et il l'entoure de ses bras. La situation change et par conséquent, un changement de position a lieu. *L'Implorante* est une jeune femme agenouillée priant un dieu envolé qui ne figure pas en forme sculptée. Elle est faible, pitoyable, voire dégoûtante et humiliée.

⁵⁶ BOUTÉ, Gérard, *Op. Cit.*, p. 9.

⁵⁷ SCHAUDER, Silke, « Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps : quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943) », *Art. Cit.*, p. 401.

La statue est égocentrique ; elle est focalisée sur la personne de l'artiste, sa seule douleur et son échec sans représenter l'objet de son désir qu'elle prie de ne pas la quitter.⁵⁸ D'ailleurs, ce dernier s'est envolé. Il l'a laissée au désespoir et à la destruction. Progressivement, *l'Implorante* fait partie d'un ensemble constituant une œuvre à part. Devant la femme soumise, deux autres personnages surgissent. Sans laisser de marge aux interprétations, ces deux personnes qui s'ajoutent pour former le triangle amoureux parfait sont Rodin et sa vieille compagne, Rose Beuret. L'œuvre appelée *l'Âge mûr* (Image 17) est à l'évidence un résumé de la vie de Camille Claudel et une preuve de la raison de ses souffrances au point que Rodin, quand il voit l'œuvre sculptée exposée pour la première fois, il est choqué, indigné et contraint à agir pour éviter le scandale. Il demande que *l'Âge mûr* soit banni.⁵⁹ Ce comportement est l'un des motifs faisant croire à Camille Claudel que Rodin s'attaque à sa carrière. L'épisode contribue à confirmer les hypothèses de complot chez la sculptrice en proie à ses peurs. *L'Âge mûr* est l'une des œuvres où le talent de Camille Claudel se manifeste le mieux à travers la précision et les détails anatomiques des corps sculptés.⁶⁰ Devant

⁵⁸ *Ibid.*, p.405.

⁵⁹ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 82.

⁶⁰ BOUTÉ, Gérard, *Op. Cit.*, p. 180.

la Claudel agenouillée, Rodin debout se dirige vers la direction inverse, il s'éloigne. Son bras et sa main sont les derniers membres qu'il retire des mains de l'implorante. Plus haut, Rose Beuret, dans ses traits vieux et hideux, entoure de ses bras Rodin. Elle porte une cape qui la fait ressembler à la Mort incarnée. Elle attire Rodin vers elle, elle l'enlève à la jeunesse, elle l'enlève à la vie et laisse traîner la jeune femme déplorée. Dans la sculpture, l'implorante figure à un niveau plus bas que Rodin et les deux sont dominés par Rose, la plus haute dans la représentation. Cette œuvre n'a pas été le fruit d'un jour, elle est aussi appelée *les Chemins de la Vie*.⁶¹ Elle a dû évoluer à plusieurs reprises pour arriver à cette version finale. Par exemple, Rodin se penchait sur Camille Claudel avant de paraître détournée d'elle.⁶² Dans cette dernière version, la rupture est définitive, l'espoir est sans appel et le pacte de mort est signé. Dans son expression du passage du temps, la sculptrice montre la fin, la mort et les personnes broyées par l'âge ou les intempéries de la vie. Au-delà du pouvoir de narration de cette sculpture, la dernière impression sur laquelle elle laisse le récepteur est celle de n'y plus rien pouvoir ; la hache du destin a prononcé son dernier mot. Comme le dit Gérard Bouté, « *la*

⁶¹ CASSAR, Jacques, *Op. Cit.*, p. 57.

⁶² FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 81.

*profondeur atteinte n'est pas celle de la narration, elle est l'expression même de la mort. »*⁶³

D'une part, le vieil homme de *l'Âge mûr* ressemblerait au jeune homme de *la Valse* et au puissant *Persée*.⁶⁴ D'autre part, les traits de Camille seraient notés dans ceux de la jeune valseuse comme chez *l'Implorante* ou la *Niobide blessée* (Image 18).⁶⁵ Cela assure qu'il s'agit d'une œuvre se lisant à la lumière de la vie des personnages reproduits à des moments différents. Cette œuvre constitue un tout indivisible et significatif.

