

## **La rencontre impossible :**

### **Camille Claudel et Auguste Rodin**

#### **Dany Cretin-Maitenaz**

La passion de la sculpture les saisit l'un et l'autre très tôt, vocations précoces apparues au sein de familles éloignées des courants artistiques.

Camille Claudel est née en 1864 dans une famille stricte et sévère où le devoir primait et d'où toute frivolité était bannie. Paul Claudel écrira plus tard dans ses souvenirs: «mes parents ne souffraient pas qu'on gaspille le pain et de même l'argent qui participe à son caractère sacré». Et parlant de son père, il ajoute: «il haïssait rien tant que la prodigalité, fruit du désordre et de l'inconduite».

Auguste Rodin est né en 1840 dans une famille pauvre où les valeurs morales et la réussite par le travail donnent le style de la vie familiale. Le père de Rodin entre comme garçon de bureau à la Préfecture de police de Paris, où il deviendra inspecteur de police : c'est un partisan de

Écrit par Administrateur

Samedi, 12 Mai 2012 19:30 - Mis à jour Samedi, 12 Mai 2012 19:31

---

«l'ordre». De son côté, la mère transmet les valeurs domestiques de propreté et d'économie ainsi qu'un goût pour les tâches quotidiennes besogneuses dont son fils se souviendra dans l'apprentissage de son métier de sculpteur. Mais par-dessus tout, elle fera partager à ses 2 enfants, Auguste et sa soeur, son attirance pour le mysticisme religieux. Malgré la perte d'une petite fille en bas âge née après Auguste, l'atmosphère familiale est chaleureuse et attentionnée; famille modeste, vivant sur elle-même, simple, ne faisant pas d'histoire.

Par contre dans la famille Claudel, c'est la violence des passions qui frappe, et «une espèce d'orgueil farouche et hargneux», selon les termes de Paul Claudel. En résulte une ambiance sauvage et féroce dont Camille portera toute sa vie la marque caractéristique. Au plus fort de leur amour, Rodin l'appellera dans une lettre «ma féroce amie».

Paradoxalement cette violence traversée de haine et ces disputes fréquentes soudent la famille comme un clan. «On était les Claudel, dans la conscience tranquille et indiscutable d'une espèce de supériorité mystique, inabordable (...) qui se croyaient supérieurs à tout le reste.» Tout le monde se disputait; «douceur et gentillesse et suavité n'étaient pas en usage à la maison» continue Paul Claudel, «notre mère ne nous embrassait jamais.»

Cette sévérité maternelle redoublée d'une absence totale de chaleur, jointe au « sentiment du devoir poussé à l'extrême», stigmatisera les ravages de la relation entre Camille et sa mère. Nombreux furent les récits décrivant cette relation. Tous insistent sur un héritage maternel frappé par une succession de deuils: la mère de Camille a perdu sa propre mère à l'âge de 3 ans et son frère, l'oncle de Camille, lorsque celle-ci avait 2 ans. Cette mère a perdu son premier enfant, Charles-Henri, 15 jours après sa naissance. Rien n'est dit précisément sur la façon dont Camille va prendre place dans cette succession de drames, ni comment par exemple elle a su la mort de ce frère aîné, et par qui? De même on ne sait rien sur la façon dont ces morts étaient parlés dans cette famille, ni comment cela a pu contribuer à l'éclosion de sa vocation artistique.

Bien sûr, la tentation est grande de recourir à des interprétations psychologiques. Elles seront sans doute valables, mais engagent surtout leur auteur, car la prise du sujet manque. Si l'on s'arrête par exemple sur la mort du frère aîné de Camille, il n'y a pas trace de discours ou de témoignage indiquant des références de Camille à cet événement; alors que pour Paul, il existe un poème dédié à Charles-Henri. Il est évident qu'une telle destinée ait eu des effets: mais manque

la marque du sujet

aux prises avec les événements, à travers le

texte parlé de son histoire ou celui,

lisible

, de son inconscient.

C'est pourquoi

j'ai cherché à le saisir entre les lignes de ses biographies, dans ses sculptures, ou dans les correspondances la concernant.

Tout ce que l'on peut soutenir est que cette attitude maternelle sans tendresse aucune pour Camille ne sera jamais ni apaisante ni protectrice. Plus tard à l'asile, lorsque Camille demandera (avec l'accord des médecins) à revenir habiter dans la maison familiale, elle sera froidement rejetée par sa mère, qui fera part aux médecins des «mauvaises intentions» de sa fille à l'égard de la famille et soutiendra que «Camille nous déteste». Les portraits dépeignent «une femme strictement vêtue de longues robes noires, sans la moindre fantaisie vestimentaire et qui ne passait pas son temps à cajoler, induisant beaucoup d'appréhension parmi ses proches». Mère enkystée dans un deuil mélancolique pour l'éternité!

Dans une de ses dernières sculptures nommée *La vague*, Camille met en scène une vague, gigantesque par rapport aux trois personnages de la composition, vague terrifiante et menaçante devant laquelle les petites créatures fragiles tentent désespérément de fuir

. La puissance de cette sculpture réside dans ce potentiel

d'

inéluçtable

et d'effroi

; l'horreur de l'engloutissement est là dans sa force vive. Comment ne pas rapprocher cette vague de ce qui a été dit de cette mère? Camille ne tente-t-elle pas dans un sursaut ultime, avant d'être engloutie dans la folie, de signifier cette fascination fatale, comme une étrange jouissance? Car enfin, d'où vient cette vague majestueuse dont la terreur se dévoile sous nos yeux et nous laisse sans pouvoir crier? Peut-être de l'insondable maternel et de l'indicible de cette relation?

