

Camille Claudel

itinéraire d'une insoumise

idées reçues sur la femme et l'artiste

Véronique Mattiussi
Mireille Rosambert-Tissier

Issues de la tradition ou de l'air du temps, mêlant souvent vrai et faux, les idées reçues sont dans toutes les têtes. Les auteurs les prennent pour point de départ et apportent ici un éclairage distancié et approfondi sur ce que l'on sait ou croit savoir.

sommaire

Introduction13

La femme

- « Camille Claudel est issue d'une famille bourgeoise. » (MT)19
- « Camille Claudel fut rejetée par sa famille. » (MT)27
- « Camille Claudel et son frère Paul entretenaient une relation incestueuse. » (MT)37
- « Camille Claudel était féministe avant l'heure. » (MT) ...45
- « Camille Claudel se sentait persécutée par tout le monde. » (MT)53
- « Son amour pour Rodin l'a rendue folle. » (MT)61
- « Camille Claudel a été internée abusivement. » (MT) ...67
- « Rodin n'a jamais rien fait pour l'aider. » (VM)75

L'artiste

- « Camille Claudel a tout appris chez Rodin. » (VM)87
- « Camille Claudel fut la muse de Rodin. » (VM)95
- « Camille Claudel avait le goût de la performance. » (VM) 105
- « La rupture avec Rodin et son isolement sont à l'origine de sa perte. » (VM)115
- « Camille Claudel a souffert d'un manque de reconnaissance. » (MT)125
- « L'arrêt de la création signe la folie de l'artiste. » (MT) ...131

Son œuvre

« <i>Sakountala</i> est sa première œuvre majeure. » (VM)141
« Rodin lui vola des œuvres. » (VM)149
« <i>L'Âge mûr</i> est une œuvre autobiographique. » (VM)159
« <i>Clotho</i> atteste de son originalité et de sa modernité. » (VM)167
« <i>Les Causeuses</i> et <i>La Vague</i> marquent son apogée. » (VM)	.173

Conclusion181
-----------------------------	-------------

Annexes

Pour aller plus loin187
Le musée Rodin191
L'association Arts en thèses193
La Fondation Gianadda195

Chaque chapitre est signé de son auteur :

VM : Véronique Mattiussi

MT : Mireille Tissier

Toutes les citations respectent l'orthographe des documents originaux. Les abréviations utilisées pour l'origine de la correspondance sont détaillées en annexes.

« La rupture avec Rodin et son isolement sont à l'origine de sa perte. »

Le divorce était pour l'homme une nécessité, il fut pour ma sœur la catastrophe totale, profonde, définitive. Le métier de sculpteur est pour un homme une espèce de défi perpétuel au bons sens, il est pour une femme isolée et pour une femme avec le tempérament de ma sœur, une pure impossibilité.

Paul Claudel, *Camille Claudel*, 1951, p. 7

1892 fut l'année de la séparation. Toutefois, de rares échanges épistolaires, où transpirent encore les restes d'une connivence passée mais profonde, jalonnent les années jusqu'à la rupture ferme et définitive en 1898. Progressivement, Camille Claudel s'éloigna jusqu'à s'isoler. Et radicalement, elle s'opposa aux obligations d'une société de convenance. Elle occupait toujours son atelier au 113 boulevard d'Italie, mais élut domicile près de la Tour Eiffel, au 11 avenue de La Bourdonnais. Elle entendait se consacrer exclusivement à sa carrière tentant en vain d'oublier Rodin ; volonté déclarée, affichée, affirmée, proclamée et érigée en devise d'une émancipation du maître.

Au fil de leur relation s'était progressivement dessinée une dépendance affective évidente pour Rodin, et une dépendance créative indéniable pour Camille Claudel. En quittant Rodin, elle semble n'avoir jamais perçu l'enjeu encouru. Elle perdait pourtant l'infrastructure d'un atelier