L'ombre de la folie

En mars 1913, après la mort du père, la famille Claudel obtient un certificat médical d'internement de Camille à l'asile de Ville-Evrard près de Paris. En 1915, à cause de la grande Guerre, elle a été transférée à Enghien puis à l'hôpital psychiatrique de Montdevergues à Montfavet dans le Vaucluse au Sud de la France jusqu'à sa mort en 1943.⁶⁶ Après des débuts brillants, la sculptrice passe la deuxième moitié de sa vie, 30 ans entiers, dans l'asile, sans en sortir. Dans la lettre du médecin qui donne son avis favorable à l'internement de Camille, les raisons

⁶³ BOUTÉ, Gérard, *Op. Cit.*, p. 185.

⁶⁴ SCHAUDER, Silke, « Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps : quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943) », *Art. Cit.*, p. 415 (en note).

⁶⁵ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 95.

⁶⁶ CASSAR, Jacques, *Op. Cit.*, p. 259.

de cet acte violent sont le fait que Camille Claudel ne pouvait plus garder une apparence digne quant à sa façon de s'habiller ; sa tenue et sa coiffure étaient négligées, quant à ses horaires ; elle sortait en cachette à des horaires inhabituels à cause de sa peur de ceux qui la guettaient, et en marge, elle montrait des signes de délire de persécution et une forte théorie de complot. « *Si on regarde le certificat utilisé pour l'interner, on peut voir que ça a plus de rapport avec la manière de laquelle elle vivait qu'avec sa condition médicale/mentale* »⁶⁷. Bref, la famille Claudel avait plutôt peur pour sa réputation que pour Camille et en même temps, nous trouvons qu'elle n'avait ni l'affection ni le temps suffisants à lui accorder. Sinon pourquoi à la mort de la seule personne qui continuait à soutenir Camille (le père), la famille s'est-elle précipitée à l'interner ? La famille déclarait lui envoyer assez d'argent pour vivre dignement. Cet argent ne couvrait pas les coûts du métier très cher qu'est la sculpture. Camille Claudel avait besoin de plus d'argent pour travailler. Sa famille se souciait peu de son art. Paul Claudel, occupé par ses déplacements diplomatiques, n'avait pas assez de temps pour sa sœur, et devenu catholique fervent, voyait très mal son affaire

⁶⁷ "If one looks at the certificate used to intern her, one can see that it has more to do with the way she lived than with a medical/mental condition." VAN VLIET, Marie-Josèphe, *Op. Cit.*, p. 107.

avec Rodin. Camille Claudel n'avait personne de son côté. Même son amie Jessie Lipscomb était repartie en Angleterre après son mariage. *L'Avenir de l'Aisne* « organe de la démocratie de l'arrondissement de Château-Thierry et de la région, quotidien passionnément anticlérical » a attaqué l'internement involontaire de Camille Claudel par sa famille en allant jusqu'à adresser la parole directement au frère, Paul, qui ne répond pas, par mépris à la feuille peut-être ou par respect de sa position en tant que consul général à Hambourg à ce moment-là.⁶⁸ C'est bizarre que le frère ait accéléré l'admission de Camille Claudel à l'asile. Là-bas, elle a été négligée et délaissée, d'abord en première classe (il y avait 4 classes) puis en 3^{ème} car la famille, bien qu'elle ait les moyens, ne payait pas suffisamment sa pension. Ce n'est que vers la fin que Paul Claudel l'a regretté et lui a proposé de monter en 1^{ère} classe mais elle a refusé étant déjà habituée à son mode de vie.⁶⁹ Camille Claudel était devenue la femme tarie, faible, épuisée, pauvre et résignée de *Femme agenouillée devant une cheminée* (Image 19), une des dernières œuvres de la sculptrice. Sa mère ne l'a jamais visitée dans l'asile. Sa sœur rarement. Et son frère a essayé de la visiter annuellement mais

⁶⁸ CASSAR, Jacques, *Op. Cit.*, p. 250.