## **Les vocations artistiques de Camille et d'Auguste**

Tout enfant, Auguste Rodin avait une passion pour le dessin. Dans ses souvenirs, il raconte: «un épicier chez lequel ma mère se servait enveloppait des pruneaux dans des sacs de papier faits avec des pages de livres illustrés, je les copiais, ce furent mes premiers modèles.» Plus tard, lorsqu'il annonce à son père qu'il veut faire du dessin, il ne suscite pas l'enthousiasme paternel. Comme tout fonctionnaire de police, celui-ci «avait peur que son fils devienne un artiste raté et maudit qui finisse dans les commissariats pour vagabondage ». Grâce à l'intervention de sa soeur Maria, le frère obtint du père l'autorisation de «choisir le dessin pour en faire son métier.»

Lors d'une visite au Louvre où il venait régulièrement avec sa classe de dessin, un jour il traverse une salle de modelage de sculptures: «pour la première fois je vis de la terre glaise, il me semble que je montais au ciel. Je fis des morceaux épars, des bras, des têtes et des pieds, puis j'attaquais la figure entière, j'étais dans le ravissement». Peut-être que ce qu'il découvre alors au contact de la glaise est la possibilité de donner une consistance et de faire jaillir des formes de cette masse vibrante, sensualité créatrice qui sera pour Rodin une révélation. Il se rend régulièrement au Louvre pour copier la statuaire Grecque, «en évaluer les rythmes, observer les niveaux des épaules et des hanches, suivre les mouvements des muscles et trouver l'aplomb du corps, comprendre l'équilibre et l'harmonie». A partir de ces leçons, Rodin travaillera à «ne plus voir les formes en étendue mais toujours en profondeur» et à «ne considérer une surface que comme l'extrémité d'un volume». Il s'efforce de «faire sentir dans chaque renflement des membres, l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau». Ces positions resteront la base de sa vision d'artiste, qu'il appellera «l'intransigeante franchise de l'observation», nécessaire pour «pénétrer la face cachée de toute chose».

Cette «face cachée de toute chose» ne rappelle-t-elle

pas le Réel, ce qui se devine sous la forme, qui borde la représentation mais lui échappe? Rodin cherche à inscrire «une vérité intérieure» dans la terre glaise informe et primitive; peut-être est ce pour cela que le mot de demiurge apparaîtra quelquefois dans les textes évoquant son travail.

Une de ses premières sculptures est un portrait de son père, auquel il prête «la sévérité d'un bronze antique». Le père ne se reconnaîtra pas dans la représentation donnée par son fils et bien que sa valeur d'artiste ne soit pas contestée, Rodin apprend déjà que «la sincérité artistique» et la vérité n'engendrent pas toujours reconnaissance ni gratitude. Toute sa vie, il soutiendra «qu'il ne s'agit ni d'embellir ni d'idéaliser la nature humaine».

Après une longue bataille, le père acceptera que son fils devienne un artiste. Mais il lui trace dans une lettre un destin qui ressemble à une mission: «qu'un jour à venir on puisse dire de toi

Écrit par Administrateur

Samedi, 12 Mai 2012 19:30 - Mis à jour Samedi, 12 Mai 2012 19:31

---

comme de ces grands hommes, l'artiste Auguste Rodin est mort, mais il vit pour la postérité présente, future et à venir. C'est ainsi que l'histoire vous fait vivre dans les siècles à venir. Courage, courage..» C'est la métaphore paternelle à la lettre: le père assigne à son fils, au nom du père, de faire quelque chose de plus que le nom-du-père! Invoqué au nom de l'art, ce plus confine à l'absolu ne peut-on pas l'entendre du côté de la jouissance? Faire de la jouissance artistique une oeuvre, l'oeuvre de Rodin!

Freud, dans sa célèbre lettre à Romain Rolland, publiée sous le titre «Un trouble du souvenir sur l'Acropole» analyse l'étrange attitude qui lui faisait douter de jamais voir Athènes: «faire en voyage un si long chemin, faire si bien son chemin me paraissait hors de toute possibilité». Et à propos de ce chemin de la vie, il ajoute : «tout se passe comme si l'essentiel dans le succès était de faire son chemin mieux que le père». En termes de jouissance, ne s'agit-il pas d'aller plus loin que le père ne l'autorise, avec la jouissance phallique rencontrer ce qui est au-delà de cette jouissance pour produire une oeuvre? N'est-ce pas ce qu'Auguste Rodin pourra s'autoriser à faire: en s'appuyant sur la métaphore paternelle, aller au-delà pour rencontrer la jouissance féminine, celle «du corps et de la chair à l'extrême» pour reprendre l'expression de Safouan ? N'est-ce pas, au-delà de la jouissance phallique, cette jouissance infinie des corps qu'il va pouvoir affronter pour la plier aux lois de la création artistique? Il était armé pour ce combat, à la différence de Camille Claudel.