organisé, lieu d'expérimentation continue, sa logistique et son confort matériel inestimable. Là, elle avait su tirer profit de l'espace inhérent à la sculpture dispendieuse, encombrante et difficilement maniable. Elle avait clairement bénéficié de la maintenance ouvrière de ceux qui battent la terre, gâchent le plâtre, de la mise à disposition des matières premières, de la disponibilité des modèles, de l'accès à un monde peuplé d'élites, aux cercles d'initiés et à leurs sympathies agissantes, aux influences utiles et aux amitiés puissantes ; tous porteurs d'espoir et susceptibles d'avantages collatéraux, comme l'introduction aux Salons, d'éventuelles commandes ou la découverte de nouveaux mécènes... autant de facilités, hier à portée de main et désormais étrangères. Cette infrastructure laborieuse à la fois pesante et imperceptible l'avait longtemps préservée de la dureté quotidienne et de lourdes besognes. Dans l'atelier du maître, Camille Claudel, en pleine possession de ses moyens, exaltait sa force, puisait l'énergie créatrice d'un Rodin, éveilleur d'esprit, capable de la soutenir et de calmer ses inquiétudes. Elle demeurait plus disponible à sa création et volontiers productive. « Marx me parle, ce matin, de la sculpteuse Claudel, de son collage un moment avec Rodin [...] Puis un jour, pourquoi, on ne le sait, elle a quelque temps échappé à cette relation, puis l'a reprise, puis l'a brisée complètement. Et quand c'est arrivé, Marx voyait entrer chez lui Rodin tout bouleversé, qui lui disait en pleurant qu'il n'avait plus aucune autorité sur elle » témoignent les frères Goncourt dans leur *Journal* au 10 mai 1894 (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, nouvelle édition, tome 3 [1887-1896], 1989, p. 959). Désormais, isolée, Camille Claudel allait cumuler progressivement les difficultés matérielles

auxquelles s'ajouteront de graves ennuis financiers jusqu'à procéder à l'enlèvement de toutes ses forces vives. Privée de cette structure confortable, la jeune femme tenta de réinvestir son métier, d'accaparer son travail pour repousser la précarité qui rongait désormais son existence et l'instabilité qui gouvernait peu à peu sa pensée. Mais, à la précarité matérielle suivit la précarité intérieure. Irrévocable. « Elle est fatiguée jusqu'au désespoir – écrivait Maurice Pottecher, écrivain et homme de théâtre, à Gustave Geffroy le 13 décembre 1901. Elle veut abandonner son art et elle a déjà brisé une partie de ses moules. Son caractère ombrageux et un peu bizarre explique sans doute en partie la solitude, l'abandon et la quasi détresse matérielle où elle est réduite après avoir connu toutes les promesses d'un beau succès. Mais la vie et les hommes lui ont été durs, comme ils le sont, comme il faut peut-être qu'ils le soient à tout artiste indépendant. » (AMR).

En avril 1893, le départ pour New York de son frère Paul, nommé au poste de vice-consul, la fragilisa davantage. À la séparation s'ajoutait un isolement familial. L'aide financière que lui octroya son frère retarda seulement le moment de la précarité. Les embarras financiers récurrents allaient nourrir une longue plainte ; lamento incessant d'échanges épistolaires où se dessine progressivement sa déchéance. Elle se plaignait régulièrement et se désespérait parfois : « Vous aviez promis de venir me voir et je vous attendais avec impatience – écrivait-elle à son fervent défenseur Léon Gauchez en mai 1895. Ne pouvant plus continuer la sculpture sans aucune avance ni espoir de gagner de l'argent, j'ai donné congé de mon atelier pour le mois de Juillet. Si cela était en votre pouvoir de me faire acheter quelque chose en ce moment,

vous me rendriez le plus grand service car je dois deux termes de loyer qu'il m'est impossible de payer et je ne sais de quel côté me retourner, mes parents refusent de m'aider. Je regrette d'être obligée d'abandonner mon art au moment de la réussite alors que je vois autour de moi tant d'artistes médiocres comblés de commandes. Mais enfin je n'ai pas été assez forte. Je vous demande donc comme dernière grâce de m'acheter quelque chose, maintenant où je suis si embarrassée et après vous n'entendrez plus parler de moi car je suis en train de chercher une petite place qui me permette de vivre sans de si grands frais que j'en ai dans la sculpture. » (BRB).