⁶⁹ CRAMOND, Bonnie, « Camille Claudel (1868-1943) », *Art. Cit.*, p. 203-207.

il s'absentait, une fois pour 7 ans, entre les visites.⁷⁰ Elle s'était en effet dégradée psychologiquement comme nous l'avons remarqué en étudiant sa production artistique. La maladie de Camille Claudel a été graduelle. D'abord, sa réaction aux blessures psychiques était l'ironie et l'agressivité contre l'agresseur, deux traits forts de sa personnalité jeune. Petit à petit, son sentiment d'être persécutée s'est aggravé et cela paraît dans ses correspondances. Elle imagine que deux jeunes hommes ont été envoyés pour la tuer en essayant d'entrer par les persiennes, que des personnes pénétraient dans son atelier pour voler ses idées et qu'après cela, ils les reproduisaient dans tout Paris. À chaque mort dans son entourage, elle parlait d'empoisonnement, y compris elle-même, elle sentait qu'on était en train d'empoisonner sa nourriture et de comploter contre elle.⁷¹ Elle était allée jusqu'à détruire annuellement ses propres œuvres sculptées durant l'année de peur qu'on ne les lui vole (90 œuvres détruites au moins).⁷² Ses peurs étaient exagérées bien que, dans une certaine mesure, bien fondées. Dans l'asile, Camille Claudel écrivait des lettres pour s'extérioriser. Une complète présence d'esprit y est notée malgré des allusions au complot de

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 65-77.

⁷² CRAMOND, Bonnie, « Camille Claudel (1868-1943) », *Art. Cit.*, p. 203-207.

la bande de Rodin. La plupart de cette correspondance a été détruite par les membres de la famille Claudel par manque d'intérêt ou par peur du scandale.⁷³ La paranoïa est décrite par Brigitte Fabre-Pellerin comme « *une belle architecture sur des assises de sable* »⁷⁴ parce que le malade garde un sens logique très fort bien que ses peurs soient imaginaires. Cependant, à quel point les peurs de Camille Claudel ont-elles été imaginaires ? Pourquoi disons-nous plus haut que ces peurs exagérées étaient, dans une certaine mesure, bien fondées ? La jeune artiste aurait-elle pu être soignée ou au moins, éviter l'internement ? À quel point était-elle responsable de sa chute et à quel point d'autres facteurs extérieurs l'ont-ils été ? Le sort cruel de la sculptrice aurait-il été le même si elle était née dans une autre époque ou dans d'autres circonstances ?

Vers la fin du XIX^{ème} siècle, trois catégories d'artistes ont existé. Les premiers respectaient les règles de la commande et voulait plaire à la bourgeoisie, la principale clientèle qui espérait se faire valoir en recourant à l'art comme le portrait. Les deuxièmes respectaient les règles de l'Académie mais n'oubliaient pas, de temps à autre, de satisfaire à leur goût

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 85.

artistique. Les derniers, comme Camille Claudel, plaçaient leur art avant les normes sociales.⁷⁵

Quoi qu'il en soit, Camille Claudel est une artiste femme dans une époque où la femme n'avait pas droit à l'héritage. Les garçons étaient plus valorisés que les filles surtout après la guerre franco-prussienne en 1870 et la mort de beaucoup d'hommes. La bourgeoisie avait le goût du juste milieu et ne cherchait pas la créativité dans l'art, elle cherchait seulement ce qui lui est important et ce qui la représente : la force. L'éducation des filles était restreinte. Jusqu'en 1867, il n'y avait pas d'école pour les filles. Seulement en 1910, les jeunes filles pouvaient obtenir le baccalauréat pour la première fois et accéder aux universités. L'attente première d'une femme était donc évidemment de s'occuper de la maison et des enfants.⁷⁶ L'œuvre de Camille est une « œuvre de femme prise dans un monde pétri de conformisme bourgeois et assigné aux formules officielles de la bonne conduite. »⁷⁷