A en croire ses biographes, Camille découvrit très tôt la joie de malaxer la terre et de commencer à sculpter. «Elle était obsédée par la terre», écrit Dominique Bona dans son livre *Paul et Camille*, «obsédée de tirer des formes de la pâte brunâtre qui lui collait aux doigts». Beaucoup de récits s'accordent à présenter son intérêt pour la sculpture comme quelque chose d'immédiat, de sans détour, évident et massif comme la passion de l'objet

a  
dont parle Lacan. Cependant, à la différence de Rodin qui, contenu par sa vocation, faisait ses dessins tranquillement, absorbé par ses premières créations, Camille mobilisait toute la famille - sauf sa mère - pour chercher de la terre et préparer ses ébauches. Elle faisait éclater sa passion sur toute sa famille et sur le personnel domestique. Un journaliste, Morhart, la décrit ainsi: «La sculpture est une passion véhémente qui la possède tout entière. Ignorante de tout procédé et de tout préjugé, ignorante de la nature humaine qu'elle ne voit qu'à travers un écorché, elle sculpte! Elle est l'Artiste !!!»

Cette passion débordante envahissait l'atmosphère familiale. Camille exigeait de chacun qu'il aille chercher des morceaux de terre, - fragments d'un objet à retrouver par la sculpture? Cherchait-elle à soutenir quelque chose à l'intérieur d'elle-même. Le caractère tyrannique dont

Écrit par Administrateur

Samedi, 12 Mai 2012 19:30 - Mis à jour Samedi, 12 Mai 2012 19:31

---

parlent ses biographes ne traduit-il pas une violence intérieure qui la tyrannisait sans qu'elle-même puisse l'éprouver, encore moins la représenter? Les récits qui insistent tous sur cette passion de malaxer, dans l'excès, font penser à un état d'obsession, comme si elle était possédée par cette terre glaise informe sans que cet objet, terre glaise d'abord puis sculpture, ne soit rattaché à une idée. Ce qui l'attire est de tirer des formes de la pâte, comme si cette terre lui faisait signe: de l'extérieur, un objet appelle du sujet pour en tirer des formes, comme si Camille essayait de donner un bord à ce qui la débordait.

Qu'est-ce qui s'imposait à elle et faisait retour par la sculpture? Une telle démarche ne pose-t-elle pas la question d'un objet

a  
,  
comme tel  
non spécularisable, qui grâce à la sculpture deviendrait spécularisable? Quel est le rôle de l'objet  
a  
dans la création artistique? Qu'est-ce qui revenait du dehors et tendait à se signifier ?  
Comment le Réel entre-t-il  
en jeu dans la création artistique?

Le père Claudel travaillait dans l'administration des finances. Son fils Paul le décrit comme «une espèce de montagnard, nerveux, emporté, coléreux, fantasque, imaginaire à l'excès, ironique et amer». La famille vit au gré des affectations administratives du père. En 1876, celui-ci est nommé Conservateur des hypothèques à Nogent-sur-Seine. Voyant les premières ébauches de Camille, il encourage la vocation artistique de sa fille en lui présentant un sculpteur déjà confirmé, Alfred Boucher. Nogent-sur-Seine était à cette période une pépinière de sculpteurs déjà reconnus, qui créaient des manifestations autour de la sculpture dans cette petite ville. Convaincu par le talent de la très jeune artiste (Camille a alors 12 ans), Alfred Boucher lui donne les premiers conseils en matière de sculpture et persuade le père de la nécessité d'aller à Paris pour développer les dons artistiques de Camille. Écoutons Paul Claudel: «Et alors s'est produit le cataclysme dans la famille»: ce cataclysme, c'est l'installation de la famille à Paris, sans le père. Celui-ci, ne pouvant être muté dans la capitale, reste à son poste en province. Il reste «en sacrifice», selon l'expression de son fils.

Ce père nourrissait pour ses enfants de grandes ambitions: Camille ferait de la sculpture, sa soeur Louise ferait du piano, et Paul entrerait à Louis-le-Grand pour préparer Normale.

Quelles sont les relations de Camille avec son père? Beaucoup de récits insistent sur l'intérêt presque exclusif qu'il voue à ses enfants: il suit leur vocation, il leur donne les moyens, surtout financiers, d'y parvenir. Il les pousse, il les met en avant.

Gérald Antoine, biographe de Paul, écrira en parlant du père : «il entre dans le génie de son fils, comme d'ailleurs dans celui de Camille». En permettant à sa famille de partir pour Paris, il se retire d'une place qu'il n'est jamais parvenu à occuper. Ainsi, dans une lettre écrite en 1909, il se plaint de n'avoir «jamais pu se faire entendre de Camille sans amener des scènes écoeurantes». «Jusqu'ici, ajoute-t-il, personne (sic) n'a voulu s'occuper d'elle». Il demande tout d'abord que la mère de Camille puisse aller la voir chez elle, puis se ravisant il demande à son fils: «en t'occupant de Camille, tu me rends le plus grand des services et je t'en suis profondément reconnaissant». Cette position de père qui consiste à suivre et à soutenir l'évolution de ses enfants sans pour autant intervenir dans les conflits entre sa femme et sa fille, à «entrer dans le génie» de ces enfants, peut-être comme dans un prolongement de lui-même, évoque plutôt une position maternelle: celle d'une mère aux prises avec la question de son désir dans son rapport au manque, où les enfants sont à la place du phallus imaginaire. Camille tenait tête à son père et a pris le pouvoir, obligeant la famille à la suivre à Paris sans le père: c'est sans doute ce que Paul appelle le «cataclysme». Au sein de la famille, la relation de Camille avec le père sera centrale et on peut dire de Paul qu'il a grandi dans l'ombre de sa sœur. Jamais le lien entre père et fils ne sera privilégié.

Qu'il ait fallu interner

Camille après le décès du père donne la mesure de l'importance du lien entre lui et sa fille aînée.