Sa revanche tant désirée sur l'universalité du maître, ce renégat qui cumulait les honneurs et les distinctions en tout genre, se faisait attendre. Dans son *Journal*, au 13 octobre 1901, le peintre lettré Henry de Groux nous éclaire sur la notoriété dont bénéficiait dès lors Rodin, devenu incontournable : « Il a vraiment tout l'être et tout le paraître, la configuration idéale d'un grand lama sacro-saint. Il s'avance avec une lenteur à la fois solennelle et bénigne au-devant des hommages, des congratulations, des salamalecs d'un public fidèle et véritablement fait pour lui, auquel il ne peut rien présenter qui ne soit adorable, sublime, ou incomparable, inapte à jamais à la moindre critique et arrivé pour lui seul du fond de la snobie de tous les pays du monde. Avec son terrible nez judaïque, sa barbe d'Hermès ou de Dieu therme, il trône au milieu d'eux, sûr de lui, et laissant tomber de temps à autre, un monosyllabe qu'il leur donne à interpréter comme un oracle quelle qu'en soit l'habituelle obscurité. » (Rodolphe Rapetti et Pierre Wat, *Henry de Groux 1866-1930 – Journal*, 2007, p. 81). Même dominée par

l'unique préoccupation du travail, Camille Claudel pouvait difficilement échapper à son mentor qui régnait sur le monde des arts dans le Tout-Paris et presque le monde entier. Revues artistiques et littéraires, petite et grande presse, commentaient l'alpha et l'oméga de sa vie, de son œuvre et l'interrogeaient sur tout. Bien malgré elle, la jeune femme nourrissait les commentaires – critiques ou laudateurs – d'une presse soucieuse d'arguer sa filiation directe avec le grand maître. « M^{lle} Claudel marche, d'une altière allure, dans la voie de Rodin », écrivait Frantz Jourdain dans *La Grande Bataille* en 1893. « Si l'on découvre en ces œuvres encore tâtonnantes l'influence du maître, elles ont belle allure et vont bien au-delà du morceau habilement modelé », signait Verhaeren dans *L'Art moderne* en 1894, tandis que, la même année, dans *L'Art*, Léon Gauchez stigmatisait Camille Claudel et « son penchant, non à pasticher son maître, mais à se singulariser au lieu de se contenter de produire des œuvres vraiment marquées du sceau d'une personnalité élevée », alors qu'à l'inverse en 1899, dans *L'Europe artiste*, Choron condamnait précisément son influence rodinienne l'accusant clairement de s'être trop inspirée d'un dessin du maître pour la réalisation de sa *Clotho*. Quand bien même Camille Claudel voulût, dans son engagement exclusif pour son métier, se retirer dans l'apostolat de sa sculpture, oublier Rodin avec persévérance et obstination, affirmer son indépendance et s'en distinguer, tout et tous la ramenaient irrémédiablement à lui. Tous contribuèrent à esquisser progressivement la gloire de l'un – que l'on allait bientôt introniser dernier maître de la sculpture – et la descente aux enfers de Camille Claudel dont on connaît l'issue tragique. Afin de ne plus souffrir la

comparaison, de s'émanciper définitivement de cette référence omniprésente et de cette tutelle écrasante, Camille Claudel prit le contre-pied de Rodin, exploitant avec succès les voies de la « miniaturisation ». À l'apogée de cette tendance nouvelle et de son art, elle réalisa *Les Causeuses* et *La Vague* mais s'épuisa dans la multiplication de ces sujets faciles. En dépit de sa maladie, des prémices à son inexorable progression, elle poursuivit son œuvre et exposa jusqu'en 1908. Toutefois, ses œuvres ultimes témoignent indéniablement d'une perte de créativité et signent également les premiers soubresauts de ses démons intérieurs, aggravés sans doute par un état d'angoisse quasi permanent. Ainsi, sa dernière œuvre datée de 1906-1907, *La Niobide blessée* d'une flèche en pleine poitrine, était l'épilogue tragique d'une histoire commencée avec *Sakountala*. Il s'agissait d'une réutilisation partielle de cette œuvre réalisée en 1886, où seuls diffèrent le traitement de la chevelure et l'ajout de l'arbre servant d'appui en remplacement du personnage masculin. Ce procédé de réutilisation, cher à Rodin, soutenait avec lui la gageure de revisiter son œuvre, d'en changer l'effet. Reprises ou complétées, ses figures au contexte modifié, voyaient soudain leur signification bouleversée. L'effet était assuré. Pourtant, force est de constater chez Camille Claudel, alors déchirée de doutes, des réutilisations presque intégrales et stériles, gouvernées davantage par des préoccupations commerciales et de diffusion. Ses inspirations demeuraient restreintes, ses idées vagues. Elles furent l'évocation douloureuse d'une impasse esthétique, du déni de tout trajet critique et de son incapacité à se renouveler.

