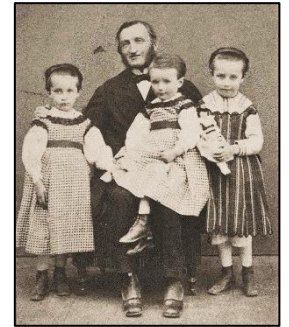


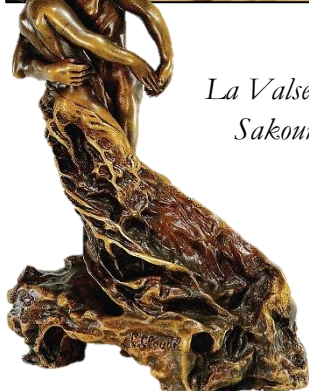


La sculpture de Rodin, comme celle de Camille Claudel, s'est vouée à **la captation du mouvement**, laquelle est possible grâce à la présence du **temps dans la pierre**, ce que nous nous attacherons à saisir.

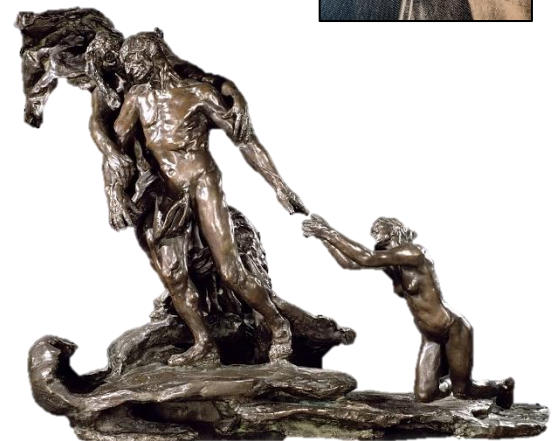
Camille naît le **8 décembre 1864** à Fère-en-Tardenois (Aisne), dans une famille bourgeoise qui ne la prédestinait pas aux arts mais qui verra surgir 2 génies avec son frère, l'écrivain Paul Claudel. Son père est aimant, sa mère, en revanche, raide et délétère, produit probablement, après la mort d'un premier né, le terreau - douloureux mais fécond pour la créativité - d'une **précocité** et d'un **don artistiques** qui rangent Camille auprès des plus grands sculpteurs de l'histoire de l'art occidental.



Son **internement définitif** en hôpital psychiatrique, à près de 49 ans, (elle y mourra d'abandon et de malnutrition en 1943, à l'âge de 79 ans) explique toutefois la **maigreur d'une œuvre** qui ne compte que 80 pièces mais qui offre, parmi elles, nombre de chef-d'œuvres ; nous en étudierons quelques-uns :



- La Valse* (1889-1905)
- Sakountala* (1886-1905)
- Les Causeuses* (1896)
- La Vague* (1897-1903)
- Persée et la Gorgone* (1897-1902)
- Clotho* (1893-1897)
- L'Âge mûr* (1894-1900)



L'œuvre de Camille Claudel est d'autant plus délicate à aborder qu'elle se prête volontiers à la mythification et à la mystification, répondant aisément aux **sirènes de la psycho-biographie** :

- il est **tentant d'expliquer son œuvre par sa vie**, en particulier sa **passion pour Rodin** et la **collaboration artistique** exceptionnelle qui la soutiendra.

Il est toutefois abusif de limiter cette œuvre à la seule expression d'une subjectivité blessée : même si la **dimension autobiographique** en est le cœur battant, l'artiste dépasse le seul champ

personnel et anecdotique pour déployer, dans ses pièces, une **esthétique extrêmement maîtrisée** cherchant une **sublimation de l'existence par l'art** ainsi qu'une **expressivité touchant à l'universel**.

Cette dialectique se distille au fil d'une **tension temporelle** : le double mouvement

- du surgissement de **l'instant présent** (le vécu immédiat)
- et de **l'illimité de l'éternité** (le mythe)

soit ce que je désigne dans le titre de cette présentation :

Camille et Rodin, le flux et l'instant.

La Valse - réalisée entre 1889 et 1905, dans ses différentes versions - est peut-être **l'œuvre la plus heureuse** de Camille :



elle montre un couple gracieusement enlacé, emporté par le tournoiement du désir confondu avec la danse, et magnifié par une longue traîne, peut-être d'épousée.