Quant à la sculpture, elle était considérée comme un domaine exclusivement masculin. D'une part, elle l'était en raison de la force physique et manuelle qu'elle requiert. D'autre part,

⁷⁵ VAN VLIET, Marie-Josèphe, *Op. Cit.*, p. 56.

⁷⁶ VAN VLIET, Marie-Josèphe, *Op. Cit.*, p. 1-7.

⁷⁷ BOUTÉ, Gérard, *Op. Cit.*, p. 8.

parce qu'elle était depuis longtemps vue de cette perspective patriarcale. À titre exceptionnel, une femme peintre pouvait quand même garder ses traits féminins. En revanche, la sculpture s'associait davantage à la virilité et était moins tolérée.⁷⁸ Aux obstacles qui rendaient l'exercice de cet art un défi perpétuel pour l'homme, s'ajoutaient d'autres physique, économique et culturel transformant le travail de la femme sculptrice en une pure impossibilité.⁷⁹ Si, en plus, nous considérons les conditions de vie de Camille Claudel et son état psychologique à la dérive, nous estimerons mieux la nature du défi auquel elle faisait face.

Chez tout artiste, la reconnaissance est un motif primordial pour son succès, pour la poursuite de sa carrière, pour l'affirmation de son moi et pour l'apaisement de ses craintes. *« L'acte créateur comporte plusieurs phases. La première est celle de l'inspiration, du saisissement créateur où l'artiste a la sensation d'entrer en relation avec une part essentielle de lui-même ; phase peu descriptive ayant trait à l'unité narcissique, où le Moi régresse. De cette descente dans son inconscient, il rapporte un matériel qui va pouvoir être symbolisé puis prendre*

⁷⁸ ZARMANIAN, Charlotte Foucher, « Les femmes artistes sous presse : Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 » in *Sociétés et Représentations*, Éditions de la Sorbonne, 2015, numéro 40, p. 122.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 123.

*forme, pour enfin être soumis à l'autre qui en renverra quelque chose au créateur : l'éloge de l'œuvre renforçant son moi et apaisant ses craintes – au moins temporairement. »*⁸⁰ La reconnaissance du talent de Camille Claudel n'a pas été évidente et a même tardé à s'imposer après son internement et sa mort. En conséquence, la sculptrice est allée jusqu'à la destruction de ses propres œuvres, de son propre moi, par peur du vol mais aussi n'est-ce pas l'équivalent d'un acte suicidaire puisqu'elle s'est attaquée à l'œuvre qui extériorise une partie de son être profond ? Elle a détruit, en même temps que les statues, « *le fantasme d'immortalité de son créateur.* »⁸¹

D'après l'article de Charlotte Zarmanian sur la critique d'art féministe autour de 1900, même la reconnaissance d'une artiste femme n'était pas par vraie reconnaissance de ses capacités. D'un côté, cette valorisation dissimulait un rappel sous-jacent de la place essentielle première et conventionnelle de la femme dans la sphère domestique, les femmes artistes étant présentées comme des exemples utopiques et d'exception. D'un autre côté, ces femmes « libres » étaient surtout mises en avant dans ces critiques non pour leur pouvoir d'action, mais

⁸⁰ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 41.