Pourtant, c'est Paul qui va écrire et porter le drame de ce père, «père bafoué, père humilié, père joué», selon l'expression de Lacan : le tragique de cette position paternelle n'est-il pas est présent dans le théâtre du fils? Camille et Paul ont été pris dans ce que Lacan appelle dans son séminaire *Le sinthome* «la compensation de la démission paternelle». Comment l'une dans sa sculpture et l'autre par l'écriture vont-ils essayer d'y remédier, pour faire leur chemin dans la vie?

J'ai longtemps caressé l'idée d'une comparaison entre la sculpture et l'écriture comme deux

modes de ce qui peut faire bord à la jouissance. La relation de Camille à son frère ouvrait sur la part de jouissance incestueuse qui est à l'origine de la création artistique et sur la façon d'échapper à cette position incestueuse lorsque la métaphore paternelle est défailante. Paradoxalement, c'est Rodin qui emporta la décision de mon propos d'aujourd'hui, qui porte sur la jouissance féminine dite supplémentaire.

On pourrait tracer une ligne de partage entre Camille et Auguste selon leurs vocations respectives. Ils sont situés de part et d'autre de cette ligne par une histoire qui les rassemble et les sépare à la fois: la relation au réel, la place de la métaphore paternelle et de l'objet *a* marquent leur rencontre du sceau de l'impossible. Grâce à leurs créations artistiques, au-delà d'eux-mêmes et de leur histoire, cette impossibilité n'aboutira pas seulement à une impasse.

## **Rencontre entre Camille et Auguste**

«L'entrée de la jeune artiste dans l'atelier de Rodin est un évènement», écrit le journaliste Morhardt dans un article consacré à Camille. À cette époque, vers 1893, Rodin tente de terminer *La porte de l'Enfer* et travaille à sa sculpture la plus célèbre *Les bourgeois de Calais*. C'est un homme de 44 ans «au buste léonin, avec une tête au nez fort et à la flottante barbe grise, qui dégage une impression de puissance. Il apparaît simple, précis, réservé, courtois et cordial; peu à peu, sa timidité fait place à une autorité tranquille et singulière, une immense énergie émane de ses gestes sobres et mesurés». Bien que Camille n'ait fait aucune

confiance sur le début de cette relation amoureuse - son frère n'en fut pas informé non plus - les témoins attestent qu'Auguste est tombé fou amoureux d'elle: «d'emblée, il reconnut les dons éclatants de la jeune artiste de qui le visage, les magnifiques yeux sombres au regard illuminé captivèrent son coeur d'homme». Il la fit venir à son atelier où, de modèle elle devint rapidement sa collaboratrice; il la consultait sur tous les problèmes de la sculpture et elle lui faisait part de toutes ses idées. Camille a trouvé en Rodin son Maître, elle l'appellera Monsieur Rodin même dans leur correspondance intime; mais également un protecteur, dans une société qui ne reconnaissait pas la valeur personnelle d'une femme en dehors des places sociales désignées, à fortiori sa valeur artistique; elle est aussi son alter ego dans la création. Pourtant, les deux places de femme et de sculpteur auprès de Rodin deviendront pour elle impossibles...

De cette première période Rodin écrira: «Du bonheur d'être toujours compris, de voir son attente toujours dépassée, cela a été une des plus grandes joies de ma vie artistique». Camille dès lors va vivre et se développer à l'ombre de ce génie, ombre paternelle, «ombre impressionnante, sensible et envoûtante». Rodin élabore une expression nouvelle de son art et Camille, au plus près de cette force créatrice, l'accompagne dans cette recherche de la «vérité dans l'art» qui sera le credo de Rodin. Le travail des deux artistes est tellement proche qu'ils échangent des petits bustes d'essai dont la similitude est telle qu'en l'absence de données extérieures on ne sait pas encore aujourd'hui les différencier. Pour Rodin, Camille est son miroir et son double mais pas sa femme. Plus tard il lui écrira dans une lettre ces étranges phrases «Je sais que vous avez la vertu de la sculpture. Vous avez l'héroïque constance, vous êtes un honnête homme, un brave homme dans la lutte que vous soutenez admirablement et qui fait que vous êtes admirée et connue de tous». Et plus loin: «un génie comme vous est rare». Cette reconnaissance s'adressait bien au sculpteur, mais pas à la femme. Quelle femme amoureuse se contenterait d'être considérée comme un «honnête homme» par l'homme qu'elle aime?

Les nombreuses années passées avec Rodin furent pour Camille «vécues dans l'indivision artistique». Ce sera un feu d'artifice où la création de l'un rencontre celle de l'autre. Dans son livre *Rodin et les femmes*, Gérard Jaeger pourra écrire: «L'atelier où ils travaillaient était un lieu magique de leur dialogue amoureux, caresses de la passion, caresses de la création». Mais plus encore que la création, n'était-ce pas cette jouissance féminine qui les taraudait, jouissance que Safouan dans son commentaire sur Lacan qualifie «d'énigmatique, hors langage, folle jouissance pure du corps à l'infini»? Comment ne sont-ils pas tombés dans cet «empire des sens»? Comment en sont-ils sortis? Cette «jouissance au-delà du phallus» selon l'expression de Lacan dans son séminaire *Encore* n'a-t-elle pas permis à Rodin de «de se mettre du côté des femmes», du côté de «la jouissance pas toute phallique?»

Cette jouissance supplémentaire n'aurait-elle pas permis à Rodin l'accès à «un mode propre à faire sens», à faire du Rodin, à travailler la sculpture dans des directions inconnues, en un lieu au-delà de l'objet même de la création, où n'existe plus le savoir artistique? Un lieu sans la verticalité phallique, où la différence entre le créateur et son objet n'existe plus? Un lieu au bout du monde de la création, un lieu sans objet et au-delà du sujet?