La **communion des danseurs** est évidente, musicale, douce et sensuelle à la fois, les laissant pourtant au bord du déséquilibre, dans une **sensation de vertige et de précarité** qui sera le chiffre du travail de Camille.

L'historique des différentes versions est complexe, comme pour chacune de ses œuvres :

- Une 1^e version de 1889 - connue mais perdue - montre un couple nu ; elle sera refusée pour indécence par la censure.
- Camille rajoute alors un voile qui entoure les 2 personnages, puis ne conserve que la jupe de la danseuse.



L'élan spiralé du couple, qui renoue avec la **figure serpentine de la Renaissance**, n'en distille que plus voluptueusement son parfum amoureux mais ne fait pas, pour autant, l'économie d'une **mélancolie** prégnante ; rien d'étonnant si l'on ne s'en tient qu'au thème explicitement signalé par le titre : la valse **EST** l'une des **figures du temps**, elle en est la mesure.

Ce moment de vertige magiquement partagé reste donc soumis au temps ; il en **déploie infiniment la ritournelle** comme la chute suggérée - **la finitude humaine** - et s'apparente ainsi à **une vanité**.

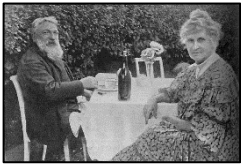
Les personnages de C semblent d'ailleurs tous **enroulés dans le temps, enroulés de temps**.



Sakountala ou l'abandon (1886-1905) s'inspire d'une légende indienne (le mythe de **Duśyanta et Śakuntalā** raconté par le poète antique **Kālidāsa**) qui voit les amants séparés toute leur vie (un sortilège plonge le roi dans l'oubli) et réunis enfin au nirvana, à la fin du récit.

Camille s'approprie le moment le plus dramatique, celui des **retrouvailles**.

Son intérêt l'inscrit dans la vogue contemporaine de **l'Orientalisme** mais l'abandon de la jeune femme, dans le mythe, a sans doute résonné avec sa propre relation



amoureuse, ponctuée par les fuites et les évitements de Rodin qui ne renonce pas à son ancienne maîtresse **Rose Beuret**, malgré sa passion pour Camille et sa maternité déclarée, en 1897.

L'artiste dépasse, cependant, cette dimension personnelle, non seulement en se réappropriant le mythe hindou mais également en construisant des **résonances** :



- avec la mythologie grecque : l'une des versions successives se verra en effet appelée **Vertumne et Pomone**, en référence aux amants antiques ;

- avec l'imagerie chrétienne : le traitement formel - en particulier l'abandon du bras - n'est pas sans rappeler l'iconographie de **la descente de croix** ;

- avec l'œuvre de Rodin, en particulier **Le Baiser**, dans un dialogue où se marque la **spécificité du traitement** claudélien : la **suggestion** plutôt que la consommation amoureuse (le jointement des lèvres chez Rodin, l'**approche** chez Camille) sans pour autant que l'œuvre y perde en sensualité.



- avec sa propre œuvre : dans un processus de reprise et d'**autocitation** très moderne.

La main portée au cœur ainsi que l'abandon du bras rattachent la figure féminine à sa **Niobide blessée** reprenant un autre mythe antique grec.



On voit comment l'artiste déplie et déploie le **temps mythique de l'éternité**, tout en maintenant, dans l'œuvre, l'**acmé d'un instant** sublimé : le **temps fragile et fugitif de l'approche**, magistralement incarné par la **main en suspens** de l'homme.

➤ Temporalité singulière d'un **contact charnel** puissant mais inaccompli, **presque mystique**.



Contrairement à Rodin, les œuvres de Camille ont une énergie **profondément sensuelle** mais **pas ouvertement sexuelle**.

Elles ont une **présence feutrée et plutôt mélancolique** qui correspond à leur **petite échelle intime**, parfaitement inédite pour l'époque.

Sa sculpture distille donc une **dimension intérieure**, presque chuchotée, qui reste d'une grande puissance de rayonnement car elle vibre à l'**universalité de cet intime** que chacun porte en soi.



Cette tension subtile est magnifiquement représentée par **Les Causeuses**, en particulier dans la sublime version en **onyx vert** que Camille présenta au Salon de 1895.



4 femmes sont assises derrière un paravent, 3 d'entre elles suspendues aux lèvres entrouvertes de la 4^e qui semble sur le point de livrer un secret.