⁸¹ SCHAUDER, Silke, « Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps : quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943) », *Art. Cit.*, p. 400.

pour leur puissance de fascination, ramenant la femme au stéréotype de base sur la féminité.⁸²

En tant que femme, Camille Claudel n'a certes bénéficié ni du même appui ni de la même reconnaissance. Nous pouvons le remarquer juste en la comparant à Rodin. Le talent de Camille n'était pas moindre que celui de son maître. Pourtant, ses œuvres n'étaient pas jugées de la même manière ; on refusait de lui donner du crédit et on était scandalisé par les détails sensuels et expressifs de ses sculptures (à l'exemple de *la Valse*), et par son modèle masculin car il était scandaleux, pour une artiste femme, de prendre un modèle masculin. Le même travail au nom de Rodin était au contraire vanté, l'expressivité sensuelle du baiser par exemple, le modèle, les mêmes enjeux étaient un plus pour un homme mais un scandale pour une femme. Comme nous l'avons déjà montré, l'influence était réciproque entre Camille et Rodin. Nul ne peut confirmer qui a copié l'autre. Plusieurs travaux de la jeune apprentie ont même été signés Rodin comme était l'habitude dans l'atelier du maître au XIX^{ème} siècle. La sculpture de Camille était d'une originalité et d'une forte inspiration sincère émanant de l'inconscient de l'artiste. Le génie de Claudel était le sien, unique et incomparable à l'art de Rodin. Pourtant, à

⁸² ZARMANIAN, Charlotte Foucher, *Art. Cit.*, p. 123-124.

plusieurs reprises et après la rupture entre les deux, beaucoup de critiques refusaient de faire sortir la jeune sculptrice de l'ombre du maître. Souvent, on lui reprochait de « faire du Rodin » lui refusant ainsi tout droit à une gloire personnelle. Au même moment, l'artiste en herbe qui a été si puissante dans sa jeunesse pour pouvoir se frayer un chemin dans le domaine de la sculpture, n'a réussi ni à se séparer intérieurement de son amant ni à accepter les concessions. Plus dur que le mépris direct des hommes, les femmes de son entourage ne l'ont pas soutenue, puisqu'elle était, pour elles, une révoltée aberrante. Même ses amies sculptrices se sont conformées, tôt ou tard, à la vie conventionnelle d'une femme au XIX^{ème} siècle. Abandonnée par tous et toutes, elle a payé cher le prix de sa liberté et de vouloir être ce qu'elle est. Elle ne s'est pas unie aux artistes de son âge et de ses tendances comme Matisse, ou comme Debussy qui l'admirait mais qu'elle n'a pas considéré car elle était habitée par l'amour obsessionnel pour Rodin.⁸³

Rodin, pour Camille Claudel, a été paradoxalement le miel et le venin. C'est lui qui a aimé Camille, c'est lui qui l'a quittée. Si, dans ce délire, Camille se sentait persécutée par Rodin et sa bande, ce serait à cause, entre autres, de l'affaire de *l'Âge mûr*.

⁸³ FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Op. Cit.*, p. 57.

Nous comprenons que Rodin ait été choqué par la sculpture de sa vie intime ; il ne pouvait plus déchaîner une autre tempête après celle contre son *Balzac*.⁸⁴ Par ailleurs, Rodin est intervenu à plusieurs reprises en faveur de sa bien-aimée. C'est lui qui a écrit au *Courier de l'Aisne* à propos de la jeune artiste en 1892. Il l'a présentée à des personnages influents pouvant soutenir sa production ou lui passer une commande comme les critiques d'art Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Mathias Morhardt ou Roger Marx. Quand Camille refusait déjà de le rencontrer, il a poussé vers elle une journaliste de *La Fronde*, journal féministe et progressiste. Quand elle a été internée, il a essayé de lui envoyer de l'argent mais la famille s'y est opposé.⁸⁵ Ce n'est pas du tout dans le but de défendre Rodin que nous montrons des exemples de ses faveurs envers Camille Claudel. Entre faveurs et coups de pioche, la sculptrice était à bout de souffle, elle voulait tout ou rien et elle a vécu la rupture en tant que violence, défaite, trahison et complot.