Il est possible que Rodin ait demandé à Camille Claudel la clef de cette jouissance si énigmatique, mais dont il ne pouvait pas ne pas entendre qu'elle était là dans toute création. Il est probable qu'elle lui ait donné au-delà d'elle-même cette chose inconnue, sa jouissance qu'il lui demandait et qui lui a révélé cette force artistique nouvelle. Nous n'avons aucune confiance de Camille sur ce qui l'animait dans ses échanges avec celui qu'elle appelait son maître. Elle n'a jamais écrit aucun texte sur l'art, tout était dans sa sculpture. Ce qui résultait de ces rencontres, dans une

jouissance qui n'était pas toute phallique, était-ce de la création pure? Par cette jouissance au-delà du phallus, Camille n'était pas à la place de l'objet

*a*

dans sa relation sexuelle avec Auguste. Quelle place occupait-elle dans ce rapport à la création artistique? «Désir d'un bien au second degré» comme le dit Lacan, «d'un bien qui n'est pas causé par l'objet a»? Ou bien, est-ce l'autre face de la jouissance féminine qu'elle représentait dans cette création commune, celle désignée par Lacan comme «une face de l'Autre, la face Dieu»? Si tel était le cas, la descente aux enfers était inscrite virtuellement dans leur rencontre. C'est précisément d'une telle place que Camille est tombée après la rupture. Pourquoi n'a-t-elle pas pu continuer à développer cette création pour elle-même, à la façon des écrits laissés par des mystiques célèbres?

D'autre part, la sculpture pose le corps au centre de la création artistique; pour le rendre plus vrai, lui arracher l'énigme

me de sa vivance et la restituer par l'Art? Suivons Lacan dans

*Encore*

: «Nous ne savons pas ce que c'est que d'être vivant, sinon simplement ceci qu'un corps, cela se jouit», écrit-il pour étayer son propos sur la jouissance féminine. Il parlera d'une «substance jouissante» qui échappe à la prise du langage et au savoir. N'y avait-il pas dans cette rencontre un redoublement de l'énigme? Énigme de la création artistique et de l'objet de la sculpture, le corps d'une part, d'autre part l'énigme de ce qui animait Auguste et Camille dans leur désir de sculpter et/ou de s'aimer? Je soutiendrai qu'à sa manière Camille illustre la question de la jouissance supplémentaire, dans sa dimension artistique

*et*

dans sa dimension féminine. C'est peut-être là que réside l'intérêt passionnant de son histoire.

Après leur relation, la façon de sculpter de Rodin est changée: ses sculptures vont à l'essentiel et sont plus symboliques, comme son «Balzac». De son côté, Rodin a permis à Camille de dépasser son malaxage de terre glaise et a fait d'une jeune fille douée une grande artiste, pour laquelle plusieurs critiques n'hésiteront pas à parler de génie! Grâce à lui, elle a pu faire son oeuvre. Ne lui a-t-il pas permis, par l'accès à la jouissance phallique, de convertir la passion de l'objet *a* du côté du phallus? C'est le nom de Rodin qui va faire suppléance à la métaphore paternelle défaillante, et les sculptures de Camille Claudel seront jugées et reconnues à partir du nom de Rodin. Elle-même ne signait pas ses oeuvres et tout au long de sa vie, jamais elle ne pourra se définir dans son oeuvre en son nom propre. Dans une lettre écrite à son frère après la rupture avec Rodin et avant la manifestation de sa folie, elle dira en parlant de son travail: «Tu vois, ce n'est plus du Rodin». Ne plus «faire du Rodin» sera l'obsession de toute sa vie artistique. Plus tard, ce signifiant Rodin venu en place de nom-du-père forclos fera retour dans son délire de persécution.

De ce souffle commun qui les a animés vont naître des sculptures de couples dont les plus célèbres sont  
*Le baiser, L'éternelle idole, L'éternel printemps, Tu es belle*  
de Rodin, et pour Camille  
*Sakuntala*

Sakuntala est le nom d'une princesse indienne dont l'histoire est contée dans un drame du poète indien Kalidasa: à la suite d'un mauvais sort, le prince Douchanta oublie qu'il a épousé Sakuntala. Celle-ci, enceinte, s'enfuit dans le désert pour mettre au monde leur fils. Grâce à l'anneau nuptial, qui avait échappé à la malédiction de l'oubli, Douchanta recouvre la mémoire et recherche sa femme. Lorsqu'il la retrouve, il s'agenouille à ses pieds et implore son pardon qu'elle lui accorde aussitôt. C'est ce temps des retrouvailles que Camille choisit de sculpter.