Le sujet renvoie possiblement à la révélation, par Camille, à sa famille, de sa **liaison adultère avec Rodin** : elle paiera chèrement cette vérité du reniement de sa sœur et sa mère ; mais, outre l'**inspiration japonisante** qui fait

ici l'objet d'une superbe appropriation, l'artiste élabore une esthétique radicalement innovante, combinant la **miniaturisation et la préciosité du décoratif**, ce que seule sa technique hors pair lui permettait.

L'œuvre fera l'objet d'un **marcottage**, dans la filiation des assemblages de Rodin :



➤ Camille reprend, en effet, les figures des *Causeuses* dans *La Vague* (1897-1903) :

on y retrouve l'inspiration japonisante (*La grande Vague* d'Hokusai) et cette **esthétique du suspend** qui transforme le motif traditionnel des baigneuses, dans l'éternité marine, en chronique d'une **noyade** annoncée.



Ce **paradoxe du temps** est porté à son comble dans un travail encore plus **tragiquement biographique** sans doute, *Persée et la Gorgone*.

Camille donne ses propres traits à la Gorgone, dans la combinaison de la temporalité du mythe et de l'instant, insoutenable, où la figure affronte sa propre mort dans le miroir : ce que Camille nommera « un sacrifice humain » - qu'elle traite en autoportrait - résonne comme la prémonition de sa déchéance finale.

Cette œuvre est, en effet, la 1^{ère} dont elle **brisera le plâtre**, avant qu'elle ne **systématise** le processus de destruction, à partir de 1906.

Aussi rejoint-elle symboliquement *Clotho*, la plus jeune des Parques qui est, selon Paul, la *destinée fileuse de son propre écheveau*.



La fileuse tisse, en effet, des ressemblances avec l'œuvre dans laquelle Camille incarnera sa **rupture avec Rodin** - groupe considéré comme son chef-d'œuvre - *L'Âge mûr*.

Cependant, elle ne se contente pas d'une illustration mais remet en cause l'architecture traditionnelle de la sculpture : le travail du **socle**.

Les différentes versions du groupe en attestent :

Un premier travail en plâtre montre un socle « classique », conçu comme support technique unifiant les 3 figures : la jeune implorante et la vieille s'y disputent un homme hésitant entre ces deux tensions contradictoires, à la fois la vie / la mort et l'affrontement des maîtresses : Rose Beuret et Camille.

La version finale conserve la constellation des 3 personnages mais **réorganise leur champ relationnel** :

L'homme s'est définitivement séparé de l'implorante : il a lâché sa main, il s'incline dans la diagonale dynamique de la vieille. C'est le sol qui, de simple support technique, « devient » **le drame de l'abandon** car Camille construit des



plaques tectoniques qui entrechoquent **différents niveaux**, reléguant la jeune fille dans **une séparation spatiale** tout en plaçant la vieille dans une **position de force, en surplomb**.

Les différents points de vue des personnages s'en déduisent :

- **La jeune fille** voit, de dos, un couple uni s'élancer ensemble vers une sorte de communion nuptiale, gravissant des marches qu'elle ne pourra pas franchir ;



- **La vieille**, souriante, entraîne l'homme avec elle sans oser regarder sa rivale dont la beauté et la jeunesse lui sont sans doute insupportables ;

- **L'homme**, yeux baissés, visage défait et meurtri, regarde le sol ou, peut-être, en lui-même, le néant qui l'attend, privé du paravent lumineux à sa propre finitude qu'incarnerait la jeune fille.



Par ce « chaos contenu » du socle, surgit une **dimension transitoire** et une **tension** que condense la relation des **mains des amants** :



- la jeune fille tend désespérément les siennes vers son dieu qui se détourne mais sa prière ne se referme que sur du vide ;
- la main de l'homme s'éloigne mais semble encore, cependant, chercher le contact.

Leur proximité - et pourtant leur rupture - atteste de la vérité insoutenable que livrait **Lacan** dans la formule célèbre : *il n'y a de rencontre que manquée.*



Le temps des amants est donc **toujours anachronique** :

c'est finalement **le Temps** qui apparaît comme **le grand vainqueur** de ce qui pourrait superficiellement s'apparenter à la scène de ménage d'un banal trio amoureux.

En dernier ressort, toutefois, c'est lui **le grand vaincu** :

- vaincu par la création, la formidable puissance d'incarnation et d'émotion d'une œuvre qui habite toujours nos regards et nos mémoires, libérant un espace où valsent, infiniment, les sublimes amants.