« *Pour l'artiste, cette déchirure de l'être en proie à l'impossible du réel doit faire trace vive, et à jamais.* »⁸⁶ La trace

⁸⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁶ PETITPIERRE, Hélène, *Art. Cit.*, p. 119.

vive de la déchirure de Camille Claudel a été incarnée dans son œuvre. L'art a présidé son salut et a scellé sa chute.

Une femme à l'ombre, Camille Claudel l'a été ; rarement s'est-elle soustraite à la pesanteur écrasante de son entourage et du contexte de sa création. En conséquence, elle a passé 30 ans internée dans un asile psychiatrique, isolée et oubliée. Personne ne voulait plus avoir de ses nouvelles. Pour les autres, elle était déjà morte. Sa famille n'a pas réussi à la soutenir. Rodin s'en est détaché. L'ombre rafraîchissante de la sculpture l'a temporairement sauvée de l'ombre fantomatique des persécuteurs. Puis cette sculpture est devenue le plus grand révélateur de l'ombre de son inconscient dans lequel elle a sombré. C'est certain que Camille Claudel n'a pas été la seule responsable de sa folie. Sa faute aurait été d'avoir refusé de se conformer à la norme et de faire des concessions. De là, le taux de pression à laquelle elle a été sujette l'a détruite. Dans une certaine mesure, se conformer pour la sculptrice voulait dire arrêter d'exister en tant qu'elle-même, vivre dans la peau de quelqu'un d'autre qui serait accepté socialement, porter le masque social et jouer le même jeu que tous. La société l'a donc bannie. Elle a fini sa vie dans l'ombre de la folie. Probablement, sa condition psychique aurait pu s'améliorer si elle avait été plus

soutenue et mieux perçue par les autres. L'artiste n'a pas été l'unique responsable de sa chute, pas plus que les autres facteurs extérieurs du moins. La *folie* a été sa manière de *s'adapter* quand elle ne pouvait plus vivre avec ses peurs. C'est le génie qui éclate et le destin qui s'achève. Une Camille Claudel née aujourd'hui n'aurait pas eu le même sort. C'est ainsi que s'explique l'intérêt actuel accru à la sculptrice et aux femmes créatives passées sous silence pendant plus d'un siècle.

Bibliographie

- ARNOUX, Danielle, *Camille Claudel : l'ironique sacrifice*, Paris : EPEL, 2001.
- BOUTÉ, Gérard, *Camille Claudel : Le miroir et la nuit : Essai sur l'art de Camille Claudel*, Editions de l'amateur, Editions des catalogues raisonnés, 1995.
- CASSAR, Jacques, *Dossier Camille Claudel*, Paris : Servédit, 1997.
- CRAMOND, Bonnie, "Camille Claudel 1864–1943" in *Neuroscience and biobehavioral psychology, Encyclopedia of creativity* (Second edition), Academic Press, 2011, p. 203–207, https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780123750389002776?dgcid=api_sd_search-api-endpointElsevier, Consulted the 1st of September 2020.
- FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Camille Claudel : Le tourment de l'absence*, Les carnets de psychanalyse, 2005.