Dès sa rupture avec Rodin, Camille Claudel, frondeuse, impénitente et labile, entama le pèlerinage douloureux de son indépendance artistique. Les souffrances matérielles et morales quotidiennement endurées, et plus tard la maladie, l'empêchèrent de mener à terme son combat esthétique, interrompu et inabouti, faisant d'elle une artiste au tempérament original mais à la création inégalement réalisée. Sa détermination à s'émanciper du maître, jusqu'à l'aporie, conditionnait désormais tout acte créatif. Plus encline à ne plus faire du Rodin, elle en omit d'œuvrer pour elle. Dépourvue de son arrogance légendaire, incapable de défendre ou d'assumer la spécificité de son art, elle entretenait à peine, et dans la mesure de ses forces déclinantes, la flamme désormais atrophiée de fécondité mais indispensable au couronnement d'une œuvre. Une période heurtée qui signalait la perte d'une artiste écorchée et désormais solitaire.

Persée et La Gorgone

La légende de Persée et plus particulièrement l'épisode consacré à la Gorgone Méduse inspira depuis l'Antiquité bon nombre d'artistes et parmi eux Auguste Rodin et Camille Claudel. Ce grand héros de la mythologie grecque avait pour mission de décapiter Méduse, la fameuse Gorgone à la chevelure pleine de serpents, aidé d'un bouclier poli comme un miroir pour lui éviter d'être pétrifié par son regard. En 1887, à travers une synthèse visuelle d'une grande modernité, Rodin revisite le mythe avec lyrisme, imaginant un nu singulier aux formes simplifiées et où aucun des attributs habituels ne figurent. Il abolit avec audace le poids du sujet et de l'anecdote pour doter sa sculpture de plus d'allure, donnant la primeur à l'idée et négligeant le détail. Tordant les chairs, étirant les membres dans un ultime effort, la figure du jeune homme, d'un réalisme expressif, présente une anatomie dépouillée mais vibrante. La détermination de sa rage manifeste et vengeresse est dite par le geste suspendu, l'élan cinétique de cette danse macabre, le traitement sec et dynamique de la plastique. Dans un équilibre précaire, le héros brandit en trophée la tête de la Gorgone et bondit, presque sans point d'appui, du corps décapité, qui gît au sol. Dix ans plus tard, Camille Claudel se confronta au même mythe en l'abordant « littéralement » et dans ses moindres détails. Dans une lettre qu'elle adresse à Léon Gauchez, le 10 juin 1898, la jeune femme insiste sur sa façon personnelle d'aborder la sculpture, cherchant à tout prix « à échapper à l'influence de Rodin (Dans ce but j'ai fait pourtant bien des efforts). Je suis en train d'exécuter une statue de Persée qui regarde dans une glace la tête de la Gorgone ; c'est un jeune homme simple, dans une pose antique, d'un style rappelant beaucoup le buste de mon frère ; je vous enverrai la photographie de l'esquisse et je suis sûre cette fois de vous plaire complètement. Mais combien il faut d'énergie pour échapper à une influence première et néfaste ! Ah oui ! vous avez raison de le dire cet homme m'en a fait du mal !... et il m'en fera encore » (BRB). Pourtant, la comparaison de ces deux interprétations d'un même mythe reste édifiante. La rhétorique plastique, le vocabulaire stylistique, retenu par Camille Claudel affiche un classicisme très formel. La composition, des plus traditionnelles, convoque un à un tous les attributs. D'un équilibre parfait, d'une habileté technique

évidente, d'une facture soignée, quasi scolaire, l'œuvre dans sa vision romantique et son souci du détail énonce pourtant l'évidence et demeure exsangue de toute fulgurance. Elle rompt totalement avec le lyrisme expressif imaginé dans la figure, plus revêche mais aussi plus novatrice, de Rodin. Dans ces recherches plastiques opposées, Rodin nia les conventions d'usage sur la forme et le sujet pendant que la jeune femme s'interdit de transgresser les lois de l'esthétique, sans jamais *in fine* se les approprier. Le marbre « grandeur nature » de cette dernière sculpture importante de Camille Claudel fut à peine remarqué au Salon de la Nationale en 1902.



Persée et la Gorgone, 1899-1905, marbre, 52,3 x 29,3 x 19,7 cm



Auguste Rodin, Persée et Méduse, 1887, bronze, 49,5 x 26,4 x 49,1 cm