*Sakuntala* témoigne de l'influence de Rodin: les nus sont modelés avec une précision égale à celle du maître, tandis que le torse de l'homme rappelle certains de ses torsos masculins. La pose de la femme, un genou plié, le bras opposé tombant à la verticale, fait écho à une statue de Rodin intitulée *L'ombre*, précisément. Cette première oeuvre qui va consacrer Camille touche par ses qualités de délicatesse, sa grâce alanguie et sa façon très féminine de signifier un amour éperdu: l'homme est à genoux devant la femme et paraît la supplier en lui chuchotant à l'oreille quelque chose qui n'appartient qu'à eux; elle l'écoute en fermant les yeux, paupières closes sur sa jouissance, et s'abandonne complètement à cet instant de pur bonheur:

retrouver celui qu'elle attend depuis toujours. La différence entre la position féminine et la position masculine se lit de façon saisissante: elle n'a pas besoin de parler, tout son corps le retrouve et sa sensualité sait qu'il est revenu; lui, il parle en l'entourant de ses bras ! Jouissance «qui s'éprouve» et ne passe pas par les mots pour l'un, jouissance phallique pour l'autre! Bien que la femme soit assise, l'équilibre de la sculpture indique qu'elle s'appuie sur l'homme. Reine-Marie Paris, petite-nièce de Camille écrira: «la tendresse et la sensualité délicate qu'elle irradie exprime la vision féminine rare de l'amour». La sculpture de Camille avait «un aspect très soigné»: elle polissait longuement et soigneusement ses marbres en leur donnant une patine dorée semblable à celle des marbres de la Renaissance.

Dans sa célèbre sculpture *Le Baiser*, Rodin expose un couple dans sa magnificence amoureuse, couple qui irradie une force érotique puissante mais également une impression d'accomplissement satisfaisante. L'homme «prend la femme» selon l'expression de Paul Claudel qui n'aimait pas Rodin, attire la femme vers lui en effleurant à peine sa hanche, comme s'il suspendait encore un moment l'ardeur passionnée avant la fureur du contact amoureux. Le visage de la femme disparaît presque sous celui de l'homme et elle semble avoir les yeux fermés. Bien qu'il ne s'agisse que d'un baiser, on a la sensation d'un frémissement qui diffuse et se propage dans les deux corps. Un critique a pu écrire: «ce baiser est visible dans chaque fibre de ce dos d'homme qui se creuse, se redresse et s'immobilise, où tout aime, os, muscles, nerfs, dans cette jambe qui semble se tordre pour frôler la jambe de l'amoureuse, dans les pieds de la femme à peine posés sur le sol». La violence contenue du désir donne au marbre une sensation de palpitation vivante. Cette sculpture dégage par son mouvement continu d'enlacement une félicité infinie et contient toutes les promesses de tous les amoureux du monde. Comme le souligne un autre critique, *Steinberg*, c'est le flux perpétuel de la chair qui anime ces formes.

Détail intéressant: à l'arrière du dos de la femme, l'homme tient un livre fermé, peut-être pour border cette fureur érotique?

Dans *L'éternelle idole*, Auguste met en scène une femme debout et un homme agenouillé. Son visage est enfoui dans la poitrine de la femme, qui se recule légèrement et se touche le pied dans une attitude équivoque. L'expression de son visage dessine une allure hiératique, un peu comme s'il y avait une statue dans la statue! Et bien que l'ensemble donne une sensation de somptuosité voluptueuse, quelque chose reste ... de marbre du côté de la femme, qui ressemble à une égypte. C'est un culte du corps féminin sublimé par un esthétisme froid, bien loin de la chaleur érotique du Baiser. Même si le visage de la femme est incliné vers l'homme, il

traduit une impression de souveraineté tranquille, loin des frémissements sensuels et de la palpitation de la chair. C'est une reine froide, ailleurs, au-delà de l'homme et de ce qu'il peut lui donner. Rainer Maria Rilke dans son commentaire de cette sculpture écrira: «Quelque chose comme l'atmosphère d'un purgatoire vit dans cette oeuvre»; nous ne sommes plus très loin de la descente aux enfers.

### La rupture entre Camille Claudel

### et Auguste Rodin

Au milieu des années 1889-1890, Camille quitte l'appartement familial et déménage dans un autre atelier. Rodin la suit en louant un atelier appelé «la Folie Neubourg», dont le nom résonne étrangement après-coup. En 1892, elle quitte de nouveau l'atelier de Rodin et s'installe un peu plus loin, dans le VII<sup>e</sup> arrondissement. Elle cherche à s'éloigner de Rodin pour prendre de la distance sur le plan de la création artistique. Cette fois, Rodin ne la suit pas et part louer une maison à Meudon, qui deviendra la Villa des Brillants. À partir de ce moment, Camille ne travaillera plus que *seule*.

Cette rupture était également celle du couple. Rodin vivait avec une autre femme, Rose Beuret, qui avait été autrefois son modèle et qu'il n'avait jamais quittée. Camille avait exigé qu'il répudie cette femme, ce à quoi il n'avait pu se résoudre : elle était sa compagne du début et des mauvais jours. Il avait gardé une relation de tendresse avec elle, et lorsqu'il partait en voyage, elle attendait patiemment son retour en prenant soin des sculptures. Dans sa vie de femme, Camille souffrait de ce partage et bien qu'elle n'en fit pas confidence, plusieurs témoins et biographes de Rodin rapportèrent la violence des scènes faites à Auguste. En 1891, dans une lettre adressée à Rodin, Camille ajoute en post-scriptum: «ne me trompez plus». La sécheresse de la remarque donne à penser qu'elle ne devait pas vraiment croire en cette possibilité. C'est la seule lettre où elle témoigne de leur relation sexuelle: «Je me couche toute nue pour me faire croire que vous êtes là mais quand je me réveille ce n'est plus la même chose». Dans ces années-là, Camille aurait avorté, peut-être plusieurs fois, d'enfants de Rodin.

Son frère Paul en témoigne dans une lettre adressée à une amie: «sachez qu'une personne dont je suis très proche a commis le même crime que vous, qu'elle expie depuis 26 ans dans une maison de fous». Plus tard, dans un entretien avec Rodin, lorsqu'une de ses biographes lui posera la question des enfants possibles avec Camille, il lui répondra: «dans ce cas, le devoir eut été trop clair». La réponse ne l'est pas vraiment.