- PARIS, Reine-Marie, *Camille Claudel re-trouvée : catalogue raisonné*, Paris : Editions Aittouarès, 2000.
- PETITPIERRE, Hélène, "L'art incarnerait-il l'inconscient?" in *Figures de la psychanalyse*, ERES, 2003/1, numéro 8, pp. 119-126, <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2003-1-page-119.htm>, consulté le 30 août 2021.
- SCHAUDER, Silke, "Du temps de l'œuvre à l'œuvre du temps : Quelques notes sur Camille Claudel (1864-1943)" in *Adolescence*, Éditions GREUPP, 2008/2, T. 26 numéro 2, pp. 389-421, <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2008-2-page-389.htm>, consulté le 7 janvier 2021.
- SCHAUDER, Silke, "Paradoxes de l'espace sculpté chez Camille Claudel" in *La clinique lacanienne*, 2008/2, numéro 14, ERES, pp. 99-112, <https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2008-2-page-99.htm>, consulté le 7 janvier 2021.
- SCHAUDER, Silke, "Sublimation et résilience : Paul et Camille Claudel" in *Bulletin de psychologie*, Groupe d'études de psychologie, numéro 510, 2010/6, pp. 445-448, <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2010-6-page-445.htm>, consulté le 30 août 2021.
- VAN VLIET, Marie-Josèphe, *Camille Claudel : a sociocultural study*, Ph. D., New York : Syracuse University, 2000, 221 p., <https://cutt.ly/LSqQUOF>, Consulted on the 7th of September 2020.
- VOLLMER, Ulrike, "Chapter 4 : Camille Claudel" in *Seeing Film and Reading Feminist Theology*, New York : Palgrave Macmillan, 2007, p. 67-78,

https://link.springer.com/content/pdf/10.1057%2F9780230606852_5.pdf, consulted on the 3rd of September 2020.

- ZARMANIAN, Charlotte Foucher, "Les femmes artistes sous presse : Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900" in *Sociétés et Représentations*, Editions de la Sorbonne, 2015, numéro 40, pp. 111–127, <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-2-page-111.htm>, consulté le 13 janvier 2021.

Images

Image 1



L'Implorante – Camille Claudel

Image 2



Galatée - Rodin



La jeune fille à la gerbe - Camille Claudel

Image 3



Le Baiser - Rodin

L'Abandon - Camille Claudel

Image 4



Les Trois Grâces, Trois Danseuses ou Trois Faunes - Rodin

La Vague - Camille Claudel

Image 5



L'Avarice (tête) - Rodin

Tête de Brigand - Camille Claudel

Image 6



Le Cri - Rodin

Image 7



L'Invocation – Rodin



La Joueuse de flûte - Camille Claudel

Image 8



L'Aurore de Camille Claudel

Image 9



La Petite Châtelaine, bronze, 1893

La Petite Châtelaine de Camille Claudel

Image 10



Charles Lhermite de Camille Claudel

Image 11



La Valse – Camille Claudel

Image 12



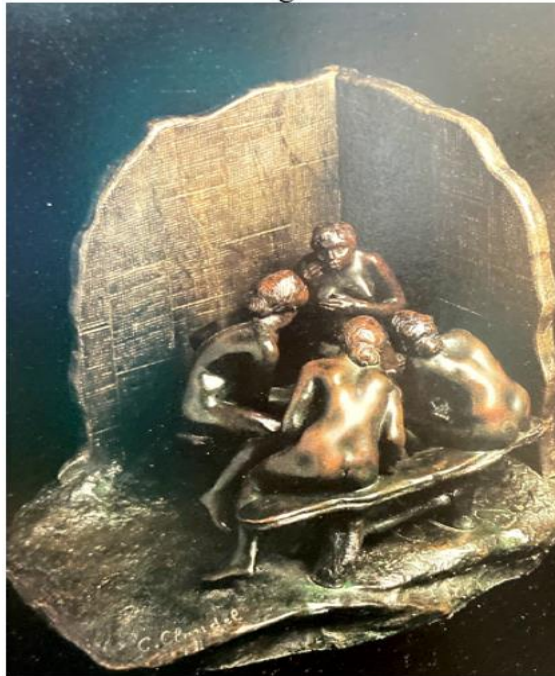
La Fortune – Camille Claudel

Image 13



La Vérité sortant du puits – Camille Claudel

Image 14



Les Causeuses – Camille Claudel

Image 15



La Vague – Camille Claudel

Image 16



Persée et la Gorgone – Camille Claudel

Image 17



L'Age mûr – Camille Claudel

Image 18



La Niobide blessée – Camille Claudel

Image 19



Femme agenouillée devant une cheminée – Camille Claudel