En 1886, Rodin écrivait à Camille: «Ma Camille, sois assurée que je n'ai aucune femme en amitié et que mon âme t'appartient». Dans une autre lettre, il ajoute un serment et une promesse: «pour l'avenir, à partir d'aujourd'hui, je ne tiendrais pour mon élève que Mademoiselle Camille Claudel et je la protégerai seul par tous les moyens que j'aurai à ma disposition, par mes amis qui seront les siens. Puis: «Nous partirons pour l'Italie et y resterons au moins six mois, commencement d'une liaison indissoluble après laquelle Mademoiselle Camille Claudel sera ma femme ». Cette promesse ne fut pas tenue et on peut déduire par la série de dessins que Camille fit du couple Auguste et Rose, dessins triviaux et obscènes, *allusions*

au

langage populaire de Rose, que Camille souffrit bien au-delà de ce que Rodin pouvait en réaliser: non seulement elle était niée dans sa féminité et sa maternité, mais *la planche de salut qu'elle avait cru trouver lui échappait.*

### **Que s'est-il passé dans cette rupture?**

Désavouée comme femme et comme mère, Camille développa un sentiment de jalousie féroce; l'existence de l'autre femme prit des proportions folles. Au plus fort de sa persécution «Camille venait à Meudon et tapie dans les buissons bordant la route, elle guettait le passage de Rodin. Rose, de cet oeil de braconnier de la paysanne, discernait à travers les fossés la présence de sa rivale abhorrée et la vouait aux enfers». La présence de Rose fut plusieurs fois interrogée par les biographes de Camille pour se demander quel rôle elle aurait vraiment joué dans cette histoire. La relation aurait-elle été moins tourmentée sans cette compagne? Dans une lettre datée de 1897, Camille se plaint à Rodin «Vous savez bien quelle haine noire me vouent toutes les femmes aussitôt qu'elles me voient paraître, jusqu'à ce que je sois rentrée dans ma coquille, on se sert de toutes les armes et de plus aussitôt qu'un homme généreux s'occupe de me faire

Écrit par Administrateur

Samedi, 12 Mai 2012 19:30 - Mis à jour Samedi, 12 Mai 2012 19:31

---

sortir d'embarras, la femme est là pour lui tenir le bras et l'empêcher d'agir. Aussi je risque fort de ne jamais récolter le fruit de tous mes efforts et de m'éteindre dans l'ombre des calomnies et des soupçons.» Rodin était encore «l'homme généreux» et l'objet de la persécution était «toutes les femmes» ou «la femme». Vous aurez peut-être remarqué comme moi la phrase: «la femme est là pour lui tenir le bras et l'empêcher d'agir», évoquant une des sculptures les plus célèbres de Camille Claudel: *L'âge mûr*.

Commencé en 1895, *L'âge mûr* sera le chef-d'oeuvre de Camille. Ce sera également son cadeau de rupture à Rodin. Cette sculpture fera l'objet de deux versions: dans la première, le «groupe de trois», comme elle l'appelait, met en scène un homme aux prises avec deux femmes, l'une très âgée et l'autre jeune. L'homme n'est pas séparé de la jeune femme, qui tient son bras serré contre sa poitrine. Il s'incline vers elle, tandis que la vieille femme essaye de l'envelopper de ses bras. Plus tard, lorsque Camille détruira ses oeuvres, cette première version restée à l'état de plâtre échappera à sa folie destructrice et sera retrouvée intacte dans son atelier après son internement.

La deuxième version a été réalisée en 1898. Cette sculpture est terrible, car elle figure la force du destin de Camille. Le qualificatif d'autobiographique vient à l'esprit, pas seulement, comme le disait Paul Claudel parce que «c'est l'histoire de la vie de ma soeur», ni même parce qu'elle représente un tournant particulier dans sa vie, mais parce que cette oeuvre «signale quelque chose», selon l'expression de Camille. Ce chef-d'oeuvre met en scène une rupture de manière franche, comme si la sculptrice à travers sa sculpture cherchait à signifier une coupure de la relation à Rodin faute de pouvoir vraiment s'en séparer. La rupture entre Camille et Auguste ne deviendra jamais une séparation: la séparation sera impossible. Rodin continuera de lui adresser des messages par des sculptures du visage de Camille comme *La Convalescente*, en 1902 ou *L'adieu*, en 1905, comme auparavant *La jeunesse triomphante* en 1895, l'année où elle lui ferma définitivement la porte de son atelier.

Lorsqu'elle sera internée à l'asile, Eugène Blot qui dirigeait une galerie d'art exposant régulièrement les sculptures de Camille tentera de lui faire parvenir une lettre en 1932 où il lui fait part de son sentiment à propos de sa relation avec Rodin: «En réalité, Rodin n'aura aimé que vous, Camille, je puis le dire aujourd'hui. Je sais bien qu'il vous a abandonnée, je ne

cherche pas à le justifier». Rencontre impossible, relation homme-femme impossible, séparation impossible...

Mais regardons *L'âge mûr*: cette sculpture est saisissante par l'acte qui se déroule sous nos yeux. Une des puissances de cette oeuvre réside dans ce mouvement perpétuel d'éloignement qui se déroule devant nos yeux pour l'éternité. C'est de l'art pur, la forme se signifie dans son renouvellement et traverse le temps. Une femme hideuse, la mort, emmène l'homme vers sa destinée, laissant la jeune femme implorante dans une attitude pathétique, entièrement offerte à l'autre qui détourne son visage, résigné mais tourmenté et crispé, et va vers cette mort. La dimension oblique de l'ensemble accentue la sensation d'une chute à venir. La jeune femme agenouillée est légèrement déplacée de son axe, son attitude de supplication tendue vers celui qui part, à la limite de son équilibre. Un travail fantastique se porte sur le visage de la vieille femme, allégorie de la mort, horreur hideuse, rictus infernal; le pouvoir ensorcelant qui s'en dégage élève cette sculpture à la hauteur des plus grands artistes, les tourments de la chair signifiés dans un acte sublime. Derrière l'amante, la mort: deux figures du maternel, dirait Freud.

Version féminine du masque de Janus: séductrice et mortelle. Mais là, nous avons affaire à la figuration de l'effroi, qui nous repousse et nous pétrifie, une manifestation du Réel. Gérard Bouté dans son livre *Camille Claudel, le miroir et la nuit*, écrit à propos de *L'âge mûr*

: «un désir est à l'oeuvre, un désir singulier et exclusif (...) quel est le désir de Camille?». Mais ce qui est représenté là excède la question du désir, fût-ce celui du sculpteur. Et pour reprendre notre propos sur la jouissance, le choix fatal de l'homme met en scène la question: de quoi jouit-il? Ce choix rappelant le thème «des trois coffrets» est celui de la mort, et dès lors, de quelle jouissance liée à la mort s'agit-il? La jouissance incestueuse du maternel? Et quelle jouissance est celle de la jeune femme? Pourquoi ne peut-elle pas s'interposer entre la mort et cet homme? En d'autres termes, pourquoi la jouissance sexuelle phallique ne peut-elle faire barrage à la mort?

Lorsque l'homme part, qu'advient-il de la jouissance de la jeune femme? Sera-t-elle réduite à être une implorante? La jouissance phallique qui part avec cet homme réduit-elle cette femme à n'être qu'un déchet ?

Cette sculpture montrant l'effroi ne tente-elle pas de faire bord à une jouissance masochiste, celle de l'implorante, cette jouissance qui prend en otage le sujet pour l'assujettir à sa passion de l'objet

a. Cette passion est au-delà de la sexualité, c'est celle des mystiques. Partie de la jouissance féminine chez Lacan, je me retrouve donc avec la

Écrit par Administrateur

Samedi, 12 Mai 2012 19:30 - Mis à jour Samedi, 12 Mai 2012 19:31

---

jouissance masochiste, mais une jouissance qui n'est pas celle que Freud a élaborée car elle n'est pas associée au sadisme et n'obéit pas directement au principe économique des pulsions. Cette autre jouissance appelée par Lacan «jouissance du corps» est figurée chez les mystiques par une représentation incarnée de la souffrance offerte à un Autre, telle qu'elle apparaît dans l'art baroque. Elle est définie par Lacan comme: «l'incarnation de Dieu dans un corps

»

«suppose

bien que la passion soufferte en cette personne ait fait la jouissance d'une autre.»

Du point de vue théorique, il resterait à articuler cette jouissance masochiste lacanienne au pas-tout phallique et à dire comment elle participe de l'ex-sistence, selon l'orthographe de Lacan. Ceci pourrait faire l'objet d'un autre exposé.

Mais revenons pour conclure à Camille Claudel: à quel *Autre* Camille s'adresse-t-elle? Et cette passion soufferte en elle qu'elle sculpte dans cette œuvre, n'est-elle pas dédiée à Rodin? Camille par son travail de sculpteur n'a-t-elle pas contribué à la jouissance de Rodin, bien qu'il se défendit d'en tirer profit «je lui ai montré où trouver de l'or», dira-t-il, «mais l'or qu'elle trouve est bien à elle». Ne peut-on dire que ce chef d'œuvre témoigne d'une souffrance offerte, comme une martyre, dans un élan qui confine à la mystique? Camille n'essayait-elle pas par cette sculpture, sur le modèle du Christ, de sauver le dieu de la création artistique alors que son maître l'abandonnait? Et pour aller un peu plus loin, cette jouissance ne participe-t-elle pas, au-delà de la sexualité, de l'élan créateur, de la féminité présente en tout artiste?

Au-delà d'elle-même, Camille Claudel poserait ainsi la question du sujet à l'œuvre dans la création artistique, qui ne se réduit certes pas à l'auteur des créations. Qui crée une œuvre d'art?

Camille Claudel a ouvert la voie des artistes femmes, anticipant celles, nombreuses, du XXe siècle. Louise Bourgeois, Niki de Saint-Phalle, entre autres sculpteurs femmes, lui doivent beaucoup. Son talent artistique n'a jamais été contesté et elle a occupé une place majeure

dans ce XIXe siècle si peu enclin à *reconnaître* une place aux femmes . Elle a relevé ce défi en donnant toute sa valeur à cette place de femme et d'artiste, au-delà de la folie. Dans cet exposé, j'ai choisi de ne pas aborder la chute dans la folie. Celle-ci, mettant en jeu d'autres questions sur la jouissance et le rapport au corps dans les délires de persécution, nous aurait entraînés loin de notre thème.

Dans l'histoire de Camille Claudel, c'est la place du sujet à l'œuvre dans la jouissance féminine et dans la création qui a retenu mon attention: elle montre comment cette jouissance féminine avec la jouissance phallique participe de l'élaboration du féminin et de la construction d'un sujet.